

Vinicius Batista de Oliveira

**JORNALISMO E IMAGENS-FLAGRANTES AMADORAS:  
NOVAS CONFIGURAÇÕES DE PODER, DE VIGILÂNCIA E  
DISCIPLINA**

Dissertação submetida ao Programa de  
Pós-Graduação em Jornalismo da  
Universidade Federal de Santa  
Catarina para a obtenção do Grau de  
Mestre em Jornalismo  
Orientador: Prof. Dra. Daisi Imgard  
Vogel

Florianópolis  
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária  
da UFSC.

Oliveira, Vinicius Batista de Jornalismo e imagens-flagrantes amadoras : Novas configurações de poder, de vigilância e disciplina / Vinicius Batista de Oliveira ; orientadora, Daisi Imgard Vogel - Florianópolis, SC, 2016. 146 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós Graduação em Jornalismo.

Inclui referências

1. Jornalismo. 2. foucault. 3. imagens-flagrantes amadoras. 4. verdade. 5. poder. I. Vogel, Daisi Imgard . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós Graduação em Jornalismo. III. Título.

Vinicius Batista de Oliveira

**JORNALISMO E IMAGENS-FLAGRANTES AMADORAS: NOVAS CONFIGURAÇÕES DE PODER,  
VIGILÂNCIA E DISCIPLINA**

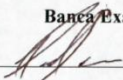
Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Jornalismo, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 13 de dezembro de 2016.

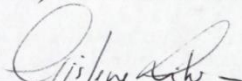


Prof.ª. Dr.ª. Daisi Imgard Vogel (Orientadora)

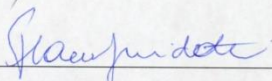
**Banca Examinadora:**



Prof.º Prof. Dr. Pedro de Souza - Universidade Federal de Santa Catarina



Prof.ª. Dr.ª. Gislene da Silva - Universidade Federal de Santa Catarina



Prof.ª. Dr.ª. Flávia Garcia Guidotti - Universidade Federal de Santa Catarina

*Tudo o que não invento é falso.*

Manoel de Barros

## AGRADECIMENTOS

Em pouco mais de dois anos, após uma decisão um tanto quanto impulsiva, me dei a chance de conhecer coisas novas. Do sabor do pastel da feirinha nas quartas-feiras ao sabor das personalidades tão variadas dos meus colegas de mestrado. Das novas dúvidas rabiscadas nos cantos do caderno às novas ideias que uma única aula com professores magníficos poderia gerar. Descobri que o modo como eu refletia sobre o mundo tinha conexões com o modo como outros autores refletiam o mundo. De tudo que eu conheci de novo eu tento deixar um pouco neste trabalho. Aliás, um trabalho que eu vejo muito mais como um processo do que como uma tarefa cumprida.

Mas tudo bem, o processo continua e essa etapa tem um ponto final. O último ponto final deste trabalho é um ponto largo. Largo porque precisa caber todo mundo que, de uma forma ou de outra, me ajudou nessa trajetória. De início, bem início mesmo, não há como não começar agradecendo aos meus pais, Carlos e Silvia, e minha irmã, Aline, além do restante da minha família. Certa vez, na formatura da graduação, escrevi o discurso de homenagem aos pais dizendo que na vida nós criamos laços de amor e amizades por aí, mas que com a família não é laço, é nó. Mais forte, mais firme. Essencial. Obrigado pelo simples fato de saber que vocês estão aí e que eu posso contar com o mais incondicional apoio.

Em segundo lugar, quero agradecer demais minha namorada, Mariana, que tornou essa trajetória tão mais fácil com seu imenso amor e disposição em ajudar em tudo que fosse possível. Agradecer por ter enfrentando períodos em que eu “namorava” mais os livros e que estava

à beira de um colapso mental. Obrigado pela compreensão e pelo amor constante. Seria impossível sem você. Minha sogra, a Dica, ao lado da Mari, também não mediu esforços, foi diversas vezes uma segunda mãe e tenho prazer em tentar retribuir com o orgulho que ela pode sentir ao me ver cumprir essa etapa da minha vida com sucesso.

Agradeço também aos colegas do mestrado e doutorado que dividiram discussões filosóficas e cervejas sem pensar duas vezes. É gratificante caminhar ao lado de pessoas iluminadas como vocês. Deixo minha gratidão especialmente a alguns com quem dividi mais atenção e carinho. Ao querido Adriano, que me abrigou em sua casa, à Tássia e à Ana, pela amizade sincera e espontânea que criamos, e a todos os outros com quem dividi bons momentos.

Aos professores do programa, mais que agradecimento, eu tenho admiração. São gigantes como pessoas e como professores. Agradeço à Gislene, que me instigou imensamente em ser um pesquisador melhor. À Flávia, que me ajudou a amadurecer na oportunidade de compartilhar a sala de aula. Ao Mauro por me adotar provisoriamente como co-orientador. Ao Rogério, por ter me dado a oportunidade de ver meu nome publicado em um livro sob sua tutela. E agradeço especialmente à minha orientadora, Daisi, que serviu de exemplo e inspiração com sua imensa sabedoria, espontaneidade e originalidade na forma de ver o mundo.

Por fim, agradeço aos meus colegas de trabalho na Universidade do Vale do Itajaí, alguns que haviam sido meus professores. Na sala dos professores, dividi as angústias e avanços do meu trabalho e todos estavam sempre dispostos a ouvir ou a ajudar. Aos

demais colegas que colaboraram das mais diversas formas, meu imenso obrigado.

## RESUMO

Esta pesquisa interessa-se pela questão das imagens-flagrantes amadoras e tem como objetivo apontar discussões relacionadas a reportagens de jornalismo impresso que fazem uso de tais imagens. Toma-se como definição para imagens-flagrantes amadoras aquelas produzidas por indivíduos fora do meio profissional fotográfico ou capturadas de forma automática, como em câmeras de segurança. Faz-se de partida uma descrição em profundidade a fim de identificar as condições de emergência e as materialidades dessa imagem-flagrante amadora na forma como ela se apresenta no jornalismo impresso. Analisa-se aspectos como o apagamento de autoria, a baixa qualidade técnica, o conteúdo temático das reportagens, o formato gráfico de apresentação e a estética flagrante das imagens em reportagens do caderno Cotidiano do jornal Folha de S. Paulo no período de 2012 a 2014. A primeira etapa dá base para uma discussão a partir dos conceitos foucaultianos de discurso e poder, apontando questões sobre a produção de verdade, mecanismos discursivos do jornalismo, a participação do jornalismo em sistemas de vigilância e sua atividade como instrumento disciplinar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imagem-flagrante Amadora. Vigilância. Poder Disciplinar. Jornalismo. Produção de Verdade. Fotojornalismo.



## ***ABSTRACT***

This research is concerned for its amateur flagrant images and aims pointing discussions about printed journalism reports using these images. We can call "amateur flagrant images" those produced by non professional photographers or those which were taken through security cameras, for example. At first, a description is made in order to identify emergency conditions and materialities of that images in the way they appear on printed newspaper. Aspects such as authorship deletion, low image quality, the subject of reports, the presentation's graphic format and the aesthetics of the images on reports from the daily sections of *Folha de S. Paulo* newspaper from 2012 to 2014 are analyzed. The first step gives bases for a discussion about Foucaultian's concepts of discourse and power, pointing issues about the production of the truth, discursive mechanisms and journalism participation in surveillance systems and its activity as a disciplinary instrument.

**KEY-WORDS:** Amateur Flagrant Images. Surveillance. Disciplinary Power. Journalism. Production of the Truth. Photojournalism.

**LISTA DE FIGURAS**

|  |     |
|--|-----|
| Figura 1 – Imagem classificada dentro da categoria em que seria possível a identificação sem dificuldade de contorno, formas e objetos.....  | 58  |
| Figura 2 - Imagem classificada na categoria que indica a dificuldade ou impossibilidade na identificação de contornos, formas e objetos..... | 59  |
| Figura 3 - Reprodução da página em que a existência da imagem-flagrante amadora é citada no título da reportagem.....                        | 65  |
| Figura 4 - Reprodução da página que mostra o uso da imagem em forma de quadros em sequência.....   | 69  |
| Figura 5 - Reprodução da imagem usada na reportagem ‘Manifestante correu atrás de PM antes de ser baleado’ .....                             | 75  |
| Figura 6 - Obra <i>La Trahison des Images</i> (1929), de René Magritte.....  | 76  |
| Figura 7 - Reprodução da página da reportagem ‘Empresária é morta ao reagir a assalto’ .....   | 127 |
| Figura 8 - Reprodução da página da reportagem ‘Vídeo flagra atropelamento de crianças em São Paulo’ .....                                    | 127 |

## SUMÁRIO

|  |            |
|--|------------|
| <b>1 INTRODUÇÃO.....</b>                         | <b>12</b>  |
| <b>2 HEGEMONIA DA IMAGEM.....</b>                | <b>20</b>  |
| 2.1 DA IMAGEM INDUSTRIAL À MIDIÁTICA.....        | 22         |
| 2.2 IMAGEM UBÍQUA                                | 38         |
| <b>3 MATERIALIDADES DA</b>                       |            |
| <b>IMAGEM-FLAGRANTE AMADORA.....</b>             | <b>48</b>  |
| 3.1 A SUPERFÍCIE DA IMAGEM-FLAGRANTE             |            |
| AMADORA.....                                     | 54         |
| 3.2 UM POUCO ALÉM DA SUPERFÍCIE.....             | 64         |
| <b>4 VERDADE, VIGILÂNCIA E PODER.....</b>        | <b>83</b>  |
| 4.1 DISCURSO FOTOGRÁFIO                          |            |
| E DISCURSO JORNALÍSTICO.....                     | 87         |
| 4.2 PRODUZIR VERDADES, VIGIAR E DISCIPLINAR..... | 103        |
| <b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>               | <b>132</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>           | <b>140</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Há uma reconfiguração nos modos em que o jornalismo articula seu discurso em busca da produção de verdades e na forma como ele participa de relações de poder e de processos disciplinares. Esse novo desenho dos mecanismos se dá, em parte, pelo uso de um objeto que, se não é exatamente novo, possui uma presença muito mais marcante no século XXI. Falamos aqui do que chamaremos de imagem-flagrante amadora, que passamos a entender como toda imagem com estética flagrante, tomada sem pré-produção ou apuro técnico, e feita por pessoas fora do círculo de produção jornalística ou fotográfica profissional, amadores, portanto, ou ainda por um sistema de captura automático, como câmeras de vigilância.

Apesar de, em certa medida, o jornalismo sempre conviver com imagens não-profissionais em seus conteúdos, a recorrência a essa espécie própria de imagem tem um crescimento significativo a partir de um momento histórico definido. Sem cair numa armadilha de colocar o aparato tecnológico como gênese de um modo de visibilidade, é preciso ainda assim dar o crédito à tecnologia que participou com evidência desse novo fenômeno. Dessa forma, centramos nosso olhar a partir de um ponto histórico que é o surgimento de dispositivos com câmeras integradas e conectadas à Internet, que ocorre principalmente a partir da vira do século XXI. A partir desse momento, o jornalismo tornou-se destino dessas imagens amadoras. No mesmo período, a popularização de dispositivos de segurança com captura automática de imagens, tanto a partir do poder público como da iniciativa privada, também colaborou para o aparecimento dessas imagens nos conteúdos jornalísticos. Ambos os suportes levam às páginas dos jornais, sites de notícias e programas

de televisão uma estética flagrante, recheada de ruído, de endurecimento dos contornos, de borrões de movimento, baixa luminosidade. Uma imagem precária.

