



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

A “RALÉ” DO TELEJORNALISMO

O jornalista amador na produção da notícia e os limites da autoridade jornalística na televisão

ALINE GRUPILLO CHAGAS REIS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação, da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Comunicação. Área de concentração: Mídia, Cultura e Produção de Sentido.

Orientador: Prof. Dr. Marco Antônio Roxo da Silva

NITERÓI
2018

ALINE GRUPILLO CHAGAS REIS

A “RALÉ” DO TELEJORNALISMO

O jornalista amador na produção da notícia e os limites da autoridade jornalística na televisão

Niterói, 30 de maio de 2018.

Banca Examinadora:

Professor. Dr. Marco Antônio Roxo da Silva (UFF) – Orientador

Professor. Dr. Afonso de Albuquerque (UFF) – Examinador

Professora. Dra. Ana Paula Goulart Ribeiro (UFRJ) – Examinadora

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG

G892" Grupillo Chagas Reis, Aline
A "Ralé" do Telejornalismo: o jornalista amador na
produção da notícia e os limites da autoridade
jornalística na televisão / Aline Grupillo Chagas Reis ;
Marco Antônio Roxo da Silva, orientador. Niterói, 2018.
146 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCOM.2018.m.02928847456>

1. Jornalismo amador. 2. Telejornalismo. 3. Produção de
imagem. 4. Televisão. 5. Produção intelectual. I. Título
II. Roxo da Silva, Marco Antônio, orientador. III.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social.

CDD -

*Desistir...eu já pensei nisso, mas nunca levei realmente a sério:
é que tem mais chão nos meus olhos do que cansaço nas minhas pernas,
mais esperança nos meus passos do que peso nos meus ombros,
mais estrada no meu coração do que medo na minha cabeça.*
Cora Coralina

AGRADECIMENTOS

À Deus por estar comigo todo o tempo.

Ao meu esposo, Benjamin, e filha tão amada, Sophia, por embarcar comigo nessa jornada, suportar todos os percalços, ausências e por acreditar, sempre!

Aos meus pais, Rosa e Castro, pelo amor, apoio e pelas orações tão importantes nessa caminhada.

Ao meu amado irmão, Arthur Grupillo, pela inspiração, apoio e pelas palavras de incentivo quando tantas vezes achei que não ia conseguir.

À minha tia (ou segunda mãe), Marília, pelo companheirismo e assistência.

Ao Professor Dr. Marco Antônio Roxo da Silva pela orientação, pelos ensinamentos passados ao longo do mestrado e, sobretudo, pela confiança e parceria.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e ao CNPQ pela bolsa de pesquisa.

Aos colegas de turma pelas discussões e troca de ideias fundamentais na construção do saber.

A todos aqueles que contribuíram com valiosos depoimentos para realização da pesquisa.

RESUMO

A tecnologia impactou a produção telejornalística brasileira, alterando o modo como a imagem passou a ser pensada e captada. Ao longo dos anos, o desenvolvimento dos equipamentos de filmagem permitiu não somente a mobilidade das equipes de reportagem tradicionais, mas também ampliou a oferta de imagens produzidas por agentes externos às redações dos telejornais. Embora seja interessante para as emissoras de televisão, pelo potencial para atrair a audiência, a produção de cenas impactantes pôs em disputa jornalistas diplomados e não-diplomados. Enquanto os primeiros procuram demarcar sua distinção e autoridade pelo ensino acadêmico, os segundos reclamam seu pertencimento ao campo do jornalismo pelo exercício profissional e prestação de serviço público, principalmente na produção das notícias factuais relacionadas à violência urbana. Essas disputas deram origem aos denominados “jornalistas amadores”, cinegrafistas com variados graus de experiência na produção imagética para os noticiários televisivos. A ausência da credencial universitária submeteu o trabalho desses agentes ao dos jornalistas profissionais, que procuraram estabelecer mecanismos de controle para mantê-los à margem do processo produtivo dos telejornais. Entretanto, a profusão de imagens flagrantes exibidas nos noticiários evidencia um problema que merece ser investigado. Nosso objetivo é mostrar quem são e como atuam os amadores, a fim de refletir em que medida a inserção desses agentes no telejornalismo expõe os limites da autoridade jornalística no Brasil.

Palavras-chave: jornalismo amador; telejornalismo; produção de imagem; televisão

ABSTRACT

Technology has affected Brazilian production of news, altering how image came to be thought and captured. Over the years, the development of filmmaking equipment has enabled not only the mobility of traditional reporting teams but also expanded the supply of images from agents external to the newsrooms. Although interesting for television broadcasters, because of the potential to attract audience, the production of shocking scenes has put in confront certified and non-certified journalists. While the former seek to demarcate their distinction and authority by academic education, the latter claim their belonging to the field of journalism by professional practice and public service, especially by producing factual news related to urban violence. These disputes gave rise to the so-called “amateur journalists”, who are cameramen with varied amount of experience in the image production for television news. The absence of academic certification subjected the work of these agents to those of professional journalists, who sought to establish control mechanisms for keeping them at the margin of the production process of news. However, the profusion of flagrant images in the news discloses a problem that needs to be investigate. Our objective is to show who the amateurs are and how they work in order to measure in what extent the use of these agents in television journalism exposes the limits of journalistic authority in Brazil.

Keywords: amateur journalism; telejournalism; image production; television

LISTA DE ABREVIATURAS

ABI	ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA
ABRAJI	ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE JORNALISMO INVESTIGATIVO
ANJ	ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS JORNAIS
ABERT	ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EMISSORAS DE RÁDIO E TV
ARFOC	ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS REPÓRTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRAFICOS
DRT	DELEGACIA REGIONAL DO TRABALHO
EBC	EMPRESA BRASILEIRA DE COMUNICAÇÃO
FENAJ	FEDERAÇÃO NACIONAL DOS JORNALISTAS
STF	SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL
SJSP	SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO ESTADO DE SÃO PAULO
SINDJOR	SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO
DC	DIÁRIO CARIOCA
JB	JORNAL DO BRASIL
UH	ÚLTIMA HORA
FP	FOLHA DE SÃO PAULO
JN	JORNAL NACIONAL
SBT	SISTEMA BRASILEIRO DE TELEVISÃO
CNT	CENTRAL NACIONAL DE TELEVISÃO
BBC	BRITISH BROADCASTING CORPORATION
CNN	CABLE NEWS NETWORK

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1: O JORNALISTA AMADOR E A PRODUÇÃO DE IMAGEM....	15
1.1 Imagens amadoras em destaque na TV: o caso da Favela Naval	16
1.2 Tecnologia e produção de flagrantes para o telejornal	27
1.3 Imagens do “mundo cão”: o papel do amador no telejornal	38
1.4 Jornalistas amador, por quê?	50
CAPÍTULO 2: O JORNALISTA AMADOR NA COBERTURA DE RISCO	60
2.1 Cinegrafistas na linha de frente	61
2.1.1 Gelson Domingos: o cinegrafista que “gravou quem o matou”	62
2.1.2 Santiago Andrade: o cinegrafista solitário na praça de guerra	66
2.2 A “ralé” do telejornalismo	70
2.3 Da Internet à televisão: tornando-se jornalista amador	81
2.4 Telejornalismo e divisão moral do trabalho	89
CAPÍTULO 3: AUTORIDADE JORNALÍSTICA EM DISPUTA.....	100
3.1 O cinegrafista e a formação da comunidade profissional no Brasil	101
3.2 A tecnologia e as fronteiras do jornalismo	112
3.3 Jornalista profissional <i>versus</i> jornalista amador.....	123
CONCLUSÃO	136
REFERÊNCIAS	140

Introdução

O mundo parece mais real sob as lentes amadoras. Delas nada escapa. A lista dos eventos recentes em que os jornalistas amadores tiveram participação de destaque inclui os dois últimos escândalos de violência policial no Brasil, o acidente do Fokker da TAM em São Paulo e a explosão da bomba caseira no Parque do Centenário Olímpico em Atlanta.

Mário André e Silva, jornalista¹

Uma coisa é publicar factuais, colocar no ar imagens de cinegrafistas amadores e pagar por elas. É benéfico e ajuda nas reportagens e afins. Outra coisa é colocar no ar imagens de mídias que não são mídias dando a elas esse perfil. [...] Essa farra acontece muito em função de uma canetada do ministro Gilmar Mendes que sepultou o diploma de jornalista.

Alberto Araújo, chefe de reportagem²

Ao longo dos últimos anos, os chamados “jornalistas amadores” foram responsáveis pela captação de cenas impactantes, quase sempre exibidas com grande destaque pelos telejornais brasileiros. Munidos de câmeras portáteis, esses agentes registraram eventos emblemáticos, sobretudo relacionados à violência urbana, tais como os casos da Favela Naval, em São Paulo, e o da favela Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Ambos retrataram a truculência de policiais militares contra moradores de regiões da periferia e mobilizaram a sociedade brasileira na década de 1990 em prol de significativas mudanças na legislação dos direitos humanos no Brasil. Os flagrantes também intensificaram os debates sobre os efeitos da tecnologia nos modos de fazer telejornalismo e quanto ao emprego de “não-jornalistas” na produção noticiosa. Foi nesse contexto que o jornalista Mário André e Silva do *Jornal do Brasil* destacou o grau elevado de relevância que os “jornalistas amadores”, também chamados “cinegrafistas amadores”, obtinham nos noticiários televisivos, salientando a importância de suas lentes para o bem comum.

De lá pra cá, porém, o aperfeiçoamento e o barateamento dos dispositivos de gravação de som e imagem ampliaram a oferta de cenas amadoras para os telejornais, que passaram a estimular e tentar disciplinar esse tipo de produção diante do imediatismo e da concorrência com a produção noticiosa na Internet. Entretanto, a profusão de flagrantes e sua utilização descontrolada por jornalistas profissionais passaram a ser interpretadas

¹ “Fenômeno acontece em todo mundo”, *Jornal do Brasil*, 11 de abr. de 1997.

² Postagem da página pessoal do jornalista no *Facebook* publicada em 30 de jul. de 2015.

como uma ameaça, atribuída pelo jornalista Alberto Araújo do *SBT* à decisão do Supremo Tribunal Federal que derrubou a obrigatoriedade do diploma superior específico em jornalismo para o exercício profissional no Brasil. Sendo assim, essa pesquisa tem por objetivo tratar do uso de cenas gravadas por “jornalistas amadores”, das circunstâncias nas quais esses agentes são acionados e destacar quem são e como atuam esses indivíduos, a fim de discutir de que maneira sua inserção na produção noticiosa televisiva expõe os limites da autoridade jornalística no Brasil.

Além disso, esse fenômeno ganhou novos contornos e foi dramatizado pelo processo de convergência midiática, que permitiu a expansão da produção do conteúdo audiovisual por pessoas comuns e sua distribuição, especialmente, no ambiente virtual. Daí a popularização do termo “amador”, comumente associado às modalidades de jornalismo participativo e de jornalismo cidadão (*citizen journalism*), nas quais a participação do usuário/espectador assume o caráter de oposição às práticas profissionais de elaboração da notícia.

No Brasil, as chamadas “News”, páginas de bairros administradas por cidadãos comuns no *Facebook*, oferecem um exemplo desse potencial participativo. Esses perfis, geralmente vinculados à rotina de violência no subúrbio do Rio de Janeiro (*Jacarepaguá News, Praça Seca News, Guadalupe News* etc.) seguem a lógica de produção “ao vivo” e procuram afirmar seu pertencimento ao jornalismo através da prestação de serviços indicando aos moradores dos bairros os lugares onde estão ocorrendo assaltos, tiroteios, arrastões, etc., com imagens flagrantes desses acontecimentos. Por isso, embora reconheça os benefícios dos cinegrafistas amadores para os telejornais, o jornalista Alberto Araújo critica as “News” argumentando tratar-se de uma “farra” de “mídias que não são mídias” originadas pelo fim da regulamentação do jornalismo.

Sendo assim, os depoimentos de Mário André e Silva e Alberto Araújo avivam o objeto desta pesquisa, pois apontam para a diferença entre os jornalistas ou cinegrafistas “amadores” e os cidadãos comuns coprodutores da notícia. Nesse sentido, muito embora o termo “amador” esteja associado ao uso das novas tecnologias e à participação da audiência, neste trabalho, ele é utilizado para designar cinegrafistas com variados graus de experiência na produção noticiosa, mas que, apesar de atuarem de maneira regular na elaboração de reportagens telejornalísticas, são vistos como *outsiders* pela comunidade dos jornalistas profissionais devido à falta do diploma superior específico.³

³ Com isso, queremos dizer que, a rigor, não existe um amador de fato, mas cidadãos comuns que eventualmente contribuem com a produção da notícia. Cinegrafistas que, ao contrário, com variados graus

Historicamente, as discussões quanto ao pertencimento do cinegrafista ao jornalismo se intensificaram a partir do Decreto-Lei 83.284/79 que regulamentou a profissão, mas incluindo um conjunto extenso de agentes não-diplomados nas atividades reservadas aos jornalistas, entre eles o *cameraman*. Com a expansão de telejornais e programas jornalísticos na grade de programação das emissoras brasileiras, a partir dos anos 1980, os cinegrafistas, bem como outros agentes sem o título universitário, protagonizaram as disputas em torno das reservas de mercado de trabalho e da autoridade jornalística no Brasil. Portanto, para serem “aceitos” no interior do jornalismo profissional, os cinegrafistas foram e ainda são submetidos à avaliação dos sindicatos dos jornalistas, constituindo uma categoria estatutariamente rebaixada em relação aos diplomados.

Boa parte desses indivíduos trabalha como *freelancer*⁴, de forma independente das emissoras, utilizam equipamentos de filmagem e meio de transporte próprios e desenvolvem uma rotina distinta da empregada pelas equipes tradicionais, o que lhes permite acessar regiões hostis à presença dos jornalistas profissionais para a gravação de flagrantes de acidentes, perseguições policiais, crimes e casos inusitados, posteriormente vendidos aos noticiários. De certa forma, os jornalistas “amadores” são responsáveis por parte da produção, apuração e captação do material audiovisual, comumente explorado pelos noticiários com o objetivo de alavancar os índices de audiência e reforçar a autoridade jornalística das emissoras e dos jornalistas nelas empregados. Mas, enquanto estes capitalizam prestígio social através do papel de porta-vozes confiáveis dos acontecimentos, aqueles permanecem no anonimato pelo apagamento da autoria das cenas captadas nos processos de edição, através do uso do termo “amador”.

De modo geral, os amadores se especializaram nas coberturas consideradas de risco no interior de regiões de conflito armado. O acionamento deles se deve, principalmente, ao emprego de códigos específicos de acesso e ao estreitamento da relação com informantes ligados ao universo da criminalidade, o que permite o conhecimento prévio de fatos noticiáveis para gravar seus desdobramentos “ao vivo”, no calor dos acontecimentos. É possível que o preconceito contra a reportagem policial, além

de experiência, atuam regularmente nesta produção, e com as características desenvolvidas ao longo deste trabalho, são por isso “amadores”, com aspas implícitas ou explícitas, e a aplicação do termo é parte do problema pesquisado. Contudo, algumas vezes, utilizaremos as aspas para enfatizar a contradição aí presente.

⁴ O termo *freelancer* é usado para designar trabalhadores que prestam serviços em determinadas instituições ou empresas sem vínculo empregatício.

da estrutura cada vez mais enxuta das redações, da necessidade de imagens impactantes, e do emprego de protocolos de segurança para o trabalho dos repórteres em áreas conflituosas tenham completado o quadro que tornou esses indivíduos indispensáveis aos noticiários televisivos. Entretanto, através da compra do material bruto com a assinatura de termos de cessão, as televisões tornam-se “proprietárias” das cenas com direito de manipulação e exibição nos telejornais. O valor pago aos amadores costuma variar de acordo com o potencial de impacto das imagens. Incêndios e ações policiais valem mais.

É difícil precisar em que momento os cinegrafistas *freelancers* foram incorporados aos processos produtivos da notícia, entretanto, pode-se dizer que sua inserção nos noticiários televisivos está ligada ao desenvolvimento das tecnologias de captação de imagem precedente ao processo de convergência de mídias, e aponta para o caráter ambíguo das relações estabelecidas no interior do telejornalismo no Brasil. De um lado, demonstra a existência de um consenso quanto à importância dos amadores na produção de “boas imagens”, mas, de outro lado, o reconhecimento do caráter interdependente desse tipo de produção parece insuficiente para inibir a defesa do diploma superior específico como ferramenta de distinção entre eles e os jornalistas profissionais. Desse modo, o emprego dos amadores suscita tensões decorrentes das disputas pela autoridade jornalística, pois à medida que eles reclamam seu reconhecimento pelo exercício do jornalismo, os jornalistas profissionais procuram reforçar as fronteiras de acesso ao campo e o monopólio da profissão pela posse o título acadêmico.

Mas, afinal, quem são e como atuam os jornalistas amadores? Em quais circunstâncias e por meio de quais mecanismos eles foram incorporados à rotina produtiva? E de que maneira a atividade expõe os limites da autoridade jornalística no Brasil? Meu argumento é que a obrigatoriedade do diploma específico promoveu uma espécie de divisão moral do trabalho no interior do telejornalismo, resultando no rebaixamento estatutário do cinegrafista, comumente visto como “técnico” pela ausência do curso universitário. Desprovido de autoridade, seu trabalho é submetido aos processos de seleção e edição pelos jornalistas profissionais. Contudo, apesar da demarcação dos limites legais para se atuar com jornalista no Brasil, existe uma relação de interdependência entre profissionais e amadores na produção noticiosa na televisão.

Nesse sentido, dois recursos metodológicos foram empregados a fim de compreendermos o papel e o lugar dos jornalistas amadores na produção da notícia. Como material de pesquisa, as fontes empíricas recuperadas (jornais, revistas, sites, etc.)

possibilitou preencher, em parte, a lacuna bibliográfica existente em relação ao processo histórico de surgimento desses indivíduos no telejornalismo. No entanto, essas fontes são escassas e a *memória* de diversos agentes inseridos em níveis hierárquicos distintos nas televisões mostrou-se essencial para um maior conhecimento do objeto. A fim de interpretar esse material memorialístico, tomamos a história oral como perspectiva metodológica mais promissora, através de entrevistas presenciais em profundidade. A escolha desses atores se deu em função da posição que ocupam e da participação no trabalho de produção e seleção do conteúdo audiovisual exibido nos noticiários, especialmente no eixo São Paulo-Rio de Janeiro, onde estão concentradas as principais redações de TV e onde a utilização de jornalistas amadores parece mais evidente. Ao todo, somam-se 15 depoimentos.⁵

A relevância da pesquisa consiste no fato de evidenciar os modos de produção da imagem no interior dos telejornais, ressaltando as razões que levaram os cinegrafistas a ocupar um lugar periférico no telejornalismo brasileiro. Apesar do fim da regulamentação profissional em 2009, a posse do diploma de nível superior em jornalismo segue funcionando como paradigma definidor de quem pode e quem não pode ser jornalista no Brasil. Por se tratar de um tema pouco explorado nas pesquisas em comunicação, o propósito não é esgotá-lo, tendo em vista seu potencial de geração de novas investigações, mas antes estimular outros questionamentos e o surgimento de novos debates que possam suscitar um melhor entendimento das práticas jornalísticas na contemporaneidade.

Para sustentar meus argumentos, estruturei a dissertação em três capítulos. No primeiro capítulo, pretendo tratar de fatos emblemáticos exibidos nos telejornais brasileiros filmados por jornalistas amadores, com destaque para o caso da Favela Naval, pois a partir dele desencadeou-se um amplo debate na sociedade acerca do desenvolvimento dos equipamentos de captação de som e imagem e seus efeitos sobre as produções telejornalísticas, entre eles a utilização de cinegrafistas *freelancers* na produção de flagrantes para os noticiários. A atividade, no entanto, originou disputas em torno do pertencimento desses agentes à comunidade dos jornalistas, provocando o recrudescimento das ações de controle do mercado profissional pelos sindicatos e entidades representativas de classe.

No segundo capítulo, abordarei o trabalho dos cinegrafistas na “linha de frente” da reportagem de risco, procurando ressaltar o *modus operandi* desses agentes para

⁵ Sobre as possibilidades metodológicas da história oral, cf. FERREIRA E AMADO (Orgs), 2006.

acessar locais de conflito bélico e captar cenas de impacto vendidas aos telejornais. A utilização dos jornalistas amadores está, nesse sentido, associada às dificuldades dos jornalistas profissionais em entrar nessas regiões para o registro de factuais, especialmente ligados à violência urbana. Apesar disso, procuro destacar as implicações da regulamentação do jornalismo no estatuto profissional dos cinegrafistas, rebaixados na hierarquia produtiva pela falta do diploma de nível superior específico. Assim, eles correspondem a uma espécie de “ralé” do telejornalismo, a quem é atribuído pouco reconhecimento pela execução de um trabalho braçal, considerado arriscado e de baixo nível intelectual.

Por fim, no terceiro capítulo, pretendo discutir o impacto do trabalho do jornalista amador na autoridade jornalística no Brasil, ressaltando a atuação desses agentes na reportagem de rua e sua presença no local dos acontecimentos, requisitos que sagraram o jornalista como “testemunha ocular da história” e intérprete dos acontecimentos da realidade social. O desenvolvimento tecnológico e o barateamento dos dispositivos de captação intensificaram o problema. Na medida em que ofereceram aos cidadãos comuns a possibilidade de difusão de informação e imagem no ambiente virtual, levaram à perda do monopólio dos meios tradicionais na produção audiovisual.

Posso dizer que essa pesquisa é fruto de inquietações provocadas pelo exercício do jornalismo televisivo como repórter e editora, por mais de 15 anos, nas principais emissoras de TV do país. Em diversas ocasiões, lidei com imagens fortes, captadas por “jornalistas amadores” e que agendaram o debate social. Sem seus flagrantes, as notícias não teriam obtido o mesmo impacto, pois televisão é imagem e ela, quase sempre, orienta o modo e o formato de exibição de um determinado conteúdo. No entanto, foi no transcurso deste estudo que aprendi a valorizar o trabalho desses agentes e a reconhecê-los como jornalistas. Sendo assim, procuro apontar os processos de produção desconhecidos do grande público e eventualmente de pesquisadores em jornalismo, com o objetivo de suscitar a discussão sobre a atividade desempenhada pelos cinegrafistas para maior conhecimento das práticas que compõem o telejornalismo brasileiro.

Capítulo 1

O JORNALISMO AMADOR E PRODUÇÃO DE IMAGEM

A busca por imagens que pudessem ilustrar os principais fatos do cotidiano acompanha o jornalismo televisivo desde que a *PRF-3 TV Tupi* Difusora de São Paulo levou ao ar o primeiro telejornal brasileiro, batizado de *Imagens do Dia*, em 19 de setembro de 1950. A imediatividade sugerida no título, porém, representava apenas o grande desejo de seus produtores de poder “mostrar” os acontecimentos mais importantes aos consumidores do novo meio de comunicação, já que as condições tecnológicas da época permitiam, no máximo, a exibição de fotografias nos assuntos de maior destaque. Diante das dificuldades de produzir imagens e com o uso de câmeras ainda restrito aos estúdios, boa parte das notícias era somente lida pelos apresentadores. Foi em 1953, com *Repórter Esso*, que as primeiras reportagens ilustradas, enviadas por agências de notícias americanas, puderam ser exibidas na televisão (TEIXEIRA, 2000; REZENDE, 2000).

Dos Estados Unidos veio também a inovação tecnológica responsável pelas mudanças mais significativas nos modos produtivos do telejornal. Com a chegada do videoteipe ao Brasil, na segunda metade da década de 1960, o telejornalismo pode ter sua linguagem aperfeiçoada, e o aprimoramento dos recursos técnicos de captação de som e imagem contribuiu de maneira inquestionável para o processamento dos telejornais (COUTINHO, 2014). O contínuo progresso dos equipamentos de gravação levaria a mudanças ainda maiores, experimentadas, sobretudo, a partir dos anos 1980, período em que a indústria audiovisual passou a comercializar câmeras filmadoras VHS portáteis mais leves e baratas. Não tardou para o equipamento se popularizar, permitindo a produção descentralizada de imagens por cidadãos comuns (MELLO, 2007).

Foi nesse contexto que surgiram os chamados “jornalistas amadores” ou “cinégrafistas amadores”, agentes externos ao telejornalismo convencional que passaram a atuar de forma independente na produção de imagens de impacto para os telejornais. Munidos de câmeras portáteis e dispostos a captar tudo o que pudesse ser processado em notícia, os amadores se tornaram peças centrais na conquista de cenas exclusivas pelas emissoras de televisão. Cenas de acidentes de trânsito, tiroteios, perseguições policiais, crimes diversos passaram a ilustrar, especialmente, os noticiários populares, acusados de sensacionalismo, e até mesmo os telejornais mais tradicionais, considerados “padrão” de qualidade na TV.

Foi a partir de um dos casos mais emblemáticos envolvendo esses agentes, que os jornalistas amadores ganharam destaque na grande imprensa e puderam ser “conhecidos” do público. O flagrante do espancamento de cidadãos por policiais militares na Favela Naval, em Diadema/SP, repercutiu no Brasil e no mundo, chamando a atenção para a utilização de imagens de cinegrafistas independentes nos telejornais brasileiros. O anonimato desses cinegrafistas, mantido pelo uso do termo “amador” associado às imagens, contudo, acabou trazendo ao debate as nuances e as ambiguidades presentes na produção da notícia. O caso da Favela Naval nos permite entender como funciona os mecanismos e as estratégias empregadas pelas emissoras de televisão na conquista de cenas espetaculares capazes de atrair audiência e produzir autoridade jornalística junto ao público.

1.1 Imagens amadoras em destaque na TV: o caso da Favela Naval

*Abuso, violência e covardia. Soldados da PM de São Paulo transformam batidas na periferia em sessões de terror. Humilhação, agressões, extorsão, fuzilamento. As cenas, exclusivas, foram gravadas por um cinegrafista amador e revelam extrema crueldade contra cidadãos indefesos, suspeitos ou não. O Jornal Nacional adverte que as imagens são fortes, mas tem o dever de denunciar.*⁶

Foram com essas palavras que o *Jornal Nacional (JN)*, da *Rede Globo* de Televisão iniciou a edição de 31 de março de 1997. O enunciado que advertia o telespectador quanto ao impacto das cenas extraordinárias que se seguiriam à apresentação, ao mesmo tempo, chamava a atenção para o “furo” de reportagem que certamente ficou registrado entre os mais relevantes do jornalismo brasileiro. Naquela edição, o *JN* trazia ao conhecimento da sociedade o caso da Favela Naval. Era ali, na periferia do município de Diadema, na Grande São Paulo, que policiais militares montavam de forma ilegal uma operação de combate ao tráfico de drogas, denominada pelo *Jornal Nacional* de blitz do “terror”.

As cenas seguintes explicariam ao telespectador a escolha da expressão. Eram demonstrações de intimidação, ofensas e espancamentos de policiais militares contra pessoas que não esboçavam qualquer reação. Nos vídeos, era possível ouvir o barulho

⁶ Texto de abertura do *Jornal Nacional*, lido pelo apresentador William Bonner, em 31 de março de 1997. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4_bleNT0YHo.

dos bofetões, o choro e os gritos das vítimas que apanhavam com cassetete. A reportagem destacava as agressões sofridas por um homem negro, sem identificação, e afirmava que a sessão de tortura a que fora submetido havia durado oito minutos, seguida por um disparo de arma de fogo. Após o tiro, silêncio. Como nos filmes cinematográficos, a matéria guardava ainda um desfecho surpreendente. As sessões de abuso de poder e autoridade terminavam com o peême conhecido como “Rambo” atirando duas vezes contra o carro onde o mecânico Mário José Josino, atingido mortalmente no banco de trás. O assassinato viraria símbolo da brutalidade com que as forças de segurança tratavam os habitantes das regiões pobres país afora.

As imagens impressionantes, exibidas com exclusividade pelo telejornal, chocaram os espectadores e desencadearam um sentimento misto de revolta e indignação na sociedade brasileira, provocando a reação imediata das autoridades representativas nas mais diversas instâncias do Estado. No dia seguinte, a Comissão de Constituição e Justiça da Câmara dos Deputados aprovou a emenda constitucional que federaliza os crimes contra os direitos humanos. No dia 3 de abril, o Senado aprovou em regime de urgência um projeto que tramitava desde 1994, tipificando o crime de tortura. Apenas três dias depois, o então Presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, sancionou a lei que tipifica o crime de tortura e o torna inafiançável. Além disso, a criação da Secretaria Nacional de Direitos Humanos, prevista para maio daquele ano, acabou antecipada para o dia 6 de abril (RIFIOTIS, 1999).

O caso da Favela Naval permaneceu durante semanas na agenda pública, mantendo-se em destaque na imprensa brasileira e internacional. No Brasil, segundo Rifiotis (1999), as circunstâncias da denúncia pela *Rede Globo*, na noite de 31 de março, impuseram à imprensa escrita uma verdadeira corrida contra o tempo para rever sua pauta e introduzir, com agilidade, nas publicações do dia seguinte informações que pudessem auxiliar o leitor, impactado pelas imagens, na reflexão sobre o fato. Por se tratar de uma notícia exclusiva da televisão, o próprio vídeo foi utilizado pelos jornais como informação. Foi preciso lançar mão de um conjunto de recursos, tais como títulos, legendas e gráficos, distribuídos ao longo das páginas, para oferecer aos textos publicados o sentido que as imagens adquiriram na TV. Assim, as imagens da Favela Naval foram amplamente utilizadas para criar as notícias dos jornais da manhã de 1º de abril.

No contexto geral das políticas de segurança pública, a filmagem exerceu um papel fundamental. Rifiotis (1999) explica que o caso da Favela Naval e seus desdobramentos se inscreveram no interior de um processo mais amplo de consolidação

da democracia no Brasil, no qual tomaram lugar as discussões sobre a garantia e a promoção dos direitos humanos, a reorientação e atuação das polícias (militar e civil), bem como a ampliação da interlocução entre os órgãos de segurança pública e a justiça. No terreno dessas discussões, a mídia assumiu uma função essencial pela denúncia da violência policial, e a televisão ganhou uma centralidade sem precedentes, pois as imagens exibidas pelo *Jornal Nacional* transcenderam o status de mera ilustração para alçar-se à posição de sujeito das reportagens. As cenas, veiculadas em horário nobre, tomaram a imaginação e as emoções do telespectador de modo a dar ao vídeo gravado o impacto próprio do “ao vivo” (RIFIOTIS, 1999, p.34).

A força daquelas imagens era tamanha que embora os dias e as horas em que foram gravadas estivessem registrados no vídeo, apontando para os primeiros dias de março, elas pareciam fora do tempo e de lugar, ganhavam uma estonteante atualidade. Este aparente deslocamento entre passado e presente fazia com que as imagens se confundissem com os ‘fantasmas’ que povoam a nossa percepção do abuso de poder e da ação dos agentes de segurança no Brasil (RIFIOTIS, 1999, p.33).

Dessa forma, a denúncia do comportamento arbitrário dos policiais militares em Diadema assumia, através da tela da TV, uma dimensão de hiper-realidade, cuja singularidade em relação aos demais atos de violência envolvendo policiais estava no impacto produzido pelo flagrante. Aquilo que era vivenciado nos becos e favelas pelas camadas mais baixas da população havia penetrado o domínio reservado da vida privada do expectador da classe média, agora colocado na condição de observador de uma realidade da qual parecia estar social e economicamente distanciado. Por causa do registro em imagens, Favela Naval tornou-se um caso “raro”, porque sobre ele não restavam dúvidas (RIFIOTIS, 1999, p.37).

Neves e Maia (2009) enfatizam que o vídeo da ação policial na Favela Naval acabou elevado ao plano de “testemunha objetiva” de um fato, alterando, assim, a função das imagens divulgadas pelo *Jornal Nacional* de índices a símbolo da violência policial. Em primeiro lugar, esse movimento mudou o status do fato, tornando-o um “acontecimento” publicamente relevante que demandou interpretação imediata por atores sociais distintos. A partir daí, desencadearam-se debates e deliberações, principalmente quanto à ineficácia dos mecanismos legais e administrativos para apurar transgressões de poder por parte dos policiais. Em segundo lugar, o escândalo forçou diversos agentes públicos a tomar posição, isto é, prestar contas diante de uma audiência ampliada de

cidadãos. Nesse aspecto, nos variados processos de *accountability* gerados pela exibição do acontecimento Favela Naval, as imagens “tornam-se parte da enunciação de diferentes enunciados, por diferentes atores, tornando-se elementos de seus argumentos” (NEVES E MAIA, 2009, p.13).

Nessa perspectiva, as cenas de Favela Naval adquiriram um caráter autônomo resultante, em certa medida, do fato de serem creditadas a um cinegrafista amador. A expropriação da autoria na ampla utilização das imagens pela *Rede Globo*, pela imprensa e pelos próprios agentes do poder público contribuiu para que o vídeo conquistasse uma espécie de alma própria, com existência desvinculada de seu produtor. Para Neves e Maia (2008, p.339), o tratamento conferido pela *Rede Globo* ao registro, ao atribuí-lo a um cinegrafista amador, obscurecia as marcas da produção de evidências, principalmente a obtenção “da fita da Favela Naval”.

Por um lado, isso permitiu ao telejornal tornar-se proprietário da denúncia. Os procedimentos adotados pelo *JN*, porém, apontavam para a ausência de prestação de contas dos próprios meios de comunicação, que, na construção do acontecimento, deixaram de problematizar ou explicar aos espectadores suas rotinas de trabalho, procurando, ao contrário, apagar os indícios de seus processos produtivos de informação. Apesar disso, a *Rede Globo* e o *Jornal Nacional* capitalizaram autoridade junto à comunidade jornalística, ao público e às instâncias do Estado com o uso dos recursos produzidos pelo personagem “amador”. O cinegrafista responsável pelas gravações, no entanto, por longo tempo continuou desconhecido.

A ligação entre autoria e autoridade é apresentada por Zelizer (1990) como basilar da produção telejornalística, pois explica o porquê dos jornalistas se sentirem responsáveis pelos fatos que noticiam. É como testemunhas oculares que os jornalistas constroem um sentimento de propriedade das histórias contadas. Quanto mais próximos estão de um determinado evento, maior é a autoridade que esses profissionais capitalizam para apresentá-lo ao público. Assim, o senso de proximidade constitui um cânone entre as práticas profissionais dos produtores de notícia, permitindo, sobretudo nos telejornais locais, a contextualização e a explicação dos acontecimentos da realidade social, o que corrobora para a construção da autoridade jornalística junto à audiência. Por isso, a proximidade espacial não apenas orienta a seleção de fatos a serem exibidos na televisão, mas influi também no formato e na apresentação dos mesmos.

Para estabelecer essa proximidade, os jornalistas fazem uso de variados recursos técnicos, visuais e verbais, que procuram situar apresentadores e repórteres em relação

aos locais dos eventos, além de orientar o espectador no tempo – como o uso do selo “ao vivo” – ou mesmo disfarçar as limitações de acesso em certas coberturas. Nesses casos, a exibição de clipes de imagem, por exemplo, torna-se fundamental, pois incorpora ilustrações dos locais onde não foi possível a presença ou a entrada de jornalistas. A proximidade, portanto, é estabelecida como padrão pelas televisões de modo geral.

No caso específico da Favela Naval, esse sentido de proximidade do fato com a consequente capitalização da autoridade jornalística pela *Rede Globo* só foi possível com a exibição da filmagem captada pelo cinegrafista amador. É interessante notar que nos dias que se seguiram à divulgação, alguns jornais procuraram discutir a participação de agentes não-jornalistas em assuntos dessa magnitude. Em 06 de abril de 1997, a *Folha de São Paulo*⁷ destacou a dimensão que flagrantes dessa natureza haviam adquirido nas produções telejornalísticas brasileiras e sugeriu que “graças a um cinegrafista amador”, *Jornal Nacional* havia alcançado cerca de 45 pontos de audiência na Grande São Paulo, o correspondente a 3,2 milhões de telespectadores naquele 31 de março. De acordo com o autor da reportagem, o crítico de TV Daniel Castro, o reconhecimento da importância desses agentes para os telejornais havia levado as principais redes de televisão a manter, já naquela época, um cadastro de cinegrafistas amadores, alguns com regime de trabalho fixo. Na análise de Castro, as imagens de Diadema ilustravam de forma exemplar a existência de um personagem pouco conhecido, mas “cada vez mais importante para o telejornalismo brasileiro”.

Em 09 de abril daquele ano, a revista *Veja* trouxe matéria dedicada exclusivamente ao vídeo e ao cinegrafista responsável pela gravação. Intitulada “Olhar escondido”, a reportagem mostrava parte da dinâmica implementada na realização da filmagem e lançava luz sobre o agente atrás da câmera.

Quem gravou as imagens que chocaram o Brasil foi o cinegrafista profissional Francisco Romeu. Conhecido pelo apelido de “Pica-Pau”, ele era contratado da Bandeirantes até pouco mais de um ano atrás. Foi câmera do jornal Rede Cidade e de outros programas da emissora. Ultimamente, não tinha emprego fixo e vivia de fazer trabalhos temporários.⁸

⁷ “Emissoras cadastram cinegrafistas”, *Folha de São Paulo*, 06 de abr. de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv060410.htm>> Acesso em 13 de set. de 2016.

⁸ “Olhar escondido”, *Veja* 09 de abr. de 1997, p.32.

A publicação associava a expertise de Francisco Romeu Vanni no manuseio da câmera à nitidez e à qualidade da gravação, pois “o vídeo é um trabalho bem feito. Em nenhum momento as cenas tremem ou perdem foco”. De acordo com *Veja*, os procedimentos adotados pelo cinegrafista tinham garantido não apenas o registro imagético, mas também a captação dos sons que caracterizaram o evento. A reportagem explicou que para conseguir tamanha proximidade, a câmera foi instalada em um sobrado no número 300 da Rua Naval, há menos de 10 metros do local onde acontecia a operação da polícia. Para convencer os moradores a deixá-lo gravar, o cinegrafista “apresentou-se como policial indignado com a barbaridade dos colegas de farda”.

Ao revelar todos esses detalhes, a revista tencionava trazer ao debate aquilo que remetia diretamente à identidade atribuída ao *cameraman*: sua condição de “amador”. Dessa forma, Francisco Romeu Vanni tornava-se um dos personagens centrais do caso da Favela Naval e a exposição pública do cinegrafista, que a *Rede Globo* havia feito questão de esconder, levantou questionamentos quanto à obtenção da fita pela emissora.

Em 11 de abril de 1997, o *Jornal do Brasil*⁹ citou a compra da fita por 10 mil reais e questionou o diretor de jornalismo, Evandro Carlos de Andrade, quanto ao uso nos telejornais do material de origem incerta, pois tratava-se de cenas não-oficiais captadas por agentes externos à produção telejornalística da *Rede Globo*. Em suma, a reportagem discutia os possíveis problemas oriundos do comércio de flagrantes junto às televisões.

Na mesma reportagem, a diretora de cinema Sandra Werneck, expressou assim seu receio: “Daqui a pouco vamos ter documentaristas comprando câmeras para ficar na boca das favelas e documentar a violência. Pode surgir um comércio de denúncia, que também é abuso de poder”. Em oposição à essa preocupação, Evandro Carlos de Andrade justificou a utilização das cenas no *Jornal Nacional* e a compra de imagens de amadores pelo “interesse público do cidadão”, rejeitando a ideia de que o telejornalismo da *Rede Globo* havia se rendido ao sensacionalismo dos telejornais populares.¹⁰ Ao que tudo indica, a preocupação de Evandro Carlos de Andrade consistia em desvincular o telejornalismo da *Rede Globo*, de maneira geral, e o *Jornal Nacional*, de maneira

⁹ “Vídeo vira arma da sociedade”, *JB* 11 de abr. de 1997.

¹⁰ “Vídeo vira arma da sociedade”, *JB* 11 de abr. de 1997, p.12. Na década de 1990, o noticiário *Aqui Agora*, do *Sistema Brasileiro de Televisão* (SBT), era considerado um dos principais exemplares do “mundo cão” na TV (ROXO DA SILVA, 2010). Na época, o diretor executivo de jornalismo, Albino Castro, argumentou que a lógica do *Jornal Nacional* não parecia muito distinta da seguida por *Aqui Agora*, com a exibição de imagens de amadores. Cf. “Emissoras cadastram cinegrafistas”, *Folha de São Paulo*, 06 de abr. de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv060410.htm>> Acesso em 13 de set. de 2016.

particular, dos programas “mundo cão”, acusados de explorar a miséria humana na televisão (MIRA, 1995).

Enfim, esse conjunto de reportagens suscitava discussões a respeito da natureza ambígua das práticas jornalísticas, tendo como referência o caso da Favela Naval. Entretanto, enquanto *Jornal do Brasil* enxergava o uso de cinegrafistas amadores como um risco para a credibilidade e para a qualidade dos noticiários, *Veja* e *Folha de São Paulo* encaravam a participação desses agentes nas produções como um fenômeno em ascensão, reflexo do desenvolvimento tecnológico e do potencial que cenas impactantes possuíam para alavancar os índices de audiência dos telejornais.

Em entrevista para a presente pesquisa, no dia em que voltava de uma longa licença médica para reassumir a função de operador de câmera na Igreja Mundial do Poder de Deus de São Paulo, o cinegrafista Francisco Romeu Vanni fez questão de confirmar parte das informações publicadas à época e dar novos detalhes importantes para uma melhor compreensão do caso. É preciso registrar que, apesar de ter sofrido um infarto e convalescer de uma cirurgia cardíaca, o cinegrafista de 62 anos aceitou dar seu depoimento para este estudo.¹¹

Segundo ele, as operações policiais na Favela Naval chegaram ao seu conhecimento durante uma festa próxima à comunidade. O cinegrafista trabalhava como prestador de serviços para o programa humorístico *Sai de Baixo*, da *Rede Globo*, e foi procurado por um morador da região interessado em relatar o caso.¹² Para averiguar a procedência das informações, Francisco Romeu Vanni deixou a festa por volta das cinco e meia da manhã e seguiu para a localidade fazendo de um bar seu ponto de observação. Os policiais militares, segundo ele, costumavam agir também durante o dia, achacando e humilhando moradores.¹³

Nós paramos no barzinho de esquina e ficamos tomando cerveja no barzinho que já estava aberto. Continuamos a tomar a cerveja, jogando um bilharzinho, aí chegou a viatura. Aí começou, aí eu vi que era verdade. Os cara não era fraco não. Marquei com ele (morador). No

¹¹ Entrevista concedida em 20 de abr. de 2017.

¹² Além do *Sai de Baixo*, segundo Francisco Romeu Vanni, ele também trabalhou como cinegrafista para os programas *Domingão do Faustão* e *Malhação*, todos por meio de contratos temporários com a *Rede Globo*.

¹³ “Eles começavam a agir cedo. No sábado, pegaram uma carrocinha com o cavalinho, coitado, o cavalinho estava morrendo em pé junto com um velhinho. Bateram no velhinho, tiraram o cavalo da charrete, colocaram o velhinho pra puxar a carroça cheia de sucata, batendo na bunda do velhinho, foi uma sacanagem violenta. Derrubaram uma criança que ia levando pão e leite no esgoto”.

domingo, eu voltei à noite pra começar a gravar. Fiquei gravando direto lá até na sexta-feira, da sexta pro sábado.

As gravações foram iniciadas no dia seguinte à ida do cinegrafista à Favela Naval. No entanto, o primeiro local disponibilizado pelo morador para a filmagem não apresentava as condições necessárias às tomadas, já que um muro impedia a visão geral do local onde acontecia a blitz. De acordo com Francisco Romeu Vanni, vizinhos, então, obtiveram a autorização do dono de um sobrado, situado duas residências depois, onde ele instalou o equipamento (uma câmera VHS e um tripé). “Vi que dava para gravar numa janelinha quadradinha, dava para gravar. [...] Aumentei a luminosidade da câmera e comecei a gravar”.

A câmera pertencia ao cinegrafista e a decisão de deixá-la no sobrado foi tomada com o objetivo de não levantar suspeitas com o transporte do equipamento, pois “nem os traficantes sabiam” das gravações. Para ter acesso ao interior da favela sem muitas dificuldades, ele se comportava como um morador comum, entrando à noite e saindo pela manhã.¹⁴ Essa rotina se repetiu durante seis dias resultando no total de 2:45:00 (duas horas e quarenta e cinco minutos) de imagens brutas registradas em fita. “Era a primeira gravação mostrando a realidade da polícia. Não da Polícia Militar, não da corporação e sim dos mau elemento que tinha ali, entendeu?”.

Esses depoimentos revelam aspectos importantes da atividade desempenhada pelo cinegrafista e demonstram haver por parte de Francisco Romeu Vanni um maior conhecimento dos mecanismos necessários à produção telejornalística. A preocupação com o ângulo das tomadas, o enquadramento da imagem, a iluminação, a captação do som, além da discrição naquilo que podemos chamar de trabalho investigativo, sugere o domínio dos critérios técnicos empregados nas reportagens televisivas. Sendo assim, o *modus operandi* utilizado pelo cinegrafista promoveu as condições indispensáveis à captação do flagrante com qualidade técnica razoável, sem a qual, possivelmente, Favela Naval não teria alcançado o status de “acontecimento” (NEVES E MAIA, 2009).

