



## **A produção jornalística colaborativa em TV: o uso das câmeras de vigilância no telejornal<sup>1</sup>**

Isaac Macedo GONÇALVES<sup>2</sup>

João André da Silva ALCANTARA<sup>3</sup>

Paulo Eduardo Silva Lins CAJAZEIRA<sup>4</sup>

Universidade Federal do Ceará, Juazeiro do Norte, CE

### **RESUMO**

Esta pesquisa procurou compreender o processo de mediação da produção jornalística colaborativa, com a utilização de imagens gravadas por câmeras de vigilância e inseridas no texto das reportagens em TV, como um ato comunicativo no telejornal. Isso implicou em considerar o ritual que se estabeleceu entre os sujeitos envolvidos na ação: o telejornal e o público do programa, com vistas à produção, circulação e consumo dos sentidos. As imagens oriundas destes dispositivos eletrônicos fazem parte de uma evolução tecnológica digital, pois se inserem, no texto jornalístico, como legitimadoras da realidade relatada pelos telejornais. A intenção foi em observar estas imagens colaborativas, com o objetivo de verificar, em que medida esta coautoria do fato fideliza a audiência dos noticiários, por meio da narração jornalística do real. É, portanto, no cerne desta relação de visibilidade e visualidade do conteúdo colaborativo, que se efetua a transmissão do discurso jornalístico, nos meios de comunicação, constituindo-se assim, no processo de mediação entre os sujeitos: destinador e destinatário, ou seja, o telejornal e o seu público, que assiste ao relato apresentado pelas reportagens, que se utilizam deste tipo de recurso para dar credibilidade à notícia.

**PALAVRAS-CHAVE:** telejornalismo; ressignificação; câmeras de vigilância; comunicação colaborativa.

A partir do advento das novas tecnologias digitais surgiram novas representações sociais da realidade como resultados da participação do colaborador na construção das notícias nos telejornais da contemporaneidade. Questões sobre o agendamento, o gatekeeper, e a noticiabilidade do fato suscitaram discussões sobre o valor e uso das imagens produzidas extra instituição jornalística.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no DT 1 – Jornalismo do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

<sup>2</sup> Membro do Centro de Estudos e Pesquisa em Jornalismo (CEPEJor), Estudante de Graduação do 5º Semestre do Curso de Jornalismo da UFC, email: isaacmacedo@globomail.com.

<sup>3</sup> Membro do Centro de Estudos e Pesquisa em Jornalismo (CEPEJor), Estudante de Graduação 3º. Semestre do Curso de Jornalismo da UFC, email: joaoandrealcantara@gmail.com

<sup>4</sup> Orientador e coautor do trabalho. Líder do Centro de Pesquisas e Estudos em Jornalismo (CEPEJor), Professor Adjunto do Curso de Jornalismo da UFC, Campus Cariri, email: ecajazeira@hotmail.com



Segundo um levantamento realizado pela Associação Brasileira das Empresas de Sistemas Eletrônicos de Segurança (ABESE), em 2011, apenas no município de São Paulo foi registrado mais de um milhão de câmeras de segurança. O número corresponde a cerca de um equipamento para cada grupo de dez paulistanos. Dados do último censo do IBGE (2010) revelam que a cidade de São Paulo possui 11.125.243 habitantes.

Conforme a ABESE, às câmeras de vigilância estão assim distribuídas por regiões no País: Sudeste (53%), Sul (22%), Centro Oeste (12%), Nordeste (9%) e Norte (4%). Além disso, a Polícia Militar de São Paulo (2011) informou que a capital paulista possui um monitoramento de 272 câmeras espalhadas pelas ruas da cidade. Este número deve aumentar e seguir uma tendência, em todo o mundo, no setor de vigilância das metrópoles. Diante disso, optou-se por analisar o jornalismo local em TV da maior capital brasileira, em termos populacionais, e detentora do índice de maior concentração de câmeras de vigilância instaladas em sistemas de segurança.