Como veremos, a discussão sobre essa espécie de imagem é algo que vem interessando a pesquisas nas áreas da Comunicação, de uma forma geral, e do Jornalismo, em específico, com trabalhos como os de Bruno (2013), Polydoro (2012; 2014), Martins (2009), entre outros. A perspectiva desta pesquisa que aqui se apresenta tem como objetivos: **a) descrever e discutir as condições de emergência e a materialidade das imagens-flagrantes amadoras**, tentando traçar as mudanças sociais e tecnológicas que levaram a uma hegemonia da imagem como objeto fundamental nos processos comunicativos contemporâneos até chegarmos a esse modelo específico de imagem, além de tornar explícita a forma material com que as imagens-flagrantes amadoras aparecem nas páginas dos jornais impressos brasileiros, através de um recorte a partir da *Folha de S. Paulo*; e **b) discutir as relações da imagem-flagrante amadora no mecanismo discursivo do jornalismo, a configuração dessas imagens como parte de um sistema contemporâneo de vigilância e os novos modos de participação do jornalismo na disciplinarização dos indivíduos**.

Para isso, tomam-se como aporte teórico-metodológico as perspectivas de Michel Foucault sobre o conceito de discurso e também o de poder e suas relações. Com isso, articula-se tanto a fase arqueológica quanto a fase genealógica dos trabalhos do filósofo francês. O uso de tais conceitos se dá com maior presença no terceiro capítulo, mas nos dois primeiros busca-se cumprir etapas previstas na construção metodológica de Foucault, como a ação de explicitar as

condições de emergência, ou seja, as práticas e técnicas que fizeram surgir determinados enunciados e visibilidades sobre os objetos de estudo, e também a materialidade, pois Foucault (2014b, p. 121) afirma que a análise arqueológica prevê que os enunciados devam ter existência material para serem articulados em uma pesquisa. O terceiro capítulo aproxima-se da ideia de genealogia do poder ao discutir as relações desse objeto com mecanismos de produção de verdade, sistemas de vigilância e processos disciplinares.

A escolha pelo aporte teórico de Michel Foucault se deu no processo da pesquisa, pois as articulações referentes ao discurso e, posteriormente, ao poder, foram se mostrando necessárias nos momentos em que tensionávamos o nosso objeto de estudo. Apesar da dificuldade em articular conceitos tão amplamente discutidos de um grande filósofo contemporâneo, há também uma possibilidade de amadurecimento da pesquisa durante seu desenvolvimento, principalmente porque, como aponta Courtine (2013, p. 7) na introdução de um livro que se propõe a pensar com Foucault, existe nessa perspectiva teórica uma incitação à liberdade de pensar.

No primeiro capítulo desta pesquisa, portanto, partimos de um entendimento que Foucault aponta em diversos momentos de sua obra, principalmente na fase arqueológica, de que é preciso tornar clara, fazer emergir as condições de possibilidade de determinados saberes e discursos, suas transformações ao longo da história, suas relações com outros saberes e outros discursos. Sem cair na armadilha de ver a história como um processo evolutivo e com marcas de passagem pontuais, buscamos num primeiro momento trazer à tona as transformações da imagem de caráter técnico, produzida através de

máquinas, e relacionar as funções que essa imagem tomou na sociedade, articulando com os enunciados que se produziram sobre essa imagem. Para isso, apoiamos nossa investigação tanto nas evoluções técnicas dos equipamentos de registro fotográfico quanto nos modos de produção e circulação dessas imagens. Rouillé (2009) torna-se, assim, um autor fundamental pelo detalhamento com que desenvolve sua obra e colabora para perceber claramente as transformações que vão nos ajudar a determinar o surgimento de uma hegemonia da imagem nos processos comunicativos contemporâneos.

De uma forma geral, procuramos apresentar como certas potências da imagem foram sendo cumpridas ao longo dos anos. Defendemos que havia já nas primeiras imagens uma potência, características latentes, que foram se reforçando ao longo das décadas, como a facilidade e o acesso fácil à produção de imagens, a integração da câmera a outros dispositivos técnicos, a de uma circulação desterritorializada e horizontalmente hierarquizada, a de um excesso na produção e de uma velocidade na circulação dessas imagens.

Da parte do aparato técnico, traçamos as mudanças que possibilitaram o cumprimento dessas potências, como a passagem da unicidade da placa de metal do daguerreótipo, primeiro dispositivo de produção fotográfica tornado público, passando pela popularização da imagem de forma capilarizada na sociedade através das cartes-de-visite e das câmeras da Kodak, no fim do século XIX, até chegar à integração das câmeras aos celulares e sua conexão à Internet, no início do século XXI. Pelo lado das mudanças sociais, explicitamos os primeiros usos da imagem, explorados pelo seu valor de documentação do mundo, sua integração com sucesso ao cenário midiático, especificamente ao

jornalismo, e a presença da imagem como elemento fundamental em interações sociais, na circulação de conteúdos banais ou relevantes. A imagem, a partir de evoluções técnicas e da sua integração como objeto das mais variadas práticas sociais, tornou-se hegemônica.

No segundo capítulo articulamos de forma mais empírica nosso objeto de pesquisa, desenvolvendo um reconhecimento dos principais aspectos materiais dessa imagem-flagrante amadora através de uma descrição em profundidade, a fim de destacar características que podem ajudar a discussão proposta no terceiro capítulo. Tal descrição é feita a partir de um levantamento de todas as reportagens do caderno Cotidiano do jornal Folha de S. Paulo que fazem uso de imagens-flagrantes amadoras entre os anos de 2012 e 2014. Nesse momento o objetivo é descrever os modos de apresentação da imagem-flagrante amadora, a forma como aparentam ser suas relações explícitas com o conteúdo jornalístico e a plasticidade dessa imagem. Inicialmente, vale apontar o entendimento de enunciado, que vai permitir parte de nossa análise discursiva no terceiro capítulo, conforme coloca Foucault (2014a, p. 121), não apenas como a parte dizível, mas também como uma superfície que registra signos, um “elemento sensível”. A materialidade “é constitutiva do próprio enunciado: o enunciado precisa ter uma substância, um suporte, um lugar e uma data” (FOUCAULT, 2014a, p. 123). Buscar as materialidades da imagem-flagrante amadora é buscar essa espessura material que “os homens produzem, manipulam, utilizam, transformam, trocam, combinam, decompõem e recompõem” (FOUCAULT, 2014a, p. 128). Essa utilização, manipulação, combinação, e outras ações possíveis, ocorrem nessa entrada da imagem no circuito jornalístico. Ou seja, tal objeto entra num mecanismo



discursivo específico, o jornalismo, para então compor formas e relações de poder.

Especificamente, nessa etapa empírica, realçamos, a partir do levantamento das reportagens, os aspectos que envolvem a produção e a circulação dessa imagem-flagrante amadora, descrevendo e discutindo os seguintes pontos: a importância da imagem-flagrante amadora no conteúdo do texto jornalístico; o suporte de origem dessa imagem (celular, câmera de segurança etc.); a forma de apresentação gráfica na página; a autoria da imagem; a temática da reportagem; a qualidade técnica da imagem; e a relação entre imagem e reportagem (se a imagem é elemento central ou marginal no conteúdo).

Após buscarmos as condições de emergência do nosso objeto e olharmos através de sua espessura material, fazemos no terceiro capítulo, inicialmente, uma análise do campo discursivo, trazendo à tona as relações que as imagens-flagrantes amadoras e os enunciados produzidos a partir delas mantêm com outros enunciados e, principalmente, com o mecanismo discursivo do jornalismo. Tentamos assim, como afirma Foucault (2014a, p. 34), “compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação” e a forma como esses enunciados “estão investidos em técnicas que os põem em aplicação, em práticas que daí derivam em relações sociais que se constituíram ou se modificaram através deles” (FOUCAULT, 2014a, p. 151). Ou seja, interessam-nos os modos como as imagens-flagrantes amadoras participam de uma construção discursiva no momento em que são articuladas pelo discurso jornalístico, explicitando, o máximo possível, as relações que se desenvolvem nessa formação.

Se não buscamos generalizações, ao menos podemos ter a tranquilidade de considerar que, mesmo com um recorte específico do nosso objeto de estudo, traçamos uma compreensão madura dessas relações, pois, como aponta Foucault (2014a, p. 179), mesmo “o menor enunciado – o mais discreto ou banal – coloca em prática todo o jogo das regras segundo as quais são formados seu objeto, sua modalidade, os conceitos que utiliza e a estratégia de que faz parte”.

Ao ser articulada nessas relações que explicitamos, a imagem-flagrante amadora participa também da configuração de formas de poder capilarizadas na sociedade, ou seja, em formas de poder que não exibem uma força central e claramente coercitiva. Foucault (1979, p. 8) entende que “o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso”.

Principalmente na forma como essa imagem colabora na produção de saberes é que ela, por consequência, irá participar das relações de poder, pois Foucault (1998) deixa claro em diversos momentos que não há forma de saber que não pressuponha uma forma de poder e vice-versa. Na tentativa de compreensão dessas relações entre o objeto de estudo e a forma como ele é articulado no discurso jornalístico, explicitamos, inicialmente, a configuração das imagens-flagrantes amadoras como elemento que permite ao jornalismo aprimorar seu mecanismo de produção de verdade. Posteriormente, discutimos ainda a participação dessas imagens em um sistema de vigilância contemporâneo e, em parte como resultado disso, um processo de disciplinarização através da exibição de atos e situações que

marcam os sujeitos e conduzem as atitudes dos indivíduos que entram em contato com essa imagem por meio de um controle de suas virtualidades.

## 2 HEGEMONIA DA IMAGEM

As imagens que hoje circulam cotidianamente nos mais variados suportes midiáticos, sejam registros banais ou emblemáticas fotografias que têm fôlego para permanecer por certo tempo na superfície da dispersa atenção contemporânea, parecem cumprir algumas potências históricas surgidas no momento em que o automatismo técnico da representação chega à sociedade no século XIX. Desde então, os modos de produção e circulação das imagens de forma massiva têm se alterado, mas elas ainda preservam uma potência que já estava anunciada mesmo na placa de metal do daguerreótipo – impedidas de serem reproduzidas, ainda com certa aura de unicidade – que já conquistavam por terem sido produzidas por uma máquina, de forma automática, sem a interferência da mão humana. A imagem produzida tecnicamente tornada pública ao mundo em 1839 na França começou a cumprir sua trajetória de reprodutibilidade, de circular e tomar os mais variados usos e funções, de se tornar ubíqua, de servir aos mais diversos fins e de ser mediadora das relações humanas, alcançando assim certa hegemonia como objeto de ligação entre o mundo e as pessoas.

Apesar de existirem ricas discussões quanto a uma virada na natureza da fotografia ou do cinema com a chegada do sistema digital, de forma geral o estatuto das imagens técnicas ainda não sofreu grandes alterações quanto a sua relação com o real e como instrumento para a produção de verdades, ao menos nos usos aplicados ao senso comum. Multiplicando sua capilarização no mundo, essa nova imagem encontrou na informática e no sistema de conexão em rede uma forma de ser produzida e circular com maior rapidez, quantidade e facilidade. É

dentro desse complexo arranjo que envolve novas formas tecnológicas de produção de imagens e novas formas de consumo e circulação que a sociedade produz diariamente uma quantidade enorme de representações do mundo. No denso cenário de imagens banais e descartáveis, algumas emergem à superfície ao registrar uma irrupção de um acontecimento com valor noticioso. É então que o jornalismo torna-se território de uma espécie em específico dessa representação visual e que chamaremos aqui de imagem-flagrante amadora. Passamos a entender essa imagem como aquela com estética flagrante, tomada sem pré-produção ou apuro técnico, e feita por pessoas fora do círculo profissional de produção jornalística ou fotográfica, amadores portanto, ou por um sistema de captura automático, como câmeras de vigilância.