O reconhecimento do potencial das cenas para serem processadas em notícia aponta ainda para as competências do *cameraman* na avaliação dos critérios de noticiabilidade existentes no telejornalismo, onde a imagem deve ser capaz de tornar um simples registro em um evento digno de ser comunicado. Possivelmente, o caso da Favela Naval teria se diluído no curso da história não fosse o registro imagético. Nesse aspecto,

¹⁴ “Chegava, apertava, deixava o carro, jogava um bilharzinho como se eu fosse um morador, o namorado de alguém ali, entendeu?”.

na televisão, fatos noticiáveis precisam ser traduzidos em cenas “que não só correspondam aos standards técnicos normais, mas que sejam também significativas, que ilustrem os aspectos salientes do acontecimento” (WOLF, 1999, p.278). É dessa característica que advém o “poder da televisão”, como resultado de uma relação particular com o próprio “poder da imagem” (BRASIL, 2012, p.78-79).

Por fim, ao ser questionado sobre o não acionamento do departamento de jornalismo da *Rede Globo*, emissora onde trabalhava como prestador de serviço, para a cobertura do caso, Francisco Romeu Vanni resgata uma preocupação comum às equipes de externa dos telejornais. O aparato técnico e pessoal mobilizado pelas televisões costuma ser um empecilho em matérias policiais e investigativas: “Se aparecesse uma equipe de jornalismo lá, não ia ficar a noite inteira, ia chamar muito a atenção e os policiais não iam voltar”.

As limitações naturais da reportagem de rua na TV foram relacionadas por Squirra (1993, p.75-76) à própria estrutura operacional demandada pelas equipes de externa, geralmente integradas por inúmeros agentes (repórter, repórter-cinematográfico, auxiliar de câmera, iluminador)¹⁵ que, para complicar, transportam um grande volume de equipamentos, quase sempre incômodos e pesados, se comparado aos veículos impressos. Na prática, essa peculiaridade provoca a redução da agilidade nas produções telejornalísticas, que além de despertar a atenção do público, impõe aos profissionais da reportagem uma rotina de trabalho bastante particular.¹⁶

Quando gravou o caso da Favela Naval, Francisco Romeu Vanni acumulava quase 20 anos de profissão. O cinegrafista iniciou as atividades na televisão em 1979 na função de motorista da viatura de reportagem, na *TV Cultura* de São Paulo. Através de promoções graduais, ele passou a exercer a tarefa de *caboman* (auxiliar técnico) e três anos mais tarde obteve a contratação como operador de câmera na mesma organização.

¹⁵ As UPJs (Unidades Portáteis de Jornalismo) já foram formadas por cinco profissionais: repórter, repórter-cinematográfico, auxiliar técnico, iluminador e motorista. Entretanto, o contínuo processo de enxugamento dos quadros funcionais nas televisões promoveu a drástica redução no número de integrantes das equipes externas, formadas atualmente por apenas três pessoas na maior parte das emissoras (repórter, repórter-cinematográfico e auxiliar de câmera, que acumula a função de motorista). Na *TV Bandeirantes*, por exemplo, o cinegrafista acumula a função de motorista. Na *TV Record*, alguns repórteres-cinematográficos trabalham sozinhos deslocando-se por meio de motocicletas. Eles são denominados *motolinks*, pois assumem a tarefa de realizar as transmissões dos acontecimentos, ao vivo, para os telejornais (figura 4 anexa ao final desse capítulo).

¹⁶ Segundo o repórter Caco Barcelos, da *Rede Globo*, “na televisão, a gente chega sempre seguido de um batalhão (a equipe), e não há discrição possível”. Por isso, além de não ser factível esconder uma equipe de TV, do repórter ao iluminador, é preciso trabalhar de modo diferente na tentativa de contar e mostrar os fatos (Squirra, 1993, p.76).

Como cinegrafista, integrou os quadros da *TV Gazeta* e da *TV Bandeirantes* e foi *freelancer* no *Sistema Brasileiro de Televisão* (SBT). De acordo com Francisco Romeu Vanni, a perícia adquirida nessas funções e organizações de mídia lhe permitiu um maior entendimento do jornalismo televisivo, pois naquela época “não tinha o Senac que nem tem hoje, não tinha escolinha que nem tem hoje. Você aprendia na prática e na teoria, na própria televisão”. Mas, apesar do trabalho jornalístico, ele jamais foi registrado como repórter-cinematográfico, permanecendo ainda hoje com o registro profissional de radialista.

De qualquer forma, pode-se inferir que a familiaridade com a rotina produtiva dos telejornais contribuiu para que o cinegrafista identificasse a relevância dos eventos registrados na Favela Naval e tivesse o interesse de exibi-los na televisão. Conforme Francisco Romeu Vanni, a divulgação das cenas por emissoras de TV brasileiras estava em segundo plano, já que o objetivo primordial era negociar a fita VHS junto à Rede britânica *BBC* (British Broadcasting Corporation).

Esse processo chegou a ser iniciado por meio do envio de uma cópia das imagens mais fortes da violência policial, em preto e branco, ao escritório da emissora, no Rio de Janeiro. A compra do caso da Favela Naval passou a ser articulada entre a *BBC* e a *TV Bandeirantes* de São Paulo que, ao tomar conhecimento do material gravado, concordou em dividir o valor de 2,5 milhões de reais a ser pago pelo repasse das imagens. O cinegrafista salienta que essa estratégia tinha dois objetivos distintos: ampliar a repercussão das cenas na televisão estrangeira e produzir uma espécie de blindagem do autor na posterior divulgação no Brasil. Muito provavelmente ele deixaria o país antes da exibição pelas emissoras nacionais.

Eu também sabia que a hora que aquilo fosse pro ar minha cabeça estava a prêmio. Então, ia ser feito assim. [...] Eles (BBC) falaram do valor. Que me dava dois milhão e meio. A Bandeirantes entrava com quinhentos (mil), eles me dava dois milhões porque ia passar pro mundo inteiro.

Contrariando essa expectativa, antes que o processo pudesse ser concluído, as imagens da Favela Naval acabaram entregues por um sobrinho à *Rede Globo* que exibiu a reportagem apagando a participação de Francisco Romeu Vanni através do uso do termo “cinegrafista amador”, no *Jornal Nacional*. Para o *cameraman*, esse tratamento procurava encobrir a forma como a emissora teve acesso à fita VHS e, por conseguinte, obscurecer sua autoria, eliminando o seu reconhecimento pelo público. A utilização do termo

“amador” refletia, na opinião do cinegrafista, o rebaixamento da atividade desses agentes na produção dos telejornais.

Tem muito jornalista que se esconde atrás do câmara, né? Você vai pegar um tiroteio, quem vai na frente é o câmara, não é o jornalista. Tem muita coisa que o câmara não tem o valor que deveria ter. O jornalista tem o valor deles, mas o câmara deveria ter também. [...] É rebaixar o profissional. Um profissional que eles usam, que eles dependem dele. Se o cara é profissional, foi um cinegrafista freelance. Profissional freelance fez tal matéria. Cinegrafista, não amador.

Em todo caso, Francisco Romeu Vanni afirma ter recebido 12 prêmios da imprensa internacional. No Brasil, no entanto, ele acabou envolvido em disputas judiciais com a *Rede Globo* e teve o nome vinculado a questões controversas sobre a ação dos policiais militares em Diadema. Chegou-se a cogitar que a filmagem havia sido encomendada por traficantes de drogas para prejudicar os peêmes, motivo pelo qual ele foi convocado a depor na CPI aberta pela Assembleia Legislativa de São Paulo para investigar a conduta dos agentes¹⁷. Naquele mesmo ano, o cinegrafista foi acusado e condenado à prisão por receptação de mercadoria roubada, sendo detido 10 anos depois.¹⁸

As imagens de Diadema representaram um marco no telejornalismo brasileiro. Embora Favela Naval não seja responsável pelos eventos de violência policial que o sucederam no tempo, o caso guarda um valor simbólico indiscutível. Além de ter balizado um determinado período histórico de luta pelos direitos humanos no Brasil (RIFIOTIS, 1999; NEVES E MAIA, 2008), o caso representou, no contexto comunicacional, um momento de transformações pelas quais passava o jornalismo televisivo em razão do desenvolvimento dos aparatos portáteis de captação de som e imagem. Isso possibilitou a inclusão de cinegrafistas independentes na produção noticiosa dos telejornais. Nesse sentido, se antes uma imagem valia mais do que mil palavras, no Brasil dos anos 90, ela passou a ferir “mais do que um fuzil AR-15”, pois como demonstrou o *Jornal do Brasil*, o vídeo havia se tornado uma “arma da sociedade”.¹⁹ A seguir, discutiremos os efeitos dos avanços tecnológicos sobre as produções telejornalísticas, procurando, inicialmente,

¹⁷ “Cinegrafista acusa PMs de mais torturas”, *Folha de São Paulo*, 30 de abr. de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff300418.htm>>. Acesso em 25 de set. de 2016.

¹⁸ “Autor de imagens da Favela Naval é preso por receptação”, *O Estadão de São Paulo*, 09 de fev. de 2007. Disponível em: <<http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,autor-de-imagens-da-favela-naval-e-presos-por-receptacao,20070209p16006>>. Acesso em 25 de set. de 2016.

¹⁹ “Vídeo vira arma da sociedade”, *Jornal do Brasil*, em 11 de abril de 1997.

abordar o impacto do aparecimento do videoteipe (VT) na reportagem externa para, então, tratar da inserção de agentes produtores independentes de imagem nos telejornais.

1.2 Tecnologia e produção de flagrantes para o telejornal

Filmadoras mais simples ou mais sofisticadas. Filmar está na moda. Com sorte, imagens singelas do cotidiano podem chegar até as emissoras de televisão. Uma cena de humor ou de horror. Uma boa imagem, como a da ação violenta dos policiais militares em Diadema, no ABCD paulista, ou a pancadaria em Cidade de Deus, no Rio, pode representar fama e dinheiro.

Revista Manchete, 19 de abril de 1997.

Nos debates travados na sociedade brasileira sobre a utilização de cenas produzidas por “jornalistas amadores” nos telejornais, o desenvolvimento das tecnologias de captação de som e imagem ocupa lugar central. Essas discussões, provocadas pela divulgação do caso da Favela Naval, acabaram intensificadas logo uma semana depois, com a exibição de um episódio semelhante de violência policial também pela *Rede Globo*. Desta vez, a ação ocorrera na Cidade de Deus, uma das regiões mais podres e conflituosas do Rio de Janeiro.

As imagens gravadas por um “cinegráfiasta amador” em 23 de março de 1997 e divulgadas, com exclusividade, pelo *Jornal Nacional*, em 07 de abril daquele ano, mostravam a truculência de policiais contra moradores da região submetidos a espancamentos e extorsões. Foi nesse contexto que a revista *Manchete* correlacionou a produção de flagrantes ao desenvolvimento das tecnologias de gravação e à popularização do acesso às câmeras filmadoras, atentando para a crescente comercialização dessas cenas – quase sempre associadas ao fator “sorte” – junto aos telejornais.

No entanto, as seguidas exibições de casos similares de violência policial captados por cinegrafistas amadores levaram o *Jornal do Brasil* a publicar algumas reportagens que tratavam esse fenômeno como algo resultante de um novo momento vivido pelo telejornalismo brasileiro. O jornalista Ulisses Mattos²⁰ observou que os esses cinegrafistas empregavam dinâmicas próprias do jornalismo na gravação de flagrantes, o que conferia à tarefa um caráter profissional, em nada associada ao acaso ou fortuito.

²⁰ “Profissão: cinegrafista amador”, *JB*, 11 de abr. de 1997.

“Quem se impressiona com a carga de sorte envolvida no flagrante filmado de um crime ou acidente não imagina como agem muitos dos cinegrafistas amadores”, concluiu.

Desse modo, Mattos associou o bom desempenho desses agentes à rotina de trabalho dos mesmos, o que lhes permitia estar no local de determinados acontecimentos para registrar “ao vivo” fatos variados considerados imprevistos ou inesperados.²¹ O jornalista destacou ainda que, diferentemente das equipes de televisão, grande parte desses cinegrafistas passava todo o tempo com a câmera em punho, à espera de cenas que pudessem render algum dinheiro. Como exemplo, o jornal trazia a história de Romildo Menezes, que passou a ser acionado com frequência pela *Rede Globo* depois de flagrar um acidente na Via Dutra²². Assim, *Jornal do Brasil* pretendia ilustrar aquilo que, na verdade, entendia ser uma nova prática profissional vinculada ao telejornalismo.

Esse conjunto de publicações assinalava a existência de dois fenômenos correlacionados ao desenvolvimento tecnológico e seus efeitos sobre os modos produtivos da imagem para a TV. De um lado, a popularização das câmeras filmadoras portáteis havia facilitado e ampliado a capacidade de produção de conteúdo audiovisual independente das emissoras de televisão. De outro, o potencial dessa produção para elevar os índices de audiência do jornalismo televisivo havia encorajado diretores e editores à implementação de mudanças nos padrões dos noticiários, agora mais propensos ao uso de cenas espetaculares, ainda que tecnicamente inferiores às captadas pelas câmeras das equipes profissionais. Talvez por isso, a repórter Anabela Paiva²³, do *Jornal do Brasil*, tenha concluído que a “documentação e o flagrante” constituíam “as funções mais evidentes do vídeo”. Além disso, ao lembrar das cenas da violência policial gravadas por um cinegrafista amador no bairro de Parada de Lucas, no Rio de Janeiro, um ano antes dos casos da Favela Naval e da Cidade de Deus, o presidente da Comissão de Segurança da Assembleia Legislativa fluminense, Carlos Minc, afirmou que o vídeo havia se tornado “o *exocet* da cidadania”.²⁴

²¹ Tuchman (1973) demonstrou quão problemática é a organização da rotina produtiva dos jornalistas em relação aos eventos inesperados. Mesmo dividindo os acontecimentos em categorias que permitam a avaliação ágil do seu potencial de noticiabilidade, o método empregado pelos jornalistas não prevê onde os eventos irão acontecer. Nesse sentido, o ideal da objetividade constitui uma das normas mais importantes empregadas no jornalismo, pois possibilita os profissionais da imprensa processar um grande número de notícias em um curto prazo de tempo.

²² Segundo a reportagem, o diretor de jornalismo da *Rede Globo* do Rio de Janeiro, Laerte Rímoli, responsável por negociar o preço das fitas com os amadores, afirmou que o valor médio dos flagrantes girava em torno de R\$ 150,00, chegando a R\$ 1 mil em caso de algo especial.

²³ “Vídeo vira arma da sociedade”, *JB*, 11 de abr. de 1997.

²⁴ “Vídeo vira arma da sociedade”, *JB*, 11 de abr. de 1997, p.12. “Exocet” foi o nome dado a um míssil de construção francesa, nos anos 1980, que podia ser disparado a partir de diversas plataformas militares.

Muito embora o fenômeno “cinigrafista amador” tenha sido associado à evolução dos equipamentos portáteis de gravação, é preciso lembrar que a produção independente de imagens para os telejornais está inserida em uma conjuntura bem mais ampla. O desenvolvimento tecnológico provocou, de modo geral, alterações significativas na produção dos noticiários, nas narrativas telejornalísticas, nas práticas profissionais e no próprio status da reportagem de rua, especialmente a partir de meados de 1960. Neste período, a chegada do videoteipe (VT) ao Brasil permitiu, entre outras vantagens, uma maior versatilidade e mobilidade por parte das equipes de gravação externa (SQUIRRA, 1993; COUTINHO, 2014; SACRAMENTO, 2008).

Outro benefício do VT foi a capacidade fílmica das fitas usadas nas reportagens (TEIXEIRA, 2000; MEMÓRIA GLOBO, 2004;) pois, até existirem equipamentos portáteis de captação, utilizavam-se recursos do cinema, como câmeras pesadas e filmes 16mm, caros e de baixa autonomia.²⁵ Em alguma medida, essas condições limitavam o trabalho dos jornalistas e exigiam destreza das equipes para não comprometer as filmagens e facilitar o trabalho dos editores, conforme explica a repórter da *TV Cultura*, Gloriete Gasparetto:

Cada minuto correspondia a 36 pés de filmes. Nós saíamos para a rua com 100 pés por matéria, ou seja, menos de três minutos. [...] Você tinha que editar na rua. Antes de filmar uma entrevista, era preciso sentar e conversar muito com o entrevistado. Em algumas ocasiões até ensaiávamos a entrevista para ter controle do tempo (*apud* TEIXEIRA, 2000, p.18).

Um dos primeiros cinigrafistas da televisão brasileira, Reynaldo Cabrera, lembra ainda que “naquela época, você sabia do produto final só uma hora depois de voltar para a emissora” (*apud* TEIXEIRA, 2000, p.17). Devido aos constantes problemas nos equipamentos, muitas matérias eram perdidas, por isso os telejornais, quase em sua totalidade, eram mais “falados”.²⁶ Inicialmente, apenas fotografias ilustravam as reportagens mais marcantes (TEIXEIRA, 2000).

Provavelmente, a comparação entre esse armamento e os vídeos produzidos por cinigrafistas amadores tinha a ver com o impacto que os flagrantes eram capazes de provocar na sociedade.

²⁵ Até meados de 1960, as câmeras eram de dois tipos: uma apenas para registrar imagens, a Bell & Howell (BH), conhecida como “mudinha”, e a Aurikon, que fazia os registros sonoros. Devido ao tamanho e peso, a câmera Aurikon exigia uma cangalha para ser transportada. No entanto, ela permitiu ao repórter aparecer durante as reportagens telejornalísticas pela capacidade de registro sonoro com microfone, o que passou a oferecer maior credibilidade aos noticiários (Memória Globo, 2004).

²⁶ O cinigrafista se refere, aqui, à chamada nota pelada, um recurso bastante utilizado pelos telejornais que consistia na leitura da notícia pelos apresentadores (REZENDE, 2000, p.107).

Rezende (2000, p.106-107) acentua que a revelação e a montagem dos filmes cinematográficos eram feitas através de um processo artesanal demorado. Muitas vezes, “a transmissão de imagens dos fatos sofria um atraso de até 12 horas entre o acontecimento e sua divulgação nos telejornais”. Sendo assim, com a chegada do videoteipe, as mudanças na rotina produtiva da notícia puderam ser percebidas de forma mais efetiva.²⁷ Para os produtores dos telejornais, em especial os cinegrafistas, o VT viria a ser mais proveitoso, pois, além de ser mais leve, a duração mínima de uma fita passou a girar em torno de uma hora.²⁸ Consequentemente, as equipes de reportagem puderam reforçar junto ao público a lógica da “testemunha ocular da história”, ampliando sua própria capacidade de registros imagéticos em locais variados. Tratava-se, portanto, de um equipamento revolucionário capaz de proporcionar mais agilidade e qualidade aos programas (BRASIL, 2012).

Mello (2007) atribui à continuidade da evolução tecnológica nos anos seguintes ao surgimento do videoteipe o processo de expansão da indústria audiovisual brasileira, ao longo das décadas de 1970 e de 1980. Nesse período, a empresa de eletrônicos *Sharp* lançou no mercado nacional os primeiros equipamentos em VHS a serem comercializados de forma oficial, e o lançamento, em 1982, dos primeiros videocassetes domésticos fabricados nesse formato tiveram importância significativa na experimentação de novas formas independentes de produção de imagem no Brasil.

A autora aponta, a partir daí, para um redimensionamento do meio eletrônico, que passou a ser utilizado de maneira mais diversificada e descentralizada do circuito midiático tradicional. Para além das reportagens convencionais, produzidas pela dupla repórter/cinegrafista, o uso dessas filmadoras, com novas expressões e experimentações estéticas, possibilitou o surgimento das primeiras produtoras independentes e dos primeiros *videomakers* ou videorepórteres desvinculados das emissoras comerciais (FECHINE, 2007).

De acordo com Araújo Silva (2010), a videoreportagem emergiu como uma modalidade de matriz cultural oposta ao telejornalismo tradicional e objetivo, solicitando o improvisado e a descontração do narrador na construção do real.²⁹ Essa prática está associada ao trabalho de um homem só (*one band man*), ou seja, ela é o resultado material

²⁷ O videoteipe foi trazido dos Estados Unidos, onde essa tecnologia já era empregada nos telejornais desde 1956 (COUTINHO, 2005).

²⁸ Cf. Memória Globo, 2004.

²⁹ As primeiras experiências de videoreportagem no mundo foram feitas nos Estados Unidos e no Canadá, na década de 1970. Cf. Thomaz, 2006.

das múltiplas habilidades do videorepórter na execução de uma tarefa que deveria ser de toda a equipe de reportagem (pautar, captar, escrever e editar). Mas, apesar das características contra-hegemônicas, essa modalidade foi apropriada pelas produções jornalísticas comerciais brasileiras. A primeira experiência com a videoreportagem em programas informativos no Brasil ocorreu na *TV Gazeta* de São Paulo, em 1987, estimulada pela necessidade de uma produção alternativa e de baixo custo.

A autora relata que o cineasta Fernando Meirelles, então diretor do programa *TV Mix*, resolveu o problema de falta de recursos financeiros na emissora contratando *videomakers* não-jornalistas para trabalhar no lugar das unidades portáteis de jornalismo (UPJ). Assim, as videoreportagens da *TV Gazeta* eram feitas por estudantes e profissionais de outras áreas de interesse, desvinculados ideologicamente das televisões comerciais, consideradas pouco colaborativas e ainda atreladas politicamente aos governos militares (THOMAZ, 2006).

Esses agentes levaram para as televisões convencionais as referências do videoativismo e das TVs comunitárias e, por isso, a linguagem experimental da videoreportagem se configurava “como resistência aos padrões hegemônicos dos telejornais tanto no que se refere aos padrões audiovisuais quanto aos valores e premissas do telejornalismo” (ARAÚJO SILVA, 2010, p.58). Apesar disso, no começo da década de 1990, constata-se uma alteração nesses padrões, com a passagem do modelo narrativo baseado no improviso para o modelo de produção profissional articulada ao jornalismo, com a conseqüente disputa pela legitimidade na reportagem dos acontecimentos sociais. Os *videomakers* foram substituídos por vídeo-jornalistas que, devido ao caráter multifuncional da atividade, ficaram popularmente conhecidos como “repórteres-abelhas”.

Essa multifuncionalidade, no entanto, suscitou debates nos órgãos representativos de classe, pois passou a ser interpretada como um mecanismo de acúmulo de função, utilizado pelas emissoras para reduzir postos de trabalho nas redações. O presidente da Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ) destacou à época que o Ministério do Trabalho intensificaria a fiscalização e a punição às empresas que utilizassem esse expediente. Para Sérgio Murillo de Andrade, a inserção do repórter-abelha nos telejornais representava “uma distorção” implantada pelas corporações com o propósito de diminuir os custos a curto prazo (ARAÚJO SILVA, 2010, p.63). O acúmulo não remunerado das tarefas de pauteiro, repórter e cinegrafista alimentava opiniões opostas entre aqueles que

acreditavam no potencial inovador do vídeo-jornalismo (VJ) e os que entendiam esse processo como corte de gastos no telejornalismo (THOMAZ, 2006).

Wallace (2009) considera a videoreportagem como um dos efeitos das inovações tecnológicas sobre o jornalismo televisivo. Por um lado, a videoreportagem pode ser considerada uma ameaça aos métodos que consagraram as competências profissionais dos repórteres, mas, por outro lado, essa modalidade tende a contar com uma maior aceitação de editores, que se tornam mais sensíveis na avaliação da qualidade do trabalho produzido por vídeo-jornalistas, em virtude do gosto da audiência. Na esteira dessas discussões, os VJs passaram a militar em favor da atividade baseando-se no argumento da prestação de serviço à sociedade e do aprofundamento das reportagens, já que a utilização de câmeras menores permite a produção de narrativas mais intimistas, de maior valor testemunhal.

O trabalho de Dickinson e Bigi (2009) pondera, no entanto, que os vídeo-jornalistas não podem ser vistos como hábeis estrategistas, resistentes ao controle da produção noticiosa pelos paradigmas de mercado, nem vítimas do comercialismo, desfrutando de pouca autonomia. Sua crescente presença em telejornais se deve às exigências da estrutura dos empregos nas redações, cada vez mais afetadas pelas variáveis comerciais e tecnológicas e pela militância desses indivíduos. Portanto, há interesses recíprocos em jogo; as organizações procuram atender o gosto do público, mesmo fora do padrão tradicional, utilizando-se das histórias elaboradas por vídeo-jornalistas.³⁰ As múltiplas habilidades desses agentes conferem às narrativas um senso de imediaticidade e intimidade capaz de capturar elevados índices de audiência.³¹ Para os vídeo-jornalistas, entre as vantagens dessa modalidade estão a rapidez e a flexibilidade nas coberturas, especialmente nos casos de violência urbana, pela independência dos cinegrafistas.

Se, por um lado, esses trabalhos apresentam uma dicotomia entre as funções desempenhadas pelos vídeo-jornalistas e pelos cinegrafistas, Bock (2011) apresenta outra perspectiva, situando a videoreportagem no confronto entre jornalismo profissional e não profissional. Para a autora, tanto o cinegrafista quanto o repórter podem se tornar vídeo-jornalistas com domínio sobre todo processo de produção. De qualquer modo, sua

³⁰ O material bruto produzido por esses agentes pode apresentar enquadramentos instáveis e movimentos mais bruscos do que os utilizados na linguagem iconográfica padrão dos telejornais convencionais.

³¹ Para se ter uma ideia da expansão do uso de vídeo-jornalistas nas televisões convencionais, segundo Dickinson e Bigi (2009, p.515), em 1994, havia 14 VJs contratados pelas emissoras da Suíça. Apenas 11 anos mais tarde, o número saltou para 80. Nessa tarefa, são empregados jornalistas com até 10 anos de experiência profissional.

conclusão está vinculada a um contexto mais atual de disseminação do vídeo-jornalismo, atribuída a, pelo menos, quatro tipos diferentes de tecnologias: 1) as câmeras portáteis, 2) os visores que permitem o usuário operar a câmera sem mantê-la no rosto, 3) os programas de edição mais simplificados e 4) a banda larga sem fio, indispensável ao envio rápido de vídeos direto do local dos fatos para as redações.

No Brasil, como dissemos, o avanço tecnológico foi fundamental para o desenvolvimento da linguagem telejornalística e dos modos de produção da imagem para os noticiários. Além do surgimento do repórter-abelha, o barateamento e a popularização das câmeras filmadoras contribuíram para o progresso da atividade dos cinegrafistas *freelancers*, também denominados cinegrafistas amadores. Em 1997, o *Jornal do Brasil*³² mostrava em números e gráficos a curva ascendente da venda de equipamentos de gravação de vídeo. As câmeras portáteis haviam alcançado o topo da lista dos produtos eletroeletrônicos mais vendidos.

Só no Rio de Janeiro, na década de 1990, a procura aumentou até 50%. Em 1997, uma das maiores lojas do setor vendeu 42 mil máquinas contra 14 mil no ano anterior. Em São Paulo, a comercialização de câmeras atingiu o patamar de quase 159% de crescimento nos primeiros dois meses daquele ano, somando 20.962 unidades compradas. Uma câmera portátil custava em média 900 reais mas, com a liberação de financiamentos, o aparato tornou-se “objeto de desejo de consumidores com renda a partir de R\$ 500”.³³

Foi nesse cenário que Douglas Aguado iniciou a atividade como cinegrafista amador.³⁴ Técnico em eletrônica, ele juntou umas poucas economias para comprar a primeira câmera VHS. Douglas não possuía qualquer experiência prévia no manuseio desses equipamentos, tampouco no trabalho de produção jornalística, de modo que as técnicas de gravação foram sendo aperfeiçoadas na prática, por meio do registro contínuo de fatos que julgava ser de interesse das emissoras de TV. Em uma dessas investidas, ele gravou o resgate dramático de um cavalo pelo corpo de bombeiros em São Paulo. As cenas foram as primeiras negociadas com o departamento de jornalismo do *Sistema Brasileiro de Televisão* (SBT).

³² “Cresce a venda de filmadoras”, *JB*, 11 de abr. de 1997.

³³ “Cresce a venda de filmadoras”, *JB*, 11 de abr. de 1997, p.12. A filmadora mais procurada era a que possuía o recurso *zoom*, que permite a aproximação da imagem. Os modelos mais visados aproximavam o objeto gravado de 12 a 14 vezes e filmavam com iluminação mínima equivalente a duas velas de aniversário.

³⁴ Entrevista concedida em 21 de abril de 2017.

Eu cheguei lá e falei: tenho uma imagem, quero vender. A maior parte falava: você quer vender uma imagem? Isso não existe. Existe. Tenho uma imagem e quero vender. O Aldemar Altieri (diretor dos telejornais) mandou eu entrar e falou: não, a gente está procurando isso, gente que faça esse tipo de coisa que não tem, porque lá fora já tem, aqui não tem. O que você trouxe, eu compro. Aí, eu fui me meter a fazer.

De acordo com Douglas, o *SBT* pagou 60 reais pelas imagens, exibidas no *TJ Brasil* do apresentador Boris Casoy. A partir daí, a “caça aos factuais”, estimulada pelo diretor Ademar Altieri, o levou a abrir mão da ocupação de técnico em eletrônica para se dedicar quase que exclusivamente à função de cinegrafista. Ao perceber a existência de uma demanda da emissora por imagens impactantes, ele convidou um amigo para o trabalho de filmagem nas ruas de São Paulo. Rogério Moraes Torres gerenciava um hotel e nas horas vagas passou a integrar a dupla, que ficou conhecida carinhosamente na capital paulista como “mala e alça”, conforme mostrou a revista *Manchete*, de 19 de abril de 1997.

Com o passar do tempo, os cinegrafistas perceberam a necessidade de organização de uma rotina capaz de reduzir os custos com combustível e alimentação, a fim de elevar a produtividade. Assim, ao invés de circular diuturnamente pela cidade em busca de factuais, Douglas e Rogério investiram na compra de rádios transmissores que possibilitavam a escuta da frequência do corpo de bombeiros. Os dois passaram a saber de eventos noticiáveis praticamente no mesmo momento em que eles eram registrados pelos socorristas. Dessa forma, a dupla começou a seguir viaturas e ambulâncias com o objetivo para captar os mais diversos tipos de ocorrências.

Nós percebemos que as que mais davam emoção eram as de preso em ferragem. Por que motivo? Porque era mais demorada, era mais sofisticada e requeria do bombeiro alguma coisa a mais que era justamente, vamos dizer assim, o espírito de equipe, um conhecimento muito maior do que eles estavam fazendo e ficava nítido isso. Então, nós passamos a nos especializar, a fazer esse tipo de matéria. Fizemos um mapa do que acontecia. Começamos a mapear as áreas da cidade onde tinha mais, os horários, os dias.

Essa dinâmica, segundo Douglas, promoveu a aproximação entre os cinegrafistas e fontes diversas de informação, sobretudo policiais e bombeiros militares, que facilitavam as coberturas permitindo o acesso rápido ao local dos fatos, antes da chegada das equipes de televisão. A gravação contínua de acidentes de trânsito, resgates e incêndios estreitou a relação dos amadores com os editores dos telejornais, sobretudo no

SBT, produzindo uma espécie de vínculo moral com a emissora, que tinha prioridade na compra dos flagrantes.

Essa prestação de serviço, de acordo com o cinegrafista, se intensificou nos anos seguintes com a estreia do noticiário *Aqui Agora*, nos anos 1990. Relatórios de reportagens a que tivemos acesso, produzidos naquele período (Figura 1), apontam a produção constante de material audiovisual exclusivo para o canal. No período entre 14/06/1995 e 26/07/1995, o amador produziu nove reportagens, incluindo flagrantes de prisão, agressões, acidentes de trânsito com resgate de feridos, uma rebelião em um presídio de São Paulo e um caso dos chamados surfistas de trem, jovens que trafegavam sobre o teto dos vagões da linha férrea.

Em linhas gerais, esses documentos e depoimentos apontam para o caráter experimental da atividade. Eles também nos permitem inferir que a inserção dos cinegrafistas amadores nos telejornais estava diretamente ligada à importância que imagens fortes e impactante adquirem na disputa pelo público entre as organizações de mídia. Essa preocupação motivou diretores e editores a selecionar e exibir eventos capazes de elevar os índices de audiência dos noticiários, ainda que produzidos por *outsiders* do jornalismo.

Conforme Bourdieu (1997, p.73), a necessidade de boas imagens e da exibição de assuntos orientados pelo gosto do telespectador demonstra o impacto do campo econômico sobre o campo jornalístico. Sua força produz, em última análise, a subordinação dos jornalistas de televisão aos conteúdos homogeneizados, habilitados a aglutinar fatias expressivas da audiência em torno de fatos corriqueiros e de interesse comum. Nesse aspecto, catástrofes naturais, acidentes, incêndios, em suma, “tudo que pode suscitar um interesse de simples curiosidade” tende a ganhar maior destaque na televisão.

Comumente, esse tipo de jornalismo popular está associado às noções de tabloidismo³⁵ e sensacionalismo, que se referem a uma prática menos interessada em cumprir os parâmetros normativos e moralizantes do jornalismo tradicional. Enquanto este é voltado para temas como política e economia, aquele prioriza as notícias locais,

³⁵ O tabloide é um modelo originário da imprensa britânica. Para Dahlgren (2000), ele está em franco crescimento na contemporaneidade frente ao declínio do jornalismo tradicional, de “referência”, por se aproximar dos eventos da vida do homem comum, geralmente narrados como histórias. O autor argumenta que o tabloide representa uma oportunidade de repensar o jornalismo como parte da cultura popular. Cf. também Curran e Sparks, 1991.

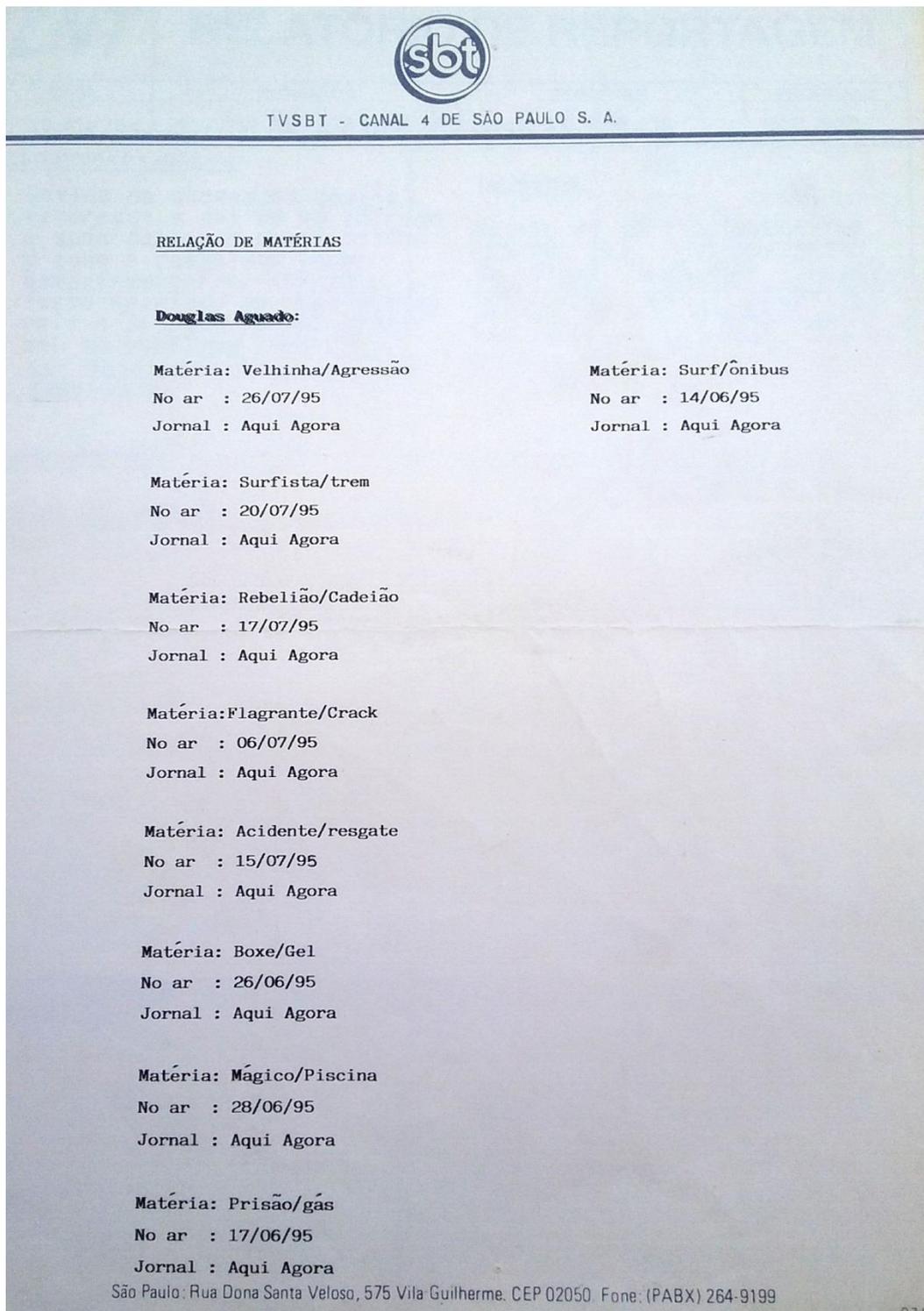
especialmente crimes, escândalos políticos e fatos pitorescos do dia a dia, relacionados à ideia de informação e entretenimento (SCHUDSON, 2010).

Schudson (2010) argumenta que desse debate resultou uma espécie de divisão moral dos noticiários entre dois paradigmas, o jornalismo de informação e o jornalismo de narração, com o primeiro vinculado aos valores da confiabilidade e da credibilidade, considerados pelos mais conservadores um jornalismo “sério” e de “alto padrão”, e o segundo, visto como uma produção inferior, disposta a promover experiências de satisfação estética entre os leitores e ajudá-los a interpretar suas vidas e relacioná-las aos eventos do cotidiano. Essa divisão, portanto, assume um carácter de ordem sociológica, já que o gosto pela cultura erudita é normalmente associado às classes mais altas, enquanto o gosto pela cultura popular vincula-se às mais baixas. Desse modo, para o autor, há “uma conexão entre a classe média instruída e a informação, e uma conexão entre as classes média e trabalhadora e o ideal da narrativa” (SCHUDSON, 2010, p.109).

Retomando o pensamento de Bourdieu (2007, p.218), se levarmos em consideração a lógica da produção de bens culturais, qualquer produto tende a ser ajustado às expectativas de seu público e está, portanto, predisposto a “funcionar *diferencialmente*, como instrumento de distinção (...) entre as classes”. A partir dessa lógica, os indivíduos incorporam uma identidade construída socialmente capaz de os deslocar no terreno das lutas por reconhecimento e classificações. Assim, aqueles que acumulam determinados capitais simbólicos conseguem legitimar seus gostos e preferências como pertencentes a uma cultura mais elevada em detrimento das demais.

A televisão brasileira como um todo não escapou a essa lógica, na qual os programas populares foram acusados de sensacionalismo e tornaram-se sinônimo de “mau gosto” e “apelação” (MIRA, 1995). Entre eles estavam noticiários como *002 Contra o Crime* (1965) e *Polícia às suas Ordens* (1966), da TV *Excelsior*, *Patrulha da Cidade* (1965) da TV *Rio*, e *Cidade Contra o Crime* (1966) da TV *Globo* (SACRAMENTO, 2008). Denominados “mundo cão”, esses programas sucumbiram ao projeto que pretendia “civilizar” a televisão. No entanto, o sucesso estrondoso do telejornal *Aqui Agora*, nos anos 1990, influenciou o (re)aparecimento dos noticiários de crime na grade de programação das principais emissoras. A seguir, veremos como esse fenômeno impulsionou a utilização de jornalistas amadores na produção noticiosa.

(Figura 1)



Relatório de Reportagens *Aqui Agora* jun. e jul. de 1995

Fonte: Acervo da autora

1.3 Imagens do “mundo cão”: o papel do amador no telejornal

Trabalhei lá (Aqui Agora), não era funcionário da emissora, era chamado no início de cinegrafista amador, mas com o passar do tempo passei a fazer parte de uma elite de “amadores”, que contava comigo, Rogério Torres e Tony Castro. Em pouco tempo havíamos deixado milhares de trocas-de-tiros na memória dos telespectadores.

*Douglas Aguado, cinegrafista*³⁶

A estreia do programa *Aqui Agora* na grade de programação do SBT ficou caracterizada como a volta do “mundo cão” à TV.³⁷ Noticiário análogo a outros dois – *Aqui e Agora*, exibido pela TV Tupi em 1979, e *Nuevediarario*, do Canal 9 de Buenos Aires – o jornalístico pretendia elevar os índices de audiência do canal, que se ressentia da falta de um telejornalismo que fosse a “cara da emissora” (REZENDE, 2000, p.131).³⁸ O programa entrou no ar em 20 de maio de 1991 com a proposta de ser “um jornal vibrante, uma arma do povo, que mostra na TV a vida como ela é”. Segundo o diretor executivo de jornalismo do SBT, Albino Castro, *Aqui Agora* foi pensado para ser um telejornal brasileiro, tumultuado e sem cortes.³⁹ A intenção era retratar os problemas sociais do Brasil, sobretudo a realidade das camadas mais baixas da população, e trazer para a tela seus dramas, dores e dilemas.

Durante a década de 1960, esse era o principal eixo ideológico dos cinemanovistas, um grupo de cineastas de esquerda que queriam encontrar o caráter nacional e popular da cultura brasileira. O Cinema Novo representava a busca pela construção de um sentimento de brasilidade através de uma arte engajada na representação dos temas políticos, sociais e econômicos nacionais, em oposição à produção cinematográfica hollywoodiana. Tratava-se, portanto, de um “cinema popular” de resistência ao “cinema populista” com o propósito de subverter a lógica de dominação das classes mais elevadas (SACRAMENTO, 2008, p.34).

³⁶ Depoimento publicado na Internet em 14 de dez. de 2006. Disponível em: <<http://www.rafael.galvao.org/2004/01/aqui-agora/>>. Acesso em 10 de out. de 2016.

³⁷ Cf. Roxo da Silva, 2010.

³⁸ Rezende (2000, p.126-127) argumenta que no fim da década de 1980, embora a TVS (antiga SBT) tivesse conquistado a simpatia dos espectadores com programas populares, no telejornalismo a situação era dramática. A emissora tentou consolidar, sem êxito, sucessivos noticiários, o que corroborava a ideia de que era incapaz de fazer jornalismo de qualidade. Com o intuito de reverter essa situação, a TVS estreou o *Telejornal Brasil* (1988) que, mesmo tendo obtido a credibilidade desejada, não era propriamente um telejornal popular, como *Aqui Agora*.

³⁹ Entrevista concedida em 18 abr. de 2017.

De acordo com Albino Castro, inspirado no Cinema Novo, o formato de *Aqui Agora* era de oposição ao padrão asséptico de jornalismo da *Rede Globo* e ao estilo de filmagem “certinho” utilizado pela emissora. Em vez disso, o noticiário utilizava planos-sequência com o recurso adicional da “câmera nervosa”, responsável por dar mais realismo e suspense às narrativas. Dessa forma, o noticiário possuía “uma linguagem nitidamente do *cameraman*, da imagem” gravada em movimentos frenéticos e instáveis. A revista *Veja*⁴⁰ destacou que, em vez de disfarçar a presença do operador por meio de cenas sóbrias, comum em quase todas as televisões, no *Aqui Agora*, a linguagem da câmera valia tanto quanto a narração:

O *Aqui Agora* não filtra a violência e o drama com as lentes moderadoras dos locutores e com as tomadas gerais. Os repórteres e cinegrafistas agem como se substituíssem o olho do telespectador. A câmera vai na mão, sobe e desce quando o cinegrafista passa por um buraco, balança nervosamente quando a cena é tomada no meio de uma multidão. O repórter conta o que descobre à medida que apura os fatos. O resultado, esteticamente, é mais tosco do que nas reportagens concorrentes, mas garante o impacto das imagens ao vivo, desperta no telespectador a sensação de testemunhar os acontecimentos enquanto eles se desenrolam.

Conforme relatou o cinegrafista Aduino Nascimento, o importante era “transmitir a emoção, o impacto da notícia”. Na opinião dos telespectadores entrevistados pelo repórter Silvio Giannini, o diferencial de *Aqui Agora* era exatamente “mostrar sem floreios uma realidade que a gente prefere ignorar, que não aparece no horário nobre”.⁴¹ Para Albino Castro, o noticiário não era uma cópia da TV americana, mas antes “um jornal que fala como os brasileiros falam e das coisas que os brasileiros vivem no seu dia a dia”.

Por esse motivo, Bentes (1994, p. 46) compreende que o jornalístico possuía uma fala própria, próxima da oralidade do cordel e das narrativas populares, da “fala viva das ruas”. Apesar de ser acusado de promover a violência excessiva e a desintegração de valores, na visão da autora, o telejornal mostrava um Brasil que havia saído do mapa, excluído das telas pela justificativa histórica da higienização promovida na TV nos anos 60 e 70. Naquele período, havia “um brutal descompasso entre a realidade social (sequestros, guerrilhas, atentados, repressão e tortura) e o que era veiculado nos meios de comunicação” (BENTES, 1994, p.44).

⁴⁰ “O rosto da periferia”, *Veja*, 18 de nov. de 1992, p.99-100. Acesso em 15 mai. de 2017.

⁴¹ “O rosto da periferia”, *Veja*, 18 de nov. de 1992, p.100. Acesso em 15 mai. de 2017.

Para entender esse argumento, é preciso retornar ao momento histórico no qual estava inserida a produção televisiva brasileira. Até a primeira metade da década de 1960, a programação das principais emissoras era composta basicamente de programas de auditório, que resgatavam a linguagem radiofônica do improviso e promoviam um verdadeiro desfile de aberrações, monstruosidades, curandeiros, mendigos e miseráveis na televisão (SODRÉ, 1972).