Para compreensão como este fenômeno afetou a produção telejornalística, que culminou com a alteração do sentido de produção e edição da reportagem em TV, foi antes necessário compreender o processo comunicacional de produção da notícia colaborativa, para em seguida delinear as novas produções audiovisuais, com o uso do olhar eletrônico nas reportagens. Com isso, o telejornal foi afetado não apenas pela imagem colaborativa gravada pelos dispositivos eletrônicos, mas pela ressignificação do fato reapresentado pela imagem manipulada pelos editores de texto, que para ser aceita pelo seu destinatário (telejornal) teve que possuir alguns elementos visuais, que não apenas a qualificaram enquanto signo, mas buscaram surpreender o editor no momento de selecioná-las durante o processo de edição.

No corpus da pesquisa utilizou-se, como objeto de análise, o telejornal SPTV 2ª Edição, noticiário produzido e apresentado pela Rede Globo de Televisão, em São Paulo. Isto decorreu, em razão, do portal G1 possuir arquivadas, em vídeo, todas as edições dos telejornais locais, que vão ao ar, o que favoreceu a apreensão das imagens e posterior análise sobre a recorrência deste tipo de imagens, nas reportagens. As outras emissoras de televisão da capital paulista não apresentaram suporte digital no portal de notícias, que favorecesse à pesquisa, portanto foram descartadas pelos pesquisadores durante a coleta de dados.

Neste experimento empírico da pesquisa, procurou-se fazer um acompanhamento das edições do telejornal SPTV 2ª Edição durante um mês –março de



2012 – com o intuito de apreender o modo de participação colaborativa das câmeras de vigilância. Foi assistido e gravado um total de 27 edições dos noticiários da emissora paulista, sendo 243 video-reportagens analisadas. Na etapa posterior, ocorreu uma seleção e categorização dos temas, que apresentaram, na estrutura do texto jornalístico, alguma forma de participação e de colaboração por sistemas de câmera de vigilância.

Neste experimento, buscou-se compreender como o jornalista responsável pela edição dos telejornais, ao apropriar-se do enunciado gravado pelo dispositivo eletrônico, escolhia a forma como estas imagens seriam disponibilizadas no texto jornalístico, os temas, o tempo de exposição destas imagens na estrutura da reportagem, o referencial no contexto da imagem e a linguagem por meio de planos e enquadramentos.

O resultado evidenciou que os temas: trânsito, assalto/roubo, flagrantes e antecede ao fato foram os mais recorrentes. Este acompanhamento foi determinante para verificar a linha editorial do noticiário, o público-alvo, a estética das imagens e o modo como o telejornal construiu a participação das imagens colaborativas, além de observar a interação entre destinadores (jornalistas) e destinatários (público), tendo em vista o modo de organização das reportagens e as transformações ocorridas na transição entre o sistema comunicacional analógico e digital.

## **1. SPTV Segunda Edição – histórico e o acompanhamento das edições**

O *SPTV* estreou em janeiro de 1983, às 19h48, com o intuito de ampliar o espaço para o jornalismo regional na programação da Rede Globo. Como seus similares em outros estados – Rio de Janeiro, Pernambuco, Minas Gerais e Distrito Federal –, seu objetivo era conferir maior identidade ao noticiário local, até então incorporado aos telejornais: *Hoje* (1971), *Jornal Nacional* (1969) e *Jornal da Globo* (1982).

Seis meses após a estreia, o *SPTV* ganhou uma edição às 12h40 – com noticiário, entrevistas de estúdio e uma agenda cultural – e a edição noturna passou a entrar no ar mais cedo, às 19h45. A primeira edição foi suspensa em 1989 e retornou aos demais estados em 1992, exceto em São Paulo que, desde 1990, já experimentava um projeto novo de jornalismo comunitário no telejornal *São Paulo já*. Este jornal, exibido em duas edições, estreou no espaço antes ocupado pelo *SPTV* à noite – que foi extinto – e pelo *Jornal Hoje*, que deixou de ser exibido em São Paulo na época. O *São Paulo já* serviu como ensaio para o novo padrão de jornalismo que a emissora pretendia



implantar em rede nacional, fundamentado no fortalecimento do noticiário local e na maior participação ao vivo da equipe de reportagem.