Porém, antes de lançar um olhar detalhado quanto a essa espécie de imagem em específico, me detenho no denso cenário de imagens de uma forma geral, para entender como alcançamos um estágio de produção e circulação incessante de imagens que torna possível justamente a produção de certas imagens que servem ao jornalismo. Compreender, de certa forma, as condições de emergência desse objeto. Para isso, detalhar as condições materiais de produção dessas imagens, além de localizar as evoluções quanto aos usos e a forma de circulação, torna-se fundamental para problematizar a chegada dessas imagens ao jornalismo. Um passo histórico é necessário aqui e, apesar de possível e talvez até mesmo extremamente rico, definimos um corte temporal específico para que não se caia na armadilha de se ver na caverna francesa de Chauvet, há mais de 30 mil anos, discutindo um possível nascimento da produção de imagens sem que essa discussão afete exatamente o olhar que lançamos ao nosso objeto de estudo.

Portanto, vemos como saudável um breve levantamento e discussão em relação à produção e circulação de imagens tendo como ponto de partida a invenção da fotografia no século XIX. Alguns pontos desse resgate histórico, apoiando-se nos usos e nos discursos da e sobre a imagem, serão levantados para defender a ideia de que a imagem contemporânea faz surgir certas potências que já podiam ser visualizadas quando da invenção da imagem fotográfica: a produção cada vez mais facilitada e portanto acessível à prática de amadores; a integração a outros dispositivos técnicos; a circulação também cada vez mais acessível, desterritorializada e horizontalmente hierarquizada; e um excesso aliado à velocidade tanto na produção quanto na circulação dessas imagens.

## 2.1 DA IMAGEM INDUSTRIAL À MIDIÁTICA

Da mesma forma que a produção e a circulação de imagens contemporâneas parecem se atrelar perfeitamente ao mundo conectado, à sociedade da informação, da hiperconexão, o momento histórico em que a imagem fotográfica surge na sociedade pela primeira vez parece responder a um anseio próprio da modernidade do século XIX. O crescimento das cidades, a expansão das ferrovias, a industrialização, a revolução das comunicações, tudo isso é identificado por autores como Rouillé (2009) e Fabris (2009), por exemplo, como terreno propício e fértil para a chegada de um dispositivo técnico que teria a capacidade de reproduzir mecanicamente o mundo.

Se com o Renascimento o homem havia se distanciado das representações divinas e passara a ter no mundo perceptível sua

principal temática, com a fotografia as relações entre homem e mundo, mediadas pela visão, se tornarão ainda mais fortes.

Tecnicamente, a invenção da fotografia vinha sendo preparada pelo menos ao longo dos três séculos anteriores à sua invenção oficial, com os estudos e a evolução de dois componentes principais: a câmera escura e a fixação química da imagem. O primeiro, pode-se dizer, já estava praticamente pronto para o uso da imagem fotográfica, inclusive com uma variedade de lentes e aparatos ópticos. Pintores do Renascimento faziam uso do recurso da câmera escura para a criação de seus quadros, baseados na perspectiva e tendo como ponto de vista central o olhar humano para o mundo. O segundo, se não estava amadurecido, vinha sendo trabalhado esporadicamente por cientistas ao longo dos anos, sem o sucesso do grande entrave então resolvido por Niépce e Daguerre por volta de 1830: a fixação da imagem em uma superfície.

Ainda quanto à câmera escura, devemos nos ater ao modo como a questão da perspectiva organiza, a partir do século XV, uma forma de olhar para o mundo que é aceita como natural mas que não deixa de ser codificada, convencional, e portanto, até certo ponto, ideológica. Portanto, a fotografia não vem exatamente instaurar um novo regime de visibilidade, mas sim reforçar um modo de ver já em prática na sociedade.

O hábito perceptivo que se desenvolveu com a imagem em perspectiva não é contestado na metade do século XIX pela fotografia; ao contrário, ela é sistematizada pela óptica e pelo emprego obrigatório da câmara escura, que anteriormente era apenas um acessório

facultativo na panóplia dos pintores. (ROUILLÉ, 2009, p. 63)

É propício ainda lembrar que a fotografia tenha sido uma invenção de um artista como Daguerre e um litógrafo como Niépce, que, como lembra Fabris (2009, p. 13), estavam sendo confrontados diariamente com a demanda social de imagens. Ou seja, a sociedade já estava até certo ponto a dividir a atenção entre a escrita e a imagem. Se pensarmos que era uma sociedade ainda plenamente analfabeta, podemos perceber que a imagem que circulava a partir da técnica da litografia e da xilogravura exercia um papel mediador fundamental entre o homem e o mundo.

O que vem como novidade com a invenção de Daguerre, e que é matéria-prima para entusiastas e detratores da nova tecnologia, é que a fotografia consegue abolir a mão do homem na criação das representações do mundo. É nessa abolição que a imagem começa a trilhar sua hegemonia, pois, como afirma Benjamin (1994, p. 167), como “o olho apreende mais depressa quanto que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral”. É assim que, segundo Rouillé (2009, p. 31), a fotografia marca uma nova série no mundo, que daria lugar posteriormente ao cinema, ao vídeo e à televisão.

É esse valor relacionado ao automatismo da máquina e a fidelidade da representação que marca os primeiros anos da fotografia. Apesar de a sociedade moderna entrar num ritmo de produção que valoriza o poder de troca, ou seja, a quantidade, a fotografia em sua fase embrionária ainda se vê muito ligada ao valor de uso, ou seja, à



qualidade. Tanto que as imagens em daguerreótipo eram guardadas em estojos especiais, decorados e expostos como relíquias.

Se quisermos entender, nesse primeiro momento, como a imagem atingiu suas características atuais de produção e circulação incessantes na sociedade contemporânea, precisamos buscar os indícios de sua reprodutibilidade e não de sua fidelidade na representação, que, claro, ditará o discurso fotográfico durante muito tempo, criará todo o seu efeito de real.

Peça única, a imagem do daguerreótipo era conhecida de toda a sociedade industrial a partir de 1839, mas devido ao alto custo, dificuldade de produção – os equipamentos chegavam a pesar mais de 100 quilos – e limitação na circulação, ainda era uma imagem que ficava restrita a círculos burgueses de consumo e não se inseria capilarmente em todas as áreas, ou seja, era conhecida de todos, mas ainda não era massiva quanto ao seu consumo prático e rotineiro.

A nova invenção tinha despertado a atenção e o interesse de quase todos os meios da sociedade; porém, a sua imperfeição técnica e os custos extraordinários que ela representava nos seus inícios apenas a tornavam acessível, momentaneamente, à burguesia desafogada. Apenas alguns amadores ricos ou alguns sábios podiam permitir-se tal luxo. (FREUND, 2010, p. 40)

Suas funções documentais serão altamente ampliadas ainda no século XIX com o avanço de técnicas e equipamentos que parecem responder melhor às características da sociedade industrial, mas, nesses primeiros anos, a imagem fotográfica ainda é uma ação de produção e não de reprodução.

Não que a reprodução de conteúdos imagéticos precisasse ainda ser inventada. Como lembra Benjamin (1994, p. 166), a reprodução das obras de arte sempre esteve em ação na sociedade, desde processos altamente manuais, como a cópia manual, a imitação do aprendiz, até o processo da litografia, os materiais simbólicos encontravam maneiras de circular. A imagem fotográfica vem, principalmente com o uso da placa de colódio úmido, que funciona como matriz e permite assim a cópia, trazer facilidades ao processo da reprodução e, ainda por cima, a vincular-se com certos valores da sociedade industrial da época.

Serialização e quantidade eram princípios impulsionadores do novo mercado e, seguindo a correnteza industrial, a fotografia logo deixa o daguerreótipo para trás para encontrar, por volta de 1850, em imagens sobre papel, a passagem da unicidade para a multiplicidade, da produção para a reprodução (FABRIS, 2009, p. 19).

O fato de que a serialização é o princípio conformador do consumo de imagens na segunda metade do século XIX pode ser comprovado pelo incremento rápido de novas técnicas de produção que, num espaço de tempo muito curto, irão propiciar o aparecimento das primeiras câmaras portáteis. (*ibidem*)

Levando em consideração seus aspectos sociais, é com o uso hegemônico da função documental da fotografia, que vai de sua invenção até pelo menos os anos 1920, que a nova imagem vai criar as raízes da sua relação mediadora entre o homem e o mundo. Usada pela ciência em diversas áreas, por amadores entusiastas da nova tecnologia, barateada e acessível da alta burguesia ao empregado da fábrica, a

imagem fotográfica toma forma como elemento fundamental no cotidiano da sociedade e no estabelecimento das relações humanas.

Sua reprodutibilidade (embora limitada pelos procedimentos de impressão), sua mobilidade (em razão de sua leveza, seu pequeno tamanho, seu baixo custo), sua rapidez de produção (incomparavelmente maior que a do desenho ou da gravura), e o crédito concedido ao conteúdo de suas imagens conferem à fotografia qualidades excepcionais e singulares que a conduzem a esse papel capital de mediadora entre o mundo e os homens: ao papel de documento adaptado ao primeiro estágio da sociedade industrial". (ROUILLÉ, 2009, p. 50)

Os usos da fotografia, como aponta Rouillé (2009), foram quase que exclusivamente documentais na segunda metade do século XIX. Às ciências, a nova imagem serviria como expansão e garantia em relação às representações dos cantos mais exóticos do mundo até então. Diversas expedições eram realizadas e álbuns lançados, mesmo com as dificuldades da confecção dessas obras, que estavam mais ainda no grau da reprodução (poucas unidades) do que da edição (grande volume de cópias). Na medicina a imagem fotográfica serviria mais ao registro e, com algumas tentativas, ao diagnóstico e tratamento. No controle e na segurança, a catalogação da Chefatura de Paris seria um dos exemplos mais fortes de como a nova imagem conquistou adeptos através de seu discurso baseado no automatismo da câmera. Ou seja, ligada às ciências e ao poder do Estado, a imagem fotográfica servirá para a produção de saberes e verdades.

Para além das tentativas e práticas para tornar o novo invento um acessório do espírito positivista da época, a imagem, a partir de 1850, começa a ganhar popularidade também nos círculos familiares.

Um dos responsáveis pela capilarização da fotografia em todas as camadas sociais foi Disdéri. Com a criação da sua *carte de visite* ele barateou o custo do retrato, até então de exclusividade burguesa, e, talvez sem querer, criou um circuito de circulação dessas imagens. Retratos de celebridades e familiares eram trocados e guardados como em álbum de figurinhas. Se hoje 'seguimos' conhecidos e celebridades em redes sociais, consumindo suas imagens diárias, testemunhando suas banais rotinas, à época de Disdéri era através de um circuito de troca e venda que as pessoas se alimentavam das imagens. Rouillé (2009, p. 53) aponta também que a *carte de visite* foi um dos primeiros momentos em que a fotografia viu-se popular, pois o fotógrafo “elabora assim um procedimento técnico e, em segundo plano, um esquema estético, a fim de adaptar os retratos às condições sociais e econômicas vigentes.” (ROUILLÉ, 2009, p. 54).

Dois fatores na segunda metade do século XIX vão fazer a fotografia trilhar o caminho para sua popularização massiva definitiva, seu uso banal e facilitado. O primeiro deles é a associação da imagem fotográfica com as técnicas de impressão. Une-se assim a revelação química com a reprodução da tinta, dando bases para uma mais fácil e acessível publicação de todos os tipos de álbuns, de expedições antropológicas a catalogações médicas, e deixando também preparado o terreno para a inclusão da fotografia na imprensa.