Diante da ascensão dos governos militares e do crescimento de consumo interno de bens materiais pela classe média⁴², esse tipo de programação passou a sofrer uma rígida censura. O ministro da Comunicação, Hygino Corsseti, chegou a cogitar a cassação da concessão das emissoras que persistissem com essa prática (ROXO DA SILVA, 2010). Mas, antes que a caça à televisão-espetáculo fosse formalizada, a *Rede Globo* e a *TV Tupi* assinaram um protocolo de autocensura que tinha por objetivo declarar guerra aos programas populares e “limitar os abusos ou excessos cometidos na luta pela audiência” (MIRA, 1995, p.37). A partir do final dos anos 1960, os programas televisivos “tiveram que ser cada vez mais dóceis, ou melhor, ajustados à nova ordem dos militares, orientada pelo milagre brasileiro” (SACRAMENTO, 2008, p.80).

Mira (1995, p.72) destaca, no entanto, que a partir da segunda metade da década de 1970, o Grupo Silvio Santos percebeu a existência de um mercado consumidor sufocado pelo plano de modernização da TV e penetrou nesse “espaço vazio”, devolvendo à grade de programação os programas humorísticos, de variedades, shows, novelas mexicanas e outras produções centradas no jornalismo policial. *O Homem do Sapato Branco* com Jacinto Ferreira Jr. era um dos líderes de audiência da emissora, sem falar na volta do chamado “mundo cão”.

O Povo na TV (1981-1984) constituía um de seus principais exemplares, com pautas que variavam desde a denúncia sobre o mau desempenho do serviço público, os dramas familiares vividos pelas populações mais carente até a miséria e o crime. O programa mantinha a mesma estrutura temática e organizativa de *Aqui e Agora* da *TV Tupi* e, por isso, despertou a ira dos críticos de televisão (ROXO DA SILVA, 2010). No entanto, ao popularizar sua programação, a antiga *TVS* tornava-se símbolo de uma história viva, ou revivida, da televisão, “exatamente aquela que não encontrara lugar nos padrões vigentes na década de 70” (MIRA, 1995, p.110).

⁴² O número de televisores saltou de 760 mil, em 1960, para quase 5 milhões, em 1970. (Cf. Mira, 1995, p.30).

Nessa perspectiva, o noticiário *Aqui Agora* parecia mais alinhado com as estratégias mercadológicas do *SBT* e era visto como um produto alternativo ao “padrão Globo” de jornalismo televisivo, representado pelo *Jornal Nacional*. Conforme Albino Castro, o noticiário representava uma repaginação da fase “sensacionalista” da emissora. Em pouco tempo, *Aqui Agora* havia se tornado uma espécie de ouvidoria popular eletrônica de sucesso absoluto e extraordinários índices de audiência.⁴³

À *Folha de São Paulo*⁴⁴, Albino Castro admitiu que, na briga pelas fatias de mercado, os cinegrafistas amadores tornaram-se figuras fundamentais, por serem responsáveis pela captação de flagrantes de acidentes, resgates, tiroteios, crimes e perseguições policiais, indispensáveis ao telejornal. Por isso, *Aqui Agora* contava com um cadastro formado por 250 amadores. “Os cinegrafistas amadores trabalhavam, sobretudo na madrugada de São Paulo, porque nós tínhamos só um repórter e um cinegrafista de plantão. E eles faziam muitas coisas”, explicou.

Portanto, o uso desses agentes estava associado às limitações estruturais do *SBT* e à necessidade de imagens exclusivas para o *Aqui Agora*. O preço das fitas com esses registros oscilava de acordo com a comoção que poderiam provocar no telespectador. Tudo dependia da avaliação do conteúdo por parte dos responsáveis pelo programa. Normalmente, pagava-se entre 250 e 500 reais, mas salvamentos e incêndios valiam cerca de 400 reais.⁴⁵

Apesar disso, ao comparar o trabalho dos amadores com o dos cinegrafistas da emissora, Albino Castro salientou que os primeiros eram jovens “franco-atiradores” sem “a metade da qualidade dos profissionais que trabalhavam como cinegrafista” no *SBT*. E completou: “Eles também eram esforçados, mas não eram profissionais. Eles eram, de fato, amadores”. Por tudo isso, é possível dizer que os depoimentos revelam uma contradição, pois, embora os cinegrafistas amadores participassem efetivamente do telejornal, continuavam considerados aventureiros, sem qualificação profissional.

⁴³ “O Sílvio quando pediu para fazer o *Aqui Agora*, nós dávamos 3,4 de audiência naquele horário. Ele falou: em três meses, se você não tiver dando oito, eu tiro do ar. Em seis meses, você tem que estar dando 12. Eu, em 40 dias, estava dando 17”, relatou Albino Castro em entrevista para o presente trabalho. Ao longo do período de exibição, até 1997, o noticiário chegou a registrar 37 pontos no iBope (Cf. ROXO DA SILVA, 2010).

⁴⁴ “Emissoras cadastram cinegrafistas”, *Folha de São Paulo*, 06 de abr. de 1997. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv060410.htm>. Acesso em 15 mai. de 2017.

⁴⁵ Na *Rede Globo*, pagava-se cerca de 180 reais por fita. Na *Rede Bandeirantes*, o mínimo era de 100 reais. A emissora recebia cerca de 30 ofertas de cinegrafistas amadores por mês, mas só aproveitava três ou quatro. Já a *CNT* tinha cinegrafistas amadores fixos. “Emissoras cadastram cinegrafistas”, *Folha de São Paulo*, 06 de abr. de 1997. Acesso em 15 mai. de 2017.

No entanto, de acordo com o cinegrafista “amador” Douglas Aguado, com o tempo, esses agentes passaram a compreender que tipo de filmagem interessava ao noticiário. “Eu sabia que uma perseguição, troca de tiro interessava. Em tiroteio eu estive nuns 30. Em situação de troca de tiro, pelo menos 300”. Semelhantemente, ao perceber a demanda por registros dessa natureza, o também cinegrafista Tony Castro revelou que comprou uma câmera VHS e se especializou na reportagem policial.⁴⁶

Eu tinha um carro e uma moto, vendi minha moto e comprei uma câmera VHS, antiga, 1992 e coloquei ela no banco de traz do carro. Falei, agora vou gravar um flagrante. [...] A Neuza Rocha (diretora de redação) tem um pouco de culpa nisso, ela me incentivou a produzir mais reportagens como as duas primeiras, que foram dois tiroteios, com três mortos, com ação policial intensa. [...] Vi que aquilo ali poderia ser uma fonte de renda, um bico, um freelancer, alguma coisa assim.

A produção elevada de flagrantes levou o *SBT* a oferecer um contrato de trabalho regular a Tony Castro⁴⁷, mas a oferta foi recusada porque o salário obtido com a venda de flagrantes era superior ao dos cinegrafistas contratados da emissora. Em entrevista para *O Estado de São Paulo*⁴⁸ o amador Kaká confirmou que, de cada dez matérias captadas, oito eram vendidas para emissoras como *TV Globo*, *TV Bandeirantes*, *TV Manchete* e o próprio *SBT*. Na mesma reportagem, o cinegrafista Marcelo Tapai relatou ainda que, apesar do valor de uma imagem ser baixo, a soma dos conteúdos vendidos rendia o soldo aproximado de cinco mil reais por mês. Portanto, tratava-se de uma atividade economicamente vantajosa, descoberta com a venda das cenas de um grave acidente de trânsito para *Aqui Agora*.

De modo geral, esses cinegrafistas não possuíam registro profissional ou identidade funcional. Entretanto, seu desempenho na elaboração das reportagens levou o chefe de produção de jornalismo da *TV Bandeirantes* de São Paulo a questionar o uso do termo “amador” para designá-los.⁴⁹ Na visão de Luciano Borges, a nomenclatura representava a dicotomia presente no emprego desses agentes pelos telejornais. Apesar de serem velhos conhecidos das televisões e fiéis cumpridores dos requisitos do jornalismo, em sua maioria, esses cinegrafistas não eram considerados profissionais.

⁴⁶ Entrevista concedida em 22 de abr. de 2017.

⁴⁷ Segundo Albino Castro, “o Tony Castro era muito bom mesmo, eu autorizei a contratação dele e ele não aceitou”.

⁴⁸ “Quando a aventura vira profissão”, *O Estado de S. Paulo*, 10 de nov. de 1996. Acesso em 15 mai. de 2017.

⁴⁹ “Quando a aventura vira profissão”, *O Estado de S. Paulo*, 10 de nov. de 1996. Acesso em 15 mai. de 2017.

Luciano Borges procurou destacar, então, que o próprio termo “amador” não condizia com a qualidade do trabalho dos cinegrafistas independentes. Seu uso, porém, representava a tentativa de distinguir jornalistas diplomados de agentes não credenciados no processo de produção noticiosa na televisão.

Os relatórios de reportagens produzidos pelo cinegrafista Douglas Aguado chamam a atenção para o que Luciano Borges pretendia discutir. Os documentos indicam que, além da captação de imagens, os amadores ficavam encarregados da realização de entrevistas e do detalhamento do conteúdo audiovisual captado para os editores (figura 2). No entanto, o apagamento da participação desses agentes nas reportagens era feito por meio da assinatura de termos de cessão que tornavam as emissoras proprietárias das gravações. Esses documentos transferiam a autoria do conteúdo para as organizações de mídia que, a partir daí, podiam cortar, editar, montar e processar em notícias as cenas e as entrevistas filmadas (figura 3). Dessa forma, enquanto os cinegrafistas amadores tinham a identidade obscurecida, as emissoras podiam reforçar sua autoridade jornalística (ZELIZER, 1990) pela produção do efeito de “presença” dos noticiários no local dos acontecimentos (FECHINE, 2008).

Rifiotis (1999, p.34) lembra que a década de 1990 foi um momento de ampliação do espaço dedicado pela televisão à temática do crime. Programas que mostravam imagens gravadas durante operações policiais tiveram uma audiência considerável, fenômeno atribuído ao sucesso alcançado por *Aqui Agora*. Assim sendo, a estreia de noticiários como *190 Urgente (CNT - 1996)*, *Brasil Urgente (TV Bandeirantes - 1997)* e *Cidade Alerta (TV Record - 1995)* na grade de programação das emissoras apontava não somente para a ascensão do gênero policial, mas para a crescente utilização de jornalistas amadores nessas produções.

De lá pra cá, a presença desses agentes na rotina produtiva da notícia se tornou mais comum, especialmente em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, onde estão concentradas as redações dos principais telejornais brasileiros. No entanto, o uso dos amadores é orientado por motivações diferentes, ligadas às características específicas dessas cidades. Em São Paulo, segundo o editor-chefe do telejornal *Brasil Urgente*, Rodrigo Mariz⁵⁰, a demanda por amadores está associada às dificuldades de deslocamento enfrentadas pelas equipes de externa devido às dimensões geográficas da cidade. A função desses cinegrafistas é ampliar o raio de cobertura das emissoras, auxiliando as

⁵⁰ Entrevista concedida em 25 de abr. de 2017.

chefias de reportagem na gravação de eventos ocorridos, principalmente, em áreas distantes do centro urbano.

Chega a informação de um factual, uma prisão, crime, você não tem equipe para mandar ou é muito longe e a equipe não vai chegar. A chefia de reportagem já sabe que tem amadores que cobrem regiões específicas e você aciona o cara, ele vai lá, faz, traz o material e vende a imagem. [...] Tenho 10 equipes hoje no Brasil Urgente, mas eu tenho vários amadores que trabalham com a emissora. Então, por exemplo, eu chego aqui pra passar o dia de manhã, pra ver o que os meus repórteres estão fazendo e a chefia de reportagem já me oferece, às vezes, quatro, cinco, seis assuntos que o amador foi.

O jornalista reitera que três fatores contribuem para o êxito desses agentes na atividade de captação. O primeiro está associado ao uso de motocicletas, que facilitam o trânsito até o local dos acontecimentos. O segundo diz respeito às estratégias de produção empregadas pelos amadores. Eles se posicionam em locais conhecidos onde podem contactar facilmente variadas fontes de informação (autoridades policiais, bombeiros e moradores), imprescindível na comunicação rápida dos eventos. Desse modo, os cinegrafistas conseguem multiplicar o conteúdo audiovisual dos noticiários. Por último, a qualidade do equipamento utilizado pelos amadores, muitas vezes equivalente às câmeras usadas pelas equipes profissionais, lhes permite realizar gravações com boa definição e participar, inclusive, de coberturas importantes, que exigem plantões em tribunais, delegacias, hospitais, etc. Atualmente, por um plantão de aproximadamente sete horas, eles recebem 200 reais. Portanto, os amadores contribuem para a otimização do trabalho dos repórteres e cinegrafistas da emissora e para a redução dos custos da produções.

Numa estrutura de uma televisão um pouco menor como a Band, por mais que tenha muita equipe, você vai ter que perder um repórter ou deixar um cinegrafista lá. Aí, você faz a conta até do equipamento né? Você vai deixar um equipamento parado, muitas vezes um cinegrafista, um repórter só pra estar lá. Você vai acionar um amador que é um cara que também vai gravar uma sonora, eles não têm a nossa canopla, mas vão gravar uma sonora, a gente vai usar se precisar e você economiza uma equipe.

Ao que tudo indica, os cinegrafistas amadores conseguem cumprir as diferentes etapas da produção noticiosa, com capacidade de elaborar, captar e, muitas vezes, pré-editar o material bruto negociado com os telejornais. Eles se situam nas lacunas existente

no interior da atividade jornalística, ora limitada por fatores estruturais, ora restringida pela violência das grandes cidades. Isso inibe o envio das equipes de televisão a determinados lugares considerados hostis à presença de jornalistas profissionais.⁵¹

No Rio de Janeiro, o acionamento desses agentes está associado à necessidade de gravações em áreas conflagradas. Ao longo dos últimos anos, a atuação de traficantes de drogas e a possibilidade de confrontos tornaram o exercício profissional do jornalismo perigoso e desestimulado nessas regiões. Devido à ausência da identidade funcional e ao relacionamento mais estreito com informantes ligados ao universo da criminalidade, os amadores conseguem transitar com mais facilidade nessas áreas e gravar “ao vivo” tiroteios, operações, prisões, etc.

De acordo com a jornalista Jucimara Pontes⁵², produtora do telejornal local do *SBT Rio*, a principal função desses cinegrafistas é garantir a captação de cenas impactantes a serem exibidas com exclusividade pelos noticiários. De posse do material, repórteres e editores avaliam a qualidade das imagens, escrevem as reportagens e finalizam as notícias, mesmo sem terem participado de tais coberturas.

Tem sempre um amador que vai lá e vai fazer a imagem que a nossa equipe não conseguiu fazer. E isso é diário, diário. Às vezes, o próprio amador já sabe que está rolando alguma coisa, ele vai e depois vende pra chefia de reportagem. Acabei de fazer um crime aqui em tal lugar. Tem imagem do corpo, tem imagem da polícia, tem imagem disso, disso, daquilo. Já tem tudo. [...] Então, ele (o repórter) pode fazer uma passagem e amarrar o VT com as imagens do cinegrafista amador, porque graças a ele a gente conseguiu fazer as imagens.

Por sua vez, o Jornalista Adeilton Oliveira⁵³ acredita que o uso de cinegrafistas amadores tenha sido intensificado depois do assassinato do produtor da *Rede Globo* Tim Lopes, durante uma reportagem sobre prostituição infantil e venda de entorpecentes na Vila Cruzeiro, em 2002. Tim Lopes portava uma câmera escondida e foi capturado e assassinado por criminosos da região (MEMÓRIA GLOBO, 2004). Para Adeilton Oliveira, a morte do produtor foi um marco simbólico do fim da capacidade dos líderes das associações comunitárias de intermediar a entrada e a permanência de jornalistas em

⁵¹ “A orientação é não entrar. A gente cobre muito crime, crimes passionais, o próprio homicídio e assim a pauta chega pra gente e fala: o cara mora dentro da Brasilândia, num lugar muito perigoso. Então, a gente não vai. A gente vai gravar do lado de fora. Vai empobrecer a matéria? Vai, mas não dá, não é um lugar que você vai chegar lá e gravar”, explica Rodrigo Mariz.

⁵² Entrevista concedida em 23 de nov. de 2016.

⁵³ Entrevista concedida em 09 de dez. de 2016.

áreas de conflito armado no Rio de Janeiro. O trabalho de Tim Lopes rompeu com a prática estabelecida para as chamadas coberturas de risco.

Inegável que depois da morte do Tim Lopes isso acabou sendo um divisor de águas. Se até então a imprensa era considerada uma aliada, a imprensa passou a ser vista como inimiga. [...] Durante muito tempo, essa relação permaneceu meio pernicioso, eu te aceito como traficante de drogas, mas você me deixa entrar na favela pra poder falar o que eu quero. Em algum momento isso ia acabar criando algum tipo de conflito.

Repórter de polícia desde os anos 1950, Luarlindo Ernesto⁵⁴ concorda que “com a morte do Tim despertou-se o medo nas redações”. Nos principais veículos de comunicação, diretores e chefes de reportagem procuraram alterar as rotinas jornalísticas nas coberturas de crimes. O jornal *O Dia*, onde o repórter trabalha há 27 anos, acabou surpreendido ao reenviar uma equipe de reportagem disfarçada às favelas cariocas, seis anos mais tarde.

Em 2008, jornalistas investigavam a ação de milícias, grupos paramilitares formados por bombeiros, policiais e ex-policiais, na Zona Oeste do Rio de Janeiro, quando foram descobertos e torturados. O próprio jornal trouxe o fato ao conhecimento do público na edição de 01 de junho daquele ano. Desde então, é “proibido entrar em favela”. As ilustrações das reportagens de crime costumam ser feitas com fotografias cedidas por moradores ou negociadas com *freelancers* em troca do crédito na imagem.

No telejornalismo, o acionamento dos amadores para as coberturas de factuais em regiões de conflito bélico constitui uma estratégia duplamente funcional: viabilizar a produção de imagem, mantendo em segurança os jornalistas profissionais. Talvez por isso, a produtora Jucimara Pontes tenha afirmado que eles se tornaram “essenciais para a televisão”, pois conseguem penetrar nesses espaços para apurar e gravar os eventos considerados indispensáveis pelos editores dos telejornais. “A gente nem manda mais equipe, o material deles, o repórter já amarra da redação e vai pro ar”.

Em todos esses aspectos, a imagem é o elemento central. Conforme argumenta Weaver (1993), sua relevância consiste em dotar repórteres e apresentadores de autoridade moral, intelectual e pessoal na transmissão dos acontecimentos da realidade social. Em última análise, as imagens são responsáveis pela organização das notícias

⁵⁴ Entrevista concedida em 13 de jan. de 2017.

televisivas no tempo e colaboram para a ordenação dos próprios noticiários dentro de uma lógica temática pré-selecionada e sistematizada, a fim de conferir significado aos eventos do cotidiano, aproximando as notícias da vida real do homem comum (BIRD E DARDENE, 1993).

Para Brasil (2012, p,78), a utilização da imagem leva a TV a suplantar os demais veículos de comunicação. Desse modo, a qualidade imagética de um determinado fato pode determinar sua seleção por produtores, repórteres e editores, tendo em vista o objetivo geral dos noticiários de oferecer ao espectador uma visão “abrangente e saborosa” dos fatos do dia (SQUIRRA, 1993, p.99). Nesse sentido, o peso das análises visuais evidencia a importância do jornalista amador.

A seguir discutiremos em que medida a inserção desses agentes nos telejornais promoveu disputas pelo pertencimento à comunidade jornalística, contrariando as expectativas de controle do mercado de trabalho pelos organismos representativos de classe, resultando, ainda, na redefinição sindical do *cameraman*. De maneira geral, esse debate reflete a problemática decorrente da imposição do diploma específico para a prática profissional do jornalismo no Brasil.

(Figura 2)

CNT		RELATÓRIO DE REPORTAGEM	
DATA	RETRANCA	REPÓRTER	PROGRAMA
12/09/96	CAVALO EM CORREGO	DOUGLAS AGUADO	190 URG
<u>ESTRUTURA DA MATÉRIA:</u> Devido às chuvas um cavalo escorrega e cai em um córrego e após passar a noite dentro d'água é resgatado pelos bombeiros que o retiram e fazem massagem em suas juntas pois a friagem deixou o animal em péssimas condições. Av. Sezefredo Fagundes, 5000 Zona Norte		<u>OFF</u> Imagens- Cavalo no córrego, bombeiros amarram uma corda nos patas do animal, bombeiros e populares içam o animal, bombeiros passam álcool no animal para reativar a circulação, cavalo em pé, sonora com Sgto.	
<u>ENTREVISTADOS:</u> Dono do cavalo Sgto Jacobson		Imagens DOUGLAS AGUADO	
<u>SUGESTÃO DE CABEÇA:</u> H Juntar às outras matérias sobre chuvas em Sao Paulo Ou - Em São Paulo existe uma lei que proibe que semoventes circulem ou sejam criados na cidade, desta forma é criada uma polêmica, pois existem centenas de carroceiros que se utilizam destes animais e os colocam em risco.			
<u>OBSERVAÇÕES:</u>			
<u>EQUIPE:</u>			

Relatório de Reportagem CNT
Fonte: acervo da autora

(Figura 3)

REDE GLOBO



TERMO DE CESSÃO

TC.053/96

Pelo presente instrumento particular, eu **Douglas Rodrigues Aguado**, residente a Rua Roberto, 26 - Bairro Sta.Helena - SP - Cep 07096-070 - Fone 870-5070 cód.10017, portador do RG. 15.811.737 e CIC 055.455.908-03, cede e transfere, à **TV GLOBO DE SÃO PAULO LTDA.**, sociedade com sede nesta cidade, à Pça Mal. Deodoro, 340, os direitos de autor sobre um vídeo tape, sonoro, colorido, com 15 minutos de duração, para os telejornais, cujo o tema é «**PROTESTO/TAXISTAS**», para exibição no Brasil e no exterior, por sua própria emissora ou por outras a quem venha a ceder os direitos de fazê-lo, em número ilimitado de vezes, através de radiodifusão, por satélite ou cabo, ou ainda circuito fechado e "home-vídeo".

Declaro-me único titular de todos os direitos de autor sobre a obra audiovisual objeto desta cessão, que compreende a totalidade de meus direitos patrimoniais e que é feita em caráter, definitivo e irrevogável. Considerando o caráter jornalístico da obra, fica a cessionária dispensada de associar meu nome a qualquer comunicação da mesma ao público.

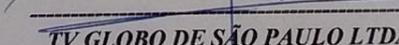
Fica a cessionária autorizada a cortar, editar, montar e remontar os tape e a sonorizá-lo. Comprometo-me a responder pela evicção de direito e por quaisquer direitos autorais, conexos ou de imagem que eventualmente venham a ser reclamados por terceiros.

O preço desta cessão é de **RS 150,00 (CENTO E CINQUENTA REAIS)**, que a Cessionaria pagará através da tesouraria.

São Paulo, 13 de maio de 1996.

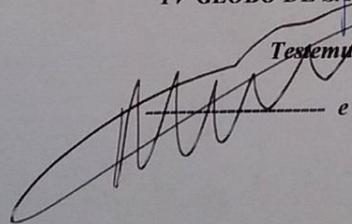
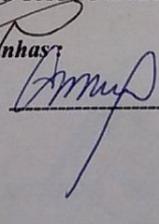


DÓUGLAS RODRIGUES AGUADO



TV GLOBO DE SÃO PAULO LTDA

Testemunhas:

 e 

TV GLOBO DE SÃO PAULO LTDA
DIR. REGIONAL / JORNALISMO / PRODUÇÃO / ENGENHARIA) - PÇA. MARECHAL DEODORO, 340 - TEL. 823.4244 - TELEX (011) 32636 - END. TEL. "REDEGLOBO" - CEP 01150-011
COMERCIAL - ALAMEDA SANTOS, 1163 - TEL. 252.9855 - TELEX (011) 32918 - END. TEL. "REDEGLOBO" - CEP 01419-001
ADMINISTRAÇÃO - AV. ANGÉLICA, 180 - TEL. 823.4244 - TELEX (011) 32636 - END. TEL. "REDEGLOBO" - CEP 01228-000

Termo de cessão de imagens TV Globo
Fonte: acervo da autora

1.4 Jornalistas amador, por quê?

Difícilmente encontramos ou aceitamos notícias produzidas por “repórteres amadores” em nossos telejornais, mas damos grande destaque aos recorrentes “cinegrafistas amadores”. Muitos deles são, na verdade, profissionais não credenciados que produzem imagens a qualquer custo, sem qualquer monitoração de origem ou qualidade, mas sempre regamente disputadas pelas ávidas agências de notícias ou TVs.

Antônio Brasil (2012, p.178)

O uso do termo “amador” para designar cinegrafistas *freelancers* é passivo de questionamentos. Um deles remete à ambiguidade presente na própria atividade do *cameraman*, que, apesar de ter sua importância observada pelos jornalistas de televisão, vê-se rebaixado na hierarquia profissional. Nesse sentido, Brasil (2012, p.177-178) sugere que a designação “cinegrafista amador” não reflete necessariamente a ausência de qualificação profissional ou de domínio dos recursos técnicos de filmagem, mas, ao contrário, remete à falta das condições legais impostas ao exercício do jornalismo no Brasil.

A falta de credenciamento coloca a maioria desses cinegrafistas na condição de *outsiders* da comunidade jornalística profissional e, por isso, em constante disputa por reconhecimento. A aceitação do lugar periférico ocupado por esses agentes reproduz, na visão do autor, um comportamento que procura manter o prestígio dos jornalistas diplomados, comumente reconhecidos do grande público, em detrimento dos profissionais produtores de imagem. Estes, ao contrário, tendem a ser, antes de tudo, “anônimos” e muitas vezes têm seu trabalho confundido com o de “amadores” (BRASIL, 2012, p.178). Por isso, o autor propõe uma nova avaliação do trabalho do *cameraman* e de sua importância para o telejornalismo como forma de minimizar o preconceito contra essa função.

Historicamente, a falta de reconhecimento desses trabalhadores como jornalistas está relacionada às inúmeras tentativas de regulamentação do exercício profissional do jornalismo a partir da década de 1930. De acordo com Roxo da Silva (2016), o então Presidente da República, Getúlio Vargas, procurando harmonizar as relações entre patrões e empregados e atender às reivindicações dos órgãos representativos da categoria, reconheceu a profissão e a regulamentou por meio do Decreto-Lei nº 910, de 30 de novembro de 1938. Naquela época, o jornalismo ainda era considerado um “bico” para

pessoas de outras áreas, com salários precários e condições de trabalho instáveis. Em compensação, as mudanças implementadas por Vargas concediam aos jornalistas uma série de benefícios, como transporte gratuito, descontos em passagens da linha férrea e de navios, além de isenções fiscais. Apesar da precariedade que envolvia a atividade, esses direitos conferiam certo reconhecimento social.

Os privilégios dados pelo governo aos jornalistas eram um sinal do reconhecimento e do prestígio adquirido pela categoria, mas também fonte de atração de “estranhos” para o exercício da profissão (ROXO DA SILVA, 2016, p.102). De 1950 a 1954, por exemplo, o número de registros de jornalistas no Ministério do Trabalho saltou de 5.851 para 7.500 (RIBEIRO, 2007, p.287-288). Diante da procura pela identificação profissional, o Sindicato dos Jornalistas de São Paulo intensificou as ações de combate à “picaretagem” e ao “amadorismo”, com o intuito de manter o controle do mercado do trabalho. Nesse sentido, apenas jornalistas que pudessem comprovar vínculo empregatício com as empresas tiveram aceita sua filiação (ROXO DA SILVA, 2016, p.102).

No entanto, o fato de a maioria dos jornalistas não ter formação superior contribuiu para que a obrigatoriedade do diploma fosse interpretada como desprezo à experiência daqueles profissionais e aos atributos intelectuais dos jornalistas com formação em outras áreas, como o Direito. No intuito de amenizar esse conflito, em 1962, o Decreto-Lei nº 1.177, editado pelo então Primeiro-ministro Tancredo Neves, reconheceu a formação autodidata do jornalista, mas, muito embora não tenha estabelecido a exigência do diploma, assentiu com a distinção entre diplomados e não-diplomados. Para serem considerados profissionais, os jornalistas não-diplomados precisavam cumprir, num período de 48 meses, um estágio para a obtenção do registro. Muitos desses cursos eram organizados pelos próprios sindicatos da categoria (ROXO DA SILVA, 2016).

No contexto geral das disputas pela regulamentação, a falta de clareza na definição do estatuto profissional do jornalista se manifestou de forma mais contundente durante a greve de 1961, quando o Sindicato das Empresas de Radiodifusão ameaçou demitir os profissionais de rádio e televisão que participassem do movimento por ainda não serem reconhecidos como jornalistas profissionais. Os cinegrafistas estavam entre eles (ROXO DA SILVA, 2016, p.111-113).

Foi em 1969 que o Decreto-Lei nº 972 incluiu a obrigatoriedade da formação superior específica para se atuar como jornalista; porém, o documento era ambíguo.

Previas atividades que só os diplomados podiam exercer; mas, além destas, listava um conjunto de cargos que podiam ser ocupados por diplomados e não-diplomados, entre os quais o de repórter-cinematográfico.⁵⁵ Ou seja, ao mesmo tempo em que hierarquizou as atividades de competência dos jornalistas, o decreto incluiu ofícios para os quais não se exigia obrigatoriamente a formação universitária. Dez anos mais tarde, atendendo aos anseios dos militantes sindicais interessados em estreitar a entrada na profissão (ROXO DA SILVA, 2016), o governo de Ernesto Geisel promulgou o Decreto-Lei nº 83.284/1979 que regulamentou o exercício profissional do jornalismo, estabelecendo uma espécie de divisão moral do trabalho⁵⁶ que afetou, sobretudo, os trabalhadores em rádio e TV, incluindo os cinegrafistas.

O problema em torno da aceitação desses agentes no campo do jornalismo profissional brasileiro está ligado aos modos como eles se tornam cinegrafistas, atividade para a qual não se exige nível superior e até bem pouco tempo sequer havia curso técnico de preparação. Comumente, os cinegrafistas ascendem na escala produtiva do telejornalismo por meio de um processo gradual através do qual aperfeiçoam as técnicas de captação de imagem. Em sua maioria, iniciam a carreira nas funções de motorista das equipes de externa ou de *caboman*, adquirindo experiência através da prática cotidiana da produção noticiosa. Portanto, compõem a base da pirâmide do jornalismo televisivo formada por não diplomados – motoristas, auxiliares de câmeras, iluminadores, motoboys e cinegrafistas – em oposição ao topo, composto por jornalistas profissionais ocupantes dos cargos mais elevados (repórteres, redatores, editores, chefes de produção, chefes de redação e diretores).

Essas características atreladas à operação e transporte de equipamentos eletrônicos contribuem para a visão geral desses profissionais como “técnicos”, o que fomenta, por parte dos jornalistas diplomados, um preconceito intelectual. Como afirmou o presidente da Associação Profissional dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos

⁵⁵ Decreto- Lei nº 972, de 17 de out. de 1969. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0972.htm

⁵⁶ O conceito de divisão moral do trabalho aparece mais amplamente desenvolvido em Hughes (1958). O autor trata dos grupos profissionais que atuam como estruturas de poder organizadas, capazes de compartilhar comportamentos e um conjunto de saberes técnicos que oferecem as condições necessárias à construção da autoridade moral de exercício e sustentação de uma determinada profissão. Nesse sentido, os agentes pertencentes a uma atividade profissional adquirem autorização legal e social para a prática laboral e passam a gozar de direitos e privilégios frente a outros trabalhadores socialmente desautorizados. A profissionalização denota não apenas a conquista de um status, mas também a capacidade de mantê-lo.

(ARFOC) do Piauí, José Alves Filho, trata-se de um preconceito “em relação aos colegas da “linha de frente”, repórteres cinematográficos forjados pela “faculdade da vida”, sem chance de discutir teoria nos caros bancos universitários”.⁵⁷

Menos de 1% dos jornalistas com curso superior no país atuam na função de repórter cinematográfico (MICK E LIMA, 2013, p.57). Sem a posse o diploma superior específico, a obtenção do registro profissional junto aos sindicatos estaduais dos jornalistas fica condicionada à avaliação da experiência dos cinegrafistas e ao cumprimento de normas burocráticas, como a comprovação da idade mínima de 18 anos, a apresentação de certificação de conclusão do 2º grau (no mínimo), a solicitação do registro pela empresa jornalística onde o profissional trabalha e a apresentação de fita ou CD com os devidos créditos das imagens captadas durante seis meses ininterruptos.⁵⁸

Em virtude da regulamentação do jornalismo, durante os anos 1980 travou-se o debate quanto ao enquadramento profissional adequado desses agentes e seu pertencimento sindical. Por um lado, havia a intenção de sindicalização dos cinegrafistas junto às instituições representativas dos jornalistas, porém, ela estava atrelada às discussões em torno da obrigatoriedade do título acadêmico. A FENAJ argumentou que, embora estivesse presente no texto da lei, a reportagem cinematográfica correspondia a uma atividade de natureza distinta da exercida pelos jornalistas profissionais, pertinente aos radialistas. Dessa forma, a vinculação dos cinegrafistas ao jornalismo configurava uma tentativa daqueles agentes de furar o mercado de trabalho reservado legalmente para a categoria, motivo pelo qual o órgão decidiu mover uma ação nacional de combate ao que considerou uma irregularidade.⁵⁹

Sendo assim, o dilema em torno do pertencimento profissional dos cinegrafistas promoveu a permanência desses agentes na zona de conflito entre as legislações dos jornalistas e dos radialistas, resultando na falta de padronização do registro do *cameraman*. Boa parte passou a ser enquadrada profissionalmente como operador de câmera vinculado aos sindicatos dos trabalhadores de rádio e TV.

No transcurso dos anos 1980, por diversas vezes, a contratação de radialistas pelas emissoras de televisão, entre eles operadores de câmera, foi interpretada pela FENAJ

⁵⁷ “Profissão à espera de reconhecimento”, *Meio Norte*, 22 de fev. de 2010. Disponível em: <<https://www.meionorte.com/blogs/josealves/uma-profissao-a-espera-de-reconhecimento-116708>>. Acesso em 10 de dez. de 2016.

⁵⁸ Essas instruções podem sofrer alguma variação de acordo com as normas de cada sindicato estadual dos jornalistas.

⁵⁹ *Nº Um, Jornal dos Jornalistas*. Set. de 1985.

como uma tentativa de burlar a lei e que procurava “habilitar leigos” para ocupar áreas da competência dos jornalistas, mas com salário abaixo do piso e jornada de trabalho superior.⁶⁰

No entanto, é interessante notar as diferenciações estabelecidas pelas duas legislações quanto ao trabalho do operador de câmera e do repórter-cinematográfico. De acordo com o Decreto-Lei nº 84.134/79, que regulamenta o exercício profissional dos radialistas, há uma diferença fundamental entre essas funções. Pelo texto, o operador de câmera é o responsável pela gravação de matéria distribuída pelo supervisor de operações. Ele planifica e orienta o entrevistador, repórter e iluminador no que se refere aos aspectos técnicos de seu trabalho. A atividade envolve tanto a gravação, como a geração de som e imagem através de equipamento eletrônico portátil de TV. Entretanto, o trabalho do operador está subordinado ao do diretor de imagem a quem cabe selecionar as cenas e os efeitos que devem ser transmitidos e/ou gravados, e orientar quanto ao posicionamento do operador e aos ângulos de tomadas.⁶¹

Em contrapartida, o repórter-cinematográfico atua de forma autônoma, sem a orientação de um supervisor durante o processo de produção. Na televisão, a reportagem é construída por meio de um trabalho conjunto de criação de texto, som e imagem, de maneira que o *cameraman* precisa entender a proposta da pauta solicitada pela chefia de reportagem para, então, interpretá-la por meio de cenas gravadas. Nesse sentido, Brasil (2012, p.180) conclui que, em relação às linguagens e narrativas audiovisuais, cabe aos cinegrafistas trabalhar com a mesma matéria-prima do jornalismo, ou seja, a notícia. Desses profissionais, contudo, é requerida uma tradução diferenciada, que utiliza os recursos imagéticos como enquadramentos, forma, cor, luz e som para complementar e acrescentar valor à palavra. Assim, o repórter-cinematográfico nada mais é do que o velho e bom cinegrafista, que mudou de nome “para ser aceito no meio” (BRASIL, 2012, p.178).

A atividade de cinegrafistas não credenciados na produção noticiosa dos telejornais, durante os anos 1980, sofreu o impacto dessas discussões. De acordo com o diretor executivo de jornalismo do *SBT*, Albino Castro, elas influenciaram o modo como o trabalho dos amadores foi interpretado pelos diretores e editores quando chegaram as primeiras fitas nas televisões. O problema era o seguinte: como usar as imagens daqueles

⁶⁰ *Nº Um, Jornal dos Jornalistas*. Set. de 1985.

⁶¹ Decreto-Lei nº 84.134, de 30 de out. de 1979. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/antigos/d84134.htm> Acesso em 10 de dez. de 2016.

cinégrafistas sem, no entanto, equipará-los aos jornalistas diplomados e ao *cameraman* sindicalizado? Era preciso, portanto, pensar em uma forma de minimizar possíveis conflitos sindicais sem, contudo, abrir mão das cenas indispensáveis aos noticiários.

Eu não queria por no ar porque eu achava que o cara não podia trabalhar, uma forma antiga de ver o mundo. Eu achava que aquilo não era o trabalho de qualquer um, era o trabalho de profissionais que ganhavam pra aquilo e eram sindicalizados. [...] E como é que nós vamos creditar? Cinégrafista amador. Não é profissional. Isso não é nome, isso é ridículo. Cinégrafista colaborador, eu sei que passou, não conseguimos chegar a um denominador, um nome, saiu cinégrafista amador e eu lamento.

Do ponto de vista administrativo, a terminologia solucionava o problema das emissoras quanto à exibição de um material não creditado. Internamente, porém, segundo os relatos de Tony Castro e Douglas Aguado, a utilização de cinégrafistas sem qualquer vínculo sindical ou registro profissional na Delegacia Regional do Trabalho (DRT) provocou uma série de reações, que criaram um clima de tensão e ameaça nas redações.

Pessoas sempre ligadas ao sindicato que faziam de tudo para que não existisse isso lá dentro [...] tratava a gente como se a gente fosse um inimigo, sabe? Uma coisa, assim, que hoje chamariam de assédio moral. Eu tenho trauma até hoje disso daí. Uma revolta comigo, assim. Os caras fingem que são profissionais, mas não são, eles estão vendo só o lado deles.⁶²

Teve muito problema. Criaram problemas até o dia que eu resolvi desencanar. Quer me levar preso? Então, tá. Tô na rua, chega com a polícia e prende. Eu andava com a constituição no carro. [...] Procurei o sindicato várias vezes para tentar me profissionalizar. Eles disseram que iam me dar várias provas, que eu ia fazer prova, não andava. [...] Eu fui pro sindicato dos radialistas e fiquei sindicalizado um bom tempo. O sindicato dos radialistas faz tipo uma prova com você, te dá uma capacitação técnica, você vai e tira o DRT de cinégrafista. Eu fiquei como operador portátil externo, aí melhorou um pouco porque eu chegava nos lugares e tinha um DRT.⁶³

Em variados graus, o embaraço quanto ao enquadramento profissional desses cinégrafistas persiste ainda hoje, pois, muito embora exerçam inegável função jornalística, a falta da certificação superior tradicional funciona como um entrave ao reconhecimento no interior da comunidade dos jornalistas profissionais no Brasil.

⁶² Tony Castro, em entrevista para a presente pesquisa concedida em 2016.

⁶³ Douglas Aguado, em entrevista para a presente pesquisa concedida em 2016.

Diante disso, de acordo com cinegrafista Ulysses Fontes⁶⁴, no lugar do pagamento em dinheiro, muitos amadores procuram negociar a inserção de créditos nas imagens como forma de organizar um conjunto de reportagens que possam ser aceitas como jornalísticas, lhes garantindo, assim, a filiação sindical e a obtenção do registro profissional.

Até para tirar meu registro foi complicado, porque eu não fiz curso em lugar nenhum, eu aprendi mexendo, com outros cinegrafistas e para dar entrada no registro eu tinha que ter imagem com crédito. E para ter crédito na imagem eu tinha que ter registro. Falei beleza, nunca vou ter isso. Aí consegui, ganhei o crédito em algumas imagens. Aí vem a parte da negociação, fiz uma imagem maneira, quanto é? Eu quero crédito. Pô, mas não pode. Então, não tem imagem. [...] Ganhava o crédito, salvava a imagem, para depois tirar o registro.

Atualmente, só no *SBT*, cerca de 10 cinegrafistas amadores atuam diariamente na elaboração dos noticiários, sendo pautados pela chefia de reportagem e, muitas vezes, acompanhados de jornalistas no trabalho de captação externa. A estimativa é de que até 70% do material visual da empresa sejam feitos por “não-profissionais”.⁶⁵ O emprego desses agentes gerou reiteradas denúncias no Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo. A própria entidade reconhece que a existência do conflito entre duas legislações limita as ações de verificação dos processos produtivos do audiovisual, afinal, “quem vai fiscalizar a produção do material comprado?”, questiona a diretora do SJSP, Telé Cardim.

Em 2011, a morte do cinegrafista Gelson Domingos, da *Rede Bandeirantes* do Rio de Janeiro, tornou a evidenciar as dificuldades enfrentadas pelos cinegrafistas. O caso expôs o problema do enquadramento profissional do *cameraman*; embora fosse cinegrafista com mais de 20 anos de experiência, Gelson Domingos era contratado como operador de câmera, tanto na *TV Bandeirantes* quanto na *TV Brasil*, emissora onde também trabalhava como prestador de serviço.⁶⁶ Naquela época, o Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Município do Rio de Janeiro sinalizou que esta era uma prática ainda comum entre as emissoras cariocas, cujo objetivo era ampliar a jornada de

⁶⁴ Entrevista concedida em 18 de abr. de 2016.

⁶⁵ “SBT descumpre acordo com o sindicato”, 14 de jul. de 2016. Disponível em: <http://www.sjsp.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=6307:sbt-descumpre-acordo-com-sindicato>. Acesso em 10 de jan. de 2017.

⁶⁶ “Sindicato dos jornalistas do município do Rio acionou DRT para fiscalizar a TV Brasil”, 30 de nov. de 2011. Disponível em: <<http://www.net10.com.br/default.asp?cliente=sindicatodosjornalistas&id=521&restrito=true>>. Acesso em 10 de jan. de 2017.

trabalho dos cinegrafistas oferecendo, no entanto, remuneração inferior à dos repórteres-cinematográficos.

A pauta também esteve entre os principais temas discutidos no V Encontro Nacional dos Jornalistas de Imagem (ENJI), realizado no ano seguinte à morte de Gelson.⁶⁷ Delegados sindicais de pelo menos 12 estados brasileiros destacaram as “dificuldades dos jornalistas de imagem em suas respectivas bases sindicais” e propuseram ações mais contundente do segmento para a garantia de direitos dos cinegrafistas, entre eles o enquadramento profissional como repórteres-cinematográficos. Os dirigentes fizeram um alerta sobre o agravamento do problema em diversas regiões brasileiras decorrente da falta de condições das entidades de classe no trabalho de fiscalização. Na ocasião, o diretor de fiscalização do Sindicato dos Jornalistas do Paraná, Ivonaldo Alexandre, constatou que “empresários de praticamente todas as regiões ferem os direitos dos jornalistas” procedendo ao registro irregular.⁶⁸

Por outro lado, o posicionamento de Magalhães (2008) a esse respeito é bastante sintomático e ilustrativo. No artigo *Cinegrafista sem diploma não pode ser jornalista*, publicado no portal *Observatório da Imprensa*, a autora rebate que, sem a necessidade do curso superior, “para aquela categoria basta apenas uma câmera na mão para um registro profissional” e, por esse motivo, manifesta estranheza em relação a uma decisão da Justiça do Trabalho do estado de Sergipe em favor da equiparação estatutária entre cinegrafistas e jornalistas.

A estranheza me vem ao perceber que muitos sindicatos chamados de ‘jornalistas’ viram essa notícia como uma vitória. Agora, resta saber, vitória de quem? Da esculhambação, eu acho, pois a maior luta do jornalismo, depois da luta por uma imprensa livre, é para manter o diploma. Nada contra cinegrafistas ou repórteres cinematográficos, eles podem, sim, ser jornalistas, desde que diplomados.⁶⁹

⁶⁷ “V ENJI define lutas principais dos jornalistas de imagem”, 12 de nov. de 2012. Disponível em: <<https://jornalistas.org.br/index.php/v-enji-define-lutas-principais-dos-jornalistas-de-imagem/>>. Acesso em 10 de jan. de 2017.

⁶⁸ “Sindijor cria lista de irregularidades das empresas paranaenses”, 18 de set. de 2014. Disponível em: <<http://sindijorpr.org.br/noticias/5426/sindijor-cria-lista-de-irregularidades-das-empresas-paranaenses>>. Acesso em 10 de jan. de 2017.

