



A NARRATIVA, A EXPERIÊNCIA E O VIDEOFONE

Eliana Monteiro

UNESA-UFF

“– Vocês podem ouvir agora os sons das sirenes recomeçando
(o repórter estica o braço com o microfone na mão para que se possa ouvir melhor o som).
ouçam...Estas são as sirenes aqui da capital do Kuwait anunciando mais um ataque dos
mísseis (...)

– Nós já recebemos duas ondas de ataques, a primeira as dez e meia da manhã. Há cerca de
uma hora atrás exatamente as sirenes recomeçaram a tocar e mais 5 mísseis foram disparados
(...). Dois foram interceptados ao norte do Iraque (...) e um outro foi interceptado em cima do
mar (aponta para o mar, mas não se tem na tela esta imagem), perto de onde estamos (...)

A única boa notícia até agora (...) é que não tem nenhum vestígio de arma química.

(As sirenes tocam cada vez mais alto).

– O Barulho da sirene agora está demais! (diz o jornalista já ansioso).

**(Jornalista Marcos Uchôa numa intervenção ao vivo da cidade do Kuwait para o
telejornal *Bom Dia Brasil* da Rede Globo de televisão no dia 20 de março de 2003).**

A experiência é apontada por Benjamin¹ como a fonte principal dos narradores. Ao analisar o narrador, ele os caracteriza em três “tipos”. O clássico que tem como função dar ao ouvinte a oportunidade de trocar experiência. Neste caso, aquilo que está sendo narrado está mergulhado na vida do próprio narrador. O que é narrado é visto com objetividade pelo narrador, aparecendo, portanto, como informação, exterior a sua vida.

O segundo narrador (o narrador do romance), definido por ele como aquele que já não fala mais de maneira exemplar ao leitor, surge com o aparecimento do processo de impressão².

¹ BENJAMIN, W. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo: Brasiliense, 1985.

² “O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte da narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está

Por fim, a narrativa perde seu lugar para o jornalismo. O jornalista opera com a informação, já que no centro de seu discurso não está a sua própria experiência, mas a do outro. Benjamin mostra que informação e narração são incompatíveis: “O saber, que vinha de longe - do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência”. Mas a informação, continua ele, aspira a uma verificação imediata, precisa ser compreensível “em si e para si”. É tão exata quanto eram os relatos antigos, mas enquanto esses relatos recorriam freqüentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. E é nisso que ela é incompatível, aos olhos de Benjamin, com o espírito da narrativa. Assim, a difusão da informação é responsável, de maneira decisiva, por esse declínio da narrativa”.³

Para Benjamin a verdadeira narrativa é a clássica, cuja intenção primeira era ensinar. O narrador sabe dar conselhos que foram gerados na sua própria experiência. A “narrativa” jornalística opera de modo diferente: ela é decorrência da observação da experiência alheia. Há um privilégio da informação sobre a narração.

Ora, para o que se segue, tentamos mostrar que no jornalismo atual, devido ao tempo simultâneo, é reavivado um dos elementos que continha a narrativa tradicional: a experiência.

A simultaneidade do tempo que se encontra no *fluxo incessante* do acontecimento, torna o jornalista sujeito integrante da experiência. Ele deixa de representar a figura de um mero observador do acontecimento, torna-se sujeito atuante nele, no qual está definitivamente e absolutamente incluído.

“O repórter Carlos Fino estava no alto de um prédio, em plena transmissão de uma reportagem diretamente para Portugal, quando as luzes do bombardeio começaram a

essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa - contos de fada, lendas e mesmo novelas - é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los.

³ BENJAMIN, W. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política, São Paulo: Brasiliense, 1985, pp.203-204.

riscar os céus da capital Iraquiana (...). Assustado com os jatos e bombas, o repórter balbuciava as informações e, ao mesmo tempo, se abaixava. Não se sabe se tentando sair da frente da câmera ou para tentar se proteger (dos mísseis)”⁴.

O jornalista experimenta hoje uma nova temporalidade, que acarreta uma *outra ordem* na construção do acontecimento: primeiro por estar incluído, pela simultaneidade do tempo, na experiência, que antes era identificada como uma experiência do outro, a qual o jornalista apenas relatava para um terceiro; segundo, pelas *ligações do relato*, que antes eram construídas *a posteriori* (como as reportagens em vídeo-tape), e que hoje, no acontecimento em tempo real, são ligações constituídas no *fluxo da duração* do acontecimento.