O *SPTV* teve ainda uma terceira edição (de março de 1983 a março de 1989), que ia ao ar logo após o *Jornal da Globo* e se dividia em dois blocos: o primeiro era reservado à cobertura dos fatos ocorridos depois da segunda edição, atualizando o noticiário do fim de noite; o segundo bloco apresentava colunas de esporte, política, economia e cultura. Os colunistas, acionados de acordo com a necessidade, davam notícias exclusivas e analisavam os fatos de suas respectivas áreas. A partir de 25 de março de 1984, o telejornal também chegou a ser exibido aos domingos, depois do *Fantástico*, ampliando e complementando com detalhes as notícias divulgadas no programa. Essa edição saiu do ar em 21 de junho de 1987.

Em 2007, a equipe do *SPTV* 1ª Edição era encabeçada pelo editor-chefe Cláudio Marques e a editora-executiva Leda Pasta. O *SPTV* 2ª edição tinha como editor-chefe Paulo Roberto Amaral e o editor-executivo Paulo D'Arezzo e como cinegrafistas do "Globocop", os profissionais Aroldo A. Moraes, Eustaquio de Barros, Luiz de Oliveira e Marcos de Sá. A primeira edição do *SPTV* vai ao ar às 12h15, apresentada por Chico Pinheiro e Mariana Godoy. E a segunda, no ar às 19h, tem apresentação de Carlos Tramontina.

O *SPTV* 2ª edição geralmente possui três blocos, com cerca de três ou quatro matérias, dependendo do tamanho do VT, por bloco. Quando possui muitas notícias factuais, o tempo dos VTs aumenta e o número de blocos diminui para dois. Ao todo, seja com dois ou três blocos, o jornal possui de 12 a 14 minutos de exibição, de segunda a sábado, sem contar com os intervalos comerciais. Exibido ao vivo e neste formato desde 1999, no horário das dezoito horas e cinquenta minutos até próximo das dezenove horas e vinte minutos, conta com o público-alvo formado pelas classes A, B e C.

Um telejornal que antecede e sucede a duas teledramaturgias. Em uma grade de programação, inserir um noticiário antes e depois de um programa de entretenimento permite que o público do telejornal permaneça assistindo a programação, mesmo após o fim de sua exibição, ou assista a teledramaturgia e depois continue sintonizado na emissora de TV, que exhibe na sequência outro telejornal.

Segundo o editor-chefe e âncora do *SP TV* 2ª edição, Carlos Tramontina, o programa tem uma média total de vinte minutos diários de produção e comerciais, o que possibilita a inserção de imagens colaborativas em sua estrutura. Os temas das reportagens são, em sua maioria, de assuntos gerais como esporte, factuais, cultura,



economia e política local. Mas também apresentam temas investigativos em reportagens especiais, como foi o caso da *Gangue das louras*, grupo de mulheres que assaltavam prédios residenciais de luxo, em São Paulo. O assunto esteve presente em suítes de reportagens durante grande parte das edições do mês de março.

O assunto principal sobre a *Gangue das Louras* chegou a ter quatro reportagens, em quatro dias consecutivos. Além de outros temas relacionados ao trânsito congestionado, espancamentos, assaltos e roubos a banco, entre vários outros temas de destaque. Diferenciando-se das demais praças brasileiras, o SPTV – 2ª edição começou a valorizar o uso das imagens de câmeras de segurança ou vigilância como forma de trazer maior credibilidade ao que é mostrado no programa. São flagrantes e registros que ajudaram a compor as reportagens. Sendo assim, analisando toda a exibição do telejornal, no mês de março, identificaram-se quatro pontos diferentes de abordagem do uso dessas imagens de câmeras de segurança ou vigilância:

- 1) Trânsito (quando referidas a qualquer tipo de matéria ou nota coberta sobre o assunto);
- 2) Assalto/Roubo (principalmente em bancos, onde as câmeras de segurança estão mais presentes);
- 3) Flagrantes (na reprodução de imagens de ação de quadrilhas e bandidos);
- 4) Imagens que antecedem o acontecimento ( não se enquadram em flagrantes, mas possuem importância significativa na construção das matérias).