O segundo é o barateamento e a diminuição do equipamento fotográfico, que encontra o auge na Kodak, empresa de George Eastman que se especializou em facilitar a prática fotográfica com câmeras que, como o slogan reforçava, bastava apertar o botão. A Kodak foi talvez a principal responsável por colocar no circuito fotográfico a figura do

amador e com o amador as produções visuais mais variadas. Às funções documentais misturam-se as funções puramente banais do registro familiar e das cenas da cidade. A revolução causada pela simplicidade e popularidade das câmeras da Kodak pode ser colocada em paralelo com a revolução causada pelas câmeras acopladas em celulares conectados à Internet. Em suas devidas proporções, cada uma dessas revoluções significou um aumento significativo na produção de imagens, principalmente de imagens banais.

Em pouco mais de 40 anos, a fotografia avança tecnicamente da placa de metal para a placa de vidro, até chegar ao rolo de nitrocelulose. A câmera deixa de ser um equipamento pesado e caro, sai do tripé e caminha nas mãos de anônimos pelas ruas das cidades. Uma câmera de pouco mais de 10 dólares podia carregar um filme de 100 poses. Assim, além dos álbuns temáticos e das funções documentais voltadas à ciência, a fotografia encontra no registro do banal e do cotidiano outra função, que ao longo das décadas seguintes, e principalmente com o desenvolvimento da informática e da Internet, faz surgir um excesso de imagens.

Temos, assim, desenhadas na primeira metade de século após a invenção da fotografia duas características que ajudarão a fazer surgir essa potência latente de produção e circulação incessante: a facilidade quanto ao uso do equipamento e um circuito de consumo dessas imagens. Porém, é no início do século XX que um grande aliado quanto à circulação das imagens pelo mundo se juntará e dará força para que tal potência se cumpra: a imprensa.

O álbum foi, até pelo menos o fim do século XIX, a “primeira grande máquina moderna a documentar o mundo e a amearhar suas

imagens” (ROUILLE, 2009, p. 98). Porém, para corresponder à velocidade de circulação de mercadorias e bens e pactuar da melhor forma com o estágio mais avançado da sociedade industrial, a fotografia evolui da aliança com o álbum para a aliança com a imprensa, uma união que posiciona de vez a imagem como elemento central nos processos comunicacionais e midiáticos, que faz passar do estágio da imagem industrial para a imagem midiática.

Novamente, vale indicar tanto as condições materiais de produção que levaram a essa união fotografia-imprensa quanto os aspectos sociais e históricos que garantiram sucesso à aliança. Quanto à questão material, a virada do século XX viu o barateamento e a diminuição dos equipamentos, o que facilitou a popularização da fotografia em todas as camadas da sociedade. Mas foram outras inovações técnicas que asseguraram um uso mais efetivo da imagem fotográfica nas páginas de jornais e revistas.

O surgimento da fotografia coincide com um momento de virada no modelo jornalístico em atividade até então. O século XIX marcou para o jornalismo uma mudança em normas e valores discursivos, que, de carona com o pensamento positivista da época, fez surgir conceitos como a objetividade e a neutralidade (CHALABY, 2003, p. 29-30). Deixou-se de lado o jornalismo opinativo e literário praticado até então para conquistar um público ávido por conhecer o mundo, público esse nascido a partir da consolidação do capitalismo, que trouxe um aumento no consumo de bens e serviços e a ascensão educacional e social de uma boa parcela da sociedade (SOUSA, 2008, p. 101).

Na virada do século XX, tal modelo se encontrava em total desenvolvimento, e a aliança com a fotografia se desenvolveu apoiada em dois fatores principais: a capacidade de captar o instantâneo e a parceria com a litografia. O primeiro fator deve-se a evoluções técnicas quanto aos filmes utilizados na época, que aumentaram suas sensibilidades à luz, e ao aperfeiçoamento das lentes, permitindo que o procedimento fotográfico fosse capaz de captar o instante. O uso de câmeras de menor formato, mais discretas e leves, também colaborava para a captura de movimentos rápidos e flagrantes (ROUILLÉ, 2009, p. 126).

Porém, como aponta Rouillé (2009, p. 126-127), a capacidade de capturar o instantâneo não serviria a nada se não fosse a capacidade de difundi-los de maneira massiva. Tecnologias como a heliogravura, o halftone e o off-set tornam enfim possível a reprodução em escala massiva da imagem.

A informação pelas imagens, do modo como se instaurou na metade de 1920, não se apoia nem na fotografia instantânea sozinha nem na tipografia sozinha mas na aliança entre os sais de prata, para a produção das imagens, e a tinta de tipografia, para sua difusão. E evidentemente, nos procedimentos, profissões, atividades, atores, usos, olhares, etc. que tal aliança torna possíveis. (ROUILLÉ, 2009, p. 127)

Dentro das várias áreas que a impressão em grande escala colocou a fotografia como instrumento principal, como a publicidade e o design, principalmente, foi a função informativa que predominou como hegemônica na imagem de 1920 até pelo menos a Guerra do Vietnã,

quando a imagem fotográfica passa a perder espaço para a imagem televisiva (ROUILLÉ, 2009, p. 126).

Iniciada na virada do século principalmente com as revistas ilustradas alemãs, e com o tabloide inglês *The Daily Mirror* em 1904, as imagens transitam entre a produção de ensaios de moda e registros políticos, algumas publicações trazem o discurso da objetividade, outras são engajadas ou sensacionalistas. Para Rouillé (2009, p. 128), não tanto o uso específico e temático da imagem importa, o que devemos notar é que, nos jornais, a partir dos anos 1920, “os leitores começam a querer 'ver, mais do que ler', e a 'preferir a informação veiculada pela foto àquela veiculada pelo texto’” (*ibidem*). Freund (2010) também percebe as importantes mudanças advindas da inclusão das imagens nos jornais e revistas ilustradas.

A introdução da fotografia na imprensa é um fenómeno de uma importância capital. Ela muda a visão das massas. Até então o homem vulgar apenas podia visualizar fenómenos que se passavam perto dele, na rua, na sua aldeia. Com a fotografia, abre-se uma janela para o mundo. Os rostos das personagens políticas, os acontecimentos que têm lugar no próprio país ou fora de fronteiras tornam-se familiares. Com o alargamento do olhar o mundo encolhe-se. A palavra escrita é abstracta, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo no qual cada um vive. A fotografia inaugura os *mass media* visuais quando o retrato individual é substituído pelo retrato colectivo. (FREUND, 2010, p. 107)

A inserção das imagens na imprensa é exemplar principalmente na Alemanha pós-Guerra. Sousa (2002, p. 17) aponta o cenário de avanços nas artes e ciências como fundamental para que a imprensa



ilustrada surgisse com força. Nos anos 1920 do século XX, a Alemanha era o país com o maior número de revistas ilustradas, cerca de 5 milhões de exemplares para uma população estimada em 20 milhões (SOUSA, 2002, p. 17). É nesse momento que se fala pela primeira vez em fotojornalismo, detentor de uma linguagem específica.

O modelo alemão das revistas ilustradas e as boas experiências do jornalismo que apostava no uso das imagens se espalham pelo mundo. Grandes fotógrafos, fugindo da Guerra, estendem seus métodos e olhares pelo mundo. Primeiro, os alemães pelo restante da Europa, após 1933, com a instalação do regime nazista, e logo após os europeus de forma geral nos Estados Unidos, fugindo dos conflitos no velho continente. As ideias alemãs serviram de referência para outras importantes publicações lançadas nos anos posteriores, como a francesa *Vu* e *Regards*, a britânica *Picture Post* e a norte-americana *Life*. A fórmula de sucesso da imprensa ilustrada pode ser medida pela inserção em espaço das fotografias nos jornais diários nos Estados Unidos. Barnhurst e Nerone (1995 *apud* SOUSA, 2002, p. 20) apontam que no fim da década de 1930, em comparação com o início da mesma década, o número de fotografias havia aumentado dois terços, atingindo uma média de 38% da superfície de cada edição.

A Segunda Guerra Mundial e a Guerra do Vietnã mostraram a força da imagem documental e jornalística durante quase três décadas. Esse período compreendeu os grandes momentos das revistas ilustradas e dos grandes jornais pelo mundo. Foi nesse período que algumas imagens, graças ao seu poder de circulação e consumo massivos, tornaram-se símbolos e extrapolaram seus usos jornalísticos, como a imagem de Joe Rosenthal da bandeira norte-americana fixada no Monte

Suribachi, em Iwo Jima, na Segunda Guerra Mundial, que influiu o discurso de poder militar dos Estados Unidos, ou, por outro lado, da menina vietnamita atingida por uma bomba, fotografada por Nick Ut, na Guerra do Vietnã, que serviu de imagem-símbolo das campanhas antiguerre na década de 70 do século passado.

Outro fator que contribuiu para a massificação da imagem a partir do uso no jornalismo foi a criação, após a Segunda Guerra Mundial, das agências de notícias que incorporaram ou se especializaram na produção fotográfica, como a Reuters e a Associated Press, e agências que são puramente fotográficas, como a Magnum.

A fundação de agências fotográficas e a inauguração de serviços fotográficos nas agências noticiosas foram dois dos factores que promoveram a transnacionalização da *foto-press* e o esbatimento das suas diferenças nacionais. (SOUSA, 2002, p. 22)

Sousa (2002, p. 22) também aponta que pelo fim da década de 1950 começam a surgir os primeiros sinais de uma crise no modelo do fotojornalismo em prática até então. Essa crise reflete-se principalmente nas revistas ilustradas, inclusive com o fechamento de algumas delas, como a *Picture Post*, a *Look* e a *Life*, atingidas pelos cortes no investimento publicitário, que começavam a ser direcionados para a televisão, que dominaria a cultura visual a partir principalmente do fim da década de 1970. No cenário das agências de notícias o ritmo ainda é de produção massiva e aumento da competição entre as diferentes agências. Burmester (2013) levanta ainda outras consequências da crise que surgia no horizonte do fotojornalismo:

Ainda na década de 1960, após a consolidação da televisão como um meio de comunicação, a cultura do tempo real enraizou-se firmemente na sociedade e os veículos impressos começaram a proceder mudanças em seus projetos editoriais. Reportagens que demandavam um longo tempo de maturação perderam espaço e começaram a ser tratadas de maneira mais tópica, com produção mais enxuta e rápida. Não faltam casos reais que nos remetem a esse processo, como o da revista norte-americana *Life* e a publicação brasileira *O Cruzeiro*, que após anos de produção jornalística, em que não raro uma matéria continha 20 páginas e mais de uma dúzia de fotos, ambas fecharam suas portas em decorrência da força do tempo real e do tempo presente do cinema, do vídeo e da televisão. (BURMESTER, 2013, p. 24)

Nesta mesma época, porém, podemos perceber que, apesar de a crise atingir de certa forma a linguagem jornalística considerada de qualidade, a imagem torna-se ainda mais inserida no universo midiático a partir de outras funções. Surge a chamada imprensa cor-de-rosa e a de escândalos, além da criação de revistas especializadas masculinas e femininas, que também têm na imagem seu apoio comercial fundamental.

A imprensa de escândalos, voltada ao mundo das celebridades e de outras figuras públicas, faz nascer os  *paparazzi*, um grupo que representa na prática o valor dado à imagem pela mídia. Caçadores de flagrantes, sem grandes preocupações éticas e estéticas, os  *paparazzi* fecham de certa forma a arquitetura de uma cultura visual do século XX que produz e faz circular imagens familiares, prática já nascida com a fotografia e que segue sem grandes sobressaltos, imagens informativas, com a ascensão do fotojornalismo a partir de 1920, e as imagens banais, flagrantes da intimidade e da rotina de pessoas famosas.