⁶⁹ Na ação ajuizada pelo Sindicato dos Jornalistas de Sergipe, o juiz Luiz Manuel Menezes, da 2ª Vara do Trabalho de Aracaju, determina que as emissoras de TV do estado enquadrem como jornalistas os profissionais que trabalham como cinegrafistas e repórteres cinematográficos. De acordo com o magistrado, “a captação de imagens efetuadas por profissional difere, em regra, substancialmente daquela feita por amadores, o que por si só, já denota que não se trata de simplesmente segurar a câmera, mas analisar o contexto, escolher o foco, a iluminação, o enquadramento adequado ao conteúdo captado e à mensagem a ser transmitida”. FENAJ, 05 de mai. de 2008. Disponível em: <<http://fenaj.org.br/?s=justi%C3%A7a+reconhece+cinegrafista>>. Acesso em 10 de jan. de 2017.

Essas disputas apontam um impasse no interior do campo. Em 2016, diante da ação judicial proposta por um cinegrafista da *Empresa Brasileira de Comunicação* (EBC - antiga *TV Brasil*), enquadrado profissionalmente como “nível técnico”, categoria ligada ao sindicato dos radialistas, os desembargadores do Tribunal Superior do Trabalho decidiram unanimemente pela isonomia entre as profissões de jornalista e de repórter-cinematográfico. Tendo como base o Decreto-Lei nº 83.284 de regulamentação do jornalismo, os juízes entenderam que a reportagem cinematográfica corresponde a uma atividade jornalística, não havendo, portanto, “justificativas plausíveis para o autor receber salário inferior ao pago pela reclamada aos jornalistas”.⁷⁰

A decisão na instância superior anulou, assim, o julgamento do 10º Tribunal Regional do Trabalho, que havia acolhido o pleito da EBC e indeferido o pedido de isonomia do repórter-cinematográfico por considerar que “o postulado da isonomia não permite conferir idêntico tratamento a trabalhadores que, mesmo integrados a uma mesma atividade empresarial, desenvolvem atividades substancialmente distintas”. Dito de outro modo, para os juízes regionais, apesar de incluída legalmente no âmbito das atividades desempenhadas por jornalistas, como a produção textual ou fotográfica, a reportagem cinematográfica abrange tarefas distintas, uma interpretação que reitera o problema histórico enfrentado por esta categoria no Brasil. Veremos, ao longo deste trabalho, que este problema é resquício de uma época particular, que remete aos efeitos da primazia redacional sobre a reportagem, paradigma fomentado com a modernização da imprensa no país (ALBUQUERQUE, 2009).

No telejornalismo, de maneira contraditória, os efeitos desse paradigma acentuaram o rebaixamento do cinegrafista. No próximo capítulo, procuramos demonstrar como esse fenômeno ocorre na forma de uma divisão moral do trabalho nas televisões, refletindo a valorização do produtor textual em detrimento do produtor de imagem mesmo no contexto, ainda mais dramático, das coberturas de risco.

⁷⁰ “Repórter-cinematográfico deve receber salário de jornalista”, *Conjur*, 15 de jun. de 2016. Disponível em: <<https://www.conjur.com.br/2016-jun-15/reporter-cinematografico-salario-jornalista-tst>>. Acesso em 10 de jan. de 2017.

Anexo

(Figura 4)



Motolink TV Record – Rio de Janeiro
Fonte: acervo da autora

Capítulo 2

O JORNALISTA AMADOR NA COBERTURA DE RISCO

Nos últimos anos, a morte de profissionais da imprensa em coberturas consideradas de risco impôs às principais organizações de mídia a adoção de estratégias e protocolos de segurança para tentar preservar a integridade física de repórteres, fotógrafos e cinegrafistas, bem como protegê-los de possíveis ameaças procedentes do universo da criminalidade (BUSTAMANTE E RELLY, 2016). No Brasil, essa preocupação se intensificou desde 2002 com o assassinato do produtor da *Rede Globo* Tim Lopes. Ao longo dos últimos anos, porém, a violência contra jornalistas fomentou o debate sobre a presença desses agentes em regiões de conflito armado e expôs os limites da cobertura da violência urbana. Os casos dos cinegrafistas Gelson Domingos, em 2011, e Santiago Andrade, em 2014, estão entre os casos de maior repercussão.

Embora tenham ocorrido em locais e circunstâncias diferentes, esses casos guardam uma característica comum. Tim Lopes, Gelson Domingos e Santiago Andrade foram mortos enquanto captavam imagens para reportagens investigativas ou do gênero policial. Historicamente, esse tipo de cobertura exige o emprego de códigos de comportamento específicos e o relacionamento com informantes nem sempre confiáveis, mas importantes para garantir o “furo” de reportagem (DIAS, 1992; MOLICA, 2007). Não por acaso, a reportagem policial é vista com preconceito por parte de uma elite jornalística, que tende a considerá-la um jornalismo de segunda categoria, assim como os produtores nela envolvidos (DIAS, 1992).

O risco fomenta esse preconceito, na medida em que os repórteres tornam-se dependentes das instituições policiais para conseguirem levar adiante a produção da notícia em áreas conflagradas. Essa relação, no entanto, é ambígua. De um lado, possibilita o trabalho jornalístico em regiões hostis, mas, de outro, pode promover a autocensura por parte dos jornalistas e até mesmo a desistência de algumas coberturas (HUGHES & MÁRQUEZ-RAMÍREZ, 2017). Esse problema traz à baila o trabalho dos jornalistas amadores. Ao atuar em zonas de “guerra”, eles conseguem obter informações privilegiadas e imagens impactante para os noticiários. Entretanto, a cobertura na linha de frente não lhes garante reconhecimento.

A exposição ao risco tem uma percepção controversa no interior da comunidade jornalística. Por um lado, ela pode ser vista como ato de coragem e bravura daqueles que

denunciam irregularidades e arbitrariedades. Normalmente, esse tipo de reportagem é associado à responsabilidade do jornalista com o interesse público e com o bem estar da sociedade (CARLSON, 2006). Por outro lado, exige o trânsito por regiões de periferia, assoladas pela pobreza e pela violência, o que inibe a atuação de muitos jornalistas. Sendo assim, o problema central apresentado neste capítulo é o seguinte: por que o trabalho dos cinegrafistas na busca por imagens nessas regiões não é capaz de promover seu reconhecimento e aceitação como jornalistas?

O tema envolve a compreensão dos processos que constituíram a modernização do jornalismo brasileiro e a própria regulamentação da profissão a partir do modelo de jornalismo americano. No Brasil, porém, esses processos apresentam características específicas que os deslocam do modelo original. Pela valorização da produção textual, promoveram jornalistas graduados, oriundos da classe média, em detrimento dos repórteres de rua, de baixa escolaridade (ALBUQUERQUE, 2009; RIBEIRO, 2007).

Assim, o que buscamos discutir é de que maneira, no telejornalismo, isso influi na atividade dos cinegrafistas e na divisão moral do trabalho nas redações (HUGHES, 1958). Ao passo em estes são responsáveis pela execução de um trabalho considerado “técnico” e braçal, os jornalistas garantem a reserva de seus espaços de produção pela primazia intelectual. Desse modo, os cinegrafistas correspondem à “ralé” (SOUZA, 2009) do jornalismo televisivo, um conjunto de agentes que, pela ausência da certificação acadêmica, foi colocado à margem dos processos de produção da notícia.

2.1 Cinegrafistas na linha de frente

Chapa quente...dentro do blindado a temperatura chega a 50 graus, não tem ar condicionado, mas sobra disposição. [...] Nos últimos 30 dias, passei aproximadamente 23 horas dentro do blindado em operações policiais. [...] Quarta-feira, entrei no blindado às 5:30 da manhã e fui sair somente às 4 da tarde depois de “bater” as favelas do Rebu, Vila Aliança, Cavalo de aço e Coreia. Somente os fortes ficarão.

Marcos Luz De Sordi, cinegrafista⁷¹

*A melhor notícia não vale o menor risco.
Ricardo Boechat, jornalista⁷²*

⁷¹ Postagens feitas na página pessoal do cinegrafista no *Facebook*, nos dias 03 e 14 de fev. de 2015.

⁷² Comentário do jornalista na *Band News FM*, em 24 de jun. de 2016.

Os trechos em destaque revelam como cinegrafistas e jornalistas interpretam suas funções e participação em coberturas de risco. O primeiro foi postado na página pessoal do *cameraman* Marcos Luz De Sordi, depois de quase 12 horas de filmagens, no interior de veículos blindados da Polícia Militar, os chamados “caveirões”. Embora ressalte o desconforto do trabalho, o cinegrafista revela a recorrência de reportagens em comunidades pobres do Rio de Janeiro e um certo gosto por essa atividade. Por isso, conclui: “somente os fortes ficarão”.

Por outro lado, as palavras categóricas do jornalista Ricardo Boechat sugerem um comportamento oposto por parte dos repórteres, menos estimulados à participação em tais coberturas devido à violência contra jornalistas. As duas declarações se complementam e apontam para as dificuldades das organizações de mídia em estabelecer protocolos de segurança que permitam a atuação dos jornalistas em situações de conflito.

A morte recente de produtores de imagem no Rio de Janeiro influenciou o debate. Em 2011, Gelson Domingos da *TV Bandeirantes* foi atingido no peito por um tiro de fuzil durante a cobertura de uma operação policial. Ele integrava uma das equipes de televisão que acompanhavam a incursão de policiais do Batalhão de Operações Especiais (BOPE) na comunidade Antares, Zona Oeste da cidade. Três anos mais tarde, em 2014, foi a vez de Santiago Ilídio Andrade, da mesma emissora. O cinegrafista sofreu traumatismo craniano ao ser atingido por um rojão, disparado por um manifestante durante a cobertura de um protesto pela redução de passagens de ônibus, na região central. Esses casos mostraram a maior vulnerabilidade dos profissionais da “linha de frente” das coberturas televisivas e mobilizaram diferentes instancias nas discussões sobre o trabalho desses agentes e os limites da reportagem jornalística da violência urbana no Brasil.

2.1.1 Gelson Domingos: o cinegrafista que “filmou quem o matou”

Domingo, 06 de novembro de 2011. O cinegrafista Gelson Domingos havia sido designado para a cobertura de uma ação de repressão ao tráfico de drogas no Rio de Janeiro. Policiais e jornalistas chegaram à localidade Antares, na Zona Oeste, por volta das 6h30 da manhã. Segundo o repórter da rádio *CBN* Marcos Antônio de Jesus, que também acompanhou a operação, “Domingos e outros cinegrafistas e fotógrafos entraram num acesso da favela junto com PMs do Batalhão de Choque. Outros profissionais da

imprensa esperaram numa avenida em frente à favela”.⁷³ O portal de notícias *GI*⁷⁴, das organizações *Globo*, salientou que os cinegrafistas só entraram ao serem informados de que o conflito com criminosos estava controlado pelas forças de segurança. “O repórter e o cinegrafista da Band e o cinegrafista da Globo seguiram juntos. Em seguida, o cinegrafista da Record se juntou ao grupo”. No entanto, Gelson Domingos, que estava ali para registrar a ação policial, tornou-se, diferentemente dos colegas, o assunto principal da própria incursão. Ele morreu ao ser atingido por um tiro de fuzil no peito.

A situação de Gelson Domingos naquela cobertura foi destacada pelo jornal *O Globo*⁷⁵, que ilustrou a reportagem sobre sua morte com uma imagem feita pelo próprio cinegrafista. Ele filmava um policial abaixado e em posição de combate para se proteger de disparos. O jornal chamou a atenção para a proximidade entre o *cameraman* e os policiais. Já a *Folha de São Paulo*⁷⁶ frisou que Gelson Domingos “estava próximo de PMs quando foi atingido no tórax” e o jornal *O Dia*⁷⁷ enfatizou que a posição do cinegrafista durante a cobertura o permitiu gravar o disparo que o vitimou: “Suas últimas imagens mostram a bala indo em direção ao cabo Gomes, que o protegia e se abaixou, batendo numa árvore e atingindo o cinegrafista. Gelson cai com a câmera ligada”, diz o jornal.

Por ser o único cinegrafista no lado oposto da rua, Gelson Domingos chegou a alertar os policiais sobre a localização dos traficantes e, inclusive, gravar o autor do disparo.⁷⁸ De acordo com o repórter Ernani Alves da *TV Bandeirantes*, durante o tiroteio, ele deitou no chão, Gelson Domingos, porém, “em nenhum momento parou de filmar. Ele filmou quem o matou”.⁷⁹

⁷³ “Cinegrafista é morto em operação do Bope”, *Folha de São Paulo*, p. C3, 07 de nov. de 2011.

⁷⁴ “Antes de morrer cinegrafista alertou que PMs haviam sido vistos”, *GI*, 06. de nov. 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2011/11/antes-de-morrer-cinegrafista-alertou-que-pms-haviam-sido-vistos.html>> Acesso em 05 de out. de 2017.

⁷⁵ “Cinegrafista é morto durante operação da polícia, na favela de Antares, Zona Oeste do Rio”, *O Globo*, 06 de nov. de 2011.

⁷⁶ “Cinegrafista é morto em operação do Bope”, *Folha de São Paulo*, p. C3, 07 de nov. de 2011.

⁷⁷ “Após morte de cinegrafista, favela de Antares continua ocupada pela polícia”, *O Dia*, 07 de nov. de 2011.

⁷⁸ “Cinegrafista morto em favela é homenageado em Copacabana”, *G1*, 07 de nov. de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2011/11/cinegrafista-morto-em-operacao-e-homenageado-em-copacabana.html>> Acesso em 09 de nov. de 2018.

⁷⁹ “Ele filmou quem o matou, diz colega de cinegrafista morto”, Portal IG, 06 de nov. de 2011. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/brasil/rj/ele-filmou-quem-o-matou-diz-colega-de-cinegrafista-morto/n1597356003024.html>> Acesso em 08 de jan. de 2018.

O especialista em segurança ouvido pela *Folha de São Paulo*, Hugo Tisaka, disse que “a impressão é que ele estava mal posicionado”⁸⁰, mas colegas do cinegrafista salientaram que se tratava de um profissional experiente e que já havia participado de coberturas semelhantes “dezenas de outras vezes em mais de vinte anos de profissão”.⁸¹ Ao lamentar a morte, o coronel da Polícia Militar do Rio de Janeiro, Frederico Caldas, afirmou: “Gelson era muito querido pela corporação, tamanha a proximidade dele com a PM nas operações”.⁸²

O caso dividiu opiniões quanto ao trabalho dos cinegrafistas nas coberturas de risco. A jornalista Neize Marçal da *TV Brasil* declarou que Gelson Domingos “era um cara cascudo, já tinha feito muita matéria de polícia” e que estava sempre em busca da melhor imagem e informação para levar à redação.⁸³ Em contrapartida, a Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Rio de Janeiro (Arfoc/RJ) destacou que era preciso “se recusar em arriscar a vida em situações como essa”. Para o presidente da ABI, Maurício Azêdo, abrir mão da busca pela notícia “representaria uma capitulação e uma negação do jornalismo”.⁸⁴

Entretanto, houve a tentativa de setores da segurança pública de estabelecer critérios para a cobertura jornalística em regiões conflagradas. Através do jornal *O Globo*⁸⁵, o comandante da PM à época, Eirir Ribeiro, recomendou: “quando um policial falar com os repórteres daqui vocês não podem passar, que eles entendam e, por segurança própria, obedeçam à orientação”. Mesmo admitindo que “o tráfico não pode calar a imprensa”, o diretor do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Município do Rio de Janeiro (Sindjor), Rogério Marques, defendeu a proposta por entender que “deve existir um limite para a exposição do jornalista” em áreas de risco.

⁸⁰ “Ação da imprensa em tiroteio será revista”, *Folha SP*, p. C4, 08 de nov. de 2011. Acesso em 24 de mar. de 2018.

⁸¹ “Antes de morrer cinegrafista alertou que PMs haviam sido vistos”, *G1*, 06. de nov. 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2011/11/antes-de-morrer-cinegrafista-alertou-que-pms-haviam-sido-vistos.html>> Acesso em 05 de out. de 2017.

⁸² “Cinegrafista morto em favela é homenageado em Copacabana”, *G1*, 07 de nov. de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2011/11/cinegrafista-morto-em-operacao-e-homenageado-em-copacabana.html>> Acesso em 09 de nov. de 2018.

⁸³ “ABI e Sindicato dos Jornalistas divulgam notas sobre a morte de cinegrafista”, *JB*, 06 de nov. de 2011. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/rio/noticias/2011/11/06/abi-e-sindicato-dos-jornalistas-divulgam-notas-sobre-a-morte-de-cinegrafista/>> Acesso em 12 de jan. de 2018.

⁸⁴ “Entidades da imprensa lamentam morte de repórter cinematográfico”, *G1*, 07 de nov. de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2011/11/entidades-da-imprensa-lamentam-morte-de-reporter-cinematografico.html>> Acesso em 12 de jan. de 2018.

⁸⁵ “Comandante da PM do Rio quer critério para coberturas jornalísticas”, *O Globo*, 08 de nov. de 2011.

De maneira geral, a grande imprensa enfatizou depoimentos que mostravam a importância e coragem dos repórteres na denúncia da criminalidade e da violência (CARLSON, 2006). Segundo o presidente da Organização Não-Governamental Rio de Paz, Antônio Carlos Costa:

Através desses profissionais do jornalismo, podemos ver a injustiça, o crime e a violação de direito que permaneceriam ocultos, *caso alguém não empunhasse corajosamente uma câmera, entrando em lugares onde poucos ousam pisar*, a fim de nos ajudar a enxergar, sentir e agir [grifos meus].⁸⁶

De modo semelhante, a ABI enfatizou que Gelson Domingos foi um “exemplo de jornalista que deu o melhor de si no cumprimento da obrigação profissional”⁸⁷. Quando debateu a morte do cinegrafista e os limites da cobertura jornalística em áreas conflituosas no programa *Observatório da Imprensa*, na *TV Brasil*, Alberto Dines defendeu:

É sangue nosso, dos que fazem televisão e veem televisão, dos que se indignam contra a violência e dos que são obrigados a conviver com ela por dever de ofício. Hora de parar, hora de pensar. O ministro Gilmar Mendes declarou em voto no STF que jornalismo não é profissão. Ele vem sendo desmentido diariamente há dois mil anos. O ‘ai-ai-ai’ de Gelson Domingos, antes de morrer, contesta o supremo magistrado: jornalismo é mais do que profissão. É forma de viver.⁸⁸

O caso do cinegrafista representou um marco nacional para as reivindicações dos jornalistas pela implantação de políticas de segurança nesse tipo de cobertura. A FENAJ ressaltou que ele trabalhava sem o apoio de um auxiliar de câmera, acumulava a função de motorista da UPJ e possuía um colete à prova de balas “de qualidade questionável”⁸⁹. A entidade conclamou sindicatos, jornalistas e a própria sociedade a “não se calarem diante da morte deste colega” e trabalharem pelo cumprimento de normas mais rígidas

⁸⁶ “Cinegrafista morto em favela é homenageado em Copacabana”, G1, 07 de nov. de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2011/11/cinegrafista-morto-em-operacao-e-homenageado-em-copacabana.html>>. Acesso em 24 de nov. de 2017.

⁸⁷ “Pesar da ABI pela morte de jornalista”, *ABI*, 06 de nov. de 2011. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/pesar-da-abi-pela-morte-de-jornalista/>> Acesso em 24 de nov. de 2017.

⁸⁸ *Observatório da Imprensa*, *TV Brasil*, 08 de nov. de 2011. Disponível em: <<http://observatoriodaimpresa.com.br/oitv/gelson-domingos-e-os-limites-da-acao-da-imprensa/>> Acesso em 24 de nov. de 2017.

⁸⁹ Depois de inspecionar o colete à prova de balas usado pelo cinegrafista, o Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Município do Rio de Janeiro constatou que tratava-se de um exemplar modelo 2-A, eficaz apenas contra disparos de armas 9 milímetros, de calibre inferior aos fuzis. “Sindicato do Rio diz que colete de cinegrafista morto não era seguro”, *UOL*, 07 de nov. de 2011. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2011/11/07/sindicato-do-rio-diz-que-teve-acesso-a-colete-de-cinegrafista-morto-e-afirma-que-equipamento-nao-era-seguro.htm>> Acesso em 24 de nov. de 2017.

que garantissem a integridade física dos jornalistas designados às coberturas em áreas conflagradas.

A partir da morte do *cameraman*, um curso de segurança para jornalistas foi organizado com o apoio da ABRAJI e com o patrocínio das organizações de mídia. Ao todo, 47 jornalistas foram treinados por militares do exército britânico para saber como se proteger em áreas de conflito bélico.⁹⁰ No contexto dessas discussões, porém, o *Sindjor* lembrou que, apesar de ser apontado como “repórter-cinematográfico” pelo grupo *Bandeirantes*, Gelson Domingos atuava profissionalmente como operador de câmera, função da categoria dos radialista⁹¹. Com isso, o sindicato assinalou uma discrepância advinda de uma “antiga batalha judicial” envolvendo os cinegrafistas brasileiros.⁹²

2.2.2 Santiago Andrade: o cinegrafista solitário na praça de guerra

Quinta-Feira, 06 de fevereiro de 2014. O cinegrafista Santiago Andrade era deslocado para a cobertura de um protesto popular pela redução da tarifa do transporte coletivo, na região da Central do Brasil, no Rio de Janeiro. As reivindicações, que ocorriam em diversas capitais brasileiras, haviam começado em junho do ano anterior, e se tornaram rapidamente violentas, com enfrentamentos entre policiais militares e manifestantes. Em um “dos anos mais brutais para a profissão de jornalista no Brasil”, dos 129 registros de agressão sofridas por profissionais a imprensa, 65 haviam ocorrido no contexto das manifestações.⁹³ Por isso, a morte do cinegrafista Santiago Andrade tornou-se emblemática. Ele filmava cenas de um confronto quando foi atingido pelo rojão disparado por um manifestante. Na fala do jornalista Adeilton Oliveira, percebe-se que a morte de Santiago Andrade se assemelha à de Gelson Domingos no que diz respeito aos aspectos operacionais da atividade dos cinegrafistas.

⁹⁰ “Feridas abertas na proteção de jornalistas cariocas”, *Sindjor*, 24 de set. de 2012. Disponível em: <<http://jornalistas.org.br/index.php/as-feridas-abertas-na-protECAo-de-jornalistas/>>. Acesso em 09 de nov. de 2018.

⁹¹ “Em nota, Band diz que segurança de funcionários sempre foi prioridade”, FNDC, 07 de nov. de 2011. Disponível em: <<http://fndc.org.br/clipping/em-nota-band-diz-que-seguranca-de-funcionarios-sempre-foi-prioridade-741889/>>. Acesso em 25 de nov. de 2017.

⁹² “Feridas abertas um ano após a morte de Gelson”, *Sindjor*, 05 de nov. de 2012. Disponível em: <<http://jornalistas.org.br/index.php/feridas-continuam-abertas-um-ano-apos-assassinato-de-gelson/>> Acesso em 25 de nov. de 2017.

⁹³ “Maioria dos casos de violência contra jornalistas em 2014 ocorreu em manifestações”, *ABI*, 22 de jan. de 2015.

O pessoal vai dizer que a situação do Santiago era muito diferente, mas não era. Os jornalistas já vinham sendo hostilizados nas manifestações, já tinham acontecido agressões, já tinham acontecido ferimentos causados pela própria polícia, causados por bala de borracha, etc. *E os cinegrafistas continuavam trabalhando desprotegidos e muitas vezes sozinhos* [grifos meus].⁹⁴

Esses aspectos do trabalho dos cinegrafistas na produção noticiosa televisiva ficam mais claros nos relatos dos jornalistas da própria *TV Bandeirantes*, gravados para o documentário “Desfocado – a morte e a vida de Santiago Andrade”⁹⁵.

Segundo o diretor de jornalismo da emissora, Rodolfo Schneider, foram as imagens exibidas momentos antes pela *Globo News* que alertaram a chefia de reportagem para o envio de uma equipe ao local do conflito. Santiago Andrade era o cinegrafista mais próximo do evento e, por isso, foi acionado. A repórter Fernanda Corrêa, que estava com ele, conta como recebeu a ordem para fazer aquela cobertura. “Ninguém gosta de fazer manifestação. Ah, a melhor matéria que você faz. Não é, porque não é confortável, porque você se sente, né, numa situação de risco”.

De acordo com a repórter, o cinegrafista, que acumulava a função de motorista, encontrou dificuldades para estacionar o carro de reportagem. Diante da emergência do fato, Santiago Andrade decidiu “descer pra garantir essas imagens”. A preocupação dele era a seguinte: “daqui a pouco, a coisa pode amenizar e a gente não vai ter feito e todo mundo já fez”. Assim, enquanto ele desceu do carro para fazer a captação das cenas, a jornalista permaneceu no veículo com as portas trancadas por perceber que “estava em risco”. O depoimento seguinte mostra a diferença entre o trabalho do *cameraman* e o do repórter, nesse tipo de cobertura:

Foi tanta bomba, foi tanto gás que dispersou, a Central ficou vazia, aquela praça em frente à Central. Essa hora, ele olhou para dentro do carro e falou: vem, vem. Tipo, agora está tranquilo e dá pra gente fazer alguma coisa. Eu desci do carro, fui andando na direção dele. Ele falou: Fernanda, vamos fazer uma passagem aproveitando que deu essa tranquilizada. [...] Eu posicionei pra gravar. Quando eu posiciono para gravar, começo a falar alguma coisa, eu vejo os policiais que estão ali na lateral, perto da guarda municipal, todos posicionados com escudos e aquelas armas de borracha. Aí eu falei: pô, não tô tranquila! Não conseguia nem pensar no texto pra gravar alguma coisa porque não tava

⁹⁴ Adeilton Oliveira em entrevista para a presente pesquisa concedida em 2016.

⁹⁵ Documentário apresentado como trabalho de conclusão de curso dos estudantes da Escola de Comunicação da UFRJ, turma de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KjVgZQJqTyI>> Acesso em 09 de nov. de 2018.

confortável ali. [...] E aí ele me responde: vai indo que eu já vou. Foi a última coisa que eu ouvi do Santiago.⁹⁶

Em tom distinto do utilizado nas publicações sobre a morte de Gelson Domingos, o jornal *O Globo*⁹⁷ destacou que o cinegrafista havia sido treinado para atuar na cobertura dos protestos. Também segundo a *Folha de São Paulo*⁹⁸, Santiago Andrade participou do curso “Jornalismo em área de conflito”, dado pelo Centro Conjunto de Operações de Paz do Brasil, instituição do Exército. Apesar disso, o secretário da Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos de São Paulo (Arfoc-SP), Esdras Martins, argumentou que a proximidade dos acontecimentos constitui um fator primordial no trabalho de fotógrafos e cinegrafistas, característica que os tornam mais vulneráveis ao risco já que “ficam sempre próximos dos manifestantes e dos policiais durante os conflitos”.⁹⁹

Depois de ser atingido, Santiago Andrade ficou hospitalizado até a confirmação da morte cerebral, quatro dias depois. A FENAJ ressaltou “sua figura solitária, abandonado numa rotina que o obrigara a realizar uma tarefa que exigiria equipe”¹⁰⁰. O *Sindjor* voltou a apontar a *TV Bandeirantes* como uma das responsáveis pela morte, por não ter oferecido proteção adequada ao jornalista no exercício da profissão. “Com uma câmera na mão e sem equipe de apoio, o jornalista não pôde se proteger do rojão”, destacou a entidade.¹⁰¹

A morte de Santiago Andrade despertou um sentimento de comoção coletiva na comunidade jornalística e uniu diversas instituições no pedido de punição aos

⁹⁶ Depoimento da jornalista Fernanda Corrêa para o documentário “Desfocado – a morte e a vida de Santiago Andrade”. UFRJ, 2015. Acesso em 09 de nov. de 2018.

⁹⁷ “Morre cinegrafista atingido por rojão de manifestante no Centro”, *O Globo online*, 10 de fev. de 2014. Disponível em: < <https://oglobo.globo.com/rio/morre-cinegrafista-atingido-por-rojao-de-manifestante-no-centro-11558779>>. Acesso em 10 de jan. de 2018.

⁹⁸ “Cinegrafista atingido por rojão no Rio teve morte cerebral”, *Folha SP*, 10 de fev. de 2014. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2014/02/1409947-cinegrafista-atingido-por-rojao-teve-morte-cerebral.shtml>>. Acesso em 10 de jan. de 2018.

⁹⁹ “Abraji registra 102 casos de agressão a jornalistas durante cobertura das manifestações”, *Agência Brasil*, 28 de out. de 2013. Disponível em: < <http://www.abc.com.br/noticias/brasil/2013/10/abraji-registra-102-casos-de-agressao-a-jornalistas-durante-cobertura-das>>. Acesso em 25 de nov. de 2017.

¹⁰⁰ “A morte de Santiago não pode ser em vão”, FENAJ, 20 de fev. de 2014. Disponível em: < <http://fenaj.org.br/?s=santiago+andrade>>. Acesso 11 de jan. de 2018.

¹⁰¹ “Caso Santiago Andrade: Band ainda submete jornalistas a más condições de trabalho, denuncia Sindicato ao MPT”, *Sindjor*, 27 de abr. de 2016. Disponível em: < <http://jornalistas.org.br/index.php/caso-santiago-andrade-dois-anos-apos-morte-band-ainda-submete-jornalistas-a-mas-condicoes-de-trabalho-denuncia-sindicato-ao-mpt/>>. Acesso 11 de jan. de 2018.

responsáveis pela explosão do artefato que vitimou o cinegrafista.¹⁰² Diante do acontecido, jornalistas comentaram o tema da presença de repórteres em situações de conflito. “Nós temos que cobrir tudo o que acontece, é o dever da nossa profissão, mas eu acho que não vale a pena se expor”, disse o editor da *TV Bandeirantes* Thiago Tiara.¹⁰³ De acordo com o editor-chefe, Robson Santos, “todo profissional da imprensa quando tiver no meio de um protesto e quando tiver subindo o morro, uma comunidade, num tiroteio, seja o que for, ele vai pensar duas vezes. Ele vai colocar limites, vai lembrar do Santiago”.¹⁰⁴ A chefe de reportagem Ludmila Fróes chegou à conclusão de que era preciso mudar a rotina dos jornalistas: “Nós pensamos cinco vezes antes de fazer um ato público. Em muitos casos, a gente faz do alto do prédio”.¹⁰⁵

De maneira geral, esses depoimentos demonstram uma mudança no comportamento dos jornalistas profissionais, que passaram a buscar modos alternativos de obtenção de imagens para os noticiários. Além do uso de helicópteros e aluguel de drones, que permitem a cobertura do alto, a estratégia das emissoras para “estar presente” em situações de conflito passou a incluir o emprego de cinegrafistas *freelancers*. Esses agentes acabaram responsáveis não somente pelo registro de cenas, mas pela obtenção de informações e até entrevistas com testemunhas. O depoimento do cinegrafista “amador” Rodrigo Menezes¹⁰⁶ é bastante esclarecedor, nesse sentido:

E aí, o que aconteceu? Tem o que de imagem? Tem sonora? Conseguiu povo-fala com alguém? Tenho, tenho, vou fazendo, vou pensando, já vou vendo o melhor ângulo, a melhor imagem, o que aquilo ali vai render. *Já vou passando pro repórter. Fulano, tem uma granada, tem um blindado, está com três tiros na frente, tem o bandido que atirou, meio que decupando já, antes. Eles já gravam o off em cima do que eu já passei* [grifos meus].

O relato indica que, em situações de risco, esses agentes passaram a acumular tarefas características dos jornalistas, como apuração e gravação de relatos dos acontecimentos. O conteúdo filmado é repassado aos repórteres e editores que, a partir

¹⁰² “Entidades pedem punição a autores de ataque a cinegrafista no Rio”, *GI*, 10 de fev. de 2014. Disponível em: < <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/abert-e-fenaj-pedem-punicao-autores-de-ataque-cinegrafista.html> >. Acesso em 11 de jan. de 2018.

¹⁰³ Depoimento da jornalista Thiago Tiara para o documentário “Desfocado – a morte e a vida de Santiago Andrade”. UFRJ, 2015. Acesso em 09 de jan. de 2018.

¹⁰⁴ Depoimento da jornalista Robson Santos para o documentário “Desfocado – a morte e a vida de Santiago Andrade”. UFRJ, 2015. Acesso em 09 de jan. de 2018.

¹⁰⁵ Depoimento da jornalista Ludmila Fróes para o documentário “Desfocado – a morte e a vida de Santiago Andrade”. UFRJ, 2015. Acesso em 09 de jan. de 2018.

¹⁰⁶ Entrevista concedida em 12 de dez. de 2016

daí, escrevem o texto (*off*) e finalizam a reportagem. No próximo tópico, vamos analisar como essa dinâmica resultou em uma relação de dependência dos telejornais com respeito aos “jornalistas amadores”, especialmente na produção das notícias de última hora; veremos de que modo esse tipo de mão-de-obra corresponde à “ralé” do telejornalismo.

2.2 A “ralé” do telejornalismo

Um amador, ele tem mais facilidade de entrar, não digo que é tão fácil, mas ele tem uma camuflagem melhor pra entrar, já tem uns contatos melhor, já sabe como é que está, já está na rua direto. Ele não recebeu a pauta de manhã pra ir a um local que ele nem conhece, não. É um local que ele já tem intimidade, no dia a dia, já foi lá umas quatro, cinco vezes, já tem amizade com a menina do bar, é um trabalho mal comparando com a P2 da PM, que faz esse trabalho de ir lá, senta, come, troca telefone, já pega informação, não se identifica como repórter e pronto. Esse trabalho é muito mais complicado para a emissora.

Tiago Ramos, cinegrafista¹⁰⁷

Há uma demanda porque eles (jornalistas) não fazem. Eles só vão até a porta da favela, com colete, morrendo de medo. Os repórteres não são tão audaciosos quanto a gente que tem coragem de entrar. Eles falam que nós somos loucos.

Rodrigo Menezes, cinegrafista

Com as mortes dos cinegrafistas Gelson Domingos e Santiago Andrade, a presença de jornalistas em regiões conflagradas e sob o controle de grupos associados ao crime tornou-se ainda mais problemática para as emissoras de televisão. Nesse sentido, os depoimentos acima mostram uma perspectiva importante a respeito da participação dos “amadores” na produção noticiosa nessas regiões. De um lado, indicam o domínio de códigos e o emprego de dinâmicas particulares que permitem esses agentes acessar zonas restritas e hostis aos jornalistas profissionais. Mas, de outro, revelam uma ambiguidade no interior da comunidade jornalística. Apesar de demonstrar a dependência dos noticiários em relação ao trabalho desses cinegrafistas, apontam o *status* rebaixado que eles ocupam nas televisões. Desse modo, em vez de serem considerados jornalistas corajosos e ainda mais comprometidos com a notícia, os “amadores” são vistos como pessoas que arriscam suas vidas por algo de menor valor.

¹⁰⁷ Entrevista concedida em 22 de mar. de 2017.

Entre os jornalistas, a reportagem policial é chamada “tiro, porrada e bomba”, devido ao caráter arriscado e tenso dessas produções. Foi a filmagem de eventos dessa natureza que levou os cinegrafistas Tiago Ramos e Rodrigo Menezes a atuarem como *freelancers* para as televisões. Ambos trabalham na captação de cenas da violência urbana para páginas noticiosas na Internet e garantem que o acionamento pelas TVs visa assegurar imagens impactantes, sobretudo para os telejornais locais centrados nas notícias de crime.

Percebe-se, a partir dos relatos, que alguns fatores influenciam a demanda por jornalistas amadores. O primeiro está relacionado à obtenção de informantes por parte desses agentes em regiões de conflito armado. Isso garante o acesso rápido às informações e aos locais de ocorrência de assaltos, assassinatos, tiroteios, etc. O segundo está ligado à falta de prestígio da reportagem policial, normalmente vista com desconfiança por parte de uma elite jornalística, em virtude da aproximação de fontes nem sempre confiáveis (DIAS, 1992; MOLICA, 2007) e por ser “uma reportagem que não dá muito nome, não bota você na vitrine, é perigosa”.¹⁰⁸

Esse estigma cultural desloca a reportagem policial para o lugar de um jornalismo de segunda categoria, reflexo do preconceito contra os profissionais que atuam nessa área e o modo como estes contam suas histórias (DIAS, 1992). Ele reflete ainda a questão da origem social dos jornalistas, fator apontado como facilitador do conhecimento prévio dos padrões de sociabilidade nos locais onde são feitas reportagens. Isso fica claro nos depoimentos do jornalista Adeilton Oliveira e dos cinegrafistas Ulysses Fontes e Tiago Ramos.

Minha trajetória dentro das matérias policiais acabou se dando principalmente porque as pessoas notaram que eu tinha facilidade nesse tipo de cobertura por ter nascido e sido criado num ambiente como esse. Então, as matérias saíam diferentes. Não é que saísse melhor, mas *eu sabia exatamente por onde andar, por onde me proteger, com quem falar, como falar. Quem está acostumado a ir no Talho Capixaba, no Leblon, não vai ter o mesmo tipo de linguagem pra poder falar num boteco dentro da favela, não vai, não vai* [grifos meus].¹⁰⁹

Tem lugar que precisa chegar com educação. Protesto não podia chegar abaixando muito a voz. Não podia abaixar a cabeça para os caras. *Na comunidade, você já tem que chegar mais devagar, tu não vai chegar “roncando”* porque senão, eles é que mandam [grifos meus].¹¹⁰

¹⁰⁸ Luarlindo Ernesto em entrevista para a presente pesquisa concedida em 2017.

¹⁰⁹ Adeilton Oliveira em entrevista para a presente pesquisa concedida em 2016.

¹¹⁰ Ulysses Fontes em entrevista para a presente pesquisa concedida em 2016.

Hoje, o nível de jornalistas é sempre uma pessoa que é classe média, classe média alta. Uma pessoa desse tipo, ela não mora na favela. Se bobear, ela nunca entrou numa favela. Então, ela não tem conhecimento de causa do que acontece. Então, quando ela vai pra lá, ela vai com o olhar de uma pessoa que não é da comunidade [grifos meus].¹¹¹

Origem social diz respeito às distintas experiências de vida de indivíduos pertencentes a classes sociais diferentes e como isso impacta nos significados da prática jornalística. Parte da superação desse *gap* põe em relevo o *modus operandi* da produção no gênero policial, o que leva ao trabalho de uma espécie de “ralé” do telejornalismo brasileiro, os jornalistas amadores.

A “ralé” compreende uma classe de agentes que ocupam lugares periféricos na sociedade. São grupos de pessoas não pertencentes às classes detentoras de bens simbólicos e materiais, deslocados dos processos de transmissão social de capital cultural. Esse tipo de capital é adquirido sob a forma de conhecimento técnico e escolar, um valor central na classe média brasileira. Sendo assim, sem a posse do capital econômico e do capital imaterial passado através de uma cultura de classes, além da falta de educação formal, a “ralé” é formada de “toda uma classe de indivíduos precarizados que se reproduz há gerações” no Brasil (SOUZA, 2009, p. 20).

Isso significa que os integrantes da ralé só podem ser empregados enquanto mero corpo, ou seja, “como corpo vendido a baixo preço, seja no trabalho das empregadas domésticas, seja como dispêndio de energia muscular no trabalho masculino desqualificado” (SOUZA, 2009, p. 23). Enquanto “ralé” do telejornalismo, os cinegrafistas compõem o corpo de operários da produção da notícia, a quem é atribuído um serviço de menor nível intelectual e elevado esforço físico como, por exemplo, o transporte dos equipamentos de filmagem. Essa condição reforça o lugar periférico dos cinegrafistas, conforme pode-se perceber no depoimento do jornalista Albino Castro:

Os fotógrafos e os cinegrafistas são um caso à parte, eles foram deixados à margem. Embora a maioria, hoje, faça o curso superior de Jornalismo e de Comunicação, sobretudo os fotógrafos, na televisão, à exceção da Globo, eles são cidadãos de segunda classe [grifos meus].

A página *cinegrafistas.com*, dedicada à troca de experiências entre esses profissionais, explica que os amadores “são pessoas especializadas em flagrantes”, que acompanham o trabalho das polícias e dos bombeiros, fazem imagens incomuns de

¹¹¹ Tiago Ramos em entrevista para a presente pesquisa concedida em 2017.

assaltos, tiroteios e acidentes para oferecer aos telejornais. Tratar-se, portanto, de indivíduos autodidatas que levantam informações e precisam estar atentos para descobrir ocorrências em andamento, sem concorrer com os repórteres das televisões. Daí o uso da expressão “cinigrafista amador profissional”¹¹² que, apesar do paradoxo, procura diferenciar, de um lado, o *cameraman freelancer* e, de outro, os cidadãos comuns que enviam imagens às emissoras de maneira colaborativa. Um cinigrafista amador, mais do que contar com a sorte, deve manter um bom relacionamento com informantes para “estar no lugar certo, na hora certa”. Essa característica pode ser percebida nos depoimentos dos cinigrafistas Rodrigo Menezes e Jadson Marques¹¹³. A construção de relações de confiança com atores do universo da criminalidade e da segurança pública torna-se primordial.

*Se não fossem os policiais me acionarem para as coisas que acontecem, não tinha conteúdo. Eles me chamam o tempo todo. A bala tá voando aqui Manguinhos, tu não vai vir não? Como é que eu vou pra aí, tu já está aí dentro, tá maluco? Vem que eu te busco, vem pra porta. E por aí vai [grifos meus].*¹¹⁴

Às vezes, amigos que me ligam, entendeu? Amigos de confiança, tem comandantes, tem tudo, mas é sigilo total. [...] A gente tem um acesso até eles, até o dono da favela e amostra a eles qual é o tipo de trabalho. Eu procuro pedir que todos eles botem pano no rosto, touca ninja e a gente vai pra um local dentro da comunidade onde não tem muita identificação. [...] Você tem que ter o teu caráter, entendeu? A tua índole e teu compromisso sem prejudicar ninguém. Porque você chegar e prejudicar alguém, você quebra todo aquele vínculo que você tem, entendeu? Porque o cara já não vai mais acreditar em você e tua vida vai correr risco [grifos meus].

A não identificação desses personagens parece funcionar como estratégia cujo sentido é reduzir potenciais riscos e ameaças, bem como produzir o “furo” jornalístico. Assim, os amadores evitam serem vistos como “dedo duro” pelas fontes, algo que não é inédito no gênero. Repórter dos jornais cariocas na década de 1940, Vargas Júnior já utilizava dessas relações para conseguir “furar” os demais jornais nas coberturas policiais:

Quando havia um crime, em tal lugar, para eu poder furar a rapaziada, eu fazia contato com o banqueiro (de jogo do bicho) da área, ele me

¹¹² Disponível em: <<https://cinigrafistas.com.br/2011/10/08/10-dicas-para-cinigrafista-amador/>>. Acesso em 20 jun. 2016

¹¹³ Entrevista concedida em 25 de ago. de 2016.

¹¹⁴ Rodrigo Menezes em entrevista para a presente pesquisa em 2016.

dava informantes no local. Não dava para fazer milagres, mas eu levantava os crimes desse jeito, com a colaboração da contravenção e contatos com o submundo de um modo geral (VARGAS JÚNIOR *apud* DIAS, 1992, p.37).

Evidentemente, a veracidade dessas histórias não é inquestionável. Mas elas compõem os relatos memorialísticos dos agentes envolvidos, apontam para um relevante aspecto da formação das relações entre repórteres de polícia e suas fontes. Por outro lado, ter claro os limites do que pode ou não se tornar público é vital para manter a integridade do repórter policial. Com 44 anos de profissão, a jornalista Albeniza Garcia descreve do seguinte modo essa relação: “até hoje as famílias de presos me procuram, confiam em mim e me dão entrevistas porque sabem que eu não vou alcaguetar” (*apud* DIAS, 1992, p.49).

A confiança é, portanto, um valor fundamental para os jornalistas lidarem com personagens oriundos de um ambiente no qual as relações são instáveis e a traição alimenta histórias de vingança, sendo seguida de ameaças e punida até mesmo com a morte. Isso também fica mais claro no depoimento do jornalista Adeilton Oliveira:

Esses jornalistas amadores acabam entrando nesse vácuo, vendendo imagens em lugares nos quais o jornalista profissional *não entraria, não só por uma questão de sobrevivência, mas por uma ordem da própria chefia, do órgão de comunicação*. Esses jornalistas amadores acabaram surgindo nesse vácuo. De poder, entre aspas, se arriscar em prol de uma imagem, de uma cobertura e depois vender esse serviço para as emissoras. É um trabalho *freelancer* [grifos meus].¹¹⁵

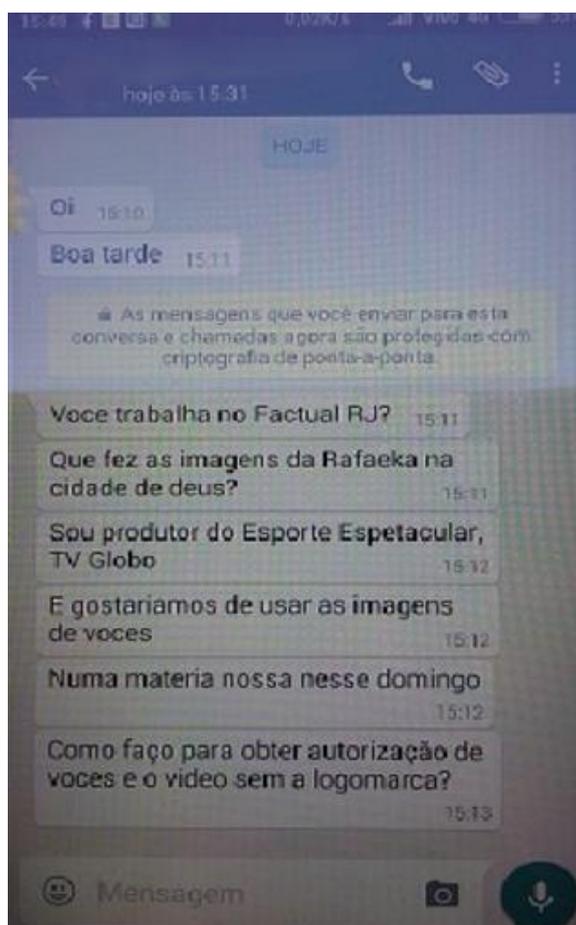
De certo modo, a relevância da atividade dos amadores consiste em blindar os jornalistas contra as pressões exercidas pelas organizações criminosas (BUSTAMANTE E RELLY, 2016). Isso é particularmente importante na televisão, pela complexidade das reportagens, sobretudo as policiais e investigativas, em comparação com os jornais impressos (HUGHES, et.al 2017). Para evitar a ingerência de grupos armados e reduzir ameaças, agressões e até assassinatos, os jornalistas recorrem à autocensura e, em alguns casos, desistem do trabalho nas ruas (HUGHES E MÁRQUEZ-RAMÍREZ, 2017). Por isso, o acionamento dos amadores pode ocorrer mesmo quando se trata da produção de conteúdos mais leves em regiões conflituosas.