A tabela abaixo ilustra a quantidade de vezes da utilização das imagens de segurança de acordo com cada categoria:

<b>USO DE IMAGENS DE CÂMERAS DE SEGURANÇA NO SPTV – 2ª EDIÇÃO*</b>	
<b>TIPO DE REGISTRO</b>	<b>QUANTIDADE DE USO</b>
TRÂNSITO	30 vezes
ASSALTO / ROUBO	14 vezes
FLAGRANTE	9 vezes
ANTECEDE O ACONTECIMENTO	5 vezes

Dados: SPTV 2ª Edição/março/2012.

Com maior incidência de uso, a matéria de trânsito tratava de falar sobre o congestionamento nas vias da capital paulista, levando em consideração as chuvas e os



horários de picos da cidade. Em geral, no final dos blocos, o jornal utilizava imagens do trânsito, sendo algumas câmeras próprias da Rede Globo e outras identificadas pelos pesquisadores, como sendo de vigilância ou segurança. No total, foram 30 vezes utilizado este tipo de imagens.

Em segundo lugar, com 14 matérias sobre o assunto, as pautas que abordavam *Assalto/Roubo* estavam geralmente ligadas a crimes contra o sistema bancário. Em algumas delas, os editores ressaltavam novos enquadramentos e marcavam a parte mais importante de cada imagem de forma a chamar a atenção do telespectador para o ponto importante dos registros. Em geral, eram as principais matérias do telejornal, aparecendo em destaque no primeiro bloco e na escalada do noticiário.

Em terceiro lugar ficaram as matérias relacionadas a temas de flagrantes. Espancamentos e outras pautas abordadas nessa temática apareceram nove vezes no telejornal durante o mês de Março. Estavam quase sempre no segundo bloco do jornal e também utilizavam os recursos da edição para destacar o fato e chamar a atenção do telespectador.

Por último, o que se classificou como *Antecedendo o Fato*. Não chega a ser um flagrante, mas possui alta relevância na construção das matérias. Em geral, abordava imagens de alguma pessoa antes de ocorrer o fato principal, usando de recursos da edição para chamar a atenção do telespectador.

## **1.2 Como as emissoras de TV tratam a colaboração das imagens do cotidiano**

Nesta parte da pesquisa buscou-se identificar algumas variáveis que, levantadas na pesquisa empírica, procuraram compreender o sentido da representação e ressignificação da realidade mediada pelo telejornal analisado. A visibilidade dessa representação da realidade passa pelo crivo seletivo do destinador/telejornal, com determinados critérios de noticiabilidade antes de sua publicação em TV e na Internet. O que faz crer na existência de uma ressignificação da informação através do impacto visual produzido por estes temas próximos ou distantes da realidade do espectador. Um sistema de seleção categorizado por um conjunto de assuntos de interesse público, porém de interesse do jornal ou do seu editor que irá publicá-lo.

Os assuntos colaborativos de maior impacto visual ficam em destaque na página principal dos telejornais do Portal G1, na Internet. Estes dados nos fornecem pistas quanto ao interesse jornalístico dos editores por enunciados colaborativos, que no seu



discurso visual possuam algumas características consideradas espetaculares. Isto ocorre, a partir da indicação deste material colaborativo, pelos editores à categoria de: “destaques da edição”, termo que indicia a existência, naquele ambiente midiático, de vídeos com imagens sensacionais, na forma de denúncias, flagrantes, desastres naturais, acidentes de trânsito e incêndios, o que desperta o interesse do público pelas notícias no telejornal.

