

A apropriação da estética do amador no cinema e no telejornal



Felipe da Silva Polydoro

*Doutorando no Programa de Meios e Processos
Audiovisuais da ECA-USP e Mestre em
Comunicação pela PUC-RS
E-mail: felipepolydoro@gmail.com*

Bruno Simões Costa

*Doutor em Comunicação pela PUC-RS
Professor associado da PUC-MG e docente
da Pós-graduação em Jornalismo
Cinematográfico da UNA
E-mail: brunocscosta@gmail.com*

Resumo: Neste artigo, investigamos a apropriação dos registros amadores por dois objetos distintos: o telejornalismo (a inserção, nas tele-reportagens, de flagrantes captados por anônimos como documentação visual do ocorrido); e o filme de ficção (a adoção da linguagem rudimentar do amador como artifício realista). Constatamos que, apesar de constituir uma tendência crescente, tal apropriação não vem acompanhada, necessariamente, da adoção de um ponto de vista do outro.

Palavras-chave: Estética do amador, realismo, cinema, telejornalismo

La apropiación de la estética del aficionado en el cine y en las noticias de la televisión

Resumen: En este trabajo se investiga la apropiación de los vídeos amateurs en dos objetos distintos: el teleperiodismo (la inserción, en las noticias, de flagrantes capturados por anónimos como documentación visual de los eventos), y la película de ficción (la adopción de la lenguaje del amateur como artifício realista). Percibimos que, aunque una tendencia cada vez mayor, esta apropiación no se acompaña, necesariamente, de un punto de vista del otro.

Palabras clave: Estética amateur, realismo, cinema, teleperiodismo.

The appropriation of the amateur's esthetics in movies and on television news

Abstract: In this article we investigate the appropriation of amateur records by distinct objects: TV newscast (the use of anonymous amateur videos on News broadcasting as a visual record); and fiction movies (the use of rudimentary amateur language as a realistic pretense). We also realize that, despite its growing use by the media, that appropriation does not necessarily adopt the point of view of the other.

Keywords: Amateur aesthetics, realism, cinema, TV Newscast.

A enunciação do anônimo

A produção, a circulação e o consumo intensivos de vídeos digitais amadores refletem novas práticas sociais, políticas e comunicacionais – e impactam a linguagem de muitos objetos midiáticos. A abundância desses registros audiovisuais vincula-se, é claro, à proliferação de equipamentos eletrônicos dotados de câmeras (telefones celulares, tablets, notebooks, câmeras digitais) e à presença de uma plataforma, o ciberespaço, que permite a tais imagens circularem de maneira veloz e ininterrupta e, de certa forma, incontrolável. Afora os condicionamentos de ordem tecnológica, que jamais podem ser pensados isoladamente, trata-se de um fenômeno ima-

gético situado em um contexto de problematização das noções contemporâneas de real, de verdade e de representação, cujas implicações englobam campos variados.

Antes quase que restritos aos chamados filmes de família ou filmes caseiros, primeiro em película e depois nas então mais disseminadas câmeras VHS, os registros audiovisuais amadores hoje existem potencialmente em qualquer lugar com a presença de um ser humano dotado de um celular. E tal imagem

O cinema – e o telejornalismo ao seu modo – tem como pressuposto a montagem, que, em tese, trabalharia contra qualquer pretensão naturalista



– seja uma fotografia, seja um vídeo – poderá entrar imediatamente em circulação no ciberespaço através de conexão sem fio à internet. Nesta nova e sempre mutante economia da atenção, vídeos produzidos de forma não-profissional, por vezes agudamente rudimentares, expostos e exibidos no *Youtube* ou em redes sociais como o *Facebook*, disputam audiência com os programas de televisão, o cinema e outros produtos audiovisuais institucionalizados – que, por sua vez, mimetizam a estética de tais imagens ou apropriam-se dos próprios vídeos como matéria-prima na composição de narrativas.

Há uma complexidade de ordem dialética na política dessas imagens: de um lado, o caráter democrático e a valorização da heterogeneidade que acompanha a explosão do acesso à enunciação, combinado com a descentralização no controle sobre o fluxo dos objetos midiáticos; de outro, a inevitável adequação, consciente ou não, dos registros audiovisuais anônimos às formas instituídas.