¹¹⁵ Adeilton Oliveira em entrevista para a presente pesquisa em 2016.

Durante a entrevista com o cinegrafista Jadson Marques, pude acompanhar o diálogo entre ele e um jornalista da *TV Globo* para a negociação de imagens (Figura 5).¹¹⁶ O contato aconteceu por meio de um aplicativo de mensagens instantâneas e o interesse era a filmagem da visita da atleta do Judô, Rafaela Silva, à Cidade de Deus, região pobre e violenta do Rio de Janeiro, depois da conquista da medalha de ouro nos jogos olímpicos de 2016.

Confirmada a identidade do cinegrafista, o jornalista se apresentou como produtor do *Esporte Espetacular* e explicou que a reportagem seria exibida no programa seguinte, mas carecia de cenas da atleta durante uma comemoração na comunidade onde havia nascido. A filmagem a que ele se referia havia sido postada no canal *Factual RJ*, do *Youtube*, onde o cinegrafista disponibiliza imagens das coberturas que realiza em regiões de confronto.

(Figura 5)



Registro da negociação de imagens entre o amador e um produtor da *TV Globo/RJ*
Fonte: acervo da autora

¹¹⁶ Nome e telefone do jornalista da *TV Globo* foram preservados.

A procura do produtor chama a atenção ainda para alguns aspectos da rotina dos jornalistas de televisão. De um lado, indica que o ambiente virtual se tornou imprescindível na busca de cenas relevantes. E, de outro, demonstra a preocupação desses agentes em assegurar um material audiovisual “limpo” das marcas indicativas da identidade do autor. Além de facilitar a manipulação das cenas pelos editores de imagem, o apagamento dos vestígios da autoria faz parecer que a gravação foi feita pelos profissionais da emissora. Neste caso específico, o amador não revelou o valor da imagem, mas fez questão de explicar a razão da procura: “a Globo não tava lá, sabe por quê? Foi dentro lá da favela, os caras tavam armado de fuzil do meu lado, como eu te falei, armado mesmo”.

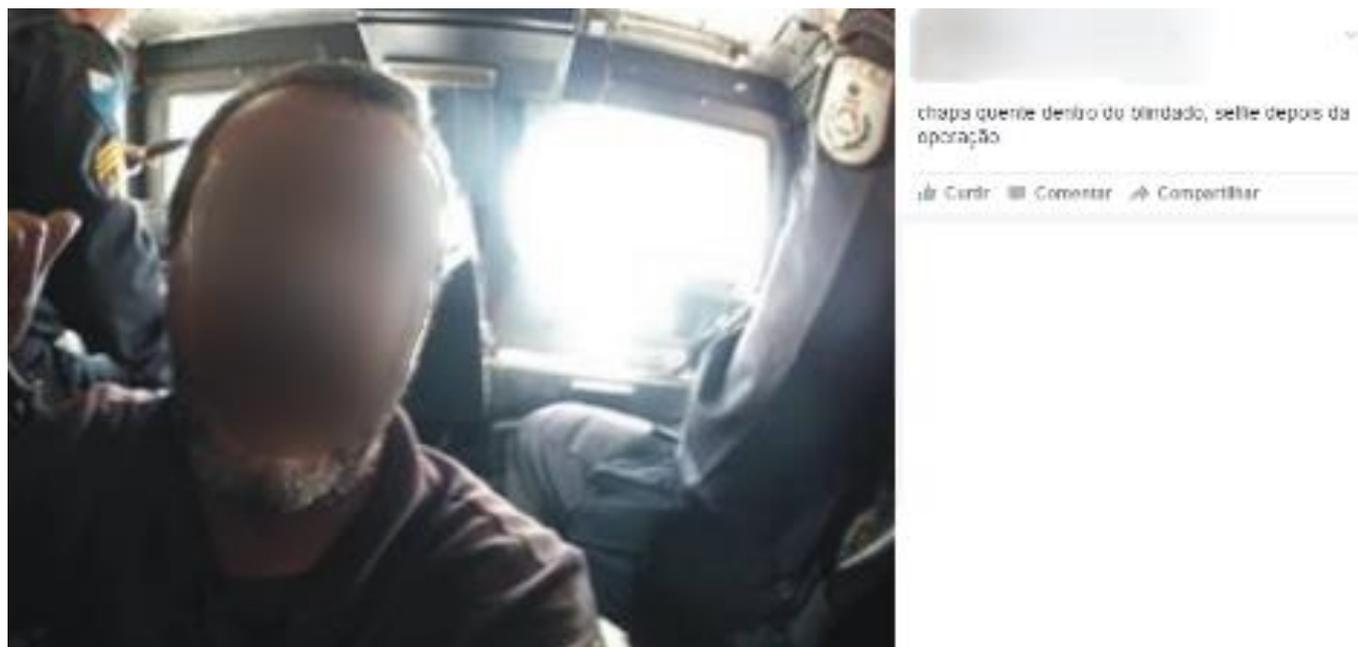
Os cinegrafistas Jadson Marques e Rodrigo Menezes asseguram que a procura das emissoras por imagens ocorre quase que diariamente. Entretanto, a atividade é vista pelos jornalistas nas redações como uma exposição inconsequente ao risco. “Eles dizem que nós somos loucos, irresponsáveis, malucos”, ressalta Menezes. Em contrapartida, esse comportamento revela as tentativas de deslegitimação do trabalho desses cinegrafistas, que estão mais diretamente envolvidos na produção da notícia. Nas palavras de Jadson Marques, isso deve-se ao fato de “nem todo mundo ter essa coragem e essa disposição pra poder fazer”. Os registros da atuação de amadores, postados em páginas pessoais na Internet, explicam em parte essa indisposição (Figuras 6 e 7).

(Figura 6)



Imagem gravada pelo cinegrafista dentro do veículo blindado da PM
Fonte: acervo da autora

(Figura 7)



Cinegrafista grava ação policial de dentro do veículo blindado da PM

Fonte: acervo da autora

Em reportagem publicada na *Revista Época*¹¹⁷, o jornalista Alexandre Mansur afirmou que, desde a morte de Tim Lopes, jornais e emissoras de televisão criaram procedimentos para defender seus repórteres, já que o Brasil se tornou um “país no mapa do perigo para profissionais que investigam e denunciam irregularidades ou simplesmente carregam uma câmera”. O jornalista fez referência à morte do fotógrafo Luiz Antônio da Costa durante a cobertura de uma reintegração de posse, em São Paulo, em 2003, um ano depois do caso Tim Lopes. La Costa, como era conhecido, foi baleado “por um assaltante que imaginou ter sido flagrado pelas lentes”. Naquela ocasião, os mesmos criminosos tentaram roubar as câmeras dos cinegrafistas, conforme relata Mansur. Sendo assim, na *Folha de São Paulo*, por exemplo, a recomendação é que “os jornalistas nunca circulem sozinhos em favelas e deixem o local imediatamente em caso de tiroteio”. Ainda segundo *Época*, os repórteres passaram a levar coletes à prova de balas nos carros de reportagem.

Na *TV Globo*, a demanda pelos amadores pode ser, em parte, explicada pela implementação de protocolos semelhantes. De acordo com a jornalista Priscila Monteiro¹¹⁸, “a gente é proibido de subir qualquer lugar de zona de confronto” e parte

¹¹⁷ “Repórteres na mira: atentados contra a liberdade de informação no Brasil mataram 18 jornalistas em 10 anos”, *Revista Época*, ed. 273, 11 de ago. de 2003.

¹¹⁸ Entrevista concedida em 25 de mar. de 2017.

dos carros de reportagem foi blindada para assegurar a integridade física dos jornalistas em determinadas coberturas. “Se não tiver carro blindado, não vamos. Essa é a orientação”. Uma outra é procurar lugares movimentados, com a presença de viaturas policiais que possam oferecer maior proteção e auxílio no deslocamento rápido dos repórteres em casos de confrontos. Ao ser questionada sobre os impedimentos desses fatores ao trabalho jornalístico, Priscila Monteiro esclareceu:

Sim, isso é diário, acontece diariamente. Não se faz uma pauta por conta do perigo do local. E aí, *a gente usa muito as mídias sociais e os vídeos que a gente recebe por WhatsApp*. Porque a gente não deixa de dar a notícia, não deixa de contar a história, não deixa de prestar um serviço pro cidadão, mas a gente não coloca ninguém em risco lá. *Isso não é motivo de não dar o conteúdo, mas é um motivo de não mandar a equipe* [grifos meus].

Ainda nas palavras da editora, a ida das equipes à periferia passou a depender de um parecer técnico do setor de segurança da *Rede Globo*.

Nenhum repórter da TV Globo pode subir em nenhuma favela, em nenhuma zona de confronto ou em nenhum lugar perigoso sem a autorização de uma equipe de segurança. A equipe de segurança vai ao local, avalia o local, fala com as entidades públicas competentes, volta e autoriza a gente a ir ou não. Isso acontece muito no RJ Móvel, por exemplo. São zonas que não tem asfalto, não tem saneamento e aí ficam, às vezes, favelizadas. Todos os nossos RJ Móvel passam por uma perícia dessa segurança.

O quadro *RJ Móvel* foi implementado em 2005 com o intuito de fortalecer o telejornal como agente mediador entre a sociedade e os poderes públicos. Para isso, o noticiário ampliou as pautas que procuram mostrar os problemas sociais vividos pela população das periferias do Rio de Janeiro e uma maior atenção foi dada às denúncias dos moradores quanto à falta de atendimento à saúde, à urbanização e à segurança (BECKER, 2012). Outra aposta foi o quadro *Parceiros do RJ*, criado em 2011, cuja principal diferença em relação ao *RJ Móvel* consistia em mostrar a realidade dessas áreas a partir da ótica dos próprios moradores que, orientados por jornalistas da *Rede Globo*, passaram a atuar como repórteres e cinegrafistas na produção de conteúdo audiovisual (FRAZÃO E BRASIL, 2013).

Os participantes foram treinados para manusear câmeras, receberam noções de produção de roteiro e treinamento de segurança. Também foram instruídos sobre ética por meio de palestras e oficinas. Os grupos de jovens, no entanto, não atuavam de maneira

voluntária, mas eram contratados temporariamente e remunerados pelas atividades no quadro. Essa dinâmica de produção gerou a reação das entidades representativas dos jornalistas, que enxergaram o *Parceiros do RJ* como “precarização inadmissível do mercado de trabalho” (FRAZÃO E BRASIL, 2013, p.119). Na tentativa de contrabalancear a crítica, a *Rede Globo* convocou jornalistas para assinar as reportagens em conjunto com os moradores e um monitor de cinegrafia ficou responsável por auxiliar os participantes nas filmagens, no que diz respeito às técnicas de captação de imagem.

Esses modelos de produção, apesar de considerados uma ameaça “capaz de desconfigurar o mercado e deslegitimar a profissão”, borrando as fronteiras entre jornalistas diplomados e reconhecidos pelos sindicatos e produtores sem nenhuma formação intelectual (BRAMBILLA, 2005, p.106), estão ligados à emergência e consolidação do processo de convergência de mídias com a adaptação dos telejornais aos novos formatos influenciados pelo imediatismo e pela velocidade do fluxo informacional na Internet (BECKER, 2012). No entanto, a inclusão de “telespectadores-repórteres” na produção telejornalística passou a ser vista por Becker (2012, p. 86) como irrelevante “para a prática de um jornalismo audiovisual de maior qualidade” por considerar que “a ausência de fronteiras entre produtores e receptores, entre profissionais e amadores na televisão ainda é uma utopia”.

O argumento é que a informação dos fatos guarda um valor central para a sociedade e por isso “pressupõe um respeito ao interesse público, um compromisso com a divulgação do que sirva para benefício comum, ou do que se imponha como necessidade coletiva” (BECKER, 2009, p.107). Neste aspecto, o apelo ao interesse público e ao bem comum está vinculado à ideologia do profissionalismo jornalístico (DEUZE, 2005; SOLOSKI, 1993), o que permite enquadrar repórteres e cinegrafistas das comunidades apenas com “parceiros”, procurando manter a distinção entre jornalistas profissionais e amadores pelo domínio mais amplo dos primeiros de todo o processo de produção da notícia, além da educação formal e preparo técnico.

O principal problema dessa perspectiva, no entanto, é não considerar os limites impostos à rotina produtiva dos telejornais, sobretudo, nas regiões “favelizadas” de metrópoles como Rio de Janeiro e São Paulo diante das questões que envolvem a segurança das equipes de reportagem. Dessa forma, a participação dos jornalistas amadores não pode ser vista como apenas parceria, mas antes configura uma estratégia das emissoras de televisão para garantir não somente a “entrada” nos locais considerados de risco, mas também as imagens flagrantes e os testemunhos que irão formatar as

denúncias mediadas pelos noticiários e seus apresentadores, com as quais capitalizam autoridade. É preciso reconhecer que parcerias entre cidadãos comuns e jornalistas existem, e não se trata de apagar essa diferença, marcada por conceitos como os de *jornalismo cidadão* (*Citizen Journalism*) (TARGINO, 2009), jornalismo participativo (BOWMAN E WILLIS, 2003; DEUZE, 2008) e *Open Source* (GILLMOR, 2004). Mas a diferença de contribuição técnica e de conteúdo, em relação ao trabalho realizado pelo jornalista amador, é suficientemente clara, conforme explica a editora da *TV Globo* Priscila Monteiro:

A gente usa muito (vídeos amadores), principalmente no Bom Dia Rio. Gente que filma vazamento, problema com árvores, esse tipo de assunto da cidade. Mas elas nunca têm um grande destaque quanto tem uma imagem de uma cena policial, de um flagrante policial, *exatamente porque os nossos cinegrafistas não podem fazer esse tipo de flagrante, eles não estão nesses locais* [grifos meus].¹¹⁹

Sendo assim, o envio de vídeos das ações policiais e da violência como um todo, gravados no interior dessas áreas, adquire um valor testemunhal de fundamental importância para o jornalismo televisivo (BOCK, 2011; WALLACE, 2009; DICKINSON & BIGI, 2009) e os jornalistas procuram estabelecer vínculos com seus habitantes com o objetivo de obter material imagético exclusivo de incursões, flagrantes de prisões, tiroteios, perseguições, etc. Nesse sentido, a convergência midiática e o barateamento dos dispositivos móveis ampliaram a oferta de “amadores” nessas regiões, o que influiu na popularização e, conseqüentemente, na ampliação do termo “amador”, usado para designar modos diferentes de coprodução noticiosa.

As imagens produzidas por cidadãos podem ter um cunho jornalístico, e parte das organizações de mídia convencionais passaram a incentivar, explorar e tentar disciplinar essa forma de produção de conteúdo audiovisual, também em notícias policiais, o que, de um lado, demonstra uma certa dependência dos amadores e, de outro lado, a tentativa de controle do caráter participativo da audiência nesses eventos (KPEROGI, 2010; PALMER, 2012). No Brasil, essa forma de jornalismo colaborativo pode ser exemplificada pela Mídia Ninja e por experiência como o *Parceiros do RJ*, em que os amadores são instruídos por profissionais sobre como usar equipamentos e produzir relatos noticiosos (FRAZÃO & BRASIL, 2013). A seguir, veremos como a busca por

¹¹⁹ Priscila Monteiro em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

“boas imagens” tem permitindo o uso efetivo desses agentes na produção dos telejornais e o transito de jornalistas amadores da Internet para a televisão.

2.3 Da Internet à televisão: tornando-se jornalista amador

Antigamente, na redação, você sentava no computador, abria G1, site R7 e outros sites de empresas formais. Hoje, você abre o Facebook e sai procurando nas páginas de bairros. [...] Hoje, as páginas são quase que uma coluna do jornalismo, me arrisco até a dizer a coluna do jornalismo de TV porque tudo o que ele quer saber, ele vai buscar na página.

Tiago Ramos, cinegrafista

Eles sabem que as emissoras vão querer dar aquela imagem. Então, nós temos que entrar em contato com eles e creditar eles porque está na página deles. Existe um certo respeito, uma parceria com essas páginas nas redes sociais. Não é eu pegar o vídeo. Não foi mérito meu ter conseguido o vídeo, mérito daquela página. Então, vá lá, imagens não sei o que News.

Jucimara Pontes, jornalista

A Internet tornou-se um importante ambiente de busca de conteúdo audiovisual para os jornalistas de televisão. Nas redações, produtores, repórteres e editores passaram a vasculhar a rede à procura de pautas, histórias, personagens e imagens capazes de ilustrar os aspectos dramáticos dos eventos do cotidiano no momento em que eles acontecem. Nesse sentido, as entrevistas do cinegrafista amador, Tiago Ramos, e da jornalista profissional, Jucimara Pontes, se completam e oferecem uma melhor compreensão dessa dinâmica. Por um lado, demonstram a relevância que páginas noticiosas de bairros, criadas no *Facebook* e denominadas “News” alcançaram na produção telejornalística. Por outro, sugerem uma alteração nos padrões de produção dos telejornais e submissão a essas fontes pela necessidade de exibição de “boas imagens”.

Esses perfis estão vinculados à rotina de violência de regiões situadas na periferia do Rio de Janeiro (*Jacarepaguá News, Praça Seca News, Guadalupe News*, etc.) e seguem a lógica de produção “ao vivo”, procurando afirmar seu pertencimento ao jornalismo não somente pelo nome com que se apresentam, mas através da prestação de serviços aos moradores dos bairros, indicando os lugares onde estão ocorrendo assaltos, tiroteios, arrastões, entre outros eventos, com imagens flagrantes.

A multiplicação dessas páginas está associada, segundo o pesquisador Pablo Nunes, do Centro de Estudos de Segurança e Cidadania, da Universidade Cândido Mendes, à disponibilidade tecnológica e à redução da cobertura da grande imprensa em determinadas regiões da cidade. Isso resultou no interesse dos moradores em produzir informações sobre o seu cotidiano. “Com um smartphone em mãos é possível documentar condutas violentas e criminosas de policiais, execuções, extorsões etc., informações que cada vez menos são registradas pelos jornalistas, principalmente por conta de protocolos de segurança”.¹²⁰ Sendo assim, a pesquisa aponta para o uso do conteúdo dessas páginas em boa parte dos noticiários, indicando uma mudança nos métodos de produção utilizados pelos meios tradicionais.

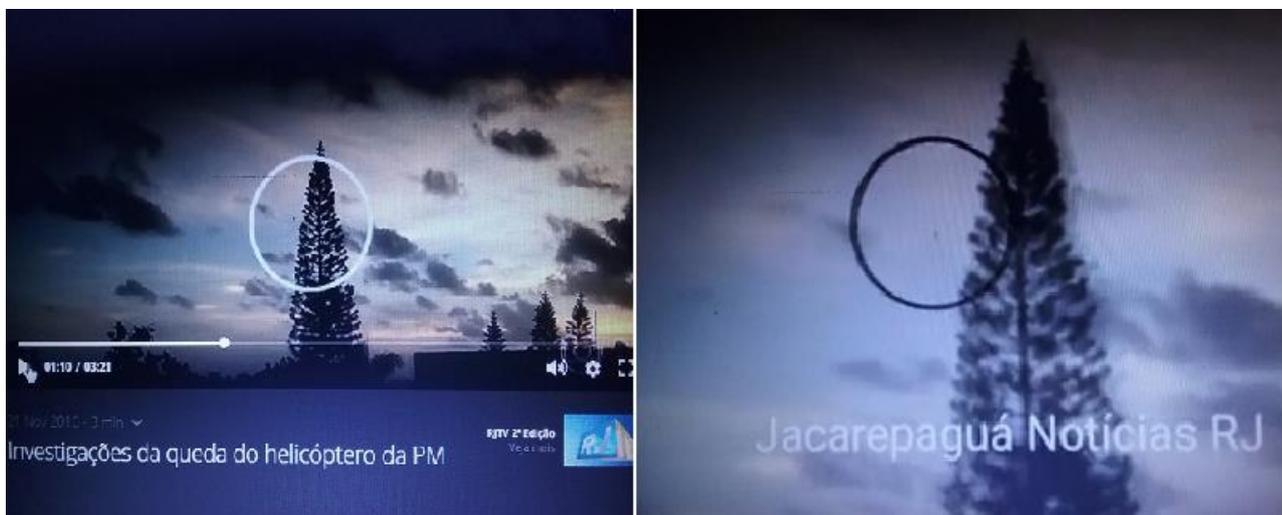
A parceria com as *News* apresenta aspectos importantes na investigação do surgimento do jornalismo amador na contemporaneidade. Em primeiro lugar, as páginas de bairros mantêm uma relação de proximidade maior com os moradores, que encontram nesses espaços a oportunidade de divulgar relatos da violência, muitas vezes considerados irrelevantes pelos meios de comunicação convencionais como, por exemplo, roubo de documentos, desaparecimentos ou furtos de veículos. O compartilhamento dessas histórias gera, muitas vezes, resultados rápidos e ações policiais mais efetivas, alimentando a crença na eficácia das *News*. Em suma, o estreitamento do vínculo entre os moradores e essas páginas facilita o acesso dos administradores às informações e imagens em primeira mão, promovendo a busca dos jornalistas, sobretudo os de TV, pelo material disponibilizado online. Conforme o cinegrafista Tiago Ramos, “se acontecer algo no bairro do seu Zé, o jornal O Dia e o jornal O Globo vai levar bola nas costas dele e vai ter que recorrer a ele para saber mais informações”. Também a jornalista e produtora do telejornal *SBT Rio*, Jucimara Pontes, reconhece que, por isso, “até o chefe, o editor-chefe também faz essas rondas”.

Em segundo lugar, ao perceberem o interesse, os administradores das *News* desenvolveram dinâmicas específicas para ampliar o prestígio das páginas ou torná-las um negócio lucrativo, mantendo, assim, um relacionamento mais estreito com os produtores dos telejornais. Uma delas é a colocação de selos nas imagens para impedir a apropriação e o uso não autorizado. De certa forma, isso força os jornalistas a se

¹²⁰ “Páginas de Facebook ganham força e desafiam senso comum na veiculação de informações sobre violência e segurança no Rio de Janeiro”, ABRAJI, 21 de nov. de 2017. Disponível em: <<http://www.abraji.org.br/noticias/paginas-de-facebook-ganham-forca-e-desafiam-senso-comum-na-veiculacao-de-informacoes-sobre-violencia-e-seguranca-no-rio-de-janeiro>>. Acesso em 17 de jan. de 2018.

comprometerem a indicar ao telespectador a fonte de origem das cenas ou pagar por elas, apagando sua autoria. (Figura 8).

(Figura 8)



Reportagem exibida pelo telejornal *RJTV 2ª edição* em 21/11/2016

Fonte: Reprodução da Internet

A jornalista Jucimara Pontes explica nos seguintes termos por que, na produção da notícia, as *News* levam vantagem sobre telejornais, construindo com eles, mais do que uma parceria, um trabalho mútuo:

De colocar a notícia primeiro, a agilidade que eles têm. Acabou de acontecer já postam logo nas páginas. [...] Eu posso não só dar a matéria, mas a nota coberta de um assalto, de uma câmera de segurança que foi postada nessa página. Posso fazer uma matéria grande ou curta que saiu daquela página. [...] Virou um trabalho de coprodução. É um ajudando o outro. Eu tiro pautas dali também e eles têm um retorno. Então, é recíproco, né?

Em parte, essa reciprocidade confirma o prestígio da televisão enquanto principal “via de acesso às notícias e ao entretenimento para grande parte da população” (BRASIL, 2012, p.79). Mas, para mantê-lo, os jornalistas dos meios tradicionais procuram investir na construção de relações de pertencimento e confiança com o telespectador, seja através da idealização de quadros onde a participação da audiência é mais direta ou por meio da utilização de vídeos amadores. Nesse sentido, imagens captadas por cidadãos comuns e até cinegrafistas *freelancers* são de fundamental importância, pois auxiliam na produção do “efeito de proximidade” e do “sentido de presença”, fundamentais para a credibilidade

e manutenção da autoridade jornalística na televisão (ZELIZER, 1990; FECHINE, 2007). Conforme Zelizer (1990, p.38), “a proximidade atua como um fator na seleção, formatação e apresentação das notícias”. Assim como a objetividade, a proximidade é um valor que se estruturou em um conjunto de práticas ritualizadas a fim de legitimar a autoridade dos jornalistas profissionais da transmissão dos acontecimentos.

O que chama a atenção no caso dos jornalistas amadores é a capacidade desses agentes de estar presentes e poder ilustrar de maneira significativa os fatos ocorridos em lugares em que as organizações profissionais de notícias não podem (NIEKAMP, 2011) estar pela ausência de controle sobre esses eventos (SJOVAAG, 2011). As imagens amadoras conferem valor testemunhal às histórias transmitidas (ZELIZER, 1990; FECHINE, 2007; SJOVAAG, 2011) que, juntamente com entrevistas, o uso de arquivo de imagens apresentadas pelo âncora e o envio de corresponde para um local mais próximo possíveis dos acontecimentos vão corroborar para a construção da autoridade jornalística. Por isso, muitas emissoras de TV têm procurado criar ferramentas que visam ampliar a obtenção de imagens amadoras para os telejornais, pois as mesmas podem ser retrabalhadas na narrativa telejornalística.

O *iReport.com* da americana *Cable News Network (CNN)*, por exemplo, tem abastecido os noticiários com cenas enviadas por amadores que ajudam a cobrir factuais em todo o mundo e de forma gratuita (PALMER, 2012). O estímulo à participação ocorre especialmente em eventos críticos como guerras e acidentes naturais (KPEROGI, 2011; NIEKAMP, 2011). Durante a passagem do furacão Ike pelos Estados Unidos, Canadá e Caribe, em 2008, mais de 200 vídeos foram postados, muitos deles com qualidade técnica similar às imagens captadas por equipes profissionais de televisão (NIEKAMP, 2011). Apenas o *iReport.com* gera, em média, 20 mil uploads mensais de fotos e vídeos para a emissora americana (ALLAN, 2009).

Do mesmo modo, a *BBC* formatou seu portal de geração de conteúdo de usuários online, o *UGC Hub*. Segundo a diretora de notícias Helen Boaden, o jornalismo da *BBC* está agora “abraçando plenamente a experiência do público, compartilhando suas histórias, usando seus conhecimentos e hospedando suas opiniões” (ALLAN, 2009, p.4). O *UGC (User-Generated Content)* recebe em um dia comum cerca de 12 mil mensagens via e-mail com aproximadamente 200 fotografias e vídeos de amadores. Entretanto, isso coloca os jornalistas profissionais diante do dilema do enfraquecimento da exclusividade do conhecimento e da cobertura dos acontecimentos (SJOVAAG, 2011).

No Brasil, a iniciativa que mais se aproxima das utilizadas pelas emissoras internacionais foi lançada pela *Globo News*, canal de TV a cabo da *Rede Globo*, em setembro de 2016. O aplicativo “Na Rua”, cujo principal objetivo é estimular o envio de fotos e vídeos de factuais, passou por uma fase de testes em cinco capitais (Rio de Janeiro, São Paulo, Fortaleza, Recife e Salvador), onde estudantes universitários e administradores de páginas de conteúdo audiovisual na Internet foram convocados a fornecer informações e imagens para os telejornais. Uma das primeiras reportagens feitas com imagens enviadas ao aplicativo tratava de um intenso tiroteio na favela da Rocinha, uma das maiores da América Latina, situada na Zona Sul do Rio de Janeiro. A jornalista Anna Karina Bernardoni, coordenadora da ferramenta, vê a iniciativa como refletindo a vontade da *Globo News* “de que as pessoas saibam o que está acontecendo naquele momento”.¹²¹

Nos últimos anos, a procura por imagens impactantes promoveu o trânsito de cinegrafistas do universo da Internet para o das televisões, caso dos câmeras *freelancers* Jadson Marques e, mais recentemente, Rodrigo Menezes. Segundo eles, antes de serem acionados pelas emissoras de TV, ambos administravam e abasteciam páginas informativas no ambiente virtual. A de Jadson Marques foi criada em 2013 para a cobertura de notícias de última hora e possui 238 mil seguidores, com mais de 58 milhões de acessos.¹²² O acompanhamento dos factuais requer do cinegrafista um trabalho quase ininterrupto, o que o levou a transformar o próprio carro em uma redação móvel, com computador, câmeras filmadoras e até alimentos e roupas, caso necessite permanecer vários dias longe de casa (Figura 9).

O que eu faço não é qualquer um que faz e ninguém deixa. Dentro de uma comunidade tem uma regra lá. O tráfico não deixa morador nenhum gravar nada, só quando é alguma coisa pra beneficiar eles, gravando polícia. Só que o polícia não deixa gravar, então, ali dentro, você não vê imagem, é muito difícil.¹²³

¹²¹ Disponível em: <http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/Videoteca/Ciencias-Sociais/Comunicacao/Palestra-com-Anna-Karina-Bernardoni,-Carolline-Leite-e-Vivianne-Banharo-27818.html#.WJyqZtIrJdg>. Acesso em 05 de jan. de 2018.

¹²² Disponível em: <https://www.youtube.com/user/FactualRJ>. Acesso em 05 de jan. de 2018.

¹²³ Jadson Marques em entrevista para a presente pesquisa em 2016.

(Figura 9)

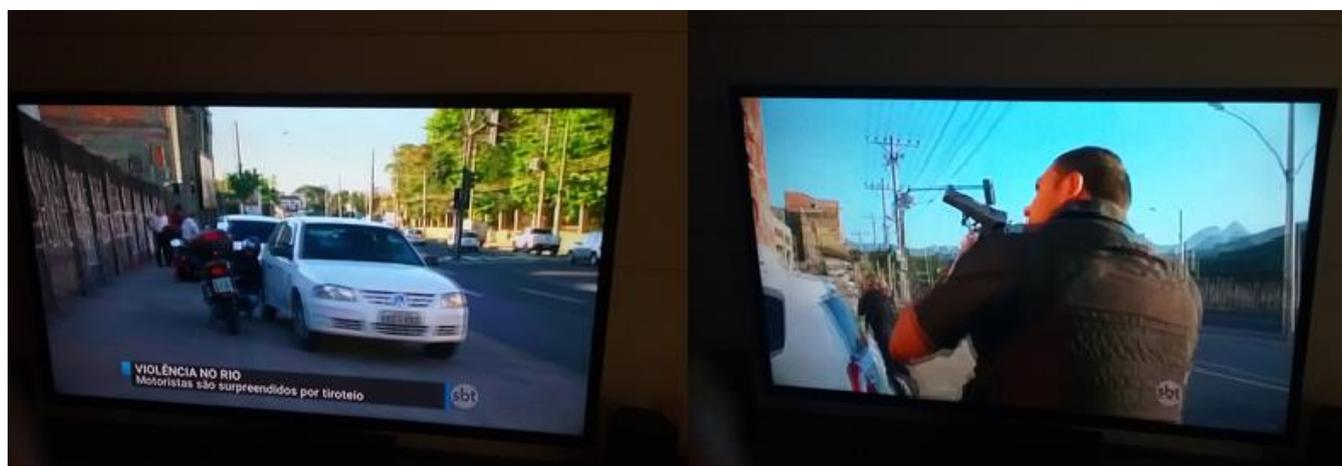


Redação móvel do canal de notícias *Factual RJ*

Fonte: acervo da autora

Durante entrevista para a presente pesquisa, o cinegrafista foi acionado pelo *SBT* para a cobertura de uma troca de tiros entre policiais militares e traficantes de drogas no morro da Mangueira, no Rio de Janeiro. Horas mais tarde, as cenas foram exibidas no telejornal de rede *SBT Brasil*. Pude acompanhar e registrar alguns trechos da reportagem através da tela da TV. O crédito de produção da imagem, no entanto, foi suplantado pela reportagem (Figura10).

(Figura 10)



Imagens de cinegrafista amador exibidas pelo *SBT*

Fonte: acervo da autora

Antigo administrador da página de bairro *Reage Saracuruna*, no município de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense, Rodrigo Menezes tem uma história semelhante. Ele afirma ter se tornado cinegrafista amador depois de notar o interesse das emissoras de TV pelo material disponibilizado na Internet, já que, diariamente, era procurado por produtores e repórteres em busca de imagens de flagrantes. Atualmente, o cinegrafista cobre, em média, quatro factuais por dia, mas raramente consegue crédito pelo material filmado. “Eu cobro pra caramba. Eu ligo e falo: não botou o meu crédito no meu vídeo, não é possível. Um vídeo top desse vai falar que foi quem que fez?”.

Sjovaag (2011, p.85) ressalta que a negação da origem das imagens produzidas por amadores corresponde a uma das estratégias narrativas utilizadas pelos jornalistas de televisão. Apesar de utilizarem essas cenas repetidas vezes na transmissão dos noticiários, os produtores dos telejornais se abstêm de informar a fonte do material, obscurecendo assim a diferença entre as imagens amadoras e as profissionais tanto nas etapas de montagem e edição quanto nos comentários das notícias. Ao ignorar a presença do amador, os jornalistas garantem a manutenção da autoridade jornalística.

Historicamente, a produção da imagem desempenhou um papel fundamental na própria consolidação dos telejornais como testemunha e artífice da memória nacional (WEAVER, 1993; BIRD & DARDENE, 1993; ZELIZER, 1992). A imagem funciona, portanto, como um critério na elaboração das notícias na TV, pois molda as narrativas com um sentido e significado que dão ressonância cultural aos relatos. Elas servem à função de testemunha, “uma função na qual a inerente proximidade dos fatos torna-se central na legitimação do jornalismo” (SJOVAAG, 2011, p.84). Por isso, cinegrafistas como Douglas Aguado e jornalistas como Rodrigo Mariz questionam o uso do termo “amador” para definir os produtores de imagem.

Se você reconhece que isso é uma profissão, que existem profissionais, por que eu tive que passar por tudo isso? [...] Faz você se sentir uma pessoa de segunda classe, de segundo nível, terceira classe. Mas, você sabe que você tem uma trajetória de vida. Eu também tenho valor e as pessoas não dão valor. As pessoas dão valor àquele papel. Eu não sou contra o diploma, mas algumas vezes acabei falando para pessoas: quantas sextas-feiras você tomou cerveja na faculdade? Eu tava tomando tiro.¹²⁴

A grande maioria são cinegrafistas sem vínculo com emissora. Não sei que grau de formação eles têm. [...] O cara é um freelancer, ele não é um amador. Acho que é só uma questão do nome, o rótulo que veio do

¹²⁴ Douglas Aguado em entrevista para esta pesquisa em 2017.

passado, do amador. Eu acho que se eu chegar pra esse cara que eu te falei que já trabalhou aqui, que já trabalhou em várias emissoras e falar, ah, você que é o amador, acho que o cara ia ficar até, se eu não soubesse, ia ficar puto, mas é uma coisa... acho que é meio a reunião de caixa. Não tem nenhuma caixa de sapato mais ali, já tem um telefone moderno, mas ficou. É o rótulo.¹²⁵

O cinegrafista Rodrigo Menezes resume sua percepção da utilização do termo “amador” como algo que reflete o preconceito ainda existente no interior das redações contra os cinegrafistas não credenciados: “Eu já escutei na redação: esse cara acha que é jornalista, ele não é formado. Debochando porque ela tem uma graduação e eu não, entendeu?”. Esse depoimento reflete o modo como historicamente, no Brasil, a autoridade jornalística se fundamentou através de um instrumento legal, o Decreto-Lei 972/69, tornando o exercício profissional exclusivo para os graduados em Jornalismo. A reportagem cinematográfica, incipiente na época de promulgação do decreto, só foi incluída, ainda assim de modo ambíguo, no rol das atividades que podiam ser exercidas por jornalistas na regulamentação de dez anos depois (Decreto 83.284/1979). O drama era que parte substantiva dos cinegrafistas, que podiam exercer essa atividade, não tinha formação superior específica, no máximo, curso técnico. Os graduados, por sua vez, embora pudessem fazê-lo, não viam com bons olhos o exercício de uma atividade “técnica”, preferindo atuar como repórteres ou editores. A seguir veremos como essa divisão moral do trabalho se deu no interior dos telejornais (re)configurando, inclusive, os espaços de produção e atuação de jornalistas profissionais e “amadores”.

¹²⁵ Rodrigo Mariz em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

2.4 Telejornalismo e divisão moral do trabalho

Não existe esse fato de um cara ser melhor ou pior, mas existe o fato de o cara pegar a imagem que chama mais atenção e isso daí talvez incomoda [...] pelo fato de a maioria ser formada por jornalistas não diplomados e isso daí é uma luta da categoria, entre diplomados e não diplomados.

Tiago Ramos, cinegrafista

Começa a incomodar mais depois que você pega o registro. [...] Uma vez eu imprimir na gráfica, essa história é engraçada, eu imprimir o registro, uma folha muito grande, colei na frente dele (chefe de reportagem). Olha o amador aí, oh! Ele tirou, rasgou. Pra mim, tu é amador! Ele me chama de amador até hoje. Consegui o registro em 2014.

Ulysses Fontes, cinegrafista

Na produção da reportagem, os jornalistas de televisão precisam movimentar diversas peças de uma mesma engrenagem. Elas devem estar bem ajustadas para corresponder às expectativas do telespectador ao ligar o aparelho de TV para saber das notícias do dia. Além das máquinas e dos aparatos tecnológicos de gravação e transmissão, essas engrenagens incluem um conjunto de atores distintos responsáveis pelo processamento da informação desde a apuração, à produção, passando pela captação da imagem até a edição e a apresentação do telejornal. As etapas estão atreladas umas às outras de maneira que o prejuízo de uma poderá afetar o resultado final do produto que irá ao ar. Assim, uma reportagem telejornalística passa por diversas mãos que a vão modelando de forma contínua e sincronizada com o objetivo de traduzir em texto, som e imagem o que alguns entendem como “espelho” da realidade.

Nesse sistema produtivo, as atividades laborais são divididas de forma hierarquizada, seguindo o que Hughes (1958) chamou de divisão moral do trabalho, que coloca em patamares diferentes os diversos atores a ele pertencentes. Nesse sentido, as epígrafes acima indicam que, no telejornalismo, a posse do diploma superior específico tornou-se determinante para o estabelecimento de uma hierarquia interna, na qual jornalistas e cinegrafistas ocupam lugares distintos, muito embora sejam agentes produtores equivalentes. O modo como o jornalismo brasileiro foi originariamente constituído, a partir da influência do modelo de jornalismo americano, e o processo histórico de profissionalização da imprensa no Brasil nos ajudam na compreensão das raízes desse problema.

Nos Estados Unidos, a modernização da imprensa, com a rápida assimilação das transformações tecnológicas pelos produtores de notícia, levou ao desenvolvimento de uma cultura profissional baseada na autonomia do trabalho jornalístico (DEUZE, 2005; SOLOSKI, 1993) tendo a objetividade como valor primordial de sustentação das práticas profissionais (SCHUDSON, 2010). Para os jornalistas, a liberdade de imprensa representava a sustentação de um processo de democratização em curso, e a imprensa refletia o liberalismo em ascensão, modelo acoplado ao conceito de liberdade em detrimento do conceito de igualdade. Sendo assim, a industrialização e ascensão da sociedade burguesa foram fundamentais na promoção de mudanças no conteúdo e no formato das notícias, bem como na profissionalização do jornalismo americano (HARDT, 1990; NERONE, 2012).

Foi nesse contexto de transformações materiais, morais e da cultura profissional que os jornalistas americanos reivindicaram o papel de produtores especializados e que “a predominância da visão econômica, política e do poder ideológico da imprensa contemporânea inspiraram questões sobre a necessidade da regulamentação” do jornalismo (HARDT, 1990, p.348). A separação entre o trabalho do editor e o do repórter, por exemplo, foi uma das primeiras alterações implementadas no novo modelo em decorrência da influência dos setores comerciais nos jornais.

Assim, enquanto a reportagem envolvia o trabalho de pessoas comuns preocupadas com a obtenção de relatos cronológicos dos acontecimentos, os editores (*copy desk*), por outro lado, procuravam enfatizar, logo no início do texto (*lead*), o que havia de mais relevante nas histórias. Mas, a partir da segunda metade do século XIX, essa separação assentou em um conjunto de atividades ocupacionais, institucionais e intelectuais orientadas pelas novas condições tecnológicas e econômicas (NERONE, 2012, p.449). As salas de redação (*Newsroom*) acabaram divididas em dois espaços distintos, os de impressão e venda de anúncios (trabalho mecânico) e os de produção e edição de textos (trabalho editorial). “Claramente hierarquizados e segmentados, os jornais modernos pareciam uma autoridade representativa da sociedade mundial” (NERONE E BARNHURST, 2003).¹²⁶

¹²⁶ O termo *Newsroom* (sala de imprensa ou redação) é de origem europeia e passou a ser usado nos Estados Unidos pelos correspondentes europeus em virtude da divisão do trabalho ocorrida na segunda metade do século XIX. O jornal *New York Times* foi o primeiro a usá-lo no período de modernização da imprensa (NERONE & BARNHURST, 2003, p.440).

Albuquerque (2009, p.281) argumenta que o modelo de jornalismo americano tornou-se o principal referencial a partir do qual o jornalismo brasileiro definiu sua modernidade e profissionalismo desde os anos 1950. Aqui, no entanto, a retórica da profissionalização apresenta fundamentos específicos que podem ser encontrados em uma “purificação moral”. Uma elite jornalística procurou distinguir os membros de um de uma classe média estudada em relação aos repórteres de origem menos favorecida, possuidores de condições de trabalho instáveis e precárias, com níveis de escolaridade mais baixos.

Em outro trabalho, Albuquerque (2016) correlaciona esse processo aos efeitos históricos do pós-colonialismo e da formação das relações sociais no Brasil, patriarcais e hierarquizadas por meio da adoção do modelo civilizatório ocidental baseado na manutenção da hegemonia da classe média na produção cultural. Aqui, portanto, a retórica da profissionalização do jornalismo fez prevalecer a ideia de modernização das práticas profissionais defendida por um grupo intelectualizado de jornalistas recém-formados (ALBUQUERQUE, 2009) em substituição aos quadros mais antigos de repórteres que atuavam nos jornais.¹²⁷

A contratação de redatores especializados em padronizar a escrita das notícias e dos comentários (*copy desk*) teve papel central nessa transformação, quando o *lead* se tornou símbolo do jornalismo moderno para sepultamento do *nariz de cera*¹²⁸, considerado o atraso do jornalismo brasileiro em relação a outros países, especialmente os Estados Unidos (RIBEIRO, 2007). Portanto, além de tentar eliminar os jornalistas de baixa escolaridade da prática jornalística, esse modelo fundamentou uma hierarquia distinta do modelo de referência, dada a importância do repórter no jornalismo objetivo praticado nos Estados Unidos (SCHUDSON, 2010).

Por outro lado, a rápida expansão do ensino superior em jornalismo no Brasil exerceu papel vital na formação dos jornalistas a partir de 1950, permitindo o domínio do mercado de trabalho por uma classe média escolarizada (MARQUES DE MELO, 1979).

¹²⁷ Essa especificidade da profissionalização jornalística no Brasil pode ser remetida à condição ibérica geral, como “caso rápido de promoção social”, no qual, segundo Gilberto Freyre, uma “burguesia letrada (...) se aristocratizou rapidamente pela cultura universitária.” (2006, p.308). Ou seja, no Brasil, o estudo é, menos que uma preparação profissional, uma forma de distinção e hierarquização social. O tema do “bacharelismo” é fundamental nos estudos de identidade nacional.

¹²⁸ Ribeiro (2007) lembra que, antes da reforma, o jornalismo era uma extensão do campo literário. Sem possuir um mercado específico, muitos escritores, incluindo os nobres da literatura nacional como Joaquim Manoel de Macedo, José de Alencar e até mesmo Machado de Assis, tinham o jornal como principal veículo de acesso aos leitores. Como não havia um modelo a ser seguido, os jornalistas se espelhavam na literatura e o nariz de cera traduzia as variadas formas de se introduzir o texto.