Segundo professor Laurindo Lalo Leal Filho (2005), há duas explicações básicas para essa opção de seleção de imagens sensacionais colocadas em destaque nos sites das emissoras de TV na Internet. A primeira se refere à categoria do lucro como objetivo único das emissoras comerciais e, em decorrência, a visão da TV como fonte prioritária de entretenimento e a segunda de espetacularização da notícia. No Brasil, diferentemente da maioria dos países europeus, a televisão foi concebida desde a sua origem como um empreendimento comercial, voltado para a obtenção de riquezas.

“Aqui não se pensou na TV como serviço público, com a responsabilidade social de, em primeiro lugar, se dirigir ao cidadão e dar a ele instrumentos para viver melhor na sociedade. Seguindo o exemplo do rádio, a televisão brasileira surgiu para – antes e acima de tudo – acelerar o processo de acumulação capitalista com a oferta diária de uma alta dose de bens e serviços. Para dar conta dessa missão ela precisava conquistar a audiência a qualquer preço e aí entra a segunda explicação para a situação atual da TV brasileira e da espetacularização da notícia” (Leal, 2005)

Trata-se da aposta no entretenimento como centro de todas as programações em detrimento da informação e da educação. Na TV, fonte única de informação para a maioria absoluta da população brasileira, o principal produto é o entretenimento e a sua prática contamina todas as demais esferas da programação não deixando escapar nem o jornalismo. Estão aí as raízes da espetacularização das notícias.

Ao separar os vídeos em situações de destaque, o telejornal manipulou o telespectador ao que considera de interesse público, mercadológico e gerador de audiência, visto que a cada acesso dos vídeos, o internauta convalida a sua participação nesse ambiente midiático controlado pela empresa de comunicação.

Como afirma Guilherme Orozco Gómez (2006, p 87), esses novos serviços on line pressupõem novas dependências dos usuários em relação ao controle das *holdings* de comunicação. Para exercerem com liberdade suas diversas “interatividades”, os usuários têm de se conectar às grandes redes e infraestruturas, que controlam o fluxo de informações. Assim, a assimetria que já caracterizava as dependências anteriores entre os usuários do período pré-novas tecnologias, como os telespectadores e os seus



enunciadores, muda, mas não desaparece. Ou seja, o público que participa no jornalismo colaborativo com as novas tecnologias interage com as empresas de comunicação, mas a sua participação é sempre controlada.

Quanto à novidade na representação do fato colaborativo, na análise da semiótica do cotidiano defendida por Eric Landowski (1992, p. 120), o entendimento dessa narrativa do colaborador deve, antes de tudo, responder a seguinte questão: “Que há de novo hoje no mundo?”, a narrativa jornalística valoriza por princípio a irrupção, do singular, do a-normal, para, depois, tornar a situar o sensacional no fio de uma história que lhe dá seu sentido e o traz de volta à norma, à ordem das coisas previsíveis. O editor valoriza esta singularidade, com a apreensão de enunciados em vídeo, que dão valor a imagem impactante, que mais tarde será utilizada no telejornal para despertar o interesse do público.

As notícias se apresentam como dramas contados em mini-histórias com protagonistas reais. A edição do programa faz uma organização visual destas reportagens, para que favoreça a leitura do telespectador, ao agrupar as imagens dos fatos de maior impacto dramático. Dessa forma, cria-se uma atmosfera onde o público absorve a informação desejada pela emissora e comentada posteriormente no meio social. Uma situação realizada pela TV ao transformar aquelas informações disfóricas em assuntos mais importantes do dia para o público no seu processo de inserção/participação da vida cotidiana. Um interesse tensionado pela imprensa, ao escolher os temas mais significativos, em razão da necessidade diária de novidades em sua agenda midiática. Este agendamento determina o sentido do novo, diferente e inusitado com que o telejornal busca atingir seu destinatário.