Os avanços técnicos nas câmeras e filmes seguiram num ritmo homogêneo e sem grandes revoluções tecnológicas até pelo menos os anos 1980. Por isso, nesse período em que o principal modo de circulação da imagem é a mídia impressa, não há exatamente, como houve na metade do século XIX até pelo menos 1920, avanços tecnológicos que podemos pontuar como determinantes para alguma mudança na forma de produção e circulação das fotografias. O que ocorre é uma alteração do uso, principalmente com o jornalismo.

Há, nesse momento de crise que começa com a popularização da televisão a partir da década de 1970, uma mudança no regime de verdade, regime do qual a imagem fotográfica não consegue permanecer como a representante de mais valor, e isso não apenas em relação à mídia:

O declínio histórico de seus usos práticos acelera-se à medida que necessidades de imagens na indústria, na ciência, na informação, no poder. E esse declínio, como veremos, é também precipitado pela distância que separa a fotografias dos valores do mundo novo, particularmente pelo advento de um regime de verdade cuja medida ela não mais se encontra em condições de encarnar. (ROUILLÉ, 2009, p. 138-139).

Parte dessas inquietações causadas pelas mudanças no mundo das imagens é assumida por artistas contemporâneos, pois é na arte que a imagem, estática e animada, vai encontrar outra área de grande ebulição tanto em produção quanto em circulação. Rouillé (2009, p. 144) chama a atenção inclusive sobre a temática da arte contemporânea, que mostra um distanciamento em relação ao mundo e assume um metadiscurso, imagens que falam de outras imagens.

A atualidade, conceito que vai exigir velocidade tanto de produção e circulação, é o que rege a cultura visual midiática a partir desse momento. A televisão, como aponta Rouillé (2009, p. 145), suplanta sem dificuldade a fotografia nesse quesito, e a imagem fotográfica vê seu declínio principalmente na figura do repórter fotográfico, que “transformava-se em contemplador, tornando-se um telespectador da ocasião, recorrendo às encenações e, até mesmo, incorporando-se à pura e mera câmera de televigilância” (ROUILLÉ, 2009, p. 148).

Essa crise da verdade vem de fato mostrar uma verdade sobre a fotografia, em particular sobre a fotografia-documento. Contrariamente ao que se diz, a fotografia-documento não teve como função principal representar o real, nem mesmo torná-lo crível, mas de designá-lo e, sobretudo, de ordenar o visual (e não mais o visível). A ordem, acima da verdade e do falso. A fotografia-documento, na realidade, finalizou o programa metafísico e político de organização do visual iniciado com a pintura do Quattrocento; ela o finalizou em ambos os sentidos: realizou-o e colocou-lhe um ponto final. Realizar tal programa consistiu em dotá-lo de uma eficácia excepcional de tecnologia para organizar o universo do visual, isto é, para submetê-lo às leis da geometria óptica, para endossar a utopia do dever da exaustividade (mostrar tudo), para tentar tornar o mundo transparente, claro e distinto. Quanto ao fim do programa, ele coincide com a crise da fotografia-documento, com a destruição do antigo mundo: aquele em que o poder político (monarquia ou república), a organização social, a disposição dos espaços públicos, a produção e a pintura perspectivista eram organizados cada um a partir de um centro. A passagem de um mundo centralizado para um mundo de redes inaugura uma nova ordem visual que a fotografia não pode mais sustentar. (ROUILLÉ, 2009, p. 157).

A chegada de um “mundo de redes” e de uma nova ordem visual realmente não poderiam ser sustentados pela fotografia analógica. Mas também não poderia ser sustentando pela televisão. A nova ordem visual exige novas formas e novos atores na produção de imagens, novas tecnologias e novos valores para a circulação. Passa-se, neste momento, a não diferenciar mais tanto a imagem por sua especificidade em relação ao movimento, se é estática ou animada, fotografia ou vídeo. Com as tecnologias inauguradas pela informática e pela internet, a imagem é uma só, binária, digital, numérica, circulatória.

## 2.2 IMAGEM UBÍQUA

Duas tecnologias distintas, mas que surgiram ou ao menos se popularizaram na mesma época, entram em sintonia para garantir à imagem o cumprimento de sua potência ontológica de produção e circulação intensa. A informática e a internet foram integradas de maneira sólida ao dispositivo fotográfico e, a partir de suas evoluções técnicas, alteraram, de certa forma, o regime de visibilidade da sociedade contemporânea.

Mais do que encontrar na sociedade contemporânea as tecnologias que a faz ser produzida e circular com extrema facilidade e intensidade, a imagem encontra definitivamente seu papel como elemento fundamental na mediação entre o homem e o mundo. Para Fontcuberta (2012, p. 19) existimos graças às imagens, ou, como ele coloca, “imago, ergo sum”. O autor espanhol ainda completa, colocando a câmera como o dispositivo que se “transformou em um artefato

fundamental que nos incita a nos aventurarmos no mundo e a percorrê-lo tanto visual quanto intelectualmente” (*ibidem*).

A parte que cabe à informática como determinante para o cumprimento dessa potência quanto à facilidade e excesso começa a ganhar força a partir do fim da década de 1990. A imagem digital ultrapassa ou adiciona algumas características tecnológicas importantes para o processo aqui estudado: o imediatismo, inaugurado de certa forma com a Polaroid, mas que, quando esta parecia encontrar o seu auge, é ultrapassada pela câmera digital; o número ilimitado de poses, deixando para trás as tradicionais 24 ou 36 poses do processo analógico e abrindo a porta para o excesso na produção imagética; e a hibridização, processo que permite a integração mais fácil do dispositivo fotográfico com outros equipamentos, como o celular, talvez o mais bem-sucedido exemplo desse processo. Esses fatores parecem exercer papel fundamental na característica de excesso que é intensificada com o processo digital.

Fontcuberta (2012, p. 29) lembra esse processo específico do imediatismo prometido inicialmente pela Polaroid, e que vai se cumprir com autoridade a partir do dispositivo digital, e acrescenta outros fatores que se seguem ao aparecimento da câmera digital. Para ele, “não se tratava só da instantaneidade, mas também de outros fatores, tais como custos mais reduzidos, formatos menores, menos peso, imagens fáceis de transmitir e compartilhar”. Essa lista de facilidades que o processo digital traz à fotografia tem como resultado uma certa ampliação do mundo 'fotografável', uma potência ontológica da imagem digital que vai produzir como resultado principalmente o excesso de imagens no mundo contemporâneo. Fontcuberta (2012, p. 30) lembra que há alguns

anos “fazer uma foto ainda era um ato solene reservado a ocasiões privilegiadas; hoje disparar a câmera é um gesto tão banal quanto coçar a orelha”.

Houve, portanto, uma ampliação sem igual das temáticas que merecem o registro da imagem. Se ao longo das décadas poderíamos classificar os eventos familiares, como festas, casamentos e viagens, como os registros banais da vida íntima, agora o grau de banalidade foi ampliado, como bem percebe Leão (2012, p. 86-87):

E também fotografamos ações que talvez possam não interessar a ninguém: cortei minha unha, fotografo; cortei o cabelo, fotografo; meus olhos no espelho, antes de sair para festa, fotografo; meu café da manhã, fotografo; minha calça nova que me deixou linda, eu fotografo; a flor que se abre no vaso de planta, fotografo também; a minha geladeira vazia e cheia, também já fotografei; a comida que eu fiz, eu também fotografo. Tudo e qualquer coisa quase mínima é motivo para as imagens. Em todas as horas do dia produzimos e consumimos uma quantidade gigantesca de imagens.

Para Fontcuberta (2012, p. 30), chegamos a um grau de excesso que ao contrário do que ocorria na relação entre referente e fotografia, dentro da ideia da indicialidade da imagem fotográfica, não é mais o referente que adere à imagem, mas “algo da fotografia que se incrusta no referente”. Algo como se a legitimidade do mundo sensível dependesse do registro imagético: “não existem mais fatos desprovidos de imagem” (*ibidem*).

Produzimos tanto quanto consumimos: somos tanto *homo photographicus* quanto simples viciados em fotos, quanto mais fotos melhor,



nada pode saciar nossa sede de imagens, o soma da pós-modernidade. (FONTCUBERTA, 2012, p. 31)

Ironicamente, podemos pensar que as facilidades ampliadas pelo dispositivo digital fazem revalorizar uma certa ideia de automatismo do aparato fotográfico. Se ao longo dos anos, principalmente a partir de 1920, o papel do fotógrafo como alguém que possui uma linguagem e, logo, constrói sentidos com suas imagens, era algo compreendido e até certo ponto valorizado, com a nova onda de popularização da fotografia e também do vídeo, retorna à superfície parte da ideia de que a imagem possui uma forma de se plasmar nas telas de forma espontânea, bastando apertar o botão. Esse automatismo tem suas consequências. A produção de imagens hoje em dia é tão automatizada que beira o desinteresse, ou, podemos dizer, é feita sem atenção:

E quem faz os registros das infoimagens? Quem é essa legião de fotógrafos e cinegrafistas que realizam esse esquema de trabalho? Pensemos, no entanto, que muitos são apenas “operadores de aparelhos digitais” ou “fotografadores”, que não se interessam pela autoria, pelo significado do valor de possuir aquela imagem “quase única”; poucos sabem das diferentes possibilidades do ângulo, da altura, da distância ou da complexidade com que aquela imagem pode ser vista e de que modo serão veiculadas.” (LEÃO, 2012, p. 84)

A característica do excesso, e seus exemplos diários, é talvez o ápice de um caminho de certa forma homogêneo que envolve avanços tecnológicos e sociais. Por um lado, as câmeras seguiram a trajetória de encontrar técnicas e suportes que permitissem maior mobilidade,

facilidade no uso, menor custo, maior imediatismo e instantaneidade e integração em relação a outros dispositivos. Quanto ao aspecto social, os usos e funções das imagens foram seguidamente sendo ampliados ao longo das décadas desde a metade do século XIX. A imagem que apresentava seu valor de uso pelo caráter documental, servindo de forma objetiva às ciências, ao retrato e à imprensa, alcançou ao longo dos anos espaços na arte, na publicidade e nas relações cotidianas, como ferramenta de registro de memórias familiares e cotidianas. É a partir dessa perspectiva que apresentamos a ideia de uma certa hegemonia da imagem.

Há, porém, uma ruptura num processo homogêneo dessa possível história evolutiva da imagem nas sociedades. O que dá potência para essa produção em excesso não é apenas a quantidade. Talvez não se sustentaria uma sociedade mergulhada em imagens se essas imagens não adentrassem um sistema de circulação adequado ao processo digital e a fase mais avançada de uma sociedade da informação. É com a chegada e a popularização da Internet que a imagem digital encontra seu lugar no mundo contemporâneo e que podemos marcar uma transição determinante na relação do homem com as imagens, exigindo ou fazendo surgir novos papéis aos atores envolvidos no processo produção-circulação, novos poderes a esses atores e novas relações da imagem com o mundo.

O que é novo no processo é que essa sociedade midiática transformada pela informática passa a ser integrada por sistemas de telecomunicações e configura-se então como uma sociedade em rede, em busca constante da superação de obstáculos de tempo, espaço, distância, quantidade e qualidade de informação. As primeiras pesquisas

nessa área ocorreram no ano de 1970, com os experimentos das transmissões telegráficas e, gradualmente, redes de transmissão de som e imagem foram se configurando até 1975, quando as primeiras imagens sonoras e em movimento puderam ser transmitidas por sinais de satélite e captadas por antenas parabólicas. Mas foi na década de 1980 que a fusão entre telecomunicações e informática inaugurou um novo conceito de comunicação, segundo o qual qualquer linguagem sonora e visual produzida por qualquer técnica poderia ser traduzida para a linguagem numérica por meio do código binário. Dessa forma, estava instalada a era da comunicação digital (BURMESTER, 2013, p. 18-19).