O tempo real obriga o jornalista a estabelecer *ligações específicas* na construção da narrativa, ele é tomado por uma espécie, de “contaminação narrativa”⁵. Os elementos que constituem a situação narrada “contaminam” a narrativa, por exemplo no caso do repórter Marcos Uchôa o ruído da sirene se insere na trama reportada : “O barulho da sirene agora esta demais!”

Portanto a narrativa jornalística contemporânea, por se constituir num tempo simultâneo, incorpora o jornalista a ação que ele esta descrevendo.

Paradoxalmente essa inserção do jornalista como participante do acontecimento narrado é propiciada pelo uso de um instrumento que cria uma “imagem sem respiração”: o videofone, que se tornou um aparelho fundamental na cobertura da guerra do Iraque feita pelas emissoras de TV.

Este aparato tecnológico do tamanho de um notebook possui uma câmera, uma antena de satélite e um microfone, objetos que bastam para uma transmissão em tempo real. Com ele o ofício do jornalismo, torna-se solitário porque basta um único jornalista, sem equipe, para transmitir qualquer acontecimento para qualquer parte do mundo.

Na atualidade, muito mais do que em outra época, o conceito de tempo está integrado aos instrumentos de tecnologia, capazes de estabelecer uma nova relação entre o acontecimento e a sua divulgação imediata. O uso desta tecnológica é capaz de construir não

⁴ Caderno Especial .A Guerra de Bush. Jornal O Globo , dia 21 de março de 2003. Matéria: “TV Portugal foi a primeira a mostrar ataque”.p.10.

⁵ Utilizamos o termo usado por Stella Senra para designar como as manchetes de jornais que surgem em diversos filmes podem “atender a um objetivo dramático quanto simplesmente contribuir para fazer avançar a narração”. Ver Senra,S. *Último Jornalista – imagens de cinema*, S.Paulo:Estação Liberdade, 1997, p.136.



só uma nova maneira de produção do jornalismo como e principalmente de criar uma nova maneira do indivíduo estar no mundo (telepresença) e de falar das coisas do mundo.

Surge desta nova relação do homem e da imagem produzidas por esta máquina, uma *visão fixa* do mundo, uma “visão sem olhar” como nos fala Paul Virílio⁶, uma visão na qual é impossível avaliar a configuração, arriscar uma interpretação. A visão fixa da lente do videofone que olha o jornalista traz, para a tela da televisão, uma visão apática onde se constitui uma imagem enquadrada, propositalmente angular. Na tela, a configuração de uma nova imagem, uma imagem construída sem sujeito (sem cinegrafista), instância suprema “dos objetos a nos observar”⁷.

A imagem do objeto que nos olha é ancorada numa visão inerte do acontecimento, isto é, só serão visíveis aqueles mísseis que cruzarem o céu dentro daquele ângulo específico ao qual a lente foi previamente direcionada a transmissão simultânea. Esta visão sem olhar não “percebe” a guerra e muito menos, numa perspectiva apocalíptica (se isso for possível diante da tragédia de uma guerra), o eminente risco que corre o jornalista que está ali, diante dela, de ser atingido.

Esta imagem necessita apenas de um grau satisfatório de luz, o que basta para torna-la possível. É a luminosidade que define o que será visto. Além disso, a luz traça uma topografia do espaço quando se apropria do lugar do acontecimento, limitando, condicionando as ações (naquele momento, o bombardeio ao Kuwait) às possibilidades de visibilidade.

Esta é uma imagem bem menos “presente” ao acontecimento, ao contrário da imagem que é produzida a partir do olhar do sujeito (do cinegrafista) por traz da lente. Esta tem uma respiração, marcada pelas sensações (medo, espanto, denúncia) do profissional que a produzia. O sujeito que olha o mundo através da lente da máquina faz revelações vai além daquilo que esta na tela. Neste “tipo” de imagem há uma invisibilidade que fala através da construção de uma relação entre as coisas e o mundo.

A visão sem olhar do videofone ao contrário, é constituída a partir de um ponto fixo e central (no caso que usamos como referência, o jornalista Marcos Uchôa é o centro dela), este novo registro imagético desabitua os olhos do espectador antes marcados por uma

⁶ Virilio Paul, *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1994. p.89.