Para a TV, as notícias retratam a realidade do cotidiano. O público, por meio do consenso induzido pela mídia, acredita nesse retrato da realidade editada pela imprensa e aceita participar do contrato proposto pelo destinador – manipulador, que o persuade a assumir o papel de enunciador. Uma situação dúbia, entretanto, fixa-se no interior dessa questão, ao verificar o confronto entre a realidade retratada pela TV e a realidade do fato em si. Os fatos selecionados na página inicial do Portal G1, durante a pesquisa, mostraram a existência de uma realidade com um discurso jornalístico sensacionalista. Essas características apresentam-se evidentes no texto verbal e não verbal dos vídeos colaborativos: ao se referir aos temas colaborativos, evidencia-se uma estética dramática na forma e conteúdo eleitos pelo audiovisual.

Essa opção pelo drama, no entanto, existe em ambos os lados da mensagem, tanto da TV quanto do seu público. O público como telespectador do telejornal acostumou-se a ver e ouvir o uso dos códigos na estrutura do texto jornalístico, que ao dar voz aos sujeitos, o faz mediante alguns mecanismos de compreensão do conteúdo da notícia. O significado da representação desses códigos se estabelece como um instrumento de codificação do texto pelo interlocutor. Quando se reflete sobre o significado da codificação das imagens colaborativas, verifica-se que o signo representado pelo interagente é decodificado pelo código do destinador (telejornal), que dá sentido à notícia e desenvolve outro signo composto pelo que a imprensa prioriza como notícia: temporalidade, imagem, impacto como informação.

No texto *Leitura Sem Palavras* de Lucrécia D. Ferrara (2002), a autora conceitua a relação entre o código e a sintaxe como partes de um todo, no qual o código se caracteriza por um signo e uma sintaxe específica. O ato de decodificá-lo orientaria a sua exibição e a sua sintaxe. No telejornal, o editor decodifica os signos audiovisuais quando os seleciona como forma de sintagmas da própria leitura do cotidiano e mediante uma codificação com alguns dos sinais, que dariam sentido ao fato.

Essa capacidade representativa dos sentidos demonstraria que o jornalista percebe e organiza o mundo a sua volta, a partir da ação de decodificação do código interno da imprensa (referente), que considera os ruídos, as cores e as imagens como associações verbais e não-verbais, que qualificam o signo a possibilitar uma leitura da realidade pelo destinatário. Contudo, essa leitura se encontra repleta de inferências decorrentes das experiências cotidianas do referente.

O jornalista/editor, nesse sentido, possui o que Ericson, Baranek e Chan (1987) definem como “saber de reconhecimento”. Trata-se de um saber mais “instintivo” que teórico, o qual possibilita desenvolver um “olhar do que é notícia”, quer dizer, faz com que ele perceba o que é noticiável ou não. Tal saber parece estar diluído entre os telespectadores, não se restringindo apenas aos jornalistas nas redações de TV. Os editores ao escolherem uma dada imagem, estão exercendo o saber de reconhecimento, que os leva instintivamente a imaginar que aquela imagem espetacular pode ser útil para o telejornal, ou outros meios jornalísticos.

Na literatura, encontra-se na posição do jornalista Eugênio Bucci, uma reflexão sobre este reconhecimento da equipe de produção dos noticiários sobre determinados fatos, que poderão se tornar notícia, como sendo um ato destinado a conquistar a atenção do público mediante a exibição de imagens dramáticas:

O noticiário da atualidade constrói pequenas novelas diárias ou semanais cujos protagonistas são tipos da vida real absorvidos por uma narrativa que funciona como se fosse ficção. Programas jornalísticos na televisão desenvolvem-se como se fossem filmes – de ação, de suspense, de romance, de horror. (...) a seqüência dramática do telejornalismo é precisamente melodramática, segue a estrutura das narrativas das telenovelas, que fundaram no público nacional o ato de ver televisão. É esse o estilo brasileiro pelo qual a imagem preside a notícia. O massacre de trabalhadores sem-terra em Eldorado dos Carajás, no interior do Pará, em abril de 1996, só foi à manchete porque veio acompanhado de cenas vibrantes (BUCCI 2000: 142-3).