A sociedade conectada através de dispositivos faz circular conteúdos em dinâmicas novas e a imagem é um dos elementos que mais se integra a esse jogo. A circulação das imagens em um sistema integrado como a Internet dá fôlego à produção em excesso através da sua velocidade de distribuição e cria uma espécie de potência de totalidade, de um tudo-visto, de uma abrangência total do mundo visual. O excesso, com a rede e a tecnologia digital, portanto, cumpre-se tanto como quantidade de imagens quanto como em totalidade do que é transformado em imagem, como se essa circulação intensa das imagens criasse uma ideia de uma ilimitada visão sobre o mundo, como se tivéssemos a “certeza que já vimos um pouco de tudo de alguma maneira” (LEÃO, 2012, p. 83).

A possibilidade do infinito nos afoga em números, em imagens, facilitado por um manuseio simplificado de uma tecnologia acionada por um único botão que oferece acesso tudo ou quase tudo. Registrar vai até onde eu me cansar ou até quando a bateria do aparelho acabar. (LEÃO, 2012, p. 111)

É tão importante a união do processo digital com a popularização da Internet para a evolução histórica da imagem que as novas imagens parecem agregar de forma naturalizada e totalmente integrada o processo do registro ao ato de sua distribuição. A partir dessa visão, podemos visualizar as mudanças na produção das imagens com a chegada do processo digital já a partir da década de 1990, mas é na virada para o século XXI, principalmente na integração do dispositivo fotográfico digital com os aparelhos de telefonia móvel conectados à Internet, que as novas imagens surgem com um estatuto reformulado, que une o momento da produção integralmente ao momento da circulação. Se historicamente havia um lapso espaço-temporal entre esses dois processos, fazia-se a imagem e depois se encontrava meios para sua circulação, hoje não há mais espaço entre essas duas ações.

Castells (2004, p. 15) compara a força transformadora da Internet com a mesma potência que teve a eletricidade na era industrial. Como já mostramos, a fotografia, em seu nascimento, teve relação direta com a organização da sociedade, suas técnicas e sua ordem visual, e é o mesmo que ocorre na relação da imagem hoje em dia com a Internet, que é parte determinante na forma como a sociedade se organiza e organiza sua ordem visual. Portanto, “a Internet constitui actualmente a base tecnológica da forma organizacional que caracteriza a Era da Informação: a rede” (*ibidem*).

Há uma crescente e irregular evolução de todos os meios de comunicação com o avanço da informática e da Internet ao longo dos anos 1990 e início do século XXI, que atinge da mídia massiva, como o cinema e o jornalismo, à comunicação interpessoal (CASTELLS, 2004).

No campo da imagem, a produção é cada vez mais facilitada com o avanço de câmeras mais baratas e híbridas quanto ao registro fotográfico e videográfico, e a imagem vê ampliar suas formas de circulação com a popularização de ferramentas de publicização de fotografias e vídeos.

Há, com a rede, a “disseminação massiva do artefato, que faz de qualquer um, virtualmente, um produtor, distribuidor, consumidor de imagens. A diferença fundamental é, efetivamente, a rede, a potência de conexão e de colaboração, que no caso da disseminação da fotografia popular ou do vídeo/cinema não existia.” (LEMOS, 2007, p. 33). A rede aqui é tomada mais uma vez como determinante para as mudanças na forma de produção e distribuição das imagens digitais. O que Lemos chama de potência de conexão, novidade em relação ao cinema e à fotografia, é a mesma potência, talvez em graus diferentes, que a imagem mecânica trouxe, com sua potência de reprodutibilidade, quando tomou certas funções que eram da gravura e da pintura. As particularidades da máquina (de produção da imagem e de reprodução dela) determinou a potência da imagem quando da criação da fotografia. As particularidades da rede determinam a potência da imagem quando do surgimento da informática e da internet.

O que potencializa de forma determinante esse processo crescente de produção e circulação de imagens digitais pela Internet é a chegada das tecnologias de conexão móveis, em redes sem fio, fazendo com que a imagem integre-se nesse processo desterritorializado de forma intensa, principalmente com a popularização dos celulares com câmeras integradas a partir de 2002. À facilidade de produção e de distribuição do conteúdo imagético integra-se agora uma mobilidade sem igual, uma quebra definitiva de barreiras espaço-temporais,

ampliando ainda mais a sensação de imediatismo da imagem digital. “Agora, em pleno século XXI, com o desenvolvimento da computação móvel e das novas tecnologias nômades (laptops, palms, celulares), o que está em marcha é a fase da computação ubíqua, pervasiva e senciente, insistindo na mobilidade. Estamos na era da conexão.” (LEMOS, 2005, p. 2).

A revolução do acesso à internet sem fio, o Wi-Fi, mostra como as relações sociais e as formas de uso da internet podem mudar quando a rede passa de um “ponto de acesso” para um “ambiente de acesso” que coloca o usuário em seu centro. Se o usuário ia à rede de forma fixa, na era da conexão e das *smart mobs*, é a rede que vai até o usuário. (LEMOS, 2005, p. 16).

O celular com câmera integrada e conectado à Internet é o dispositivo símbolo dessa ubiquidade da imagem, unindo a mobilidade, o estar presente em todos os lugares com uma câmera, com a conectividade, estar conectado à rede em todos os lugares. Os efeitos dessa estrutura vão ampliar a característica de excesso da imagem ao incentivar ainda mais a produção de imagens, que agora não são apenas armazenadas, mas principalmente distribuídas. Há uma espécie de destino inevitável para as novas imagens: a rede. E é nelas que as imagens se bastam, ampliando os usos e funções para a mídia tradicional, mas reforçando também a banalidade temática da qual já falamos.

Hoje, com a difusão de fotografias e vídeos por celular, talvez possamos falar de produtos imagéticos que refletem o que alguns autores chamam de subjetividade pós-moderna, ou seja,

desterritorializada, aberta, presenteísta, esfacelada. As características do dispositivo já encarnam essa subjetividade: as fotos são tiradas, vistas e descartadas imediatamente; elas circulam como forma de fazer contato: enviar para amigos, mostrando onde se está, os momentos banais, fora da solenidade. As fotos (e os vídeos) se bastam nessa circulação. Elas são imagens imediatas (aparecem na tela), de circulação como forma de sociabilidade (“olha o que estamos fazendo agora”), presenteístas (o que vale é o momento, a olhadela rápida), pessoais e móveis (ver, circular, apagar, postar em um blog em “tempo real”, sem precisar esperar o tempo da revelação e da exibição). O que importa é, como diz Rivière (2006), marcar o presente banal e não os momentos especiais e solenes.” (LE MOS, 2007, p. 34)

É, talvez, o primeiro momento na história da imagem que as produções banais, amadoras, do círculo íntimo e familiar, circulam lado a lado, basicamente pelos mesmos canais de difusão, que as imagens massivas, informativas, publicitária, artísticas. A imagem encontra na conexão constante a sua razão de existir. Podemos relacionar essa ideia como um processo que, com essa nova imagem, passa a deixar de lado o valor de exposição típico da era da reprodutibilidade técnica (BENJAMIN, 1994) por um valor de conexão. Ou seja, o processo de exposição, de quanto uma imagem é visualizada, é abarcado dentro de um valor de conexão, de quanto a imagem circula, possui vínculos com outras, com os mais variados usos midiáticos, por sua capilaridade na rede. O que ocorre é que nos nós dessas conexões não estão apenas indivíduos, mas também instituições midiáticas, como o jornalismo, a publicidade e o cinema. Algumas dessas imagens, portanto, irrompem a banalidade e recebem um fôlego que remete novamente a um certo valor de exposição, nesse caso midiática, massiva.

### 3 MATERIALIDADES DA IMAGEM-FLAGRANTE AMADORA

Em meio a imagens de temáticas e funções tão variadas e produzidas e postas em circulação ao excesso, possibilidade essa dada por arranjos tecnológicos e sociais que passaram por uma descrição e análise histórica no primeiro capítulo, um modelo específico de imagem é foco desta pesquisa a partir de agora. A imagem-flagrante amadora, definida aqui, como já dissemos, como toda imagem com estética flagrante, ou seja, tomada sem pré-produção ou apuro técnico, e feita por pessoas de fora do círculo de produção jornalística ou fotográfica profissional, amadores portanto, ou por um sistema de captura automático, como câmeras de segurança, surge como conteúdo que circula em meio a outras imagens, com variadas funções, dentro do circuito das redes sociais e aplicativos de compartilhamento de imagens, brigando pela atenção volátil dos espectadores. Porém, é a partir do momento em que essa imagem escapa ao fluxo de excesso, irrompe à superfície e ganha fôlego através do seu uso pelo jornalismo, que lançamos nosso olhar e acionamos os dispositivos metodológicos para a compreensão de suas características e suas apropriações pelo discurso jornalístico.

Neste primeiro momento o foco é compreender as características da imagem-flagrante amadora através de uma descrição de suas materialidades, ou seja, dos elementos visíveis e explícitos a partir da forma como ela é apresentada pelo jornalismo. Acreditamos que essa descrição possibilitará uma compreensão melhor da forma como a imagem-flagrante amadora é utilizada e servirá para discutirmos como o discurso jornalístico aciona essas características em suas estratégias discursivas a fim de produzir enunciados que possam ser



considerados verdadeiros, como esses aspectos materiais da imagem participam da construção de um saber e, portanto, como se relacionam com o poder.

As imagens-flagrantes amadoras são usadas, atualmente, em três suportes jornalísticos principais: o telejornal, o jornal impresso e os sites de notícia. Os sites de notícia, pelo ilimitado espaço possível para publicação de conteúdo, exploram usualmente esse modelo de imagem e aproveitam-se também da circulação e divulgação espontânea dos usuários de redes sociais, que compartilham o conteúdo em suas páginas e entre suas redes de contato. O telejornalismo parece diariamente encontrar alguma imagem-flagrante amadora que vai alimentar a curiosidade do espectador ao longo do programa, uma vez que não é raro que a notícia que exibirá a imagem-flagrante amadora receba chamadas em todos os blocos e seja apresentada apenas no último, valendo-se apenas da exibição da imagem repetidas vezes sem um aprofundamento de informações sobre o acontecimento.

O jornal impresso foi escolhido como o suporte a ser usado no levantamento das imagens-flagrantes amadoras por uma familiaridade teórica já amadurecida quanto ao meio e por, diferente dos sites de notícia, por exemplo, prever um processo de edição e seleção do conteúdo mais amadurecido, evitando assim conteúdos acionados pelo jornalismo apenas pelo calor da hora. Ou seja, acreditamos que, dentro do processo de edição de um jornal diário, a informação escolhida para ser publicada passa por uma estrutura de edição com mecanismos mais claros à análise.

Antes de detalhar o processo metodológico e apresentar os dados do levantamento, tentaremos lançar um olhar mais geral, a partir

de discussões de pesquisadores que já trataram o tema desse modelo de imagem no jornalismo, a fim de apresentar como o que chamamos de imagem-flagrante amadora vem sendo compreendida ou apresentada no campo científico.

De uma forma mais ampla, os pesquisadores parecem sempre confluír, a partir de discussões específicas, para o ponto onde essas imagens-flagrantes amadoras representam uma aproximação a um efeito de real. A partir de características que elevam seu poder de indicialidade e seus efeitos de testemunho e evidência, essas imagens trariam valores ontológicos acionados pelo discurso fotográfico, dos quais o jornalismo se aproveitaria como uma forma de validar seu próprio discurso. A proliferação dessas imagens amadoras em diversos circuitos (jornalismo, cinema, publicidade) reforçaria certa gramática visual marcada por um “apelo realista”, reduzindo a imagem a sua indicialidade (FELDMAN, 2008, p.62). Para Polydoro (2012, p. 135), as imagens-flagrantes amadoras seriam tomadas pelo senso comum e pelo jornalismo e pela mídia de uma forma geral como um novo e eficiente documento do real, além de possuir uma “dimensão reveladora, de descobrimento de uma verdade anteriormente oculta” (*ibidem*).