Em menos de meio século, o número de cursos saltou de nove, já em 1960 (RIBEIRO, 2007), para 315, em 2012 (MICK E LIMA, 2013). Isso influiu ainda nos currículos dos cursos universitários tornados obrigatórios a partir de 1969, nos quais as disciplinas de técnicas de redação ganharam espaço substantivo (ROXO DA SILVA, 2016). Voltados à preparação técnico-instrumental, os cursos de jornalismo brasileiros funcionaram como uma espécie de agências fornecedoras de mão-de-obra em um momento de intensas transformações sociais, políticas, econômicas e culturais por que passava o país e a imprensa. O diploma de nível superior adquiriu outro status, passando a funcionar como uma importante ferramenta capaz de assegurar o privilégio do exercício da atividade profissional aos jovens oriundos das universidades.¹²⁹

Para Roxo da Silva (2016, p.84), a renovação técnica do jornalismo no Brasil pode ser compreendida como um movimento de afirmação de setores de uma “nova classe média que emergia nos centros urbanos, que não se identificava nem com uma elite jornalística com aspirações literárias, nem com sua versão “degradada”, jornalistas de origem popular e formação precária”. Isto não é uma exclusividade brasileira (HAMPTON, 2008), mas o apelo à interferência do Estado nesse processo por meio da obrigatoriedade legal do diploma, sim (PETRARCA, 2010).

De lá pra cá, o contingenciamento de mão-de-obra técnica especializada sem a rápida absorção pelo mercado de trabalho e o estabelecimento de um paradoxo no interior do campo puderam ser percebidos. O mais recente estudo sobre o perfil do jornalista brasileiro aponta que, embora 89% tenham formação superior específica em jornalismo, apenas 55% defendem a exigência da titulação acadêmica para o exercício profissional (MICK E LIMA, 2013, p. 89). A cisão pode ajudar a entender alguns obstáculos enfrentados pela categoria, entre eles a criação de um órgão de autorregulamentação, como o Conselho Federal de Jornalismo, por exemplo.

No Brasil, portanto, a modernização do jornalismo apresenta um traço singular de apelo a uma forte ideologia corporativista e ao Estado, visando equiparar o jornalismo às demais profissões de classe média (PETRARCA, 2010). Isto explica o lugar periférico

¹²⁹ Ao analisarem as Diretrizes Curriculares Nacionais para os cursos de Jornalismo no Brasil aprovadas pelo Ministério da Educação (MEC), em 2013, Albuquerque e Roxo da Silva (2015) fizeram uma abordagem crítica do tema. Muito embora as associações representativas tenham recebido as mudanças com entusiasmo e interpretado as alterações como um reconhecimento do jornalismo enquanto campo autônomo do saber, os autores chamam a atenção para o teor tecnicista do modelo proposto, cujo foco está na preparação dos estudantes para a atuação em um mercado de trabalho cada vez mais competitivo. Para isso, eles utilizam o conceito de “cartorialismo”, pois explicaria a obtenção de privilégios por determinados grupos e instâncias sociais pela posse de títulos e certificados conferidos pelo Estado, tal qual ocorre nos cartórios.

do cinegrafista e sua inclusão na categoria de “ralé” do telejornalismo (SOUZA, 2009), já que a posse do título acadêmico não é uma realidade para a grande maioria. Sendo assim, apesar de serem agentes importantes para a produção noticiosa, os cinegrafistas foram culturalmente alijados da produção intelectual e, por isso mesmo, rejeitados como jornalistas profissionais.

Cada um no seu lugar, né?! Na hora de eu chegar para apurar o que aconteceu, para pensar em montar uma matéria, até aí eu sou (jornalista). Agora, na hora de finalizar um texto, o jornalista estudou muito mais, ele não vai errar na concordância, que eu posso errar. O jornalista é o cara que finaliza o texto.¹³⁰

Jornalista pra mim, assim, no ramo de ser repórter, tem que estudar. Eu não estudei para isso, eu estudei para fazer imagem. O registro profissional vem bem grande, jornalista, quer dizer que sou? Primeiro que eu teria que estudar, fazer faculdade. Para mim, deveria ser um registro diferenciado.¹³¹

O reflexo mais evidente dessa divisão moral do trabalho no telejornalismo pode ser observado na separação dos espaços internos das organizações televisivas. Na sede da *TV Globo*, no Rio de Janeiro, a placa colada à porta (Figuras 11 e 12) indica onde devem estar os “repórteres cinematográficos” enquanto aguardam a saída para o cumprimento das pautas. O espaço possui alguns armários, cadeiras, sofá e acabamento simples se comparado à estrutura da redação recém reformada, situada ao lado (Figura 13).

Jornalista na emissora durante a década de 1970, Albino Castro explica que o termo “repórter cinematográfico” foi cunhado pela *TV Globo* com o objetivo de incentivar os cinegrafistas a cursar o ensino superior em jornalismo. Representava também uma forma de lhes conferir o crédito de repórter, diferenciado dos jornalistas profissionais.

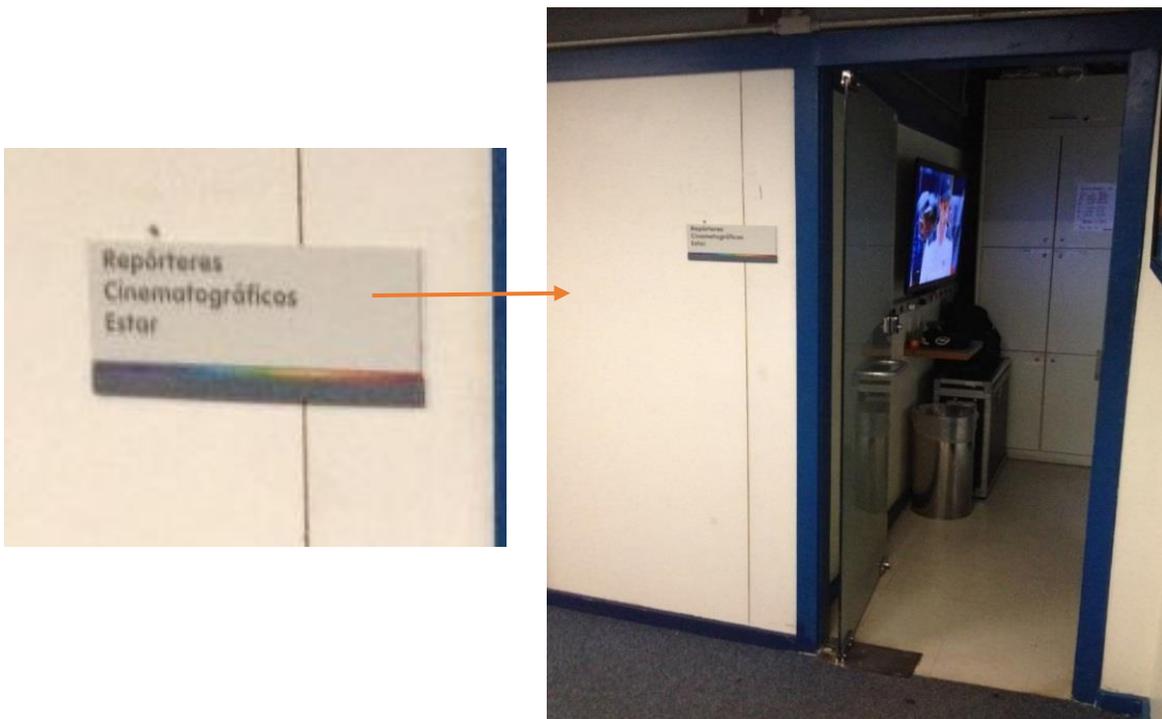
Isso era um marco na história porque eles criaram o chamado repórter cinematográfico. Onde eu trabalhei mais tempo em televisão no Brasil foi no SBT. No SBT, não. Nós tínhamos grandes cinegrafistas, maravilhosos cinegrafistas, mas formados à maneira antiga. Começa como caboman, faz uma outra coisa, vai aprendendo, ou seja, aprendendo na prática, sem formação acadêmica.¹³²

¹³⁰ Ulysses Fontes em entrevista para a presente pesquisa em 2016.

¹³¹ Jadson Marques em entrevista para a presente pesquisa em 2016.

¹³² Albino Castro em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

(Figura 11)



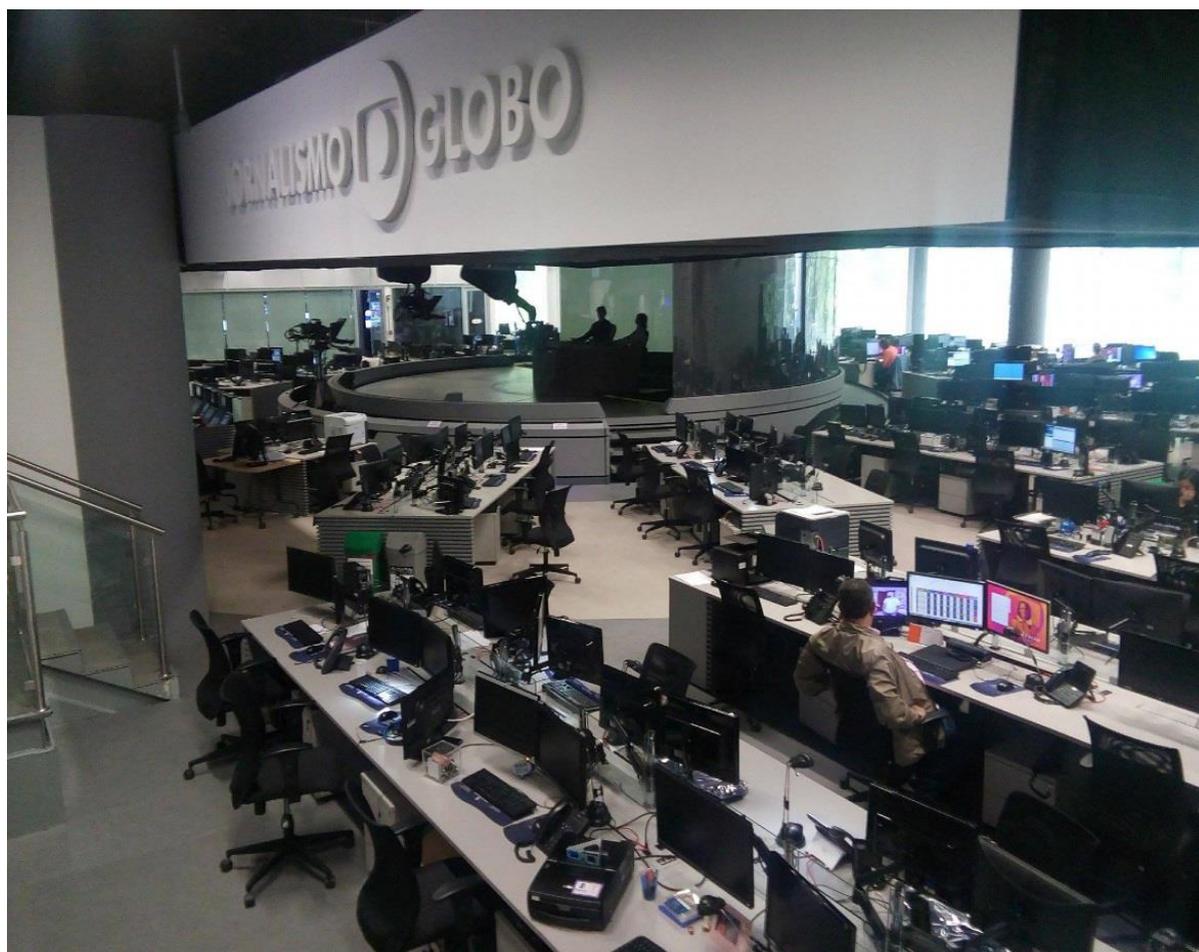
Sala de estar dos cinegrafistas na *TV Globo/RJ*
Fonte: acervo da autora

(Figura 12)



Detalhe interno da sala dos cinegrafistas na *TV Globo/ RJ*
Fonte: acervo da autora

(Figura 13)



Redação da *TV Globo*/ RJ
Fonte: acervo da autora

A política interna da emissora se consolidou com o passar do tempo. A jornalista Priscila Monteiro confirma que o curso superior nas áreas ligadas à Comunicação Social se tornou uma prerrogativa para a contratação dos novos cinegrafistas e é recomendado mesmo para os mais antigos, que recebem incentivos financeiros para a obtenção do título acadêmico. Essa política passou a ser vista com bons olhos por parte dos jornalistas, mais dispostos a aceitar a influência dos cinegrafistas nos processos de edição e finalização das reportagens, conforme detalha a editora de texto:

A gente não tem muita noção do trabalho do cinegrafista. A gente acha que o cinegrafista vai pra pauta e filma o que o repórter manda ele filmar. Mas esses caras pegam a pauta, leem a pauta, dão ideia, eles pegam coisas diferentes, eles ajudam no texto. Tem cinegrafista que termina a matéria, vai pra minha ilha falar vi isso, vi aquilo, a pessoa

falou isso, o entrevistado tal, me ajuda na seleção de imagens, então, isso não é um trabalho técnico.¹³³

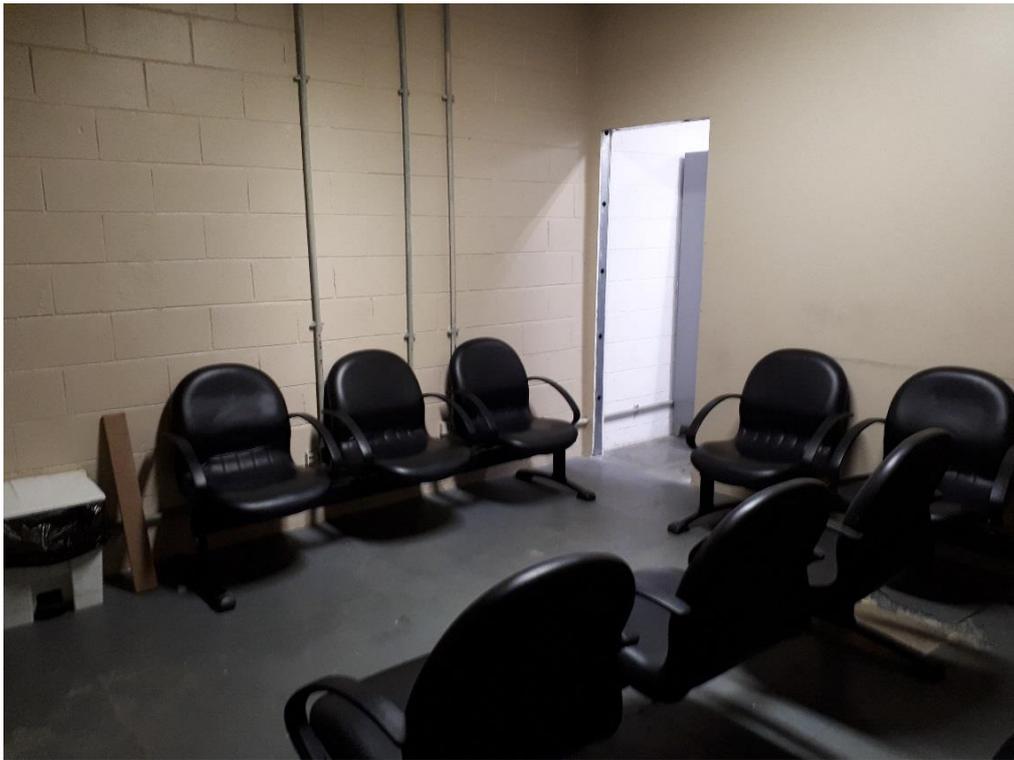
Por outro lado, esses agentes possuem áreas específicas para permanência na emissora e seu acesso aos aparatos de produção textual ainda pode ser considerado restrito. Priscila informa que “existem algumas baias, que existe computadores, que qualquer cinegrafista pode entrar e usar. Existe também um computador na apuração pro cinegrafista”. Essa divisão é justificada pela necessidade de locais de armazenamento dos aparatos técnicos de captação de imagem, inexistentes na arquitetura das redações: “Como eles têm muito equipamento, dentro desse aquário não existe armários. Os armários dos cinegrafistas e os armários dos repórteres são nessa sala”.

Outras emissoras apresentam divisões similares à existente na *TV Globo*. Na sede da *TV Record*, no Rio de Janeiro, a sala dos cinegrafistas fica em um dos acessos aos estúdios de transmissão dos telejornais e à redação (Figura 14). Já na *TV Bandeirantes* e no *SBT* (Figura 15), na mesma cidade, esses espaços estão localizados no piso inferior às redações, comumente próximos às garagens ou pátios de estacionamento para os carros de reportagem. As “salinhas” dos cinegrafistas, como são designadas, possuem estruturas precarizadas, com poucos armários e nenhum terminal de computador.

Em graus variados de sofisticação, em todas as emissoras de televisão pesquisadas, as salas dos cinegrafistas contrastam com os espaços destinados à produção textual, comumente ocupados pelos jornalistas diplomados. As redações dispõem de inúmeros terminais de computadores e aparelhos telefônicos, acessados sem restrições por apuradores, pauteiros, repórteres e editores de texto, além de monitores de TV ligados nos canais concorrentes. Tudo é organizado de forma a não deixar dúvidas de que ali funciona o “coração” da produção das notícias (Figuras 16 e 17).

¹³³ Priscila Monteiro em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

(Figura 14)



Sala de estar dos cinegrafistas na *TV Record/RJ*

Fonte: acervo da autora

(Figura 15)



Sala de estar dos cinegrafistas no *SBT/RJ* e *TV Bandeirantes/ RJ*

Fonte: acervo da autora

(Figura 16)



Salas de redação do *SBT/RJ* e *TV Bandeirantes/RJ*
Fonte: acervo da autora

(Figura 17)



Salas de redação da *TV Record/RJ*
Fonte: acervo da autora

DaMatta (1997, p.30) argumenta que, no universo social brasileiro, o espaço e suas múltiplas divisões não existem apenas como dimensões sociais independentes, mas estão sempre interligados a outros valores que servem para a orientação geral. Nesse sentido, a localização geográfica pode indicar segmentação social e econômica. “Quem mora ou trabalha embaixo é mais pobre e tem menos prestígio social e recursos econômicos”. Desse modo, o espaço funciona como elemento de demarcação de status, quando alguém procura estabelecer fronteiras de sinalização da existência de sociedades diferentes, tal como nas dicotomias centro e periferia, casa-grande e senzala, casa e rua, em cima e embaixo.

A análise da tarefa desempenhada pelos cinegrafistas põe outros dois fatores no centro da discussão: 1) o esforço físico pelo carregamento do peso, algo que no Brasil está associado ao primitivismo do trabalho penoso infligido aos indivíduos com pouco estudo e formação precária (SOUZA, 2009) e 2) a atividade no universo da “rua”, categoria sociológica que designa relações impessoais, de “individualização, de luta e de malandragem, zona onde cada um deve zelar por si, enquanto Deus olha por todos” (DAMATTA, 1997, p.55) em contraste com a “casa”, lugar de vínculos emocionais e afetivos. Assim, de modo semelhante ao trabalho muscular, a atividade na rua carrega o estigma social da baixa intelectualidade e, por isso, da fadiga.

Apesar disso, é dos cinegrafistas que, de maneira geral, dependem as televisões para fornecer o conteúdo que torna o meio “relevante no contexto da sociedade atual com a utilização sistemática do seu potencial imagético para a divulgação das notícias” (BRASIL, 2012, p.79). No próximo capítulo, veremos como o diploma superior específico passou não somente a orientar a divisão moral do trabalho no interior dos telejornais, mas definir o pertencimento dos seus agentes produtores à comunidade jornalística, destituindo de autoridade os cinegrafistas.

Capítulo 3

AUTORIDADE JORNALÍSTICA EM DISPUTA

No capítulo precedente, vimos que o profissionalismo jornalístico brasileiro apresenta fundamentos que podem ser encontrados em uma espécie de purificação moral pela capacitação técnica e redacional dos jornalistas, em detrimento dos repórteres com nível de escolaridade mais baixo (ALBUQUERQUE, 2009), e que a modernização do jornalismo no Brasil constituiu um processo de substituição de agentes não-diplomados por jovens de classe média oriundos das universidades. O texto teve fundamental importância nesse processo, o que implicou a reforma dos principais jornais do país com implementação do *copy desk*, cujo objetivo consistia em uniformizar as reportagens com o emprego do *lead*, recurso textual considerado moderno, no qual a parte mais importante da notícia vinha destacada já no primeiro parágrafo (RIBEIRO, 2007).

Esse modelo, associado aos ideais de objetividade e imparcialidade do jornalismo norte-americano (SCHUDSON, 2010), construiu as bases de sustentação do jornalismo moderno no Brasil em 1950. Essa nova concepção do trabalho da imprensa levou à ampliação dos cursos de comunicação e à formação técnico-instrumental dos estudantes (ROXO, 2011) para lidar como o “novo jornalismo”. Tal mudança fortaleceu os discursos em torno dos benefícios da profissionalização e da regulamentação da atividade. Vale lembrar que naquela época o jornalismo ainda era um “bico” para pessoas de outras áreas (RIBEIRO, 2007).

A formação acadêmica, portanto, foi fundamental para a organização do jornalismo enquanto profissão e para separá-lo de outras áreas da comunicação, com apelo ao papel regulador do Estado na delimitação das fronteiras formais de acesso ao campo (PETRARCA, 2010). Entretanto, ao mesmo tempo que procurava elevar o status do jornalismo, a regulamentação profissional resultou na concessão de direitos e privilégios aos jornalistas graduados e no controle do mercado de trabalho pelas instituições representativas da categoria (ALBUQUERQUE E ROXO DA SILVA, 2015).

A promulgação do Decreto-Lei 83.284/79 intensificou as disputas em torno da autoridade jornalística e o combate ao “amadorismo”. Na televisão, algumas personalidades foram acusadas de exercício irregular da profissão (ROXO DA SILVA, 2008) e o crescimento de programas jornalísticos na grade de programação das emissoras ao longo da década de 1980 levou ao recrudescimento das ações que visavam resguardar o jornalismo da invasão de diletantes e oportunistas. Isso influenciou o estatuto

profissional dos cinegrafistas, que passaram a ocupar um lugar rebaixado na hierarquia do jornalismo devido à falta da credencial acadêmica. Para serem “aceitos” como jornalistas, esses agentes foram submetidos à avaliação dos sindicatos da categoria e enquadrados como “repórteres-cinematográficos”. Além disso, a produção de imagem acabou subordinada aos processos de edição, controlados pelos jornalistas diplomados.

Nos últimos anos, porém, o desenvolvimento tecnológico e o barateamento dos dispositivos portáteis de gravação de som e imagem levaram à perda do monopólio da produção do conteúdo audiovisual pelos jornalistas, permitindo aos cidadãos comuns divulgarem informações e imagens dos eventos do cotidiano. A participação da audiência na produção noticiosa popularizou o uso do termo “amador”.

Diante disso e da crescente concorrência do jornalismo televisivo com o jornalismo online (USHER, 2017; KARLSSON, 2011), os jornalistas passaram a estimular o envio de flagrantes de amadores aos telejornais, mas expuseram os limites de sua autoridade cultural pelo declínio da exclusividade do conhecimento e da cobertura dos fatos (SJØVAAG, 2011). No Brasil, as disputas em torno da autoridade jornalística foram dramatizadas devido à utilização de conteúdos amadores, parte deles distribuídos em páginas noticiosas no ambiente virtual. Ocorre que algumas dessas páginas são administradas por cinegrafistas e o acionamento desses agentes pelas emissoras de televisão suscitou novos conflitos quanto ao seu pertencimento à comunidade jornalística.

3.1 O cinegrafista e a formação da comunidade profissional no Brasil

O não-diplomado em Jornalismo luta pelo emprego, o que ele quer é subir na vida, ganhar salário. Quer ver o seu nome em grandes destaques. Agora, o diplomado luta pela profissão. [...] Aquele que é diplomado e que tem talento, vai pensar no emprego e na sua profissão. Isso é muito importante. Porque o não-diplomado vai aceitar qualquer salário: ele quer um “bico”, ele quer um lugar ao sol. Claro que o diplomado quer um emprego, mas ele quer uma profissão digna e decente.

*Alberto Dines, jornalista*¹³⁴

Tem muita gente boa sem diploma e tem muito pangaré com diploma. Então, eu acho que o diploma não pode ser a única coisa que impede a pessoa de ser jornalista. Jornalismo é dom. Eu me considero jornalista sim. Já apanhei várias vezes (risos),

¹³⁴ Cf. MEDINA, 1987, p. 23.

já arrisquei minha vida várias vezes. [...] Eu cansei de produzir matéria que ia pro ar. Dava uma de produtor, dava de apurador, um monte de coisa e no final é amador.

Tiago Ramos, cinegrafista

A formação acadêmica obteve fundamental importância nos processos de organização e institucionalização das profissões no Brasil (PETRARCA, 2010; ROXO, 2011). Em que pese o protagonismo da Medicina e do Direito nesses processos, pode-se dizer que o diploma de nível superior específico tornou-se a principal ferramenta através da qual o jornalismo brasileiro procurou afirmar sua modernidade pela transição de uma atividade laboral secundária e de caráter artesanal para uma profissão regulamentada. Por um lado, a profissionalização procurava elevar o status do jornalismo enquanto atividade de interesse público, mas, por outro lado, ela configurou uma forma de controle do acesso ao mercado de trabalho, o que influiu nas disputas entre agentes diplomados e não-diplomados pelo pertencimento à comunidade jornalística. Nesse sentido, as epígrafes acima são reveladoras, pois refletem os confrontos em torno da definição dos recursos legítimos para o ingresso no exercício profissional.

A primeira foi pronunciada pelo jornalista Alberto Dines em um momento de transição política com a saída do governo militar. Diante do novo cenário, a Semana de Estudos de Jornalismo da USP, de 1986, dedicou atenção especial ao papel dos meios de comunicação de massa e dos jornalistas na chamada Nova República. Nesse contexto, Alberto Dines criticou a intenção da comissão Afonso Arinos, responsável pela elaboração da Constituição Federal, de extinguir a exigência do diploma para o exercício profissional do jornalismo no Brasil. A proposta, defendida por algumas organizações de mídia como a *Folha de São Paulo*, foi classificada como um erro “a pretexto de defender a qualidade profissional” (MEDINA, 1987, p.20). A crítica de Alberto Dines tinha como alvo a ideia de que a participação de intelectuais e pessoas com formação em outras áreas poderia melhorar a qualidade da imprensa brasileira. O jornalista defendia, ao contrário, que a qualidade dos jornais dependia do emprego de jornalistas graduados. Em vista disso, Dines argumentou que, enquanto os jornalistas diplomados lutavam pela valorização da profissão, os jornalistas amadores atuavam como oportunistas interessados em dinheiro e ascensão social.

Por outro lado, o depoimento do cinegrafista Tiago Ramos para esta pesquisa refuta esse pensamento. Ao sugerir que “jornalismo é dom”, ele defende que o diploma obscurece os verdadeiros significados da prática profissional, ou seja, restringe o acesso

ao jornalismo aos que possuem a credencial acadêmica, deixando de fora aqueles que, apesar de não serem diplomados, possuem habilidade para atuar como jornalista. Nessa perspectiva, o cinegrafista não pode ser considerado amador em virtude do domínio dos mecanismos de produção da notícia e da atividade jornalística que exerce. Essas discussões refletem de modo exemplar o problema da autoridade jornalística no Brasil, estabelecida unicamente pelo Estado por meio da exigência de um documento: o diploma (PETRARCA, 2010).

O jornalismo tornou-se uma profissão regulamentada no Brasil em 1979 pelo Decreto-Lei 83.284, mas o direito de entrada no campo passaria a ser representado pelo diploma de nível superior específico com o Decreto 972, editado pela junta militar que governava o país em 17 de outubro de 1969. A regulamentação atendia a um antigo anseio das entidades representativas da categoria e de uma elite de jornalistas que, a partir da década de 1950, passou a defender a elevação do status profissional do jornalismo pela credencial acadêmica de seus membros (ALBUQUERQUE, 2009; RIBEIRO, 2007).

Essa mudança exigia a dissociação entre a produção noticiosa autônoma e àquelas mais vinculadas aos campos político e literário, através de uma escrita objetiva, que visava a “diferenciação entre uma prática considerada amadora, improvisada, que expressava marcas identitárias de uma forma ultrapassada de fazer jornalismo, e a concepção de uma prática profissional, vinculada ao modelo de imprensa informativa” (ROXO, 2011, p.20). A produção textual foi fundamental nesse processo e na construção do discurso de “competência” dos jornalistas. Roxo (2011) ressalta que a “melhor técnica” de construção do texto jornalístico envolvia o uso de uma linguagem transparente e objetiva, que refletisse conceitos como neutralidade e imparcialidade. Essa concepção influenciou a elaboração dos currículos mínimos dos cursos de jornalismo, como veremos adiante.

Ao longo do tempo, os paradigmas norteadores do jornalismo moderno foram adotados pelos principais jornais brasileiros. Pioneiro nesse processo, o *Diário Carioca* se distanciou do caráter fortemente político que possuía desde a fundação, em 1928, e renovou a escrita jornalística com o uso do *lead* e o estilo direto e objetivo dos textos. O jornal lançou o primeiro manual de redação da imprensa no Brasil e foi protagonista de “uma das mais importantes transformações do jornalismo contemporâneo” (RIBEIRO, 2007, p.109).¹³⁵ Apesar de manter relações de trabalho ainda instáveis, muitos jornalistas

¹³⁵ Além do *lead*, o *Diário Carioca* implementou o *sublead*, segundo parágrafo com informações importantes de um determinado fato. Essa técnica não existia na imprensa norte-americana. Além disso, o

conquistaram o reconhecimento dos pares por participar de uma experiência profissional considerada moderna e revolucionária (RIBEIRO, 2007).

A reforma do *Diário Carioca* inspirou a de outros jornais nos anos 1950, entre eles *Última Hora*, *Tribuna da Imprensa*¹³⁶ e o *Jornal do Brasil*. Do ponto de vista jornalístico, *Última Hora* foi um dos jornais que mais contribuiu para a renovação da imprensa. Além de reformular o conteúdo redacional, seu fundador, Samuel Wainer, inovou na diagramação e na valorização da fotografia, que passou a ser colorida e ganhou destaque nas páginas principais do periódico. Apenas um ano após as mudanças, *UH* chegou ao extraordinário número de 100 mil exemplares vendidos (RIBEIRO, 2007).

De modo geral, as reformas nos jornais deram origem a relatos memorialísticos que procuravam destacar os benefícios do jornalismo moderno. O chefe de reportagem do *JB* Wilson Figueiredo relata que, com a chegada de jornalistas profissionais às redações, “acabou o amadorismo no jornal” (RIBEIRO, 2007, p.159). Isso significava a substituição dos repórteres que sequer possuíam o ensino médio e que, devido à baixa escolaridade, não tinham “domínio da competência linguística considerada adequada” (ROXO, 2011, p.27).

No Brasil, as oportunidades educacionais estão vinculadas à origem social e ao capital econômico e cultural das famílias. A acelerada urbanização e industrialização permitiram a ascensão da classe média e a elevação da posição social e do prestígio de seus membros pelo maior acesso ao ensino superior (FREYRE, 2006). Essa conquista representava a possibilidade de ocupação de posições de destaque na sociedade e, conseqüentemente, aumento de renda. No jornalismo, porém, o acesso ao ensino tradicional significou a chegada às redações de agentes com maior capital cultural em comparação com um conjunto de atores que não tinham acesso à escola superior (ROXO, 2011). Por isso, Albuquerque (2009, p.281) associa a retórica do profissionalismo jornalístico no Brasil à ideia de “purificação moral”, possibilitada pela distinção dos jornalistas graduados, em detrimento à figura do repórter com nível intelectual mais baixo.

DC foi o primeiro jornal a sistematizar o *copy desk*, redatores que reescreviam as reportagens para dar unidade ao estilo do periódico. Cf. Ribeiro, 2007.

¹³⁶ Ribeiro (2007, p.146) reitera que, apesar de ser um jornal pequeno, a *Tribuna da Imprensa* teve um papel importante no processo de modernização das técnicas do jornalismo carioca. Muito embora servisse de instrumento para as realizações políticas de seu dono, Carlos Lacerda, o jornal possuía uma equipe de repórteres de excelente nível técnico-profissional, formados nos moldes americanos.

A expertise técnica e a capacidade redacional dos jornalistas formados na escola superior prevaleceram sobre a habilidade dos representantes do “velho jornalismo”. Nesse sentido, o depoimento de Nilson Lage, *copy desk* no *Diário Carioca* e no *Jornal do Brasil* é emblemático:

Muitos repórteres, alguns com longo tempo de profissão e experiência na coleta de informações, não apenas não dominavam a técnica jornalística que estava sendo introduzida como jamais a dominariam: simplesmente não sabiam escrever. Textos chegavam com erros de regência, concordância, ortografia, às vezes, contraditórios ou ininteligíveis (LAGE, 2002, p.59)

A defesa do jornalista com formação técnica e elevado grau de instrução tornou-se expressiva entre entidades como a ABI e os sindicatos, que corroboravam a ideia de que era preciso educar a massa dos jornalistas, depurar a mão de obra das redações em função da prática profissional mais qualificada. Desse modo, a retórica da profissionalização, associada à formação universitária, correspondia “à tentativa de construção de um lugar de fala socialmente valorizado, a partir do qual os jornalistas poderiam se posicionar e ser posicionados como categoria” (ROXO, 2011, p.26).

O Estado desempenhou papel fundamental na institucionalização do jornalismo profissional, fornecendo oportunidades para que agentes detentores de saberes especializados usassem seu conhecimento na construção política do país (PETRARCA, 2010). Dessa forma, a regulamentação do jornalismo e a exigência de critérios formais para o exercício profissional constituíram-se como recursos para agir nas esferas mais altas da vida social. Petrarca (2010) argumenta que a articulação entre entidades representativas dos jornalistas e o projeto político do Estado moderno permitiu a consagração social de muitos profissionais da imprensa, que passaram a atuar nas esferas mais altas do governo. Essa imbricação contribuiu para o sucesso dos processos que resultaram na regulamentação do jornalismo e o reconhecimento pelo Estado possibilitou aos membros da categoria a identidade “profissional” e direitos específicos. Por isso, para a autora, profissionalização e articulação política não configuram atividades antagônicas no Brasil.

A autoridade legal concedida pelo Estado fortaleceu os sindicatos e as instituições representativas de classe na fiscalização e no controle do campo de atuação dos jornalistas diplomados. Por meio de um viés corporativista, de apelo à lei e ao Estado, essas entidades passaram a proteger os interesses específicos da categoria e regular o acesso ao

mercado de trabalho. Para Albuquerque e Roxo da Silva (2015), a regulamentação do jornalismo resultou na concessão de privilégios a um grupo específico de jornalistas, o que reservou o exercício de uma prática associada ao direito de comunicação de qualquer cidadão a determinados agentes, nesse caso, os graduados.

A predominância do modelo americano influenciou a grade curricular dos cursos de jornalismo no Brasil.¹³⁷ Uma progressiva importância foi dada às disciplinas de caráter técnico-instrumental, que, ao promover a formação multimídia dos estudantes, tinham por objetivo prepará-los para ocupar postos de trabalho em outros veículos de imprensa como o rádio e a televisão, onde a grande maioria dos trabalhadores não possuía formação superior específica. Durante a greve dos jornalistas de 1961, os profissionais do rádio e da TV foram ameaçados de demissão por não serem reconhecidos como jornalistas profissionais (ROXO DA SILVA, 2016).

O ensino superior em jornalismo era defendido pelas entidades representativas de classe e também por parte do setor patronal da imprensa, interessado em elevar o nível vocacional dos aspirantes à carreira de jornalista. De um lado, o apoio aos cursos buscava valorizar a profissão e, de outro, consolidar o jornalismo como um campo específico do saber, distinto de outras áreas da comunicação (ROXO DA SILVA, 2016, p.103). Nesse sentido, o jornalista com ampla cultura geral foi dando lugar ao especialista com aprimoramento técnico.¹³⁸ O Conselho Federal de Educação (CFE) salientou, contudo, as dificuldades de encontrar uma identidade para os cursos, tendo em vista a própria generalidade do jornalismo. Essa característica foi usada para construir os argumentos contrários à exigência do diploma (ROXO, 2011). Após a regulamentação pelo Decreto-

¹³⁷ Cf. Roxo, 2011 para uma melhor análise das variações nos currículos dos cursos de jornalismo ao longo das décadas de 1950 e 1960.

¹³⁸ Antes da era industrial da imprensa e da hegemonia do modelo de jornalismo norte-americano, o jornalismo era, em parte, composto por literatos que contribuíam com artigos e crônicas para os periódicos. No Brasil, a origem social e os hábitos boêmios dos homens da imprensa permitiam seu contato com indivíduos de classes mais baixas para obtenção de suas histórias (BARBOSA, 2000). Esse traço do comportamento dos jornalistas, no entanto, foi modificado pelos reformadores da imprensa, a partir de 1950 (ROXO DA SILVA, 2016; RIBEIRO, 2007). Na França do século XVIII, grupos de escritores de classes sociais mais baixas, alguns semianalfabetos, foram responsáveis pelo desenvolvimento de uma imprensa panfletária, de sátira e crítica à classe política e à monarquia. Darnton (1986) ressalta o potencial revolucionário dos textos produzidos pelo chamado proletariado literário. Esses escritores eram considerados jornalistas primitivos por não pertencerem à elite intelectual francesa, mas suas *nouvelles* tornaram-se populares, desgastando o respeito pelo Antigo Regime. O autor associa a atividade desses escritores ao surgimento do jornalismo popular francês, pois seus hábitos e padrões de sociabilidade permitiam retratar a cultura das classes operárias. O jornalismo moderno, porém, procurou rejeitar esses padrões e uma visão mais romântica do jornalismo, privilegiando os aspectos normativos, tidos como refinadores das práticas profissionais.

lei 83.284/79, as discussões se intensificaram e houve o empenho dos sindicatos em dar uma identidade de classe aos jornalistas.¹³⁹

Na televisão, a transexual Roberta Close, apresentadora do programa *Domingo Maior* da *TV Manchete*, e a atriz Irene Ravache, do programa *TV Mulher* da *Rede Globo*, tornaram-se símbolos das disputas em torno da autoridade jornalística. As duas foram acusadas pelos sindicatos dos jornalistas do Rio de Janeiro e de São Paulo de exercício indevido da profissão. As entidades recorreram à Justiça Federal para retirá-las da função de entrevistadoras dos programas televisivos de teor jornalístico, com o argumento de que nenhuma delas possuía diploma de jornalista. Os dois casos foram vistos pela FENAJ como exemplos graves de burla à legislação profissional (ROXO DA SILVA, 2008).

Os anos 1980 foram marcados pela expansão da grade de programação das principais emissoras de TV do país. Na *Rede Globo*, além da *TV Mulher*, houve a estreia do *Globo Rural*, do telejornal *Bom Dia Brasil* e dos similares regionais.¹⁴⁰ No *SBT*, *O Povo na TV*, *O Homem do Sapato Branco*, *O Crime e a Lei*, *Jornal Policial*, além do telejornal *TJ Brasil* incrementaram a programação.¹⁴¹ Na *TV Manchete*, o telejornalismo recebeu a atenção de Adolpho Bloch com *Jornal da Manchete* e noticiários locais no Rio de Janeiro e em São Paulo. A *TV Bandeirantes* reformulou a grade com a estreia de programas esportivos como *Show do Esporte*, que chegou a ter 12 horas de duração, e *Esporte Total*. As mudanças transformaram a emissora no “Canal do Esporte” durante os anos 1980.¹⁴² O aumento da produção de noticiários e programas jornalísticos faz supor um maior patrulhamento das fronteiras de acesso ao mercado de trabalho pelos sindicatos, a fim de impedir sua invasão por parte de diletantes e oportunistas (ROXO DA SILVA, 2016).

Apesar da expansão, o telejornalismo brasileiro ainda enfrentava algumas dificuldades técnicas e continuava em busca de uma linguagem própria

¹³⁹ Roxo da Silva (2016, p.207-208) salienta que a discordância sobre a exigência do diploma passou a ser interpretada pelos jornalistas brasileiros como um conflito de classes, entre patrões e empregados. “Os sindicatos, apoiados pelos cursos de Comunicação Social, formavam a resistência, pois o diploma era relevante para a identidade profissional e para a organização sindical dos jornalistas em torno dos seus interesses”. A retórica classista tornou-se o principal aspecto da identidade dos jornalistas, que passaram a definir suas identidades em função das condições de negociação da força de trabalho com os patrões. Assim, transformaram o título acadêmico em um instrumento balizador dessa relação capaz de estabelecer o profissionalismo dos agentes produtores de notícia.

¹⁴⁰ Disponível: <<http://memoriaglobo.globo.com/main.jsp?lumPageId=FF8080813B2DDA1D013B2E2530B920C0&query=globo+rural>> Acesso em 10 de mar. de 2018.

¹⁴¹ Cf. Mira, 1995.

¹⁴² “Luciano do Valle revolucionou o esporte na TV aberta”, *O Estado de SP*, 19 de abr. de 2014. Disponível em: <<http://esportes.estadao.com.br/noticias/futebol,luciano-do-valle-revolucionou-o-esporte-na-tv-aberta,1156081>> Acesso em 10 de mar. de 2018.

(SACRAMENTO, 2008). Nesse sentido, a *Rede Globo* se destacou das emissoras concorrentes com a implementação de um “padrão” de qualidade nos noticiários, nitidamente inspirados no modelo de telejornalismo americano (REZENDE, 2000). As diretrizes do jornalismo praticado nos Estados Unidos orientaram desde as normas básicas de redação das notícias até a linguagem empregada nos telejornais da *Rede Globo* (BRASIL, 2012; KNEIPP, 2008). Isso significou a adoção de valores como neutralidade e objetividade, e a formalidade textual transmitia ao telespectador a ideia de isenção na abordagem dos fatos.

O *Jornal Nacional* representava a melhor expressão desse paradigma. Apesar da estreia em 1969, o telejornal só começou a ser transmitido para todo o Brasil em 1972 (BRASIL, 2012). As câmeras utilizadas na produção jornalística, porém, eram pesadas, o que prejudicava a ampliação da reportagem de rua e limitava o trabalho das equipes. Na época, a televisão já dispunha do videoteipe, mas a tecnologia era utilizada preferencialmente nos programas de dramaturgia e entretenimento (MEMÓRIA GLOBO, 2004). O aperfeiçoamento da reportagem só foi possível a partir da segunda metade da década de 1970, com aporte de recursos tecnológicos e financeiros feito pelo Estado durante o regime militar (ROMANCINI E LAGO, 2007; KUCINSKI, 1998).

A *Rede Globo* passou a utilizar câmeras de cinema menores, que tinham a vantagem de gravar som e imagem. A chamada CP também era mais leve e, por isso, podia ser carregada no ombro, sem a necessidade de cangalhas (MEMÓRIA GLOBO, 2004). Isso permitiu aos diretores de jornalismo da emissora, Armando Nogueira e Alice Maria, não apenas instituir o formato do telejornalismo “Global”, mas torná-lo hegemônico no Brasil. Nos primeiros 15 anos de existência, *Jornal Nacional* manteve uma audiência média entre 60% e 70% no Ibope, “tornando-se o programa de televisão mais popular do país” (BRASIL, 2012, p.99).

Sacramento (2008) ressalta que a expansão do jornalismo televisivo na *Rede Globo*, até o início dos anos 1980, incluiu a estreia do *Jornal Hoje* (1971), *Jornal Internacional* (1972), *Globo-Shell Especial* (1971), precursor do *Globo Repórter* (1973), e *Fantástico* (1973). A produção de programas noticiosos havia aumentado 11%, e a de documentários 6% em relação aos outros gêneros televisivos. Colaboradores de outros campos da cultura, como o cinema, ficaram responsáveis por parte dessas produções, principalmente o *Globo Repórter*. De acordo com o cineasta Paulo Gil Soares, o programa fazia uso da linguagem subjetiva, inspirada no Cinema Novo. Era a linguagem da câmera, que “não dependia da presença do repórter” (SACRAMENTO, 2008, p.132).

Por um lado, os cineastas possuíam autonomia por não estarem obrigados a produzir “notícia”, mas, por outro, a linguagem subjetiva passou a concorrer com a linguagem dos telejornais pelo formato ideal para os programas jornalísticos da *Rede Globo*. No início dos anos 1980, o diretor da Central Globo de Jornalismo, Armando Nogueira, anunciou que haveria uma nova proporção entre a produção de documentários e reportagens, pois o surgimento das câmeras portáteis iria beneficiar o trabalho das equipes de externa e melhorar a elaboração de matérias investigativas. Diferentemente do que pretendiam os cineastas, a linguagem, agora, deveria ser a do repórter e não mais a da câmera. Em outras palavras, “a inovação era o repórter de vídeo, e o vídeo substituiu a película” (SACRAMENTO, 2008, p.179). O declínio de um projeto representava, portanto, a ascensão de outro e o aumento na produção de reportagens implicou a ampliação da dupla repórter/cinegrafista na televisão.

Entretanto, como a grande maioria dos cinegrafistas não possuía formação acadêmica em jornalismo, o enquadramento profissional como “repórter-cinematográfico” passou a depender da apresentação de um conjunto de filmagens aos sindicatos dos jornalistas. O material deveria ser avaliado e aceito como jornalístico para que o registro na Delegacia Regional do Trabalho fosse concedido. Desse modo, os cinegrafistas foram integrados à comunidade profissional como uma espécie de subcategoria dos jornalistas. Esse rebaixamento fica evidente no depoimento da jornalista Beth Costa¹⁴³, ex-presidente da FENAJ e do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Município do Rio de Janeiro, para esta pesquisa:

A gente afere se a pessoa conhece, pelo menos a técnica de fotografia. Ela tem que trazer um portfólio, ela tem que mostrar um trabalho anterior, até feito ilegalmente, para poder tirar o registro profissional e trabalhar como jornalista. [...] *Quem é que diz que eu sou cinegrafista? Porque eu domino a técnica, porque eu domino o manuseio de uma câmera cinematográfica?* [grifos meus].