O telejornalismo se pauta em reportagens de conteúdo dramático, que geram sentido sobre o imaginário do destinatário. Isto seria a base do texto da reportagem jornalística verificado mediante a pesquisa e presente no texto colaborativo, através de uma estrutura discursiva dramática construída, a partir de características de noticiabilidade. Na pesquisa qualitativa, a maioria das imagens colaborativas noticiadas tinha uma narração dramática nos registros de flagrantes de trânsito, assaltos/roubos, incêndios, denúncias onde, em primeiro plano, chamou mais atenção a estética da imagem do que o conteúdo da informação, que ficou em segundo plano na leitura da notícia.

O texto da imagem colaborativa buscou surpreender o jornal (destinatário) e o telespectador, para que num momento subsequente pudesse informá-lo do que se tratava. O aspecto inusitado seria o impacto criado pelo enunciador ao valorizar o objeto do enunciado. A maioria das imagens colaborativas analisadas contém essa narrativa dramática do cotidiano, que vai além do nível verbal, em sua estrutura de valor-notícia. Uma contiguidade, visto que há entre o destinador e o destinatário uma espécie de acordo tácito na experiência no registro de flagrantes, por câmeras de vigilância, que sugerem a produção de um texto associado a recursos expressivos de valor-notícia, que legitimam as imagens dramáticas como de interesse público.

Na teoria, o conceito de valor-notícia que sustentam a noticiabilidade de um fato seria a condição de possibilidade para que se transformem em notícia – podendo variar, segundo o lugar do fato, do nível de reconhecimento social das pessoas envolvidas, das circunstâncias da ocorrência, da sua importância pública e da categoria editorial do meio de comunicação. O valor-notícia ou valor de notícia dos fatos seriam traduções possíveis da expressão *news value*, onde se acrescenta alguns valores à informação tais como: atualidade, proximidade, impacto e interesse público. (Sodré, 2009, p. 21).



O Jornalismo apresenta-se como prática midiática um código ou jargão que esconde os meandros da verdadeira dimensão da linguagem que o caracteriza, conforme Pena (2008, p.131) seriam usados também nas redações de jornais. Esses códigos determinam no processo produtivo, um significado e uma função e tornam-se dados evidentes para os profissionais envolvidos no processo. Essas imagens complementam a notícia e mostram ângulos diferentes do fato e, em alguns casos, momentos anteriores à chegada da equipe da TV ao local atingido. Assim, o uso do material gravado por câmeras de vigilância enriquece a reportagem profissional feita pelos repórteres e estende as possibilidades da emissora de TV na cobertura dos fatos inusitados com mudanças significativas nas rotinas produtivas dos noticiários

Estes documentos audiovisuais colaborativos mesmo reproduzindo essas cópias da realidade quanto ao seu conteúdo e forma, no entanto, utilizam, em muitas coberturas, planos tremidos e imagens de baixa qualidade registradas pelo suporte de microcâmeras, câmeras de vigilância, buscando imprimir ao enunciado, ainda que de maneira limitada, um efeito de cópia real, algo bem distante da realidade das imagens estáveis e bem enquadradas profissionais. O enunciador (TV) cumpriu o papel de fazer persuasivo, responsável por manipular as imagens do interagente e levar o público ao fazer interpretativo que o leva a reconhecer e a crer na cópia do real.

Tanto a persuasão do enunciador (TV), quanto a interpretação do público se realizaram no e pelo discurso. Estabelece-se um contrato entre o destinador (TV) e seu destinatário (público) e os meios empregados na persuasão e na interpretação das imagens colaborativas. Pelo contrato entre os sujeitos, o público deve interpretar o discurso, de ler a verdade registrada em dispositivos tecnodigitais. O destinador (TV) constrói um dispositivo, que determina marcas de veridicção com as imagens tremidas, amadoras e não profissionais, com o intento de revelar a realidade.

O telespectador que viu a estas imagens parece ver o seu significado, a partir do que ela representa enquanto dispositivo de mediação dos problemas urbanos. De acordo com Villém Flusser (2001, p. 14), existe um fator que se interpõe entre as imagens e o seu significado: um aparelho e um agente humano que manipula (editor). Mas, tal complexo não parece interromper o elo entre a imagem e seu significado. Pelo contrário, parece ser o canal que liga a imagem ao seu significado. O editor e a câmera digital utilizada para capturar as imagens constituíram esse elo, no qual as câmeras são produtoras de signos, pois se configuram em representações visuais.