⁷ Virilio Paul. *A Máquina de Visão*. Rio de Janeiro: José Olympico Editora, 1994 p.90.



imagem que “circulava” pelo acontecimento, e que agora tem somente uma visão limitada, no caso da guerra, pelo horizonte de Bagdá.

No entanto, é preciso perguntar por que então as transmissões da guerra nos paralisam diante da tela da TV ? Uma das respostas possíveis é que a imagem *foco* da guerra tem, como acabamos de dizer, no centro das sensações mais agudas a figura do jornalista, que ganhou uma *existência própria* dentro do acontecimento, tornando-se, ao contrário de antes, a única “figura viva” de uma “imagem morta” produzida por este novo instrumental tecnológico.

Durante a elaboração deste artigo, precisamente no dia 06 de abril, o mundo assistiu estarecido as imagens produzidas pelo cinegrafista americano da BBC John Simpson. O jornalista integrava um comboio que seguia de Bagdá com destino a Síria quando o comboio foi atacado pelo fogo cruzado entre forças iraquiana e da coalizão anglo americana. Nas imagens transmitidas para o mundo víamos, perplexos, sangue na lente da câmera do cinegrafista que parecia, pelas imagens trêmulas estar se arrastando no chão com a câmera, numa tentativa desesperada de registrar este horror no qual dezoito pessoas morreram e quarenta e cinco ficaram feridas.

As imagens mostram vez por outra o cinegrafista tentando, com a mão, limpar o sangue que escorre pela lente numa preocupação clara de narrar, a partir de sua própria experiência, a tragédia *visível* da guerra.

São imagens intensas, que vão além delas próprias ultrapassando seu significado visual do horror, confessando ao mundo o verdadeiro crime da guerra. Esta câmera que tem por trás dela um sujeito, uma respiração, não transmite a imagem do mesmo modo que a transmitida pelo videofone. Este produz uma visão sem olhar, enquadrada, centralizada, estanque diante do mundo. A outra, ao contrário, é uma câmera viva, que pulsa.

Voltemos narração do jornalista Marcos Uchôa da cidade do Kuwait, diz o jornalista: “Vocês podem ouvir agora os sons das sirenes recomeçando”, logo em seguida Uchôa estica o braço com o microfone na mão numa tentativa de captar melhor os sons que vêm das sirenes, tal ação não aparece na sua totalidade na tela da televisão, a mão do jornalista, quando ele estica o braço, sai do enquadramento da lente.

Na verdade estamos habituados a um olhar perceptivo da lente que “vê” as coisas interpretativamente, portanto, o cinegrafista caso estivesse por traz desta lente certamente



acompanharia o movimento do braço do jornalista e com isto, enfatizaria para o espectador a percepção do som (mais agudo) das sirenes da cidade do Kuwait, anunciando a população um eminente bombardeio.

Pode-se pensar aqui definitivamente que há o reconhecimento de um outro registro de imagem decorrente das novas tecnologias. Este novo registro imagético constitui uma nova maneira de “ver” e “falar” do mundo.

Uma das mais agudas referências que fazemos a contemporaneidade é a sua exacerbada visibilidade. Tudo deve ser antes de qualquer coisa, visível aos olhos. E o é. Resta no entanto, saber o que o indivíduo enxerga, ou melhor, qual é a natureza deste olhar.

Um dos pontos que dão reconhecimento a esta nova natureza do olhar do receptor, é a *experiência da aceleração* e a importância que ela assume na atualidade onde, o que está sendo dito nem sempre pode ser visto.

Voltemos a narração do jornalista Marcos Uchôa, diz o jornalista: “Há cerca de uma hora atrás as sirenes recomeçaram a tocar e mais 5 mísseis foram disparados (...) dois foram interceptados ao norte do Iraque e um outro foi interceptado em cima aqui do mar, perto de onde estamos”. Neste instante o jornalista aponta para o mar. A câmera, imóvel, ignora esta ação e mantém a sua fixidez.

O que acabamos de descrever nos faz lembrar as primeiras imagens exibidas na televisão brasileira quando, em função da tecnologia da época (anos 50), registravam enquadramentos esvaziados - a câmera era quase sem mobilidade (devido ao peso dos equipamentos). Era preciso que tanto os jornalistas quanto os atores se adequassem ao enquadramento da câmera ou seja, o que tornava o sujeito, atuante diante da câmera, com pouca possibilidade de ação.