Percebe-se nos vídeos amadores, produto de sujeitos nascidos e crescidos em uma cultura midiática, particularidades de linguagem como enquadramento e movimento de câmera que não diferem essencialmente das convenções consolidadas pelo cinema e pela televisão. Na verdade, a situação é ainda mais complexa, uma vez que, desde pelo menos o início dos anos 90, o cinema adapta maneirismos de filmes caseiros na busca de novos códigos realistas – apropriação que, numa dinâmica retroalimentar, também influencia a produção, a apropriação e a recepção dos vídeos digitais amadores que se proliferaram sobretudo a partir dos anos 2000.

A retroalimentação percebida pela apropriação estética e mesmo pelo uso dos próprios vídeo amadores não deixa de ser um sintoma daquilo que Sodré (2002) chama de *bios* midiático, toda uma esfera de ações regidas sob a tônica da midiaticização. Esta relação, destacada aqui em sua capacidade de aproximação, cumpre também, dialeticamente, o caminho oposto. Pois os modos de narrar midiático não deixam de ser um afastamento do mundo graças às inúmeras mediações que se interpõem entre o sujeito e o mundo graças àquilo que Figueiredo (2009) chama de “jogo interno de remissões de um espetáculo para outro.” Seguindo na perspectiva apontada, compreende-se a emergência destes relatos a partir de uma necessidade de afirmação discursiva que, simultaneamente, autoriza uma nova espécie de realismo. Se as mediações acabam por colocar uma capa de ficção em todo o mundo e, com isso, fazem balançar a antiga transparência – agora vista, também pela onipresença do midiático, com desconfiança – abre-se espaço para a chamada autoficção.

[A autoficção] mantém o elo com o real em função de seu atrelamento à voz que narra, de sua autorreferencialidade, em contraste, por exemplo, com o anonimato das redes comunicacionais ou com a virtualidade da imagem. Em meio à guerra de relatos, toma-se partido daquele que parte do in-

divíduo comum, não porque seja mais fiel aos fatos, mas porque tem a marca pessoal, constituindo um esforço voltado para a construção da memória, da identidade e do sentido (Figueiredo, 2009, p. 138).

A audiência considerável desses vídeos em sites como o *YouTube*, o uso dos registros amadores no telejornalismo e a incorporação de seus códigos em filmes de ficção surgem, olhando por outra chave, como um impulso de religação com o autêntico, o mundo empírico no seu estado bruto.

Neste texto, investigamos a apropriação dos registros audiovisuais amadores por dois objetos distintos: o telejornalismo (isto é, a inserção, nas tele-reportagens, de flagrantes captados por anônimos como documento visual do ocorrido); e o filme de ficção (onde surgem como referência a uma estética da proximidade). Em ambos os casos, este novo realismo centrado na expressão individual e na subjetividade marcada funciona como modo de intensificar os efeitos sensíveis, trazendo para próximo o espectador graças ao estatuto de registro pessoal e algo íntimo. A aproximação com a forma do diário é clara e tal qual a forma moderna de registro pessoal as relações entre interioridade e publicidade são intensas e complementares. Os registros amadores em vídeo trazem à tona a marca pessoal do sujeito. A eficácia deste recurso retórico se dá justamente porque esses registros opõem à transparência anêmica – esta sim destituída de clamor psicológico – das imagens tecnicamente perfeitas do telejornalismo e do cinema de ficção.

A retórica das imagens amadoras ativa outras significações e propõe outra visão de mundo. Como destaca Danto (2010), a retórica tem como uma de suas funções primordiais induzir o público (neste caso os espectadores) a tomar determinada atitude em relação ao assunto ao qual se refere, “isto é, fazer com que as pessoas vejam a matéria em questão sob determinado ângulo” (p. 244). Trazendo a questão para o nosso objeto, fica

evidente como o sistema de angulações combinadas que caracteriza a gramática audiovisual é determinante para assegurar uma nova visão do conteúdo apresentado. A ausência do corte – instrumento que ao mesmo tempo marca a onividência da representação multiangulada e a quebra de sua transparência – torna-se fundamental para compreender a retórica do plano-sequência das imagens amadoras. Este equacionamento entre corte e transparência fica ainda mais claro quando tomamos como exemplo as peculiaridades da transparência cinematográfica.