Às entidades sindicais cabe, portanto, o papel de disciplinadoras do acesso ao jornalismo profissional, com poder de “colocar para dentro” ou “deixar de fora” os cinegrafistas. Tendo em vista a formação autodidata desses agentes, percebe-se que o problema não é a habilidade necessária à produção noticiosa, mas a falta do elemento legal que permita o exercício profissional. Essa preocupação demonstra a prioridade na

¹⁴³ Entrevista concedida em 21 de nov. de 2017.

definição “de *quem* pode ser jornalista, em detrimento da definição de *como* o jornalismo deve ser exercido” (ALBUQUERQUE, 2009, p.282).

A morte do cinegrafista Gelson Domingos chamou a atenção para os efeitos da autoridade jornalística sobre os produtores de imagem. Embora obtivesse o registro profissional de repórter-cinematográfico desde 2008¹⁴⁴, Gelson permanecia contratado como radialista, exercendo a função de operador de câmera. O depoimento da jornalista Beth Costa demonstra que essas contratações irregulares resultam da falta de clareza quanto ao estatuto profissional dos cinegrafistas:

Realmente... por isso que a gente tentou aprovar a lei da nossa regulamentação profissional, atualizando e botando o repórter cinematográfico e o assessor de imprensa. A gente ainda está nessa briga, ainda estamos tentando de novo fazer isso porque, se não, vai cair, *vai estourar no elo mais fraco que é o próprio trabalhador, que fica ali imprensado entre duas legislações não muito claras e a empresa, que usa de um artifício ou outro para contratar [grifos meus]*.¹⁴⁵

A atualização a que a jornalista se refere diz respeito ao projeto de lei apresentado pela FENAJ em 2003, que modificava o Decreto 972 e estendia a obrigatoriedade do diploma superior em jornalismo de 11 para 23 funções, entre elas a de cinegrafista. A proposta sofreu críticas das entidades representativas de outras categorias, que consideram a ampliação das atividades “privativas dos jornalistas” uma invasão às áreas de atuação de radialistas, relações públicas, arquivistas e publicitários.¹⁴⁶

O projeto de lei representava uma forma de ampliar a reserva de mercado aos graduados em jornalismo. Em 2006, o então Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, vetou integralmente a proposta por “excesso de regulamentação da profissão” e por violar o princípio constitucional da liberdade de expressão.¹⁴⁷ Contudo, a exigência do diploma específico para os cinegrafistas é vista como a única maneira de encerrar o dilema histórico vivido por esses agentes e promover sua integral aceitação pela comunidade jornalística. Isso fica claro nas palavras da jornalista Beth Costa:

¹⁴⁴ “Colete de cinegrafista tinha proteção menor que do que a informada por TV”, *Folha SP*, p. C9, 09 de nov. de 2011. Acesso em 28 de mar. de 2018.

¹⁴⁵ Beth Costa em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

¹⁴⁶ “Lula veta nova regulamentação para jornalistas”, Congresso em Foco, 26 de jul. de 2006. Disponível em:<<http://congressoemfoco.uol.com.br/noticias/lula-veta-nova-regulamentacao-para-jornalistas/>> Acesso em 25 de nov. 2017.

¹⁴⁷ Texto do veto ao Projeto de Lei 79/2004. Disponível em:< https://www.conjur.com.br/2006-jul-28/leia_mensagem_veto_projeto_jornalismo> Acesso em 10 de mar. de 2018.

Se ele tivesse obrigatoriamente que passar pela universidade, esse problema estaria resolvido. [...] Óbvio que a gente não ia tirar ninguém do mercado, ia ter um período de transição, não ia cassar registro de ninguém, mas a gente achava que depois de um determinado tempo, com a existência da lei, todos eles teriam que passar pela universidade [grifos meus].

A cultura corporativista explica o rebaixamento do cinegrafista na hierarquia do jornalismo. Normalmente, esses agentes permanecem anônimos do público durante toda a vida profissional. O caso do cinegrafista Gelson Domingos é, nesse sentido, emblemático. Muito embora fosse premiado em reportagens investigativas e conhecido pela “experiência e cautela” na captação de imagem¹⁴⁸, o câmara só foi “visto” depois da morte, durante a cobertura de uma operação policial no Rio de Janeiro. A exposição ao risco é um aspecto contraditório dessa discussão, pois quando associada ao trabalho do jornalista significa bravura, voluntarismo e sacrifício em prol do bem coletivo, o que reforça a autoridade cultural desses agentes e sua performance como contadores de histórias verídicas para a sociedade (CARLSON, 2006); isso, no entanto, não acontece quando envolve o trabalho do cinegrafista.

Por outro lado, a morte do cinegrafista evidencia um dilema inerente ao jornalismo, principalmente na execução de reportagens complexas como as do gênero policial, que é decidir não cobrir ou fazê-lo assumindo todos os riscos. Na expressão do articulista Carlos Alexandre, no jornal *O Dia*, “Jornalistas não são militares. Não têm formação e treinamento suficientes para se comportar em situações de guerra ou de conflito declarado”.¹⁴⁹ De modo semelhante, o jornalista Ricardo Bonalume Neto, defendeu: “Usar colete que resiste a tiros de pistolas e revólveres, mas não resiste a balas de fuzil, é quase o mesmo que não usar nada”¹⁵⁰. Um dos fundadores da ABRAJI, entidade que procura disciplinar esse tipo de reportagem, o jornalista Fernando Molica reconheceu as dificuldades de garantir a segurança dos profissionais da imprensa em coberturas de risco: “Não é simples se chegar a um equilíbrio, mas isto não impede que este objetivo seja discutido e buscado”.¹⁵¹ A pergunta do coordenador da Polícia Militar do Rio de

¹⁴⁸ “Abatido no front”, *O Globo*, p.12, 07 de nov. de 2011. Acesso em 28 de mar. de 2018.

¹⁴⁹ “A última imagem”, *O Dia*, p.14, 08 de nov. de 2011. Acesso em 22 de mar. de 2018.

¹⁵⁰ “Com outro tipo de colete de proteção, risco de morte do jornalista seria menor”, *Folha SP*, 08 de nov. de 2011.

¹⁵¹ “A arma que matou o cinegrafista”, coluna *Estação Carioca*, *O Dia*, 09 de nov. de 2011.

Janeiro encerra o raciocínio: “Até que ponto vale a pena buscar a informação a qualquer custo?”.¹⁵²

Foi utilizando um método “próprio” que o repórter Octávio Ribeiro, o Pena Branca, conseguiu entrevistar o bandido Mineirinho, considerado número um da cidade do Rio de Janeiro, no momento em que nem a polícia conhecia a localização do bandido. Conforme Pena Branca, a reportagem policial demanda tempo e um trabalho exaustivo de investigação. “Para descobrir malandro no morro tem que fazer amizade no pé. Se não fizer, lá em cima você morre” (MOLICA, 2007, p.81). Atuando como uma espécie de professor, Pena Branca foi responsável pela formação de vários repórteres, entre eles Tim Lopes. Ao ser questionado sobre como conseguia seus “furos” de reportagem, Octávio Ribeiro costumava responder: “O jornalismo é a profissão [...] do cara que é capaz de ficar cinco horas à espera de que se abra uma porta” (ROXO DA SILVA, 2014, p.258).

No telejornalismo contemporâneo, porém, a instantaneidade torna-se um valor fundamental. Devido a maior concorrência dos noticiários com o jornalismo *online*, os espectadores são estimulados a atualizar as plataformas digitais e enviar vídeos sobre assuntos diversos que tenham testemunhado. Essa prática, no entanto, desloca o jornalista profissional do lugar privilegiado de porta-voz dos acontecimentos (SJØVAAG, 2011; NIEKAMP, 2011). Daí a intensificação das disputas em torno da autoridade cultural dos jornalistas (ZELIZER, 1992) e o aumento das tentativas de blindar seu papel em um terreno de intensas transformações. É o que veremos a seguir.

3.2 A tecnologia e as fronteiras do jornalismo

Você tinha os caras que viviam disso, Headhunter em busca de assuntos e vendiam lá pra redação. Sei lá como é esse esquema, nunca participei disso, isso é coisa de chefe de reportagem. Hoje, isso se popularizou, era essa a palavra que estava me escapando. Isso se popularizou porque todo mundo hoje é jornalista, todo mundo hoje é cinegrafista, todo mundo.

*Marcelo Rezende, jornalista*¹⁵³

¹⁵²“Polícia prende mais dois suspeitos em Antares”, *O Globo*, p.19, 08 de nov. de 2011. Acesso em 28 de mar. de 2018.

¹⁵³ Entrevista concedida em 21 de abr. de 2017. Marcelo Rezende me recebeu em sua sala, no prédio de Rede Record de Televisão, em São Paulo, enquanto se preparava para a apresentação do programa *Cidade Alerta*. Cerca de 15 dias após o encontro, o jornalista anunciou o diagnóstico de câncer no pâncreas e no fígado, o que resultou em seu afastamento das telas e internação em um hospital mantido pela Igreja Universal. Apenas quatro meses depois, Marcelo Rezende faleceu vítima da doença, aos 66 anos. Sua trajetória no jornalismo começou quando tinha apenas 17 anos, como repórter esportivo no extinto *Jornal dos Sports*, no Rio de Janeiro. Mesmo sem ter curso superior em jornalismo, ele foi contratado pelo editor-

Muitos pesquisadores têm estudado o impacto das novas tecnologias nas práticas jornalísticas e nos modos de produção do conteúdo audiovisual no telejornalismo contemporâneo. O desenvolvimento da Internet, dos aparelhos móveis de telefonia e o barateamento dos dispositivos de gravação não somente ampliaram a possibilidade de distribuição de imagens por cidadãos comuns, mas criaram um ambiente no qual a audiência deixa de ser meramente consumidora para tornar-se coprodutora da informação (GILMOR, 2004).

Bruns (2011) argumenta que um dos principais efeitos dessa mudança é a quebra do monopólio das mídias tradicionais na seleção e na divulgação das notícias. Para Deuze (2009), esse declínio resulta na reconfiguração das relações de poder entre os jornalistas e os telespectadores, entre os profissionais e os amadores. Nesse contexto, a interatividade torna os usuários “parte da experiência noticiosa” (DEUZE, 2001). A lógica da verticalidade, caracterizada pela transmissão de um para muitos, própria dos meios de comunicação tradicionais, cede espaço à da horizontalidade, onde a informação circula continuamente e em múltiplas direções (RAMONET, 2012).

Entretanto, na medida em que abrem espaço para a participação da audiência, as novas tecnologias desafiam as práticas jornalísticas. Por esse motivo, o jornalista Marcelo Rezende notou o que chamou de “popularização” de amadores nos noticiários, pois na visão dele, a atividade restrita a um grupo específico de produtores está agora ao alcance de “todo mundo”. O depoimento de Rezende aponta para duas questões controversas. De um lado, indica o aumento do uso de imagens gravadas por cidadão comuns nos telejornais, mas de outro, demonstra a fragilidade das fronteiras que cercam o jornalismo tradicional. A importância dada a esses flagrantes na briga pela audiência e a crescente concorrência entre os noticiários televisivos e o jornalismo *online* explicam esse paradoxo.

Ramonet (2012, p.22) destaca que, diante do crescimento da sociedade de redes, as mídias convencionais passaram a encorajar os internautas a se tornarem “jornalistas” através do envio de fotos, vídeos ou comentários sobre os mais diversos assuntos que tenham testemunhado. Orientadas pelos índices de audiência, as mídias tradicionais passaram a considerar “boa notícia” assuntos capazes de despertar o interesse do maior

chefe do periódico por possuir boas noções de datilografia. Já na televisão, Marcelo Rezende integrou programas como *Fantástico*, *Globo Repórter* e *Jornal Nacional*, todos na *TV Globo*. Em 1997, ele ganhou projeção nacional com a reportagem do caso da Favela Naval. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/profissionais/marcelo-rezende.htm>> Acesso em 16 de fev. de 2017.

número possível de pessoas. A partir do depoimento do editor-chefe do noticiário *Brasil Urgente*, Rodrigo Mariz, pode-se dizer que, no telejornalismo, uma “boa notícia” precisa agregar imagens impactantes, que atraem a atenção do espectador:

Uma boa imagem é uma coisa que vai chamar a atenção do telespectador. Uma boa imagem é uma coisa que vai fazer o cara que saiu da cozinha e tá passando pela sala, e deixou a TV ligada, ficar ali. Uma boa imagem, em estratégia de audiência, a gente usa no break da concorrência pra chamar o cara que vem fazer o zapping pra gente, e que tem um efeito imediato de ibope.¹⁵⁴

Sendo assim, imagens “ao vivo”, filmadas no momento dos acontecimentos, adquirem suma importância para os telejornais, devido ao valor testemunhal inerente a esses registros. O principal benefício das novas tecnologias é possibilitar a transmissão instantânea desse tipo de conteúdo para os noticiários. Isso torna as ferramentas tecnológicas imprescindíveis à produção telejornalística, conforme relata a editora Priscila Monteiro da *TV Globo*:

Aconteceu, a gente recebe instantâneo. E a gente começou, a partir dessas imagens, a produzir mais conteúdo ou, a partir dessas imagens, dar mais flagrantes, ou, a partir dessas imagens, a divulgar mais um problema que o telespectador está sofrendo, serviços. Foi a grande mudança do jornalismo atual foi a inserção dessas imagens. Não atual, isso não é uma coisa nova. *A gente usa imagens de câmera de segurança há muito tempo, a gente usa foto, que também é uma imagem amadora, há muito tempo nas matérias, a gente usa arquivo, mas o boom dessas imagens enviadas por WhatsApp, enviadas por e-mail, Facebook, Instagram, qualquer veículo de comunicação, qualquer mídia social, o boom disso foi agora. A gente não tem nem cinco anos que o WhatsApp e essas mídias sociais tão aí. Então, mudou totalmente o jornalismo. Hoje, o jornalismo se pauta por conta dessas imagens amadoras [grifos meus].*¹⁵⁵

Desse modo, o telespectador deixa de ser uma simples fonte de informação para atuar como coprodutor das reportagens. Os jornalistas recebem os vídeos por meio de aplicativos de mensagens, mas parte desse material é disponibilizada em páginas na Internet, a exemplo das “News”. A coprodução da audiência é ainda mais importante nos eventos inesperados, como tragédias naturais e acidentes (PALMER, 2012), ou nos assuntos ligados à violência urbana. Isso fica evidente no depoimento da produtora do *SBT Rio* Jucimara Pontes:

¹⁵⁴ Rodrigo Mariz em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

¹⁵⁵ Priscila Monteiro em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

Teve um crime, nós ficamos sabendo agora, a pessoa que estava ali já fez pelo celular e já postou nas redes sociais aquela imagem. A hora que a minha equipe chegar, eu não vou ver mais aquela imagem. A gente acaba pegando nas redes sociais aquela imagem, colocamos créditos pra pessoa que fez a imagem e colocamos na matéria aquela imagem que foi importante porque, se não tivesse aquela imagem, como é que a gente ia contar a história?¹⁵⁶

Os vídeos amadores servem principalmente à produção das notícias de última hora (*Breaking News*) e a velocidade na publicação de fatos do cotidiano reflete a concorrência direta entre os meios tradicionais, incluindo a televisão, e o jornalismo *online* (USHER, 2017; KARLSSON, 2011). Essa imediaticidade, contudo, levanta questões sobre os valores jornalísticos, presentes nos processos de checagem e apuração das informações, e no papel de selecionador de conteúdo dos jornalistas profissionais (NIEKAMP, 2011). Isso porque a produção de *Breaking News* segue a lógica da atualização contínua, tal qual o jornalismo *online*, podendo apresentar ao espectador versões diferentes de um único evento, em um curto espaço de tempo. Na concorrência pelas fatias de mercado, imagens de acidentes, desastres e crimes tendem a ganhar maior destaque nos telejornais e isso condiciona os produtores de notícia a favorecerem os eventos de grande impacto visual. Há, portanto, prioridade na exibição imediata do material enviado por amadores em detrimento de uma apuração jornalística mais rigorosa (NIEKAMP, 2011, p.116). Os efeitos dessa mudança podem ser percebidos nas palavras do jornalista Adeilton Oliveira:

Eu já vi vários e vários erros grosseiros. Imagens que foram feitas em um dia e que acabaram sendo transmitidas como se tivesse acontecido em outro lugar, em outra situação, com outras pessoas, etc. [...] É inegável, já vi vários e vários sites de notícia darem imagens de redes sociais como se aquilo fosse o supra sumo da apuração jornalística e não é.¹⁵⁷

Karlsson (2011) atenta para o ponto positivo do ciclo contínuo de atualização das informações. Argumenta que o método confere transparência à transmissão dos acontecimentos já que o leitor/espectador pode acompanhar a produção noticiosa e seus desdobramentos. Das três etapas que compõem o processo jornalístico de produção, obtenção, processamento e distribuição do conteúdo, apenas o último costuma ser visto pelos espectadores. No telejornalismo, o obscurecimento dos mecanismos de edições, por

¹⁵⁶ Jucimara Pontes em entrevista para a presente pesquisa em 2016.

¹⁵⁷ Adeilton Oliveira em entrevista para a presente pesquisa em 2016.

exemplo, prejudica o entendimento das práticas profissionais e de como os jornalistas selecionam o conteúdo transmitido. Por esta razão, Deuze (2005) acredita que a participação de usuários torna os processos jornalísticos mais transparentes, pois permite o monitoramento, a crítica e a intervenção na produção noticiosa.

Por outro lado, as tentativas de adaptar as novas tecnologias ao fluxo de trabalho jornalístico impactaram a legitimidade e o ideal profissional dos jornalistas, fundamentado em padrões éticos, na apuração, imparcialidade e na independência. Diante do crescimento do volume de contribuições amadoras, os jornalistas profissionais procuram manter sua autoridade através do discurso no qual sua função tradicional de selecionador (*gatekeeper*) pode oferecer um produto de maior qualidade ao consumidor das notícias (SJØVAAG, 2011). O depoimento do jornalista Adeilton Oliveira ajuda a entender melhor esse comportamento:

Cabe a quem está do outro lado fazer o filtro, as checagens responsáveis, tudo isso. Assim como as imagens de um cinegrafista amador devem ser cuidadosamente analisadas, toda imagem que surge numa rede social também deve ser cuidadosamente analisada. [...] Tem que saber de onde surgiu as imagens, até porque muitas dessas imagens são replicadas [grifos meus].

Sendo assim, os jornalistas tendem a reforçar a diferença entre seu trabalho e a participação de amadores pela “expertise” técnica e pelo domínio de todo o processo produtivo, o que garantiria uma maior qualidade no produto final exibido ao telespectador. No depoimento da jornalista Priscila Monteiro essa expertise aparece como a capacidade do jornalista de observar as imagens com distanciamento e compreender o seu significado na construção de uma determinada narrativa.

As pessoas fazem muito pelo impulso, pelo que elas estão vendo, pelo que elas estão sentindo ou pela gravidade da situação. Meu Deus, um acidente, vou filmar isso aqui...elas sabem que aquilo é importante, mas elas não sabem o porquê.¹⁵⁸

Portanto, a atuação dos jornalistas profissionais na interpretação e análise das imagens enviadas é vista como fundamental para garantir a qualidade das notícias. Por essa razão, as próprias empresas jornalísticas passaram a tentar disciplinar a participação da audiência, capazes de sintetizar o olhar do cidadão comum sobre os fatos. Daí a existência do consenso na sociedade quanto à qualidade das informações produzidas

¹⁵⁸ Priscila Monteiro em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

pelos jornalistas profissionais, pois as histórias são apresentadas com algum grau de equilíbrio e imparcialidade (SJØVAAG, 2011).

Entretanto, quando uma imagem amadora é incluída na cobertura jornalística pela mídia *mainstream* e transmite valor testemunhal conferindo relevância à narrativa, ainda assim, sua origem é obscurecida pelos processos de montagem e edição das reportagens. Essa estratégia possui dupla função: salvaguardar o profissionalismo jornalístico em relação às fontes e verificação dos fatos, mas também manter o controle dos jornalistas profissionais sobre o material produzido pelos amadores (SJØVAAG, 2011, p.83-85).

Além disso, outra característica pode ser percebida na fala da jornalista Anna Karina Bernardoni, coordenadora da ferramenta de envio de vídeos amadores da *Globo News*, o aplicativo “Na Rua”. A tecnologia acelera o fluxo comunicacional e medeia a relação entre as redações dos telejornais e os cidadãos comuns, permitindo a rápida obtenção de informações e imagens dos fatos, inclusive a partir de pontos de vista diferentes. Um tiroteio na favela da Rocinha, no Rio de Janeiro, foi citado como exemplo desta possibilidade. O testemunho e as cenas fornecidas por uma moradora via aplicativo foram amplamente utilizados na cobertura do confronto, oferecendo aos jornalistas versões distintas das apresentadas pelos órgãos de segurança oficiais (Figuras 18 e 19).

Ela falou, Anna, tá acontecendo isso e aquilo. Eu falei: você consegue fazer um vídeo? [...] Se conseguir qualquer coisa é a visão daí de dentro porque a gente está dando a versão da polícia, só a versão da polícia, que é o que a gente tem acesso, e dos alunos da PUC.¹⁵⁹

Isso indica que determinados colaboradores mantêm um contato mais estreito com os coordenadores do aplicativo. Esses usuários funcionam como uma espécie de “coringa”, podendo ser acionados pelos jornalistas, especialmente nos eventos relacionados à violência urbana, o que garante acesso mais rápido e diversificado ao conteúdo audiovisual. Por isso, os jornalistas da *Globo News* são orientados a evitar cortes no material enviado pelo aplicativo. Mesmo assim, a coordenadora da ferramenta procurou distinguir o trabalho dos jornalistas profissionais da participação dos cidadãos comuns, ressaltando os valores e o profissionalismo jornalístico na produção das notícias.

¹⁵⁹ Palestra proferida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em evento organizado pelo Departamento de Comunicação Social em parceria com o projeto Globo Universidade. Disponível em: <<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=27818&sid=145#.Wo22ylobNdg>>. Acesso 21 de fev. de 2018.

A gente tem sempre uma discussão, todo mundo é jornalista? Não, não é jornalista. É por isso que a gente está lá do outro lado, mas todo mundo é capaz de mostrar o que está acontecendo e isso é o mais legal nesse planeta que veio aí com a tecnologia.

(Figura 18)



Cobertura de tiroteio na Rocinha com vídeo enviado pelo aplicativo “Na Rua”

Fonte: *Na Rua Globo News*

Zelizer (1992) explica que a autoridade cultural dos jornalistas advém do modo como eles falam de si mesmos e constroem, através dos discursos, uma certa concepção popular que os promove como observadores autorizados do “mundo real” e porta-vozes legítimos e confiáveis dos eventos do cotidiano. A autoridade jornalística conecta uma comunidade de agentes que compartilham noções semelhantes do papel que desempenham na sociedade, tornando-os aptos a disputar com outras fontes as versões preferenciais dos acontecimentos do cotidiano. O modo como os jornalistas produzem e apresentam suas histórias contribui, assim, para legitimá-los como uma comunidade de intérpretes privilegiada e com autoridade para transmitir os eventos do “mundo real”.

Tuchman (1973) ressalta que os jornalistas são engajados no projeto de conhecimento profissional através do qual reclamam autoridade cultural. Atribuições como a produção de entrevistas, com a exploração de diversos pontos de vista e o uso de aspas, por exemplo, ajudam a separar o que é opinião do que é a narração de um determinado acontecimento. A objetividade jornalística é um valor central. Ela corresponde ao conjunto de normas ou ao “ritual estratégico” através do qual os

jornalistas procuram se proteger de críticas e acusações que possam minar sua autoridade. O advento das novas tecnologias e do jornalismo *online*, porém, tem exposto os limites da autoridade jornalística, uma vez que a imediatividade, ou seja, a divulgação da notícia tão rápido quanto possível, diminui o poder de checagem e seleção de informações pelos jornalistas e pelos meios tradicionais (USHER, 2017).

(Figura 19)



Moradora testemunha tiroteio e grava cenas de confronto na Rocinha

Fonte: *Na Rua Globo News*

Por um lado, a lógica da publicação em tempo real e a atualização constante das notícias permite a competição entre jornais impressos, rádios, emissoras de televisão e a Internet. A adesão ao imediatismo e à produção de *Breaking News* é vista pelos jornalistas como uma estratégia para manter sua autoridade profissional frente à multiplicidade de fontes de informação no ambiente virtual. Sendo assim, os jornalistas procuram permanecer como agentes confiáveis na transmissão dos acontecimentos para os cidadãos (USHER, 2017; KARLSSON, 2011). Mas por outro lado, a impossibilidade de estar em todos os lugares ao mesmo tempo, torna-os dependentes da contribuição de amadores. A participação de cidadãos comuns adquire maior relevância com o fornecimento de flagrantes para os noticiários (SJØVAAG, 2011). Isso pode ser percebido com mais clareza no depoimento da jornalista Priscila Monteiro para a presente pesquisa.

Elas mostram coisas que só os moradores veem. E que fica, às vezes, camuflado pra sociedade, e eu acho que elas são super relevantes

porque elas mostram uma vida que o morador está tendo e que a gente não faz ideia da violência. *A violência é muito maior, vivida e mostrada pelo morador, do que mostrada pelo repórter, pelo jornalista que não vive esse cotidiano. Eu acho de extrema relevância essas imagens* [grifos meus].

Nesse contexto, o jornalismo contemporâneo vê surgir um novo tipo de indivíduo: o *pro-am* (profissional-amador), destacado por Ramonet (2012, p.25) como o agente que desenvolve atividades amadoras segundo padrões profissionais. Eles deixaram de ser apenas leitores-ouvintes-telespectadores inertes para escrever, falar, fotografar, filmar e analisar as produções jornalísticas convencionais. A intervenção adquire importância ainda maior em um cenário de erosão de credibilidade das organizações de mídia e de enxugamento dos postos de trabalho nas redações. Nessa conjuntura, os dispositivos móveis de captação de imagem, como os telefones celulares, tornaram-se objetos de agenciamento de acesso a determinados locais. De modo geral, esses aparelhos substituem as câmeras profissionais e possibilitam a filmagem em lugares onde as equipes de reportagem tradicionais não têm permissão para atuar. Em outras palavras, “um cinegrafista com uma câmera não pode entrar sem autorização, mas o telefone celular pode agenciar esta entrada” e garantir o registro dos fatos (LAIA, 2015).

A pesquisadora Livia de Souza Vieira¹⁶⁰ pondera que as instituições jornalísticas continuam sendo mediadoras dos acontecimentos, mas que diante da amplificação do poder de participação da audiência, as redações passaram a acolher as iniciativas individuais de forma mais efetiva, o que resulta na perda da exclusividade dos jornalistas na distribuição das notícias. As fronteiras de separação entre emissor e receptor, até bem pouco tempo claramente demarcadas, tornam-se difusas, como uma das consequências dessa nova relação.

Por isso, Deuze (2001, p.94-97) acredita que o “jornalista do amanhã” é o profissional que atua como elo de ligação entre a tecnologia e a sociedade, organizando notícias e sua análise. Portanto, esse complexo ambiente com seu *self-service* de informação não elimina o papel mediador do jornalista, mas transforma sua função de selecionador na de “cão guia” ou “cão de guarda”, cujo sentido seria disponibilizar todo o material coletado na produção da notícia e orientar o conhecimento do leitor/usuário.

¹⁶⁰ “Do jornalismo cidadão ao cidadão crítico”, *Observatório da Imprensa*, 18 de jul. de 2016. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/do-jornalismo-cidadao-ao-cidadao-critico/>>. Acesso em 19 de fev. de 2018.

Por tudo isso, o avanço das novas tecnologias popularizou o uso do termo “amador”, gerando propostas para conceituá-lo em relação às práticas jornalísticas profissionais. Para Aguiar e Barsotti (2014, p.45), “jornalismo amador” pode ser entendido como as experiências “onde o jornalista amador não é remunerado e tem acesso direto às ferramentas de publicação até os sites onde o trabalho dos cidadãos começa a ser remunerado e a publicação do conteúdo é mediada por jornalistas”. Por um lado, os autores concordam que a falta de definição sobre o que é “jornalismo amador” constitui um problema, pois permite o amplo e diversificado uso do termo. Por outro, porém, defendem que “a denominação “jornalismo amador” traz ganhos à discussão, pois enfatiza a relação de oposição entre quem exerce a prática jornalística por gosto ou curiosidade de quem desempenha o jornalismo enquanto profissão” (AGUIAR E BARSOTTI, 2014, p.56).

Seguindo semelhante linha de raciocínio, Keen (2009, p.38) conceitua o “amador” como aquele que “cultiva um hobby, podendo ser culto ou não, alguém que não ganha a vida com seu campo de interesse, um leigo a quem faltam credenciais, um diletante”. No Brasil, essas discussões atravessam as práticas profissionais dos cinegrafistas que trabalham como *freelancer*. Muitos utilizam a Internet como ambiente de distribuição do conteúdo produzido e, por serem agentes não credenciados, são designados “jornalistas amadores”. Nesse caso, portanto, o termo adquire sentidos complementares, refletindo a dialética jornalista profissional *versus* jornalista amador e reforçando o status de *outsiders* desses cinegrafistas. Isso explica porque, para o jornalista Marcelo Rezende, a atividade dos cinegrafistas amadores só ameaça a autoridade cultural dos jornalistas em situações específicas. “O (cinegrafista) amador, ele só acrescenta. Ele não tira a autoridade de nada, a não ser quando é um flagrante”.¹⁶¹

Niekamp (2011) observa que a popularização dos dispositivos de captação de imagem a partir da década de 1990 e o fácil manuseio desses equipamentos contribuíram para a profusão de flagrantes de uma forma que a mídia tradicional jamais poderia gerar. Por isso, as emissoras solicitam e usam uma quantidade incrível desses vídeos nos telejornais, ainda que a qualidade estética das imagens seja tecnicamente inferior à das captadas pelas equipes profissionais. Mesmo assim, os jornalistas procuram proteger seu campo de atuação e autoridade cultural através do controle das narrativas e dos processos de finalização e edição do conteúdo audiovisual (SJØVAAG, 2011).

¹⁶¹ Marcelo Rezende em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

Sendo assim, pode-se dizer que, ao minimizar a importância dos cinegrafistas amadores e o impacto da atividade na autoridade jornalística, os jornalistas procuram resguardar seu papel e seu lugar no mercado de trabalho. Esse esforço tende a aumentar diante da perda do monopólio produtivo da notícia com o desenvolvimento da tecnologia, conforme indica o depoimento do cinegrafista Rodrigo Menezes:

O nosso trabalho e o trabalho das redes sociais tá fazendo isso mudar por quê? Porque tá fazendo o jornalista ver que ele não é invencível. O cara fez faculdade quatro anos, se formou e ele está sendo vencido por um cara que não tem a faculdade. Nós estamos passando por um momento de transição no jornalismo que eu acho. Eu não conheci o outro momento, mas estou conhecendo o novo. Os chefes já me falam: cara, nego te odeia aqui dentro.¹⁶²

Diante da necessidade de imagens de impacto e da dificuldade de produzi-las “ao vivo”, os jornalistas procuram demarcar sua autoridade pelo discurso da qualificação profissional em relação aos amadores. O depoimento do cinegrafista Tiago Ramos revela tal contradição: “É aquele negócio, a pessoa não gosta de remédio, mas ela precisa tomar. Basicamente, o amador é isso. Ela pode até não gostar, mas ela precisa, e pelo fato de precisar tem sempre que manter essa situação”.¹⁶³

O desenvolvimento tecnológico dramatizou as disputas em torno da autoridade jornalística. No jornalismo televisivo contemporâneo, esse conflito torna-se mais evidente devido ao uso contínuo de imagens produzidas por agentes não diplomados. Entretanto, para não perder o lugar de fonte confiável na transmissão dos acontecimentos, os jornalistas têm procurado atender às expectativas do telespectador, priorizando as notícias de última hora. Mas é exatamente aí que os vídeos feitos por cidadãos comuns e por cinegrafistas amadores adquirem maior relevância, comprometendo a autoridade cultural dos jornalistas (KARLSSON, 2011).

Esse dilema decorre do declínio da exclusividade do conhecimento e da cobertura dos fatos noticiáveis (SJØVAAG, 2011). Ele expõe a fragilidade do sistema de crenças que definiu as práticas e os valores do jornalismo moderno, com o qual a sociedade assumiu uma espécie de contrato. Foi por meio desse contrato que os jornalistas tornaram-se porta-vozes autorizados dos acontecimentos do cotidiano (NERONE, 2012). Tal condição resultou na cultura jornalística, que enfatiza na neutralidade e a objetividade

¹⁶² Rodrigo Menezes em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

¹⁶³ Tiago Ramos em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

(SCHUDSON, 2010), associando o jornalismo profissional a uma atividade autônoma, contrária aos interesses econômicos, desde o século XIX.

Portanto, a interatividade e a imediatividade na transmissão das notícias desafiam a visão tradicional dos jornalistas como *experts* cujas produções não apresentam falhas ou falta de informação (KARLSSON, 2011; USHER, 2017). Esse novo cenário exige, então, uma reconstrução da autoridade jornalística pela mudança nas práticas profissionais. Um exemplo seria revelar os processos produtivos à audiência, ao invés de apresentar a notícia como um produto acabado (KARLSSON, 2011). Isso, é claro, implicaria a divulgação das formas de obtenção do conteúdo e, sobretudo de imagens, o que traz à tona o cinegrafista amador e sua presença no local dos fatos. Contrariando essa proposta, porém, veremos como, no Brasil, a manutenção das fronteiras de acesso e pertencimento ao jornalismo profissional passa, prioritariamente, pelo apagamento desses agentes e pela defesa da posse do título acadêmico.

3.3 Jornalista profissional *versus* jornalista amador

Na verdade, hoje em dia, tem essa discussão porque todo mundo pode ter blog, todo mundo pode ter opinião e nem todos são jornalistas. É uma situação moderna que tem de ser discutida e repensada. Não dá pra voltar a ser como era.

*Albino Castro, jornalista*¹⁶⁴

No meu ponto de vista é assim: tem gente que só carrega câmera, tem gente que sabe bem o que está fazendo, tem gente que analisa bem o que está fazendo e tem gente que estuda o que está fazendo. Tem jornalista que tirou o diploma e não é.

*Douglas Aguado, cinegrafista*¹⁶⁵

O desenvolvimento tecnológico apresentou aos jornalistas uma realidade nova com a qual não estavam acostumados e para a qual, talvez, não estivessem preparados. Nas últimas décadas, os jornalistas viram a perda paulatina da credibilidade da imprensa tradicional e de seu monopólio como fonte de informação. Ao mesmo tempo, eles também puderam acompanhar o surgimento de novos meios de comunicação e canais de transmissão dos acontecimentos sociais, a exemplo dos *blogs*, *vlogs* e páginas de conteúdo audiovisual, com sua multiplicidade de vozes. Na visão do jornalista Albino

¹⁶⁴ Albino Castro em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

¹⁶⁵ Douglas Aguado em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

Castro, “é uma situação moderna” e que exige discussões. Por enquanto, sua única certeza é a de que esse fenômeno transformou os modos de fazer e pensar o telejornalismo, pois “não dá pra voltar a ser como era”.

Aos olhos do cinegrafista Douglas Aguado, porém, o momento parece menos confuso. Seu depoimento sugere que a diferenciação entre jornalistas e não-jornalistas deve ser feita no contexto do próprio exercício do jornalismo e não por meio da posse de um instrumento legal como o diploma, já que a credencial acadêmica, em sua visão, não pode ser interpretada como sinônimo de competência e habilidade para a prática profissional. Em resumo, o confronto comparativo dos dois relatos demonstra as disputas em torno da autoridade jornalística em um contexto de grandes e rápidas transformações no interior do campo.

Bakhtin (2002, p.14) argumenta que a fala, a enunciação está “indissoluvelmente ligada” não apenas às condições da comunicação, mas às estruturas sociais. Nesse sentido, a palavra torna-se uma arena onde os valores sociais são confrontados e os conflitos da língua refletem os conflitos de classe existentes no interior dos sistemas. Desse modo, “a comunicação verbal, inseparável das outras formas de comunicação, implica conflitos, relações de dominação e de resistência, adaptação ou resistência à hierarquia”. Por isso, a palavra é o fenômeno ideológico por excelência, sendo a ideologia um reflexo das estruturas sociais. Isso nos permite verificar as nuances, contradições e disputas presentes nos depoimentos coletados e interpretar esses relatos que caracterizam as disputas em torno da autoridade jornalística, pois “a palavra é capaz de registrar as fases transitórias mais íntimas, mais efêmeras das mudanças sociais” (BAKHTIN, 2002, p.41).¹⁶⁶

As divergências entre jornalistas profissionais e jornalistas amadores quanto à autoridade jornalística no Brasil estão balizadas entre dois pontos principais. O primeiro é a posse do diploma superior específico como a condição final para tornar alguém jornalista. O segundo envolve uma série de valores existentes na prática profissional, fundamentais para sedimentar a autoridade dos jornalistas junto ao público. Da parte dos jornalistas profissionais, esses valores são: bem coletivo, apuração e finalização, reconhecimento, confiabilidade, visão crítica do material captado, compromisso e

¹⁶⁶ Para este trabalho foram realizadas entrevistas presenciais com oito jornalistas e sete cinegrafistas, somando 15 depoimentos, coletados entre 2016 e 2017. Estes relatos contribuem para uma melhor compreensão dos processos de produção de imagem e do lugar dos cinegrafistas no telejornalismo brasileiro. Entretanto, não temos conhecimento de que haja dados sobre a quantidade de cinegrafistas “amadores” atuando no Brasil. Como afirmamos desde o início, o presente trabalho se move em um espaço pouco explorado na bibliografia nacional e internacional. Por isso, seu objetivo é muito mais o de abrir um tópico de pesquisa a ser aprofundado.

vínculo. Da parte dos jornalistas amadores, bem comum da mesma maneira, presença e proximidade dos fatos, o próprio ato da captação e a autonomia no trabalho jornalístico. Entretanto, na confluência desses valores, enquanto os jornalistas profissionais utilizam o trabalho dos amadores para capitalizar autoridade e prestígio, os jornalistas amadores permanecem invisíveis aos olhos do público, sem reconhecimento e confiabilidade. O problema é que a confiabilidade do profissional depende de valores intrínsecos à outra classe, a dos amadores, que são a presença (FECHINE, 2007) e a proximidade dos fatos (ZELIZER, 1990). Em última análise, a esse respeito erros sempre são cometidos, tornando a distinção mais uma vez problemática e nos conduzindo de volta ao primeiro ponto. Tais conflitos podem ser observados desde agora nos depoimentos do cinegrafista Francisco Romeu Vanni, responsável pela captação das cenas do caso da Favela Naval, e do jornalista Marcelo Rezende, encarregado da reportagem para o *Jornal Nacional*.

*Incomoda, incomoda. Se teve alguma mudança na Constituição foi por causa minha. Se mudou alguma coisa foi por causa minha. Não foi por causa do Marcelo Rezende, foi por causa da minha matéria. Se não fosse minha matéria, o Marcelo Rezende não ia fazer nada. Quem está ganhando dinheiro? Quem ganha isso, ganha aquilo? É ele [grifos meus].*¹⁶⁷

*Eu sou um repórter em busca de informação com a obrigação, essa que é a questão, de checar tudo. Eu chequei os PMs sem que os PMs soubessem, eu não, a nossa equipe. Encontramos as vítimas, encontramos onde o Mário Josino foi enterrado. Só quando tinha tudo é que eu disse: agora vamos pôr no ar. [...] Não tinha a menor ideia de quem era (o cinegrafista) e não tinha o menor interesse isso pra mim. Nenhum. O meu interesse era a covardia que a PM estava fazendo, era aquilo que representava a sociedade [grifos meus].*¹⁶⁸

A fala dos dois jornalistas reflete o reconhecimento daquilo que é capaz de significar um “bem maior” para a sociedade. No caso da Favela Naval, para Rezende, contanto que a atitude dos policiais de Diadema fosse denunciada, e nisso consistia seu trabalho como jornalista, a origem das cenas tornava-se algo de menor importância. Enquanto para o cinegrafista o trabalho jornalístico de descoberta do fato e seu registro no momento da ocorrência. Mas, Marcelo Rezende insiste que o mérito está no processo posterior de levantamento de dados e finalização da reportagem, realizados pelos jornalistas profissionais da *TV Globo*, ainda que tais etapas só tenham sido possíveis com

¹⁶⁷ Francisco Romeu Vanni em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

¹⁶⁸ Marcelo Rezende em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

o trabalho inicial de captação do “amador”. Essa desvalorização demonstra o rebaixamento do cinegrafista, ou melhor, sua condição de integrante da “ralé” do telejornalismo, na medida em que sugere o desenvolvimento de uma tarefa intelectualmente inferior à realizada por Marcelo Rezende, encarregado de levantar informações e transformá-las em reportagem.

Esses dois personagens tiveram destinos bastante diferentes no jornalismo televisivo. Francisco Romeu Vanni precisou processar a *Rede Globo* para ter a autoria da fita reconhecida. Para Marcelo Rezende, a reportagem significou reconhecimento pelos pares e projeção. Com o caso da Favela Naval, o jornalista conquistou o Prêmio Líbero Badaró na categoria telejornalismo, e dois anos mais tarde ganhou o primeiro programa sob seu comando, a segunda versão de *Linha Direta*, na *TV Globo*. Os benefícios profissionais decorrentes daquele registro foram ressaltados com orgulho por Marcelo Rezende:

Aquilo foi muito importante pra mim. Foi importante de duas maneiras. Foi importante como cidadão porque você ter, não é você propriamente, é uma equipe, ter a influência de fazer esse nefasto Congresso Nacional um dia trabalhar pela população, foi o que fizeram, teve que mudar a lei. Uma lei difícil de mudar porque é uma lei que vai frontalmente contra a polícia. [...] *E profissionalmente foi importantíssimo, porque deu uma sedimentada no que eu já vinha fazendo. Aquilo vinha num crescendo muito grande e ali foi como se pavimentasse a estrada com concreto americano* [grifos meus].

O que explica tamanha projeção e diferencia o trabalho de Marcelo Rezende do trabalho do cinegrafista é o fato do primeiro ter exibido as cenas em um veículo de ampla audiência e considerado “confiável” pelo público, ainda que, pra isso, precisasse refazer os passos de quem produziu o vídeo. Isso revela um aspecto peculiar das reportagens assinadas por jornalistas profissionais que, ao invocar objetividade na coleta de informações (SCHUDSON, 2010), reforçam seu papel de vozes autorizadas nas histórias relatadas (ZELIZER, 1992).

É interessante notar como a reportagem investigativa pode promover a ascensão profissional dos jornalistas. O repórter Caco Barcellos, por exemplo, ganhou notoriedade na década de 1990 ao denunciar a participação de policiais militares de São Paulo no esquadrão da morte. A reportagem foi transformada no livro *Rota 66*, consagrado com o

prêmio Jabuti.¹⁶⁹ Outras reportagens contribuíram para tornar Caco Barcellos um dos principais repórteres da *Rede Globo*, entre elas a dos desaparecidos políticos da ditadura, enterrados clandestinamente no cemitério de Perus, na capital paulista. Esse trabalho de investigação durou cinco anos e rendeu ao repórter os prêmios Líbero Badaró, Embratel de Jornalismo e Caixa Econômica Federal de Jornalismo Social, em 1995. Desde 2006, Caco Barcellos é diretor do programa *Profissão Repórter*, uma espécie de escola de jornalismo televisivo para jovens repórteres investigativos.

Confiabilidade e autoridade são atributos que se complementam no jornalismo profissional¹⁷⁰, utilizados para distinguir jornalistas profissionais de jornalistas amadores, conforme observado no depoimento do jornalista Adeilton Oliveira. Além disso, os cinegrafistas *freelancers* são vistos a partir de uma lógica puramente comercial, o que distancia esses agentes do “verdadeiro” jornalista:

O jornalista amador não tem compromisso nenhum com ninguém. Ele tem compromisso com o material dele, que pode ser vendido pra emissora X, pra emissora Y, pra emissora Z. Quem pagar mais, leva. [...] Ele pode estar trabalhando pra uma emissora X, se a emissora não quer pagar, ele vai bater na porta de outra emissora. *Não tem compromisso com o material que está sendo veiculado pela emissora, ele tem compromisso com o material que foi vendido por ele. E ponto final, quem quiser que compre [grifos meus].*¹⁷¹

Desprovido de confiabilidade, compromisso e visão crítica, o material produzido pelos cinegrafistas amadores fica subordinado aos jornalistas profissionais, que através dos processos de edição e montagem, enquadram as imagens dentro dos critérios usados pela comunidade jornalística e, assim, legitimam seu papel de “expert” na produção noticiosa. Isso fica mais claro no depoimento do jornalista Adeilton Oliveira:

É claro que tudo isso demanda uma responsabilidade maior de quem está nos cargos de chefia, nos cargos de edição, de saber avaliar que aquele material, daquele jornalista amador, que não tem a formação jornalística tradicional, que não tem a bagagem necessária para exercer

¹⁶⁹ Disponível em: < <http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/caco-barcellos.htm> > Acesso em 10 de mar. de 2018.