Existem semelhanças entre estas duas imagens, embora a evolução tecnológica que experimentamos hoje engendre inegavelmente modos diferentes de captação e transmissão. Tanto uma, quanto a outra, mostram onde está o jornalista, mas não mostram ao espectador, devido a sua fixidez, o que o jornalista está vendo; nada é visto além daquilo que está rigidamente enquadrado. A velocidade nos leva de volta a imobilidade.

Dissemos acima que com as novas tecnologias o jornalista passa a ser participante do acontecimento narrado, e que isso é feito, paradoxalmente através de um instrumento que produz uma imagem sem respiração (o videofone). É preciso agora estabelecer, que tipo de



relação o espectador tem com essa narrativa, constituída a partir desta “máquina de visão” que apreende fragmentos do presente. “Máquinas destinadas a ver, e a prever em nosso lugar, máquinas de percepção sintética capazes de nos superar em determinados domínios, determinadas operações ultra-rápidas (...) é chegado o tempo de visão sintética, o tempo da automação da percepção”⁸.

Já é tempo de dizer que a “visão sem olhar” já não é algo exterior ao indivíduo, ao espectador, ao contrário, está incorporada a ele: olhamos as “coisas” tal qual as “coisas” nos olham. Vemos a guerra tal qual a lente da câmera do videofone a vê. O que predomina portanto na atualidade é o abandono do sujeito como intérprete do mundo em detrimento do objeto. Esta nova apreensão do mundo através da visão sem olhar da máquina, está exatamente no “engessamento visual” do acontecimento que se constitui no tempo real.

“ (...) Somos submetidos pela televisão como máquina humana na medida em que os telespectadores não são mais consumidores ou usuários, nem mesmo sujeitos que supostamente a “fabricam”, mas peças componentes intrínsecas, “entradas” e “saídas”, feed-back ou recorrências, que pertencem à máquina e não mais à maneira de produzi-la ou de se servir dela (...)”⁹.

Deleuze ao pensar a televisão desta maneira dá não só a ela uma outra dimensão, como também e principalmente, redimensiona a relação televisão/espectador. Esta nova configuração da relação está fundamentada nas novas possibilidades geradas através do novo suporte tecnológico (no nosso caso o videofone), e isto implica num outro “tipo” de “apropriação” do espectador.

Assim, este novo instrumental tecnológico, o videofone, que transmite imagem em tempo real, simultânea, torna a imagem um elemento de *comunhão* entre emissor e receptor deixando de lado a idéia clássica de *separação* entre aquilo que se passa na tela e o espectador. Este é o verdadeiro espetáculo imagético da contemporaneidade, onde a imagem está no fluxo simultâneo do acontecimento tanto para um quanto para o outro.

Trata-se deste modo, de uma nova experiência (não só para o jornalista) para o espectador que é atravessado por este artifício tecnológico que ajusta o seu olhar como peça intrínseca pertencente a máquina.

⁸ VIRILIO, Paul. A Máquina de Visão. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. pp.88-99.



Deste modo a técnica produz um *novo agenciamento* (decisivo) entre o emissor e o espectador, estabelecendo uma nova configuração imagética, o que leva o espectador a uma nova *experiência visual*.

⁹ Deleuze, G. Conversações. São Paulo: Ed.34, 1992.

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Jornalismo**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas vol.I – Magia e Técnica, Arte e Política – Ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DEBORD, Guy. A Sociedade do Espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto.1997.
- DELEUZE, G. Conversações. São Paulo: Ed.34,1992.
- MACHADO, Arlindo. A Arte do vídeo. São Paulo: Brasiliense,1988.
- MACHADO, Arlindo. A Televisão Levada a Sério. São Paulo: Senac, 2000.
- MCLUHAN, Marshall. Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem. São Paulo: Editora Cutrix, 1964.
- MARTIN-Barbero,J. Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ,2001.
- NEIVA, JR E. A Imagem. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- SANTIAGO, Silviano. Nas Malhas da Letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SENRA, Stella. O Último Jornalista.Imagens de Cinema. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.
- VIRILIO, Paul. A Máquina de Visão. Do Fotograma aa Videografia e Infografia (computação gráfica): a humanidade na “era da lógica paradoxal”.Rio de Janeiro: José Olympio,1994.
- VIRILIO, Paul. A Bomba Informática. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.