O cinema – e o telejornalismo ao seu modo – tem como pressuposto a montagem, que, em tese, trabalharia contra qualquer pretensão naturalista. Mas, como argumenta Xavier (2005, p. 30):

A sequência de imagens, embora apresente descontinuidades flagrantes na passagem de um plano para o outro, pode ser aceita como abertura para um mundo fluente que está do lado de lá da tela porque uma convenção bastante eficiente tende a dissolver a descontinuidade visual numa continuidade admitida em um outro nível: o da narração.

Este efeito é conseguido por conta de um encadeamento que tende a naturalizar as sequências de imagens apresentadas, criando uma integridade no universo apresentado. Daí, também, a importância das regras de continuidade. Um erro na continuidade deflagra o artificialismo da homogeneidade e da integridade fabricadas. No cinema, o cuidado na combinação destas e de outras diretrizes e o rigor com que elas são seguidas constituiu a decupagem clássica. Da observação sobre a decupagem de Xavier (2005), retemos ainda a questão da sedimentação histórica: a impressão de transparência é constituída lentamente graças ao seu uso discriminado ao longo do tempo por uma série de filmes.

O telejornalismo, ao seu modo, criou também uma estética da transparência ba-

seada na montagem, com o repórter atuando como uma espécie de narrador do fato, narração empiricamente validada pelas sequências de imagens apresentadas depois das passagens ou nas narrações em *off*. Por um tempo, como a decupagem clássica, esta “decupagem jornalística” conseguiu criar sua própria visão da realidade. Contemporaneamente, atendendo os apelos cada vez mais fortes de imediação, as filmagens amadoras acabaram por constituir, com sua retórica, uma nova forma de transparência.

Como toda retórica, esta dos vídeos amadores angaria seu poder, em parte, da denúncia da falsidade das outras visões de mundo. Ao retomar o plano sequência e apresentá-lo como forma ótima de reproduzir a realidade, estas imagens denunciam o artificialismo da decupagem jornalística tradicional. Deste modo, são um autêntico *pharmakon*, um remédio para a desconfiança com a retórica do telejornalismo e um veneno para a sua antiga transparência. Isto porque, em tese, nada se aproximaria tanto da realidade como o plano-sequência, pois nele abre-se mão da ubiquidade da câmera que tudo pode ver em função de uma subjetividade. A imagem projetada busca a coincidência com a visão humana, ressaltando o caráter único e subjetivo do acontecimento para cada pessoa que vê, já que “não é concebível ‘ver e ouvir’ a realidade no seu acontecer sucessivo *senão de um único ângulo visual de cada vez*: e este ângulo visual é sempre de um sujeito que vê e ouve.” (Pasolini, 1982, p. 193). Enquanto acontece na forma do plano-sequência, a imagem fotográfica resiste a significação, ela reproduz, nos termos de Pasolini (1982), a linguagem da realidade desenrolando-se como sucessão de acontecimentos vistos de um único ponto de vista.

Naturalismo e convenção

Se a nível formal (enquadramentos incertos, falta de foco, câmera trêmula etc.) a similaridade entre os vídeos amadores e o

filme *Cloverfield*¹ pode ser facilmente apreendida, as diferenças discursivas entre ambos não são tão evidentes. Há uma flagrante diferença ontológica: o mundo enquadrado pelo amador é dado *a priori* e o mundo do filme é uma realidade fictícia (no sentido de construída, pois ela também contém elementos do mundo empírico-factual). No entanto, essa diferença não alcança a política das imagens. Em *Cloverfield*, a emulação do registro amador passa pela enunciação de um sujeito identificado, de fato, a vários sujeitos. Há o reconhecimento de um autor que imediatamente altera a relação aventada de visibilidade. Reconhecer um autor é, em termos de política da imagem, assegurar uma subjetividade humana que podemos ligar imediatamente ao testemunho.