“Os signos e, entre eles, as imagens são mediações entre o homem e o mundo. Devido à sua natureza de ser simbólico, ser de linguagem, ser falante, ao homem não é nunca facultado um acesso direto e imediato ao mundo. Tal acesso é inelutavelmente mediado por signos. Todas as modalidades de signos, inclusive as imagens, têm o propósito e a função de representar e interpretar a realidade, mas, ao fazê-lo, inevitavelmente interpõem-se entre homem e mundo (SANTAELLA; NÖTH, 2005, p.131).

Conforme Santaella e Nöth (2005) conceituaram, existem pelo menos três paradigmas no processo evolutivo de produção de imagem: o pré-fotográfico, o fotográfico e o infográfico. O pré-fotográfico enquadra as imagens produzidas artesanalmente (desenho, pintura, gravura). O infográfico refere-se às imagens produzidas por computação. O paradigma fotográfico refere-se às imagens produzidas por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível, ou seja, imagens que dependem de uma máquina de registro e que implicam necessariamente a presença de objetos e situações reais preexistentes ao registro (fotografia, cinema, TV). As imagens produzidas pelas câmeras de vigilância do pertencem a este terceiro paradigma, o fotográfico.

Atrás das imagens das câmeras está um sujeito, aquele que maneja essa prótese ótica, que a maneja mais com os olhos do que com as mãos. Essa prótese, por si mesma, cria certo tipo de enfrentamento entre o olho do sujeito, que se prolonga no olho da câmera, e o real a ser capturado. O que o sujeito busca, antes de tudo, é dominar o objeto, o real, sob a visão focalizada de seu olhar, um real que lhe faz resistência e obstáculo (SANTAELLA; NÖTH, 2005, p.165). Ao manejar a câmera, o olhar do sujeito enfrenta o real a ser representado e reinterpretado. Não é a máquina quem produz este olhar provocador e misterioso. Ela é a extensão do sujeito, aquele que irá decifrar a realidade, tornando-a conhecida. A imagem revela o recorte de um acontecimento, fragmento da realidade, sob a visão autoral do jornalista, que enquadra os elementos e empreende significados à imagem representada.



## REFERÊNCIAS

BUCCI, E.; KEHL, M. R. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004.

ERICSON, R.V.; BARANEK, P.M.; CHAN, J.B.L. **Visualizing Deviance: a study of news organization**. Toronto: University of Toronto Press, 1987.

Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2010/resumos/R5-3168-1.pdf>> Acesso em agosto de 2010.

FERRARA, LUCRÉCIA D'ALÉSSIO, **Leitura sem palavras**, São Paulo, SP, Ed. Atica, 2002.

FLUSSER, Villém. **Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro. RJ. Ed. Relume Dumará. 2002.

GOMÉZ, GUILHERMO OROZCO. GÓMEZ, **Comunicação Social e mudança tecnológica: um cenário de múltiplos desornamentos**. In: MORAES, Dênis (org.). Sociedade midiaticizada. Rio de Janeiro, RJ, Ed. Mauad, 2006.

LANDOWSKI, ERIC. **A Sociedade Refletida: ensaios de sociosemiótica**. Educ. São Paulo, SP, 1992

LAURINDO, LALO LEAL FILHO. **As raízes da espetacularização da notícia. Observatório da Imprensa**. 17/06/2005 <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/as-raizes-da-espetacularizacao-da-noticia>, acesso em 10 de março de 2012.

PENA, Felipe. **Teoria do Jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2005.

SANTAELLA, L e NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. 4 ed. São Paulo: Iluminuras, 2005. ,

SODRÉ, Muniz. **A Narração do Fato – Notas para uma teoria do acontecimento**, Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 2009

[www.gl.com.br](http://www.gl.com.br)

[www.abese.org.br](http://www.abese.org.br)