¹⁷⁰ Sodré e Paiva (2011, p.24) argumentam que através de suas práticas profissionais e posicionamentos doutrinários (objetividade, imparcialidade, etc.) os jornalistas “costumam apoiar-se na presunção de que expressam a verdade do cotidiano”. Embora a ideologia profissional faça parecer que a “verdade” do jornalismo pertence ao enunciado, os autores ressaltam que a credibilidade do jornalismo advém da enunciação, isto é, do discurso do jornalista, com quem a sociedade mantém um pacto implícito para que este lhe transmita a “verdade”. Neste processo, a imagem possui um valor central, pois adquire “o velho caráter testemunhal definidor do bom jornalismo” (SODRÉ E PAIVA, 2011, p.31).

¹⁷¹ Adeilton Oliveira em entrevista para a presente pesquisa em 2016.

aquele tipo de autoridade, *não tem as mesmas premissas éticas que a gente aprende nos bancos de faculdade. Essas imagens, esses materiais precisam ser mais bem avaliados do que os materiais que chegam das formas tradicionais porque eles chegam praticamente sem filtro* [grifos meus].

Alguns jornalistas, contudo, procuram definir o trabalho dos amadores a partir da lógica colaborativa, na qual a função social dos jornalistas profissionais fica preservada pelo cumprimento dos requisitos que, historicamente, os legitimaram como intérpretes autorizados dos acontecimentos. Essa interpretação também pode ser percebida no depoimento da jornalista Priscila Monteiro para a presente pesquisa:

Eu sou uma editora que sou finalizadora de uma matéria. A matéria que vai ao ar final passou pelo meu crivo, pelas minhas apurações e pelas apurações do repórter, e eu também não estava lá pra colocar a matéria no ar. Nem assim acho que ela é errada não. Acho que aí entra a apuração, entra o faro jornalístico, entra as fontes e entra o que a gente está vendo, entra a colaboração de quem está filmando [grifos meus].

Nessa perspectiva, portanto, os jornalistas amadores são vistos como colaboradores suplementares, que podem auxiliar os jornalistas profissionais na elaboração das reportagens, contanto que seu trabalho seja previamente avaliado e subordinado aos critérios jornalísticos de produção. A subordinação ao “filtro” ou “crivo” dos editores é o que permite um determinado trabalho ser aceito como “jornalístico”, conforme indica o depoimento do jornalista Adeilton Oliveira:

São os filtros necessários pra que se chegue a um trabalho que se possa chamar de jornalístico. Várias e várias vezes eu tive que avaliar materiais de jornalistas amadores que chegavam na porta da emissora para vender material e a gente avaliava, não, isso aqui não é matéria. Isso aqui serve. Isso aqui está chocante demais, não vou botar isso no ar. Esse é o principal diferencial, a falta de filtro. Alguns tem, outros não tem. Muito acabam deixando de ter na hora de fazer uma cobertura [grifos meus].

Alguns cinegrafistas, no entanto, são contrários a esse entendimento, por compreenderem que o filtro e o crivo dos jornalistas profissionais não significam eliminação de falhas no sistema produtivo do jornalismo televisivo, que acrescentamos está adaptado à lógica comercial e à aceleração do fluxo comunicacional. Nesse sentido, a exibição de notícias e imagens tão rápido quanto possível amplia a possibilidade de erros nos processos de apuração e checagem dos fatos, mesmo quando levados a cabo por

jornalistas diplomados. Por essa razão, o cinegrafista Tiago Ramos encaixa a atividade do *cameraman* no âmbito das tarefas pertencentes ao jornalismo profissional:

Óbvio que o pessoal de diploma não vai concordar comigo [...] Eu acho que existe sim uma questão de bom senso e ética, que cada um tem que ter, que uns jornalistas com diploma erra e outros também sem diploma erra. Está tudo dentro do mesmo contexto. Todo mundo tem erro, mas tem que ser considerado jornalismo.¹⁷²

Por outro lado, o cinegrafista Tony Castro, que atuou como amador na década de 1990, traz outra perspectiva. Seu depoimento indica que o uso do termo “cinegrafista amador” compõe as estratégias utilizadas pelas emissoras de TV para exibir os flagrantes gravados por agentes sem registro profissional, mas blindando os jornalistas e a própria imagem da organização. Isso ocorre principalmente nas reportagens policiais, nas quais as televisões e os repórteres podem ser acusados de conivência com grupos ligados ao universo da criminalidade.

O jornalista profissional ele tem regras. O que a empresa dirigiu pra ele, o que tem que ser feito, ele tem limites. O profissional tem um manual pra seguir. Ele é coordenado, o tempo todo assessorado, mas ele é controlado. *E o amador, ele faz o que ele quiser. Se ele quiser dissimular, armar, fazer o que ele quiser, ele vai fazer. Cabe a empresa que vai colocar aquilo no ar ter esse olhar de tentar entender o que o amador está querendo ali* [grifos meus].¹⁷³

Esses depoimentos apontam, portanto, para diferentes nuances do emprego de cinegrafistas na produção noticiosa televisiva. De um lado, eles remetem à autoria das filmagens e às tentativas de disciplinar o conteúdo captado por agentes externos ao jornalismo profissional. De outro lado, porém, apresentam aspectos ligados aos processos trabalhistas, que envolvem a autonomia dos amadores na produção de imagens e seu regime de contratação *freelancer*, mão-de-obra independente e temporária, sem vínculo empregatício com as televisões. No entendimento do cinegrafista Tony Castro, “usam essa palavra (amador) até pra não ter nenhum problema trabalhista. Aquele é amador, não trabalha aqui, cria uma distância”. Já para o cinegrafista Tiago Ramos, o termo traduz “uma forma de se resguardar, de não ser processado que eles (os jornalistas) têm”, mas argumenta que “arrumaram um nome muito ruim, podiam arrumar outro. Podiam arrumar de freela, mas, enfim, é escolha né?”.

¹⁷² Tiago Ramos em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

¹⁷³ Tony Castro em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

Essa escolha acentua o distanciamento entre jornalistas profissionais e jornalistas amadores, correlacionando o trabalho dos primeiros ao comprometimento com a qualidade e à confiabilidade da notícia pelo controle das organizações. Isso aparece mais claramente no depoimento da jornalista Jucimara Pontes. Com isso, o caráter autônomo da atividade dos cinegrafistas amadores é associado a uma prática pouco confiável, apesar da atuação regular desses agentes nos telejornais.

Eles não têm aquele vínculo e regra de emissora. Eles fazem o que eles querem, eles se auto produzem, eles são pautados, eles já têm uma noção do que aquela emissora vai precisar. Eles não têm aquele vínculo de horário. Às vezes de manhã, a gente não consegue falar com o amador. Às vezes a gente precisa de manhã, meio dia ele liga o rádio. Ele não tem vínculo, ele está certo, ele não tem que dar satisfação pra gente. Ele não tem vínculo com a empresa, nós precisamos dele [grifos meus].¹⁷⁴

O controle das emissoras e dos jornalistas profissionais da produção de imagem é, portanto, um fator determinante para legitimar o trabalho das equipes tradicionais de reportagem frente à atividade exercida pelos amadores. Esses cinegrafistas, contudo, são vistos como agentes capazes de ameaçar a “autonomia da televisão”. A expressão foi usada pela jornalista Priscila Monteiro em referência à perda do domínio da produção do conteúdo audiovisual pelas televisões.

Não quer dizer que elas (as imagens) não são relevantes, que elas não são conteúdo, mas o modo de fazer... por isso, pelo modo de fazer, pelo profissional que está fazendo, elas não podem ser consideradas profissionais [...] tira a autonomia da televisão? *Eu acho que qualquer imagem amadora tira a autonomia da televisão porque é amadora, não é profissional como a gente sempre fez* [grifos meus].¹⁷⁵

O depoimento, no entanto, apresenta contradições. Ao passo que procura negar o pertencimento dos amadores ao jornalismo, mostra a relevância de suas imagens para os telejornais. Em resumo, a deslegitimação desses cinegrafistas pode ser explicada pelo fato de não estarem estatutariamente inseridos no corpo profissional das emissoras de televisão.

Essas disputas, no entanto, são por vezes escamoteadas pelo vínculo emocional entre amadores e profissionais, principalmente os ocupantes dos cargos mais elevados na hierarquia das redações. Em virtude disso, alguns cinegrafistas tendem a minimizar a

¹⁷⁴ Jucimara Ponte em entrevista para a presente pesquisa em 2016.

¹⁷⁵ Priscila Monteiro em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

existência de conflitos em torno do seu reconhecimento, como pode ser percebido no depoimento do cinegrafista Rodrigo Menezes para a presente pesquisa:

Depende do caráter do jornalista [...] tem um monte ali dentro que não serve nem pra ser amigo de cachorro. O que pudermos fazer para te prejudicar, pra falar eu sou melhor, eles fazem. *Mas eu tenho uma boa relação com a chefia, não me preocupo com quem está apurando [grifos meus].*

Isso sugere uma divisão interna do corpo de jornalistas entre aqueles que procuram estreitar os vínculos com os amadores em vista da importância de suas imagens na briga pela audiência (BOURDIEU, 1997), e aqueles que interpretam a atividade como uma invasão ao campo profissional do jornalismo. Esse último aspecto foi destacado nos trabalhos de Wallace (2009) e de Dickinson e Bigi (2009) sobre a atuação de vídeo-jornalistas na produção noticiosa televisiva.

Resultado das reconfigurações do telejornalismo provocadas pelas novas tecnologias e pelo aparecimento das câmeras portáteis, os vídeo-jornalistas passaram a disputar seu pertencimento ao campo pelo valor testemunhal de suas produções, mas despertam preocupações entre os jornalistas profissionais que entendem a inserção desses indivíduos nos telejornais como erosão ou declínio dos padrões jornalísticos. Isso porque o formato e as histórias contadas pelos vídeo-jornalistas podem fugir ao estilo das reportagens tradicionais. Essa característica, no entanto, é mais facilmente tolerada pelos editores, sensíveis a avaliar o trabalho dos VJs através do gosto da audiência (WALLACE, 2009).

Por tudo isso, no Brasil, a complexidade das disputas em torno da autoridade jornalística acabou encontrando uma solução específica. As diferenças não decorrem do descontentamento com a qualidade técnica das imagens captadas pelos amadores, mas do fato de os cinegrafistas de um modo geral não possuírem credencial acadêmica para o exercício profissional. Por isso, a condição de amador é rejeitada pelo cinegrafista Douglas Aguado, que entende seu pertencimento ao campo como um direito, conquistado através da prática do jornalismo.

Ele tem direito de pedir algo que ele está realizando como profissional [...] você não sabe o quanto é difícil estar na rua sozinho, numa madrugada, fazendo alguma coisa e sabendo que o salário de todo mundo está saindo daquilo e as pessoas te tratam mal? *As pessoas tratam mal catador de papelão. É mais ou menos isso. Porque não pegar o catador de papelão e dar uma melhor condição pra ele? Tem*

*hora que, na rua, a gente se sente o catador de papelão. [...] Não é que ele tem direito de reivindicar, ele já está ali [grifos meus].*¹⁷⁶

Ao comparar sua atividade à dos catadores de papelão, o cinegrafista demonstra uma consciência da sua condição de “ralé”, decorrente da ausência do capital cultural e da educação formal, e que caracteriza socialmente os indivíduos precarizados (SOUZA, 2009). Daí o exercício de um trabalho braçal, que exige esforço, estar associado à exposição ao risco e, por isso, não possuir reconhecimento.

Percebe-se uma diferença significativa no modo como Douglas Aguado e Rodrigo Meneses enxergam o tratamento a eles conferido pelos jornalistas. Enquanto para o último a rejeição reflete o comportamento particular de alguns jornalistas; para o primeiro ela é reflexo de uma concepção generalizada, de que a presença de agentes sem formação superior no jornalismo significa desvalorização da categoria jornalista “profissional”. Esse enaltecimento da formação educacional do jornalista aparece de forma naturalizada nos depoimentos de cinegrafistas como Ulysses Fontes e Jadson Marques.

*Cada um no seu lugar né?! Na hora de eu chegar para apurar o que aconteceu, para pensar em montar uma matéria, até aí eu sou (jornalista). Agora, na hora de finalizar um texto, o jornalista estudou muito mais, ele não vai errar na concordância, que eu posso errar. O jornalista é o cara que finaliza o texto [grifos meus].*¹⁷⁷

*Jornalista pra mim, assim, no ramo de ser repórter, tem que estudar. Eu não estudei para isso, eu estudei para fazer imagem. O registro profissional vem bem grande, jornalista, quer dizer que sou? Primeiro que eu teria que estudar, fazer faculdade. Para mim, deveria ser um registro diferenciado [grifos meus].*¹⁷⁸

Portanto, a obrigatoriedade do diploma influiu na profissionalização do jornalismo como um processo ideológico distinto e emergente, que reproduz o consenso sobre quem é o real jornalista e qual mídia noticiosa pode ser considerada como exemplo de jornalismo “verdadeiro” (DEUZE, 2005). No Brasil, diferentemente do contexto internacional onde o debate acerca da autoridade jornalística é intensificado pelo desenvolvimento das novas tecnologias, pela profusão de cenas amadoras e a utilização desses registros nos telejornais (USHER, 2017; KARLSSON, 2011)¹⁷⁹; as disputas em

¹⁷⁶ Douglas Aguado em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

¹⁷⁷ Ulysses Fontes em entrevista para a presente pesquisa em 2016.

¹⁷⁸ Jadson Marques em entrevista para a presente pesquisa em 2016.

¹⁷⁹ Para Palmer (2012), o termo “amador” reflete as tentativas da imprensa tradicional de manter sua hegemonia em uma era na qual o jornalismo está em crise. Experiências como *iReport* da CNN e UGC

torno da autoridade jornalística estão associadas à manutenção de privilégios e garantias, concedidas pelo Estado através da regulamentação (PETRARCA, 2010). Sendo assim, a obrigatoriedade do diploma tem um papel fundamental na distinção entre jornalistas profissionais e jornalistas amadores, mais do que as mudanças das práticas comunicacionais provocadas pelo avanço tecnológico. Isso fica evidenciado no depoimento do cinegrafista Jadson Marques:

Oficialmente, legalmente, em todo o território nacional, eu sou jornalista, mas se eu falar pra você que eu sou (risos) aquele jornalista top de linha, que estudou, que fez a faculdade pra isso aqui, não é bem assim, entendeu? Mas, como a lei é essa, eu sou jornalista porque é o que diz o meu registro profissional. *Eu posso chegar em qualquer lugar, eu sou jornalista, só que quando a pessoa me pergunta mais profundamente tem faculdade? Não tenho faculdade.* [grifos meus].

Segundo o cinegrafista Rodrigo Menezes, a falta do diploma de nível superior específico impediu, por diversas vezes, sua contratação como repórter em algumas emissoras de televisão:

Ainda tem muito tabu com relação ao diploma. Eu não seria contratado de uma emissora como jornalista de jeito nenhum. *Já fui chamado pra ser repórter da Rede TV, já fui chamado pra ser repórter da CNT. Quando eles falaram: você tem diploma? Não. Então, não dá* [grifos meus].

Isso mostra que, mesmo tendo sido declarado inconstitucional pelo Supremo Tribunal Federal em 2009, a exigência do diploma segue funcionando como distinção decisiva. Por esta razão, o cinegrafista Rodrigo Menezes ingressou na faculdade de jornalismo, traçando um caminho semelhante ao do cinegrafista Tony Castro que, apesar de atuar por 10 anos na produção de notícias, só conseguiu uma contratação como repórter de TV depois de concluir o curso superior, o que também lhe permitiu assinar as reportagens produzidas.

Quando eu fui convidado a ser repórter, eu poderia ser repórter, eu fui impedido. *Fui impedido de fazer aquilo que eu acredito, que dá uma*

(*User-Generated Content*) da BBC podem ser entendidas como apropriação e incorporação de uma mão-de-obra gratuita, alimentada pelo desejo de reconhecimento nas transmissões televisivas, já que muitos dos colaboradores almejam uma carreira como jornalista. Allan e Thorsen (2009) ressaltam a importância dos amadores, especialmente, na transmissão de eventos relacionados às guerras e à violência urbana, em países onde a liberdade de imprensa não é respeitada. Não por acaso, Karlsson (2011) conclui que os jornalistas estão diante de um dilema, tentando resguardar seu monopólio na transmissão da “verdade”, apesar de compromissados com a velocidade e abundância de vozes na produção noticiosa.

visibilidade nacional bacana, de ser o pai das minhas crianças porque eu fazia as reportagens só que eu não aparecia. Você imagina um cara que tem mais de mil reportagens dentro de um lugar, de um programa, de uma década e ninguém sabe quem é. Quem é? [grifos meus].¹⁸⁰

Um dos aspectos mais importantes desse depoimento diz respeito ao apagamento da autoria como forma de manutenção da autoridade jornalística na televisão. Em depoimento para a presente pesquisa, o jornalista Albino Castro reconheceu: “o Tony Castro era um puta cinegrafista, corajoso”. Mas, apesar da atuação efetiva na produção noticiosa, Tony não possuía diploma em jornalismo, motivo pelo qual acabou impedido de assinar reportagens no período em que trabalhou como *freelancer* para o *SBT*. Em vez disso, o cinegrafista foi submetido ao anonimato através do uso do termo “amador”.

Isso indica que a regulamentação do jornalismo brasileiro, com a imposição de barreiras formais ao exercício profissional (PETRARCA, 2010), foi e continua sendo determinante para a manutenção de certas distorções, como a que provoca o rebaixamento dos cinegrafistas. No entanto, as tentativas de inclusão desses agentes no campo jornalístico são normalmente vistas como uma ameaça à reserva do mercado de trabalho aos jornalistas graduados. O depoimento da jornalista Priscila Monteiro é bastante esclarecedor, nesse sentido.

Se a gente não der essa importância ao jornalista, a gente está acabando com o jornalista, porque qualquer um pode ser jornalista e eu não penso assim. Acho que qualquer um pode ser produtor de conteúdo, qualquer um pode filmar o que quiser, qualquer um pode fazer o que quiser, mas existem profissionais especializados para conduzir aquela imagem da melhor forma, sem chocar o público, de uma forma esclarecedora, imparcial e tudo mais. Por isso eu considero esses profissionais amadores [grifos meus].¹⁸¹

Nessa perspectiva da jornalista, a exigência do diploma reflete positivamente não apenas na qualidade do produto final apresentado ao consumidor, mas também na valorização da categoria dos “profissionais” do jornalismo, o que em última análise produz respeito à profissão. Esse ponto de vista é compartilhado pelo repórter Luarlindo Ernesto, que explica assim a defesa do diploma:

Eu sou a favor do diploma, eu sou pra toda profissão, principalmente essa que você tem que escrever sobre o homem que pisou na lua pela primeira vez, que foi meu caso, como o bandido que está trocando tiro

¹⁸⁰ Tony Castro em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

¹⁸¹ Priscila Monteiro em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

com a PM lá no Vidigal. Tem que ter. *Diploma é imprescindível, na reportagem policial, na do esporte, na cidade, na política, pra mim é essencial* [grifos meus].¹⁸²

No caso específico de Luarlindo Ernesto, essa defesa é particularmente surpreendente por tratar-se de um jornalista não-diplomado, que iniciou a carreira como repórter policial aos 14 anos no jornal *Última Hora*, e pode acompanhar os desdobramentos da modernização da imprensa brasileira a partir dos anos 1950, quando “a maioria (dos repórteres) não sobreviveu a essa reforma”, conforme ele mesmo conta.

Em suma, o reconhecimento da capacidade e da habilidade dos amadores, não implicar a aceitação desses agentes por parte dos jornalistas, nem algumas vezes por eles mesmos, já que o curso superior é tido como requisito fundamental para o pertencimento à comunidade jornalística profissional. Isso é evidenciado pelo jornalista Rodrigo Mariz durante o depoimento para a presente pesquisa:

Desde que se criou o curso de jornalismo, que existe uma faculdade e que aquela formação é muito importante, eu acho ela fundamental. [...] *Acho que tem alguns amadores que têm a formação (técnica) e trabalham como amadores por profissão, amadores rotulando a palavra designada pra eles. E tem outros que realmente são amadores, que talvez um dia [...] possam ser enxergados como um profissional, porque ele fez curso, tem uma vivência, experiência daquilo, e que vai dar uma bagagem suficiente pra ele pra ser considerado um repórter cinematográfico* [grifos meus].

Rodrigo Mariz ressalta a formação profissionalizante dos amadores em contraste com a formação superior dos jornalistas. Contudo, ao afirmar que alguns cinegrafistas atuam como “amadores por profissão”, ele procura destacar o caráter independente da atividade, ou seja, a opção pelo trabalho *freelancer*, desvinculado das emissoras de televisão. Isso não diz respeito à qualidade das imagens ou à capacidade desses cinegrafistas de realizar um trabalho equivalente aos das equipes de reportagem profissionais, mas ao meio de vida, através do qual os amadores buscam uma maior remuneração em relação aos cinegrafistas contratados. Isso justifica sua permanência nas margens do processo produtivo da notícia.

Por outro lado, é interessante notar como o jornalista faz uma certa distinção entre os próprios amadores, atestando a maior experiência por parte de alguns desses cinegrafistas. Mas ele também aponta para a importância da prática do jornalismo, algo

¹⁸² Luarlindo Ernesto em entrevista para a presente pesquisa em 2017.

capaz de conferir domínio sobre os critérios que consagraram a atividade jornalística. Sendo assim, percebe-se uma contradição em seu depoimento, pois se é a prática que oferece a “bagagem suficiente” para que o amador possa ser considerado jornalista, enquanto repórter-cinematográfico, então o diploma não deixa de ser um instrumento meramente formal nesse processo. Mais do que isso, o depoimento é emblemático, pois sintetiza o modo como as coisas estão e como se viu nos variados depoimentos trazidos ao longo deste trabalho. A obrigatoriedade do diploma para o exercício do jornalismo no Brasil aparece como elemento central.

Conclusão

As disputas em torno da autoridade jornalística foram intensificadas nos últimos anos em decorrência das transformações provocadas pelos avanços tecnológicos nos modos produtivos da notícia. O desenvolvimento da Internet, o processo de convergência midiática e o barateamento dos equipamentos portáteis de captação de som e imagem permitiram uma profusão inimaginável de conteúdo audiovisual produzido por cidadãos comuns. Diante desse fenômeno, os jornalistas passaram a estimular o envio desses registros aos telejornais, elevando assim o status dos cidadãos de meros consumidores a coprodutores da notícia. A participação da audiência na produção jornalística televisiva promoveu a popularização do termo “amador”, normalmente empregado para distinguir agentes não-diplomados dos jornalistas profissionais.

Entretanto, a ampla utilização de cenas captadas por amadores nos noticiários expôs os limites da produção noticiosa, com impacto direto sobre a autoridade cultural dos jornalistas. O uso de imagens amadoras evidencia as dificuldades enfrentadas pelas equipes de reportagens para acessar os locais de ocorrência de boa parte dos eventos noticiáveis, principalmente aqueles que fogem ao controle dos jornalistas, tais como acidentes e tragédias naturais. Por outro lado, os registros dos amadores são investidos de valor testemunhal, importante atributo da autoridade jornalística. Portanto, ao utilizar essas cenas, os jornalistas cumprem a função de “mostrar” a “realidade” através de sua “presença” no local dos fatos, mas enfraquecendo a exclusividade do conhecimento e das práticas jornalísticas.

Visando legitimar e resguardar seu lugar de porta-vozes autorizados dos acontecimentos, os jornalistas profissionais procuram disciplinar a produção amadora e subordiná-la aos processos de seleção e edição de conteúdo. Desse modo, enquanto

procuram manter os amadores na condição de colaboradores, submetidos aos procedimentos normativos que caracterizam a atividade jornalística, os jornalistas profissionais evidenciam sua importância na transmissão de informações “críveis” ou “confiáveis” ao telespectador. Por tudo isso, o termo “amador” está em voga; contudo, o emprego de agentes não-diplomados pelas emissoras de televisão brasileiras na produção de imagens precede o processo de convergência de mídias com seus mais variados desdobramentos.

Na esteira das mudanças sociais provocadas pela tecnologia, com o aparecimento das primeiras câmeras filmadoras VHS, já em meados dos anos 1980, travou-se o debate sobre a inserção de imagens gravadas por jornalistas amadores nos telejornais. Isso se deu em função da regulamentação profissional do jornalismo no Brasil pelo Decreto 83.284/79. Embora delimitasse as funções privativas dos jornalistas graduados, o decreto incluía no interior da prática profissional agentes para os quais não se exigia a portabilidade do diploma superior específico, entre eles o cinegrafista.

Foi no contexto de regulamentação profissional, mas também do descentramento da produção de imagem, que a terminologia “jornalista amador” ou “cinegrafista amador” passou a corresponder aos agentes não-diplomados, mais especificamente aos cinegrafistas não-credenciados para o exercício regular da profissão. Durante os anos 1980, com a ampliação dos programas jornalísticos na grade de programação das emissoras e o conseqüente aumento da utilização da dupla repórter/cinegrafista, pode-se supor que as entidades representativas de classe intensificaram o patrulhamento das fronteiras de acesso ao jornalismo, tencionando impedir a invasão do campo por diletantes. Isso acentuou as disputas em torno da autoridade jornalística entre “jornalistas profissionais” e “jornalistas amadores”.

A falta da credencial acadêmica levou à permanência dos cinegrafistas na zona cinzenta entre duas legislações. Sem um estatuto profissional definido, esses agentes podem ser enquadrados como operadores de câmera, vinculados ao sindicato dos radialistas; ou como repórteres-cinematográficos, vinculados ao sindicato dos jornalistas. Entretanto, para ser “aceito” nesta última função, o cinegrafista é submetido à avaliação de comissões sindicais, responsáveis pela aprovação da concessão do registro profissional de jornalista junto à Delegacia Regional do Trabalho. Trata-se, portanto, de uma inserção rebaixada à comunidade profissional, que submete o trabalho do cinegrafista, normalmente vistos como “técnico”, ao do jornalista diplomado.

Parte dos produtores de imagem não-credenciados continuou a atuar como cinegrafista *freelancer* e, através da produção independente, captar flagrantes de incêndios, assaltos, acidentes e perseguições policiais para os telejornais. A atividade dos jornalistas amadores notabilizou-se no Brasil com a divulgação de dois casos emblemáticos de violência policial contra moradores da periferia: Favela Naval, em São Paulo, e Cidade de Deus, no Rio de Janeiro, ambos exibidos pelo *Jornal Nacional* na década de 1990.

Esses casos, gravados por cinegrafistas amadores, chamaram a atenção da sociedade e despertaram importantes reações do poder público, que resultaram na aprovação das leis brasileiras dos direitos humanos. Por outro lado, a presença desses agentes na produção noticiosa ampliou as discussões em torno do emprego de *outsiders* no telejornalismo. Enquanto alguns interpretavam a participação dos amadores como uma invasão de diletantes ao mercado de trabalho dos jornalistas, outros destacavam a relevância desses cinegrafistas para os noticiários e para o bem da sociedade.

De lá pra cá, os jornalistas amadores se especializaram na cobertura de risco e da violência urbana, principalmente no interior de regiões conflagradas, hostis à presença da imprensa tradicional e dos jornalistas profissionais. Isso porque desenvolveram códigos de acesso e modos de atuação específicos, que lhes garantem uma relação mais estreita com fontes ligadas ao universo policial e da criminalidade, além da entrada nas áreas de conflito armado para registrar fatos “ao vivo”, no momento em que acontecem, quase sempre com exclusividade.

A dinâmica utilizada pelos amadores somada às dificuldades de acesso das equipes de reportagem convencionais à essas regiões tornaram as emissoras e os jornalistas dependentes desse tipo de produção. As imagens captadas por amadores são normalmente disputadas pelas emissoras de TV que, apesar do uso irrestrito desses registros, procuram obscurecer a participação desses agentes por meio do crédito “cinegrafista amador”. Assim, enquanto jornalistas profissionais e emissoras capitalizam prestígio e autoridade junto às diferentes instancias da sociedade, os amadores permanecem anônimos do público e sem reconhecimento no universo do jornalismo.

No Brasil, a maioria dos cinegrafistas tem formação autodidata, ou seja, aprendem na prática os processos de produção da notícia. A falta da credencial acadêmica mantém esses agentes em um lugar periférico, associado à falta de capital cultural e à baixa intelectualidade, ao contrário dos jornalistas diplomados, comumente pertencente à classe média escolarizada. Assim, os cinegrafistas correspondem a uma espécie de “ralé” do

telejornalismo, ou seja, indivíduos socialmente rebaixados e precarizados, a quem é atribuída a atividade braçal, ligada à força física mais do que ao intelecto. Seguindo a lógica da divisão moral do trabalho, o lugar periférico dos produtores de imagem pode ser observado até mesmo na separação dos espaços internos das emissoras de TV, entre as redações e as “salas dos câmeras”.

Ao longo da presente pesquisa procuramos demonstrar quem são e como atuam os cinegrafistas amadores. Com isso, buscamos também trazer à luz os modos velados de obtenção da imagem no telejornalismo brasileiro, a fim de contribuir para um maior conhecimento das práticas jornalísticas vigentes. Procuramos ainda entender como os avanços tecnológicos influenciaram o desenvolvimento dessas práticas e do telejornalismo tal como o conhecemos. Das primeiras notas cobertas ilustradas com fotografias até a ampla utilização de imagens produzidas por “amadores”, os telejornais puderam experimentar os efeitos das mudanças no universo tecnológico de diferentes maneiras. Elas foram fundamentais não apenas para elevar a qualidade técnica das reportagens televisivas, mas contribuíram de forma significativa para alterar os modos de produção da notícia na televisão com impacto sobre a rotina dos agentes nela inseridos.

Portanto, da precariedade inicial dos equipamentos de filmagem à praticidade das câmeras portáteis, o desenvolvimento das tecnologias de captação de som e imagem permitiram uma maior agilidade na transmissão das notícias e mobilidade por parte de repórteres e cinegrafistas, que passaram a marcar sua presença no local dos acontecimentos e reforçar o papel do jornalista de testemunha ocular da história. Em contrapartida, esses avanços também possibilitaram o aparecimento de outros agentes produtores de informação e a paulatina perda do monopólio da produção de conteúdo audiovisual pelos jornalistas profissionais, com o conseqüente enfraquecimento da autoridade jornalística.

Essa conjuntura nos chama a (re)pensar o telejornalismo contemporâneo e as práticas jornalísticas nele inseridas, em um ambiente comunicacional múltiplo, multifacetado e onde todos são convocados a produzir informação e imagem, mas nem todos são considerados jornalistas. Em última análise, isso remete às discussões sobre a obrigatoriedade do diploma superior específico para o exercício do jornalismo, pois demonstra que a posse do instrumento legal está ligada aos mecanismos de distinção social, mais do que à prática jornalística, funcionando como paradigma definidor de quem pode e quem não pode ser jornalista no Brasil.

Referências

AGUIAR, Leonel Azevedo de; BARSOTTI, Adriana. **Jornalismo amador: proposta para definir as práticas jornalísticas exercidas pelo público em ambientes interativos**. Revista Pauta Geral-Estudos em Jornalismo, Ponta Grossa, vol.1, n.1 p. 43-58, Jan-Jul, 2014.

ALBUQUERQUE, Afonso. O copy desk e o diploma: a retórica do profissionalismo como 'purificação moral' no jornalismo brasileiro. In: LOPES, Fernanda Lima; Sacramento, Igor (Orgs.). **Retórica e Mídia – estudos ibero-brasileiros**. Florianópolis: insular, 2009.

_____. **Voters Against Public Opinion: the press and democracy in Brazil and South Africa**. International Journal of Communication 10(2016), 1-20.

ALBUQUERQUE, Afonso; Roxo, Marco. **As Diretrizes Curriculares de Jornalismo e o modelo cartorial de ensino universitário**. Revista Questões Transversais, v.3, n.5, jan-jun de 2015.

ALLAN, Stuart. **Citizen Journalism: global perspectives**. Nova York: Peter Lang, 2009.

ARAÚJO SILVA, Karina de. **Videoreportagem em três estilos: Análise de um subgênero em formação**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – FACOM/UFBA, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Annablume, São Paulo, 2002.

BARBOSA, Marialva. **Os donos do Rio**. Imprensa, poder e público. Rio de Janeiro: Vício de leitura, 2000.

BECKER, Beatriz. **Todos juntos e misturados, mas cada um no seu quadrado: um estudo do RJTV 1ª edição e do Parceiros do RJ**. Revista Galáxia, São Paulo, n.24, 2012.

BENTES, Ivana. **Aqui Agora: o cinema do submundo ou o tele-show da realidade**. Revista Imagens. Editora da Unicamp, n.2, 1994.

BIRD, Elizabeth; DARDENNE, Robert. **Mito, Registro e Estórias: Explorando as qualidades narrativas das notícias**. In TRAQUINA, Néson (org). **Jornalismo: Questões, Teorias e Estórias**. Lisboa, Vega, 1993

BOCK, Mary Angela. **Citizen video journalists and authority in narrative: Reviving the role of the witness**. Journalism, 2011, 13(5) 639-653.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a Televisão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

_____. **A Distinção: crítica social e julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BOWMAN, Shayne & WILLIS, Chris. **Nosotros, el medio**. The Media Center at the American Press Institute, 2003.

BRAMBILLA, Ana Maria. **A identidade profissional no jornalismo open source**. Em *Questão*, Porto Alegre, v.11, n.1, p.103-119 (jan./jun.), 2005.

BRASIL, Antonio Claudio. **Telejornalismo imaginário** – memórias, estudos e reflexões sobre o papel da imagem nos noticiários de TV. Florianópolis: Insular, 2012.

BRUNS, Axel. **Gatekeeping, gatewatching, realinhamento em tempo real**: novos desafios para o jornalismo. *Brazilian Journalism Research*, v.7, n°11 (2011).

_____. **Gatewatching**: collaborative online news production. Nova York: Peter Lang, 2005.

BUSTAMANTE, Celeste G. & RELLY, Jeannine E. **The practice and study of journalism in zones of violence in Latin America**: Mexico as a case study. *Journal of Applied Journalism & Media Studies*, v.5, n.1, 2016, pp. 51-69(19).

CARLSON, Matt. **War journalism and the “KIA Journalists”**: The cases of David Bloom and Michael Kelly. *Critical Studies in Media Communication* 23:2, 91-111, 2006.

COUTINHO, Iluska. **Telejornalismo no Brasil**: um panorama marcado por personagens da tela de TV. In: *Televisão, História e Gênero*. Goulart Ribeiro, Ana; Sacramento, Igor; Roxo, Marco (orgs.). Rio de Janeiro: Multifoco. 2014.

_____. **Telejornalismo no Brasil**: um olhar sobre os reflexos do padrão americano. Intercom, 2005. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R0647-2.pdf>>

CURRAN, James & SPARKS, Colin. **Press and popular culture**. *Media, Culture and Society*, v.13 (1991), 215-237.

DAHLGREN, Peter & SPARKS, Colin. **Journalism and Popular Culture**. London, Sage, 2000.

DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANRTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DEUZE, Mark. **What is Journalism?**: Professional identity and ideology of journalists reconsidered. *Journalism*, v.6, n.4, p.442-464 (nov.), 2005. Disponível em: <<http://jou.sagepub.com/content/6/4/442>>. Acesso em 19 mai. 2016.

_____. **The professional Identity in the Context of Convergence Culture**. *Observatório*, v.2, n.4, 2008.

DEUZE, Mark & BARDOEL, Jo. **‘Network journalism’**: Converging competencies of old and new media professionals. *Australian Journalism Review*, v.23(2), 2001.

DIAS, Mario. **Malditos repórteres de polícia**. Niterói, RJ: Muiraquitã, 1992.

DICKINSON, R; BIGI, H. **The Swiss video journalist**: issues of agency and autonomy in news production. *Journalism* 2009, Vol. 10(4) 509-526.

FECHINI, Y. **Televisão e presença**: uma abordagem semiótica da transmissão direta. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

_____. **Influências do Núcleo Guel Arraes na produção televisual brasileira**. XVI Encontro da Compós, 2007.

FERREIRA, Marieta & AMADO, Janaína (orgs). **Usos & abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 8.ed., 2006.

FRAZÃO, Sandra M. & BRASIL, Antonio. **A participação do telespectador na produção da notícia em telejornal**. *Brazilian Journalism Research*, v.9, n2, 2013.

FREYRE, G. **Casa-Grande & Senzala**: formação da família brasileira, sob o regime da economia patriarcal. 51ª ed. ver. – São Paulo: Global, 2006.

GILMOR, Dan. **Nós, os media**. Lisboa: Editorial Presença, 2004.

HAMPTON, Mark. **The “Objectivity” Ideal and Its Limitations in 20th-century British Journalism**. In *Journalism Studies*, Vol. 9, No 4, 2008.

HARDT, Hanno. **Newsworkers, Technology and Journalism History**. *Critical Studies in Mass Communication* 7(1990), 346-365.

HUGHES, Everett C. **Men and their work**. New York: Free Press of Glencoe, 1958.

HUGHES, Sallie & MÁRQUEZ-RAMÍREZ, Mireya. **Examining the practices that mexican journalists employ to reduce risk in a contexto of violence**. *International Journal of Communication* 11(2017), 499-521.

HUGHES, S., MELLADO, C., ARROYAVE, J., BENITEZ, J. L., DE BEER, A.S., GARCÉS, M., & MÁRQUEZ-RAMÍREZ, M. **Expanding influences research to insecure democracies**: How violence, public insecurity, economic inequality and uneven democratic performance shape journalists’ perceived work environment. *Journalism Studies*, 2017.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação**. São Paulo: Aleph, 2009.

KARLSSON, Michael. **The immediacy of online News, the visibility of journalistic processes and a restructuring of journalistic authority**. *Journalism* 12(3) 279-295, 2011.

KEEN, Andrew. **O culto do amador**. Zahar, 2009.

KNEIPP, Valquíria Aparecida Passos. **Trajatória da formação do telejornalista brasileiro – as implicações do modelo americano**. São Paulo, 2008. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27153/tde-27042009-121921/.../2157520.pdf>

KPEROGI, F. A. **Cooperation with the corporation?** CNN and the hegemonic cooptation of citizen journalism through iReport.com. *New Media & society* 13(2) 314-329.

KUCINSKI, Bernardo. **A síndrome da antena parabólica:** ética no jornalismo brasileiro. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

LAGE, Nilson. **À Frente, o passado.** Formação Superior em Jornalismo: uma exigência que interessa à sociedade. FENAJ. Florianópolis: imprensa da UFSC, 2002.

LAIA, Evandro José Medeiros. **O telejornalismo e o telefone celular:** notas sobre a cobertura de um incidente aéreo em Nova Iorque. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom, 2015.

MAGALHÃES, Milena. **Cinegrafista sem diploma não pode ser jornalista.** Observatório da Imprensa, ed. 486. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/cinegrafista_sem_diploma_nao_pode_ser_jornalista/>.

MARQUES DE MELO, J. **Ideologia e Poder no ensino da Comunicação.** São Paulo: Cortez e Moraes: Intercom, 1979.

MEDINA, Cremilda (Org). **O Jornalismo na Nova República.** São Paulo: Summus, 1987.

MELLO, C. **Vídeo no Brasil: experiência dos anos 1970 e 1980.** Intercom, São Paulo, 2007.

MEMÓRIA GLOBO. **Jornal Nacional:** a notícia faz história. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MICK, J; LIMA, S. **Perfil do Jornalista Brasileiro** – características demográficas, políticas e do trabalho jornalístico em 2012. Florianópolis: Insular, 2013.

MIRA, Maria Celeste. **O Circo eletrônico** – Silvio Santos e o SBT. Loyola/Olho D'Água, 1995.

MOLICA, Fernando (Org). **50 anos de crimes:** reportagens policiais. Rio de Janeiro: Record, 2007.

NERONE, John. **The historical roots of the normative model of journalism.** *Journalism* 14(4) 446-458, 2012.

NERONE, J; BARNHURST, K. **US Newspaper Types, the Newsroom and the Division of Labor.** *Journalism Studies*, v.4, n°4, 435-449, 2003.

NEVES, Bráulio & MAIA, Rousiley. **Imagens estarecedoras:** telejornalismo e processos de accountability. *Brazilian Journalism Research*, n1. v.2, 2009.

_____. **Imagens que chamam ao debate:** a construção da denúncia e da controvérsia no evento da Favela Naval. In: *Mídia e deliberação*. Editora FGV, 2008.

NIEKAMP, Ray. Pans and Zooms: **The quality of Amateur Video Covering a Breaking News Story**. In In ANDÉN-PAPADOPOULOS, Kari and PANTTI, Mervi. *Amateur Images and Global News*. Intellect Bristol, UK, 2011.

PALMER, L. **“iReporting” an Uprising:** CNN and Citizen Journalism in Network Culture. *Television & New Media*, 2012, 14 (5) 367-385.

PETRARCA, Fernanda Rios. **Construção do Estado, Esfera Política e Profissionalização do Jornalismo no Brasil**. *Revista de Sociologia. Política*. Curitiba, v. 18, n. 35, p. 81-94, fev. 2010.

RAMONET, Ignacio. **A explosão do jornalismo:** das mídias de massa à massa de mídias. São Paulo: Publisher Brasil, 2012.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil:** um perfil editorial. São Paulo: Summus, 2000.

RIBEIRO, A. P. **Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 1950**. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

RIFIOTIS, Theophilos. **Violência policial e imprensa:** o caso da Favela Naval. *São Paulo em Perspectiva*, 13(4), 1999.

ROXO, Michelle. **Sobre fronteiras no jornalismo:** o ensino e a produção da identidade profissional. Tese (Doutorado) – UFF, 2011.

ROXO DA SILVA, Marco. **Quando até Roberta Close foi jornalista:** o jornalismo e suas fronteiras. *Lumina*, v.2, n.2, 2008.

_____. A condenável retórica do nariz de cera e o diploma de jornalismo. In: LOPES, Fernanda Lima; Sacramento, Igor (Orgs.). **Retórica e Mídia – estudos ibero-brasileiros**. Florianópolis: insular, 2009.

_____. Bunda de malandro velho não se ajeita em calça lee: o seriado *Plantão de Polícia*, a malandragem e a modernização dos jornais. In: *In: Televisão, História e Gênero*. Goulart Ribeiro, Ana; Sacramento, Igor; Roxo, Marco (orgs.). Rio de Janeiro: Multifoco. 2014.

_____. **Jornalistas, pra quê?** Militância sindical e o drama da identidade profissional. Curitiba: Appris, 2016.

_____. A volta do jornalismo cão na TV. In: Ribeiro, Ana Paula Goulart; Sacramento, Igor; Roxo, Marco (orgs.). **História da Televisão no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2010.

ROMANCINI, Richard; LAGO, Cláudia. **História do Jornalismo no Brasil**. Florianópolis: Insular, 2007.

SACRAMENTO, Igor Pinto. **Depois da revolução, a televisão**: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – UFRJ, 2008.

SCHUDSON, M. **Descobrimo a notícia: uma história social dos jornais nos Estados Unidos**. Petrópolis: Vozes, 2010.

SJOVAAG, Helle. **Amateur Images and Journalistic Authority**. In ANDÉN-PAPADOPOULOS, Kari and PANTTI, Mervi. *Amateur Images and Global News*. Intellect Bristol, UK, 2011.

SODRÉ, Muniz. **A comunicação do grotesco**. Vozes, 1972.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **Informação e boato na rede**. In: *Jornalismo contemporâneo: figurações, impasses e perspectivas*. Silva, Gislene; Künsch, Dimas; Berger, Christa; Albuquerque, Afonso (Orgs). Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2011.

SOLOSKI John. **O jornalismo e o profissionalismo**: alguns constrangimentos no trabalho jornalístico. In TRAQUINA, Nelson (org). *Jornalismo: questões, teorias e “estórias”*. Lisboa, Vega, 1993, pp. 306-325

SQUIRRA, S. **Aprender Telejornalismo**: produção e técnica. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SOUZA, Jessé. **A ralé brasileira**: quem é e como vive. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

TARGINO, Maria das Graças. **Jornalismo cidadão**: informa ou deforma? / Brasília : Ibict : UNESCO, 2009.

TEIXEIRA, Monica. **Telejornalismo**: o dia-a-dia do mundo. TELAVIVA, n. 94, 2000. Disponível em: <https://issuu.com/telaviva/docs/pdf_94_ok?layout=http%253A%252F%252Fskin.issuu.com%252Fv%252Fflight%252Flayout.xml&showFlipBtn=true>.

THOMAZ, Patricia. **A linguagem experimental da videorreportagem**. Inovcom, v.1, n.2, 2006.

TUCHMAN, G. **Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsmen’s Notion of Objectivity**. *American Journal of Sociology*, Vol.77, n.4 (Jan., 1972), p.660-679.

USHER, Nikki. **Breaking news production processes in US metropolitan newspapers**: Immediacy and journalistic authority. *Journalism*, 2017, pp. 1-16.

WALLACE, Sue. **Watchdog or witness?** The emerging forms and practices of videojournalism. *Journalism*, 2009, Vol. 10(5) 684-701.

WEAVER, P. H. **As notícias de jornal e as notícias de televisão.** In: TRAQUINA, Nelson (org.). *Jornalismo: questões, teorias e estórias.* 2.ed. Lisboa: Vega, 1993.

WOLF, M. **Teorias da Comunicação de massa.** Lisboa: Presença, 1999.

ZELIZER, B. **Where is the author in American TV News?** On the construction and presentation of proximity, authorship, and journalistic authority. *Semiotica* 80-1/2 (1990), 37-48.

_____. **Covering the body: the Kennedy assassination, the media and the shaping of collective memory.** Chicago & London: University of Chicago Press, 1992.