A testemunha anônima dos vídeos amadores, por sua vez, se não retira a credibilidade da narração – pois esta é garantida pelo automatismo da câmera e pelos dispositivos técnicos elencados – desliga o conteúdo de sua biografia. Este desligamento, para Rancière (2010), será fundamental para decifrar o sistema de informações das nossas sociedades permeadas de imagens. Para ele, mais do que respeitar uma lógica de acumulação, a sociedade das imagens trabalha por subtração:

Funciona selecionando os seres falantes e racionais, capazes de ‘decifrar’ o fluxo de informação que concerne às multidões anônimas. A política própria destas imagens consiste em nos ensinar que nem qualquer um é capaz de ver e falar. (Rancière, 2010, p. 97).²

O uso contínuo das imagens amadoras nos telejornais mostra que eventualmente é dado aos anônimos o privilégio da visão (pois o visto por eles é usado), mas jamais

¹ *Cloverfield* (Estados Unidos, 2008), dirigido por Matt Reeves. A narrativa – na qual um monstro aparece subitamente na cidade de Nova York – é toda filmada na perspectiva dos personagens, que carregam uma câmera portátil originalmente usada para documentar a festa de despedida do protagonista, prestes a se mudar para o Japão. A gravação que vemos é, supostamente, o cartão de memória da câmera portátil, encontrada pelo exército dos Estados Unidos.

² Tradução nossa.

a posse do discurso. A narração em *off* que se sobrepõe às imagens torna-se o reconhecimento de que, se existe alguma validade naquele testemunho, ela se concentra na proximidade do fato. O fato mostrado deve ser complementado pelo discurso daquele que detém as condições de falar, isto é, o jornalista. O falar do jornalista, por vias específicas, efetivamente se sobrepõe às imagens, isto é, se coloca por cima, em um nível hierárquico superior. Nos registros amadores, o testemunho acaba por se enredar em um dispositivo que o engloba. O jornalista ou apresentador que vai narrar as imagens usa um texto impessoal, neutro e pretensamente imparcial. Esta dessubjetivação do conteúdo acaba por contribuir para demarcar fortemente as hierarquias discursivas. Parece haver, portanto, uma importante diferença retórica a ser retida.

Os anônimos que nos permitem ver o mundo por sua ótica, apesar de não serem mais apenas objetos do nosso olhar, continuam em larga escala dependentes da nossa retórica. Ao produzir imagens eles mesmos, os anônimos ensinam a fazer visível a sua subjetividade; mas sem a palavra, sem a retórica do texto, seu testemunho acaba por reforçar a partilha das sensibilidades, continuamos a ver “demasiados corpos que são objetos da palavra sem ter eles mesmos a palavra”.³ (Rancière, 2010, p. 97).

Coincidentemente, no filme *Cloverfield* as imagens amadoras vêm daqueles que estão acostumados ao privilégio da palavra na nossa sociedade. Talvez por conta disso, eles não apenas registrem o fato por meio da câmera, mas também se colocam na frente dela para emitir suas opiniões. Para a narrativa, tão importante quanto as imagens captadas pelas testemunhas de fatos inusitados é o depoimento das testemunhas. Se há de fato neste filme um observador invisível (com todas as implicações antropocêntricas que este conceito pressupõe) que nos forne-

ce as imagens, ele deve ser atualizado para esta estética específica. Em primeiro lugar, o observador invisível se dá a ver (a menos em termos de simulação, uma vez que o efetivo aparato que grava as imagens não vai ser mostrado), ele adquire uma identidade e uma imagem. Mais do que uma imagem e uma identidade, ele subdivide-se em várias identidades e imagens, há uma alternância de enunciadores que permite a comunhão



Ainda que suavizado pelas intervenções editoriais, o vídeo amador surge como um fragmento potente na composição de uma tele reportagem

da palavra com a imagem. Os personagens tornam-se, deste modo, sujeitos e objetos, sendo dado a eles o poder de efetivamente testemunhar. Ao fazer este vai e vem, o filme reafirma a importância de um texto para qualquer imagem. Ao comentar as imagens que eles mesmo produzem, os personagens garantem àquelas imagens uma retórica que inclui o testemunho, a subjetividade, o indivíduo.

Delimitado o escopo discursivo do realismo no filme, resta ponderar sua potência de verossimilhança. Em *Cloverfield*, a estética do amadorismo visa justamente trazer autenticidade e provocar um efeito de real que contrabalança a inverossimilhança da trama (um monstro gigante atacando Nova York). Apesar de claramente ficcional, o filme trabalha dentro de uma proposta um tanto naturalista. Aquelas imagens supostamente seriam as conseguidas por pessoas comuns se um monstro atacasse a cidade. Vê-se claramente a tentativa de apagar a marca da mediação do diretor e de todo

³ Tradução nossa.

aparato cinematográfico para deixar o espectador diante da ação em si através de perspectivas altamente subjetivas

Se por um lado esta estética consegue satisfatoriamente reduzir o nível de mediação e colocar os espectadores mais perto da ação, não podemos deixar de notar que, em uma curiosa volta dialética, este mesmo expediente acaba por minar o poder realista da representação. Caímos, então, no paradoxo semelhante àquele enfrentado pela escritura naturalista, o apelo excessivo ao lado mais

O paradoxo da televisão é o de ser um meio de grande intensidade sensória – “narcotizante” – mas com um público dispersivo

traumático da realidade através de uma narração que valoriza a intensidade sensível, o chocante e o sujo leva a transparência a um extremo tão grande que ela se torna opaca e se destaca como convenção.