Além dessa validação do discurso jornalístico através de um efeito de real intrínseco a essas imagens, o aparecimento das imagens-flagrantes amadoras em telejornais, sites de notícia e páginas de jornais é resultado de outros fatores. A própria alteração no regime de visibilidade fotográfico a partir da linguagem visual instaurada pela popularização da televisão é um dos fatores que pode ser elencado como essencial para a chegada das imagens amadoras ao jornalismo, principalmente o impresso. Persichetti (2006, p. 182) cita uma falta de

agilidade na reestruturação das linguagens e práticas fotojornalísticas, dando ainda “mais espaço para outras espécies de imagens, entre elas as amadoras, tomarem conta e serem elemento principal das narrativas jornalísticas” (*ibidem*).

Há também certos valores fotográficos que parecem encontrar possibilidades de reprodução, como a ideia de proximidade, por exemplo, elemento fundamental na plasticidade das imagens-flagrantes amadoras e inerente ao próprio mecanismo de produção dessas imagens, que emularia, como aponta também Becker (2011, p. 28) um valor transmitido inclusive por expressões como a do fotógrafo Robert Capa, para quem se 'a foto não está boa é porque você não chegou perto o suficiente'.

Ao aparecerem com maior frequência nos meios jornalísticos, essas imagens-flagrantes amadoras também passam pela problemática da definição de um termo para identificá-las. A escolha desta pesquisa é um recorte bem específico e visa determinar certas características do objeto já a partir de sua nomenclatura, mas que nem por isso significa que é a mais adequada para todos os casos. O próprio jornalismo testou, como aponta Mortensen (2011, p. 65), diversos termos para discriminar os produtores dessas imagens amadoras: fotojornalista cidadão, jornalista cidadão, cinegrafista amador, testemunha ocular, entre outros. Alguns termos buscam aproximar o produtor de um papel mais ativo e participativo no contexto de produção do conteúdo, como é o caso de fotojornalista cidadão, e outros, por sua vez, posicionam o produtor da imagem em um papel mais passivo, como é o caso de testemunha ocular. Recentemente, e precisamente no caso do levantamento que será

apresentado adiante, há pouca ou nenhuma citação quanto ao produtor das imagens.

Se na questão da nomenclatura que recebem as imagens-flagrantes amadoras parece haver diversos caminhos possíveis, na questão temática há uma centralidade de direção. De uma forma geral, há duas exposições em relação aos personagens desses flagrantes: vítima e vilão. O bandido que sofre abuso de poder e o policial que abusa, o pedestre que tem seu corpo arremessado por um carro e o motorista infrator, a mãe assassinada na frente dos filhos ao reagir a um assalto e o assassino. Todos são acionados pelo olhar. Tanto vítima quanto vilão são os personagens-chave de uma construção discursiva que explora a violência, o choque, a tragédia, a morte. Aliás, é também a partir das fotografias vencedoras de prêmios de jornalismo que Ferreira (2010) vai discutir o papel da violência como tema e do flagrante como paradigma das imagens vencedoras do Prêmio Esso de Jornalismo e Prêmio Imprensa Embratel, chegando à conclusão de que:

(...) nas premiações estudadas o tema violência e o paradigma concretizado pela estratégia discursiva do flagrante reconciliam o jornalismo em geral e o fotojornalismo em particular com a sua mais antiga vocação: a função testemunhal e, se possível, com exclusividade. Mais do que pelo reconhecimento da imagem fotojornalística como um exercício de linguagem, em que se premiaria a construção autoral em termos técnicos, estéticos e ideológicos, a fotografia de imprensa tem sido valorizada pela dramaticidade do fato retratado e pela inexorável presença do fotógrafo na hora certa, como testemunha ocular do seu tempo, que cristalizará o momento que deve “entrar para história”. (FERREIRA, 2010, p. 12)

Ao trazer em sua plasticidade esse caráter testemunhal, as imagens indicam uma leitura que estaria mais ligada ao sentir do que ao

informar-se. É o que aponta, por exemplo, Fonseca (2008, p. 33-34), ao lembrar o caso das imagens do enforcamento de Saddam Hussein, gravadas por um celular e vazadas para a imprensa mundial no fim de 2006. “A imagem é mais sensação do que informação e não pode ser dissociada do ambiente: gritos, histeria, emoções fortes” (FONSECA, 2008, p. 34).

Emoção é informação. É rigor. É estética. É imersão, no sentido de desejo de participação da narrativa, uma vez que o universo ficcional gera a atração pela possibilidade de vivenciar riscos com a relativa segurança da visão a distância. (FONSECA, 2008, p. 56)

Em parte, podemos compreender a escolha temática da violência como advinda da própria natureza dessas imagens, uma vez que o registro imagético de um acontecimento é produzido em momentos em que há o acionamento de um olhar vigilante, e esses casos ocorreriam com maior probabilidade em situações que envolvam crimes, acidentes ou tragédias de uma forma geral. Mesmo mostrando através das imagens-flagrantes amadoras cenas de violência, de choque, do grotesco, parece haver um certo sentimento de isenção por parte das instâncias que se apropriam dessas imagens. Em parte, isso ocorreria pela baixa qualidade técnica apresentada por esse material, característica que será debatida com maior detalhamento posteriormente. Haveria, conforme Fonseca (2008, p. 74), uma certa liberdade em mostrar tais imagens “pelo fato de não serem semelhantes aos seus referentes”, seria como “a descoberta de um meio termo, uma identidade incerta” (*ibidem*).

Por fim, nessa rodada inicial de identificação das características explícitas das imagens-flagrantes amadoras, chamamos a atenção para a

repetição e o uso cada vez mais comum dessas imagens pelo jornalismo, que criaria uma espécie de iconografia do flagrante amador, facilitando a assimilação das imagens que virão ou então posicionando outros modelos de imagens que também teriam o objetivo de representar o real em um nível inferior. A narrativa diária apoiada nas imagens-flagrantes amadoras cumpriria “a missão de fixar uma ideia, de transportar a imagem para um território administrável, no qual as imagens são entendidas como uma experiência de repetição, uma 'substância' que existe por si mesma” (FONSECA, 2008, p. 75).

### 3.1 A SUPERFÍCIE DA IMAGEM-FLAGRANTE AMADORA

O levantamento realizado para esta pesquisa, com o objetivo, neste momento, de descrever e discutir os aspectos materiais apresentados pelas imagens-flagrantes amadoras, teve como objeto empírico o caderno *Cotidiano* do jornal *Folha de S. Paulo* e foi dividido em quatro etapas: levantamento da reportagem ou notícias que faziam uso de imagens-flagrantes amadoras; identificação inicial dos aspectos materiais; descrição dos aspectos materiais em categorias específicas; e análise das características identificadas.

A escolha pelo jornalismo impresso para estudar uma imagem, que como veremos, apresenta-se também no formato de vídeo, foi feita por aproximações teóricas com conceitos da fotografia e também por acreditarmos que os estudos e conceitos aqui utilizados ajudam a compreender a imagem (fotografia, cinema, vídeo) de uma forma geral. É claro, em momentos necessários fazemos as devidas distinções a partir dos suportes originais dessas imagens.

Como assumimos no próximo capítulo uma filiação com o aporte teórico-metodológico de Foucault, vale também esclarecer que a escolha por um jornal em específico não significa que queiramos fazer emergir o discurso e os sentidos ocultos produzidos por este veículo, mas acreditamos que a escolha pela *Folha de S. Paulo* responde mais a uma vontade de eleger um veículo que sirva de referência para o jornalismo brasileiro de uma forma geral, além de ser o maior jornal em circulação segundo os últimos dados do Instituto Verificador de Circulação (IVC)<sup>1</sup>. Outro ponto caro à pesquisa diz respeito ao acervo de suas edições, uma vez que a *Folha de S. Paulo* possui um sistema organizado e aberto, facilitando o levantamento dos dados. Portanto, acreditamos que a escolha pela *Folha de S. Paulo* colabora com os objetivos da pesquisa na forma de apresentar e analisar como o jornalismo se apropria das imagens-flagrantes amadoras em seu discurso.

O levantamento foi realizado a partir da plataforma online *Acervo Folha*<sup>2</sup>, buscando notícias ou reportagens que fizessem uso de imagens que pudessem ser classificadas como possuindo uma estética flagrante e produzidas por fontes amadoras. Nessa busca, foram analisadas todas as páginas do caderno *Cotidiano* entre os anos de 2012 e 2014 e, no fim desta etapa, foram identificadas 77 reportagens ou notícias que faziam usos de imagens-flagrantes amadoras. A partir disso, foi realizada uma leitura das reportagens ou notícias encontradas para que pudéssemos identificar quais aspectos poderiam ser incluídos na

---

<sup>1</sup>Fonte: <http://www.anj.org.br/maiores-jornais-do-brasil/><sup>2</sup><http://acervo.folha.com.br>

análise descritiva a ser posta em prática. Dessa forma, definimos as seguintes características a serem descritas e analisadas:

- (a) a importância da imagem-flagrante amadora no conteúdo jornalístico em questão, levando em conta a citação à imagem dada no título, linha de apoio ou lide;
- (b) o suporte de origem da imagem, diferenciando fotografias ou vídeos de celular ou de câmera de segurança;
- (c) a apresentação gráfica da imagem na página, diferenciando se a imagem é usada sem interferência gráfica, como manipulações para evitar a identificação de pessoas ou vetores gráficos para identificar objetos ou pessoas na cena, ou se é apresentada na forma de uma sequência;
- (d) a autoria dada à imagem, identificando se há o crédito dado ao produtor da imagem ou não;
- (e) a temática da reportagem ou notícia da qual a imagem faz parte;
- (f) a qualidade técnica apresentada pela imagem, levantando em consideração a nitidez e o grau de identificação dos objetos e pessoas registrados na cena.
- (g) a relação entre a reportagem e a imagem, buscando identificar se a existência da imagem é um dado fundamental para a existência daquela reportagem ou notícia.



Neste momento, vale explicitar o uso de alguns critérios de análise, uma vez que alguns dos aspectos envolvem questões de certa forma subjetivas. Quanto ao item (a), posicionamos o título, linha de apoio e lide como elementos de destaque em uma notícia jornalística, e por este motivo uma citação à imagem em um desses elementos indicaria de alguma forma a importância dada à imagem, uma vez que, como veremos, em alguns casos é a existência da imagem que faz gerar o acontecimento jornalístico. Em relação ao item (b), buscamos no texto a citação à origem da imagem quanto ao seu suporte, sendo impossível defini-la quando a reportagem não faz citação quanto a esse aspecto. No item (e), as temáticas foram sendo agrupadas em categorias específicas conforme os assuntos foram surgindo no levantamento, havendo, portanto, uma necessidade de adequação dessas categorias até a fase final da etapa de descrição. Por fim, as temáticas identificadas dividiram o conteúdo das reportagens de uma maneira clara e de fácil identificação, como veremos mais adiante ao explicitar a descrição desses aspectos. Quanto ao item (f), como envolve certa subjetividade ao pontuar a nitidez de imagem, buscou-se criar parâmetros bem definidos, como principalmente a clareza com que era possível identificar as faces das pessoas, como contornos de olhos e bocas, por exemplo, ou objetos citados pela reportagem. Abaixo, dois exemplos que definem parte do parâmetro adotado.