A estética do real hollywoodiana só pode ser realista na medida em que leva ao extremo os dispositivos que garantem autenticidade no discurso do amador, denunciando assim completa e irremediavelmente a sua artificialidade. Ao tentar estabelecer novas fronteiras para o imediato através da promessa constante de mais proximidade, ela esconde o mundo ficcional sob a aparência da verdade simulada. Ao apostar na ausência do olhar desencarnado que esconde aquele que filma – procedimento marcante da estética realista hollywoodiana – este novo realismo aposta naquilo que Jost (2009) chama de eu-origem, uma marca do real também falsa, ou, mais precisamente, fingida.

O vídeo amador como evidência e testemunho subjetivo

Ao incorporar (no sentido literal do termo) os registros amadores em sua narrativa, o telejornalismo elimina ao menos parcialmente a potência da experiência de realidade propiciada pelo subjetivismo do plano-sequencia. O editor de telejornal toma o vídeo amador como uma matéria-prima na montagem da tele-reportagem: corta e reproduz apenas o trecho factualmente mais relevante; insere narração, ilustrações, legenda, *zoom*, entre outros artifícios de edição. Um vídeo amador cuja versão “bruta” passa dos dois minutos vai contribuir com, digamos, quinze a vinte segundos de uma tele-reportagem, devidamente coberto com a narração de um repórter ou do apresentador. A montagem imprime dinâmica, velocidade e uma visão panorâmica que, muitas vezes, aceleram e matam o tempo do flagrante amador, marcado por uma maior lentidão – e consequente suspense.

Há um compromisso com a objetividade e com uma visão panorâmica, bem como uma série de condicionamentos de um discurso que conjuga imagem, som e linguagem verbal. Na televisão, toda imagem obrigatoriamente virá acompanhada de som e palavra. Estamos diante de uma estrutura pluri e multiangular que se choca com a visada unívoca e acintosamente perspectivada do plano-sequencia.

Ainda que suavizado pelas intervenções editoriais, o vídeo amador surge como um fragmento potente na composição de uma tele-reportagem. Isso porque cumpre duas funções essenciais deste formato narrativo normalmente desempenhados por dois elementos enunciativos de ordem diferentes. O registro amador é tanto uma evidência quanto um testemunho. É prova documental e “objetiva” do fato ocorrido, mostra e atesta que algo ocorreu; e, além disso, fruto da operação de um sujeito (ainda que anônimo), adota um ponto de vista e promove o efeito de identificação, tão necessário ao telejornalismo.

Portanto, a imagem documental amadora é preciosa para um produto midiático que alia informação com entretenimento; que pretende combinar a frieza e a objetividade da imagem técnica com a necessidade de seduzir a audiência por via de artifícios de identificação. O paradoxo da televisão é o de ser um meio de grande intensidade sensorial – “narcotizante” (Temer, 2010) – mas com um público dispersivo, que consome o conteúdo enquanto realiza tarefas domésticas, faz refeições, conversa e, cada vez mais, interage com outros meios como computadores, *tablets*, *smartphones*, etc. No telejornalismo, isso significa ênfase na dramatização, mirando o envolvimento emocional do espectador – vide a prática dos noticiários da Rede Globo, por exemplo, de incluírem personagens em suas reportagens. Temer (2010, p. 114) detalha os papéis de dois agentes diferentes na composição de uma tele reportagem:

O entrevistado é o sujeito que está dentro do fato, é parte da história (em oposição ao repórter, que apenas relata) e dá a dimensão emocional do acontecimento. Cabe ao repórter a razão da narrativa e ao entrevistado a emoção do fato, essa última explorada em todos os seus aspectos extremos, com incentivo às lágrimas ou a explosões de alegria, a comentários sarcásticos ou engraçados, enfim, tudo o que possa mexer com o coração do público.

Há inúmeros casos em que a captação do vídeo amador se dá na própria duração do fato – às vezes, logo depois do ocorrido – por um cinegrafista anônimo próximo ou diretamente envolvido no fato filmado. A qualidade de imagem discrepante, o movimento instável de câmera e o enquadramento impreciso agravam o efeito de presença imediata do próprio fato. Há representação, reapresentação e também um eficaz efeito de presentificação, ainda que a montagem subtraia parte da intensidade.

Tradicionalmente, a imagem televisiva, embora venha acompanhada de narração, fotolegenda e outros significantes de ordem

verbal, autolegitima-se. Isto é: no telejornalismo, o atestado de veracidade do fato veiculado por meio da imagem audiovisual é a própria imagem e a suposta transparência com que revela ao público determinada ocorrência. O texto da narração atribui significados e institui uma narrativa, mas a legitimação do fato reproduzido reside principalmente na própria imagem. Jamais há, na voz dos telejornais, uma postura auto reflexiva, que questione e problematize o estatuto verídico das imagens veiculadas ou enfatize o caráter inerentemente parcial e perspectivado de qualquer narrativa da realidade, inclusive a audiovisual. Os testemunhos verbais e as opiniões – nas reportagens nas quais estas cabem – por vezes divergem entre si e produzem diferentes versões, numa lógica multifocal, conforme já comentamos. No entanto, os fatos documentados visualmente são posicionados como verdadeiros, isto é, haveria indiscutível correspondência entre esses enunciados e os fatos tais como transcorreram no mundo histórico.

Pode-se aventar que o uso crescente de registros anônimos no telejornal, acompanhados que são de um efeito renovado de realismo, abalam a veracidade das imagens geradas pelos cinegrafistas profissionais das emissoras de televisão – isto em um contexto de desconfiança e ceticismo em relação às imagens institucionalizadas e tecnicamente apuradas somada a um ímpeto por transparência e por um contato direto com o “mundo real”. Como comentado antes, o realismo de determinada imagem indiretamente acusa a falsidade de outros tipos de registros imagéticos do real. Diante das captações típicas do telejornal, a filmagem amadora apresenta-se como mais imediata espacial e temporalmente. Capta o fato no instante de sua ocorrência, “de dentro” e ao vivo. Há um efeito de “imediação” (Bolter & Grusin, 2000), uma promessa de eliminação da mediação resultante do trabalho de um sujeito supostamente autônomo a todas as instituições midiáticas e seus complexos (e,

em certa medida, secretos) condicionamentos políticos, econômicos, culturais, estéticos etc. Curiosa estética cujo realce do dispositivo e da presença de um sujeito cinegrafista injeta realismo e a sensação de transparência (o aviso por parte dos telejornais de que determinadas imagens são produto de um cinegrafista amador justificam a precariedade técnica mas também sublinham o efeito de real da cena).

O registro amador também reforça o compromisso jornalístico com a atualidade e reforça a temporalidade essencial da televisão, marcada por um presente contínuo. O vídeo amador é, cada vez mais, um objeto identificado com os meios digitais e, isolado deste contexto (fazendo uma separação talvez simplória entre a televisão, mídia velha, e as novas mídias calcadas na tecnologia da computação), carrega a aura de “tempo real” dos meios computacionais, cuja condensação no presente, em um perpétuo devir, está intensificada – como afirma Lévy (1995). Para Machado (2000, p. 105), a temporalidade do “ao vivo” está no fundamento do telejornalismo:

Tornou-se essencial a presença da televisão no local e tempo dos acontecimentos, não apenas para autorizá-la como fonte confiável, mas principalmente esta é a condição *sine qua non* de seu processo significativo.

No entanto, é importante sublinhar que todas essas contribuições dos registros amadores servem mais para intensificar efeitos de linguagens que já são típicos do telejornal, bem como reforçar o discurso típico deste gênero televisivo – isto é, a promessa (certamente ingênua) de um contato mais direto com o real e de uma transmissão livre de condicionamentos é apenas isto: uma promessa, fruto de um efeito no nível do discurso vigente.

Via de regra, há uma categoria específica de vídeos amadores que são incorporados nas tele reportagens: aqueles que captam imagens vinculadas a acontecimentos de relevância midiática – sendo que, às vezes, o

fato em questão torna-se um acontecimento de impacto massivo e alça-se ao status de notícia em um Jornal Nacional apenas porque foi filmado. Circulam nos sites de armazenamento e exibição de vídeos uma infinidade de filmagens banais, cotidianas, destituídas de valor-notícia – ainda que alguns dos vídeos banais atinjam audiências consideráveis no *Youtube*, por exemplo. Sem esgotar o tema, podemos listar algumas exigências para que a captação anônima seja incorporada à tele reportagem: 1) precisa estar ligada a uma ocorrência: uma ação, um desenlace, uma alteração no estado de coisas na duração e no espaço interno dessa imagem; ou, em casos de menor frequência, a filmagem deverá ser realizada temporalmente próxima à ocorrência (antes ou depois), e dar visibilidade a fatores, ações e personagens ligados a tal ocorrência, sejam elementos vinculados às causas seja a apresentação de consequências visíveis de tal ocorrência; 2) tal ocorrência ou fato deverá enquadrar-se na noção de acontecimento, conforme os critérios contemporâneos de noticiabilidade; 3) ainda que tecnicamente rudimentar e impreciso no enquadramento, o vídeo precisa ter um padrão mínimo de qualidade que permita ao espectador distinguir o que acontece nas imagens; vídeos excessivamente confusos e/ou nos quais os fatos relevantes permaneçam fora de campo terão menor chance de serem aproveitados; 4) tal vídeo dota-se de uma imagem – um fato, um ângulo, um ponto de vista – que o próprio telejornal não possui.

Objeto de agressiva intervenção editorial, com profundas alterações na sua temporalidade e inserido em um discurso multiangular, descentralizado e polifônico, o vídeo amador propicia uma intensificação de alguns efeitos do telejornalismo convencional – e oferece alguma oxigenação formal – mas não produz modificações significativas em tal discurso. Superficialmente, a voz do outro já estava presente na tele-reportagem, na infinidade de depoimentos dos entrevistados, muitos

dos quais de classes mais baixas. Mas tal voz aparecia de forma tímida, enquadrada por um discurso cujo enunciador é a empresa jornalística. A presença do registro amador não modifica em nada a política dessas imagens, reguladas por parâmetros estéticos, morais e deontológicos construídos e consensados pelas instituições e atores de alguma forma envolvidos na produção, veiculação e recepção dos conteúdos do telejornal (as empresas de

comunicação, os jornalistas, o mercado publicitário, os diversos poderes públicos e, em alguma medida, o público espectador). O filme de ficção aqui analisado, que se vale da simulação do registro amador como recurso estético, remete ao mesmo tipo de conclusão: a de que a mera incorporação da linguagem ou dos próprios vídeos amadores não significa a adoção da perspectiva do outro.

(artigo recebido mar.2014/aprovado mai.2014)

Referências

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOLTER, David; GRUSIN, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: MIT Press, 2000.
- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- ECO, Umberto. **Viagem na irrealidade cotidiana**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- FIGUEIREDO, Vera F. Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção. **Matrizes**. São Paulo, ano 3, v. 1, 2009, p. 131-143.
- JOST, François. O que significa falar de “realidade” para a televisão. In: GOMES, Itânia M. **Televisão e realidade**. Salvador: Edufba, 2009.
- LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. São Paulo: Senac, 2000.
- PASOLINI, Pier Paolo (1967). Observações sobre o plano-sequência. In: **Empirismo hereje**. Lisboa, Assírio & Alvim, 1982, p. 193-196.
- PENAFRIA, Manuela. O plano sequência é utopia. In: LEMOS, André, PRYSTON, Angela et al (org.). **Livro da XII COMPÓS**. Rio de Janeiro: Meridional, 2004, p. 207-222.
- RANCIÈRE, Jacques. **Dissensus: on politics and aesthetics**. New York: Continuum, 2010.
- RENOV, Michael. **The subject of documentary**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Petrópolis: Vozes, 2002.
- TEMER, Ana Carolina Rocha Pessoa. A mistura dos gêneros e o futuro do telejornal. In: VIZEU, Alfredo; PORCELLO, Flávio; COUTINHO, Iluska. **60 anos de telejornalismo no Brasil: história, análise e crítica**. Florianópolis: Insular, 2010, p. 101-126.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**. Opacidade e transparência. 3ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