Figura 1 – Imagem classificada dentro da categoria em que seria possível a identificação sem dificuldade de contorno, formas e objetos



**Assaltante aponta arma para vítima para roubar moto**

## Vídeo flagra assaltante roubando moto e sendo baleado por PM

“Vai roubar no inferno”, afirma vítima para assaltante que estava caído no asfalto

DE SÃO PAULO

Um vídeo gravado no último sábado por um motociclista mostra com riqueza de detalhes o momento em que ele sofre um roubo e, em segui-

do, que desce de um carro preto, parado no sentido oposto.

Ao ver o policial, o assaltante põe a mão na cintura e aponta o revólver para o PM, que é mais rápido e o atinge.

Com o assaltante domina-

*Fonte: Folha de S. Paulo, 14 out. 2013, página C4*

Figura 2 - Imagem classificada na categoria que indica a dificuldade ou impossibilidade na identificação de contornos, formas e objetos a presídio maranhense após saída temporária de Natal compar



Fonte: Folha de S. Paulo, 9 jan. 2014, página C3

Por fim, quanto ao último item (g), a relação entre a imagem e a reportagem, em confluência com o item (a), levamos em consideração a quantidade de vezes que a existência da imagem ou a descrição de algo relacionado especificamente à imagem é citada no texto, além de comparar a quantidade de fontes consultadas, uma vez que há

reportagens em que o texto apenas descreve o conteúdo da imagem, sem incluir nenhuma declaração ou dado retirado de outra fonte de informação. Acreditamos que em exemplos assim fica clara a dependência do conteúdo jornalístico em relação à imagem.

Antes de apresentarmos detalhes pontuais e realizar a análise descritiva dos aspectos materiais encontrados a partir do levantamento das imagens-flagrantes amadoras usadas pela *Folha de S. Paulo* no caderno *Cotidiano* entre 2012 e 2014, apresentamos abaixo um resumo dos dados, numa perspectiva quantitativa, encontrados a partir das categorias elencadas anteriormente. A título de curiosidade, aproveitando o olhar quantitativo lançado neste momento, o levantamento apresentou um crescimento no número de imagens-flagrantes amadoras utilizadas pelo jornalismo ao longo dos anos, evoluindo de 15 reportagens ou notícias em 2012, 26 em 2013 e chegando a 36 em 2014, totalizando 77.

(a) Há um equilíbrio quanto à citação ou não das imagens-flagrantes amadoras no título, linha de apoio ou lide. No total, 38 conteúdos citavam a existência da imagem em um desses três elementos da página, e 39 comentavam sobre a imagem em algum momento ou ignoravam a existência do registro imagético;

(b) Houve uma hegemonia quanto ao suporte imagético original ser um vídeo. Em 59 casos a imagem apresentada na página do jornal era um frame retirado de um vídeo, sendo 30 deles de câmera de vigilância e 29 de celulares ou outros dispositivos móveis. Em 5 casos a imagem tem

origem em uma fotografia de celular e em 13 não é possível identificar o dispositivo que realizou o registro;

(c) Quanto à apresentação gráfica dessas imagens na página do jornal, em 34 casos é utilizado o recurso de apresentar a imagem como uma sequência, utilizando assim entre dois e quatro frames para compor, na maioria das vezes, uma evolução cronológica do acontecimento registrado pela imagem. Em outros 15 conteúdos a imagem passa por alguma alteração gráfica, como a inserção de recursos que evitam o reconhecimento de vítimas ou menores de idade ou ainda que sinalizem com vetores gráficos (círculos e linhas, por exemplo) os elementos que aparecem na imagem. No restante dos casos é utilizado apenas uma imagem e sem nenhuma alteração gráfica.

(d) Em relação ao crédito de autoria dado à imagem, há uma hegemonia que indica o apagamento do autor. Em 50 casos a imagem surge na página do jornal com a expressão “Reprodução” apenas. Se incluirmos os casos em que há a indicação no crédito da imagem de outro veículo de comunicação, normalmente aquele que teve acesso originalmente ao conteúdo, mas que segue sem indicar um autor para a imagem, podemos indicar então que em 66 conteúdos jornalísticos levantados na pesquisa não há a indicação de autoria. Em apenas 11 vezes é sinalizado um autor específico para a imagem e em um caso não houve crédito de nenhuma espécie.

(e) Quanto à divisão temática das reportagens ou notícias que fazem uso de imagens-fragmentos amadoras, o levantamento indicou que há uma divisão de atenção entre dois assuntos principais: crimes envolvendo violência física e casos de abuso de poder e/ou violação dos direitos humanos. Em 25 conteúdos jornalísticos o uso das imagens se relacionava com casos de abuso de poder e autoridade e/ou violação de direitos humanos, principalmente envolvendo crianças e idosos. Em outros 19 casos a temática era a de crimes violentos, sendo 15 envolvendo mortes e 4 apenas feridos. Crimes de forma geral, como furtos, assaltos e corrupção, somaram 11 casos, o mesmo número de reportagens ou notícias que tratavam de fatos curiosos ou bizarros, como pessoas nuas correndo em vias públicas. Do total, 4 casos ainda envolviam crimes ou acidentes de trânsito e 7 conteúdos foram relacionados dentro da categoria “Outros” por não haver similaridade que permitissem ser agrupados em nenhuma outra categoria.

(f) Quanto à qualidade técnica das imagens, que colocamos como relacionada a possibilidade de identificação dos elementos registrados, 42 imagens foram classificadas como aquelas em que há dificuldade ou não é possível identificar contornos ou definição dos objetos ou pessoas na cena. Borrões de movimento, baixa definição de resolução da imagem e falta de nitidez ou foco foram as principais causas dessa impossibilidade de identificação

das imagens. Em 35 casos, porém, apesar de certos problemas quanto à qualidade técnica da imagem, é possível identificar objetos e pessoas.

(g) Seguindo a tendência do item (a), que mostra um certo equilíbrio quanto à importância dada pelo conteúdo jornalístico à existência da imagem-flagrante amadora, no aspecto do levantamento que busca identificar a relação do texto com a imagem também há um equilíbrio. Em 39 casos a imagem é usada apenas de forma ilustrativa ou é citada brevemente ao longo do conteúdo. Por outro lado, em 38 reportagens ou notícias a imagem divide atenção e espaço com outros dados do acontecimento ou ainda, como ocorre em 24 casos, a imagem-flagrante amadora é o elemento central, o fio condutor do texto jornalístico.

Com esses dados apresentados de forma mais quantitativa, explicitando assim as materialidades das imagens-flagrantes amadoras a partir da forma que elas se apresentam diariamente em um jornal, acreditamos que começamos a pisar em terreno mais sólido para proceder, ainda neste capítulo, uma análise descritiva desse levantamento e, por fim, no último capítulo, cumprir o objetivo discutir as relações entre o discurso e as imagens-flagrantes amadoras. Nesse sentido, acreditamos que podemos, ainda de certa forma agarrados à superfície dessas imagens, tomar um fôlego e ir além nas discussões que se fazem potenciais.

### 3.2 UM POUCO ALÉM DA SUPERFÍCIE

A primeira característica que pretendemos discutir aqui relaciona principalmente os itens (a) e (g) do nosso levantamento e mostra uma tendência que era esperada ao iniciar a pesquisa, que é a da supervalorização da imagem na notícia ou reportagem. O que percebemos é que a imagem transforma-se em uma imagem-acontecimento, ou seja, ela é, se não a gênese do fato noticioso (quando o fato só torna-se público porque a imagem o revelou), elemento central no texto jornalístico. Tomamos aqui como determinante para essa afirmação o fato da citação à imagem ocorrer em boa parte dos casos em um dos três espaços mais privilegiados de uma notícia ou reportagem, e por ser utilizado na construção textual com frequência como elemento fundamental.

O que ocorre nestes casos é que a imagem-flagrante amadora circula como informação, como fato, e não como suporte ou extensão de uma informação. É uma imagem-acontecimento nos moldes com que Rifiotis (1999) conceitua esse tipo de imagem ao analisar o caso da Favela Naval e seu tratamento pela imprensa. É difícil dizer com precisão se tais fatos surgidos nas páginas dos jornais seriam publicados se não houvesse a imagem, mas é possível sim perceber que a imagem exerce um papel decisivo, se não no processo de escolha pela publicação, pelo menos no formato da notícia ou reportagem.

Dentro desse aspecto do levantamento é interessante também pontuar um uso muito comum nos casos em que a imagem é elemento central do conteúdo jornalístico. A imagem-flagrante amadora parece se personificar como um elemento ativo no acontecimento jornalístico, inclusive recebendo a autoria por certas ações do fato. Isso ocorre



principalmente com o uso de verbos como “flagra”, “revela” ou “mostra”. Os textos parecem eleger o registro imagético como protagonista do acontecimento e isso fica claro como no caso da reportagem do dia 16 de janeiro de 2014, publicada na página C4 do caderno *Cotidiano* da *Folha de S. Paulo*. O título, *Quatro PMs são afastados após vídeo flagrar agressão a homem*, já posiciona a imagem-flagrante amadora como detentora de um poder de revelação que resulta inclusive em consequências para os policiais infratores. Fazendo um jogo de edição deste fato em específico a fim de esclarecer ainda mais essa característica, poderíamos retirar a existência do vídeo e ainda assim manter o valor de noticiabilidade do fato, dizendo, por exemplo: “Quatro PMs são afastados após agressão a homem”.

Figura 3 - Reprodução da página em que a existência da imagem-flagrante amadora é citada no título da reportagem

C4 cotidiano ★ ★ ★ QUINTA-FEIRA, 16 DE JANEIRO DE 2014

## Quatro PMs são afastados após vídeo flagrar agressão a homem

Em imagens feitas em Campinas no dia 30 de novembro do ano passado, policial bate em suspeito

**Segundo a Secretaria da Segurança Pública, as imagens não têm relação com a chacina da última segunda-feira**

DE SÃO PAULO

A Secretaria da Segurança Pública de São Paulo informou na noite de ontem que quatro policiais militares foram afastados de suas funções nas ruas.

A decisão aconteceu após a divulgação de imagens no “Jornal Nacional”, da TV Globo, em que um homem é agredido por um policial militar em Campinas (a 93 km da capital).

Segundo a pasta, a partir de hoje, os policiais passam

a fazer apenas serviços administrativos na corporação e podem até ser expulsos. Um dos policiais investigados é um tenente.

De acordo com a secretaria estadual, o vídeo foi gravado no dia 30 de novembro de 2013. As imagens foram registradas quando os policiais militares abordaram um homem suspeito de fazer piçações na região.

**AGRESSÃO**

Quando o vídeo começa, os policiais já haviam se aproximado do homem em frente a uma loja na região central do município. O suspeito aparece detido de braços, cercado por três policiais militares fardados.

O quarto policial afastado não aparece nas imagens. So-

mente um dos policiais é visto agredindo o suspeito.

Após receber ordem dos policiais, o homem se levanta com as mãos para trás.

De pé, ele é jogado contra a porta de aço do comércio e depois agredido com quatro tapas fortes no rosto.

O policial agressor chega a gritar com o homem para que ele tire a mão do rosto de modo que os golpes não sejam defendidos.

Em seguida, o policial pergunta para o homem “Tá olhando o quê?” e o derruba com uma raseta.

A Secretaria da Segurança Pública informou que as imagens não têm ligação com a chacina que deixou 12 mortos entre a noite do último domingo e a madrugada de segunda-feira.

**Video mostra homem sendo agredido por policial militar**



Fonte: Folha de S. Paulo, 16 jan. 2014, página C4.

Ainda sobre o peso dado pelo texto jornalístico à existência da imagem, em relação mais específica ao item (g) do levantamento, há casos que explicitam esse valor dado à imagem e até mesmo uma dependência na construção da narrativa do fato. O mais significativo talvez seja o do dia 7 de janeiro de 2014, publicado na capa do caderno *Cotidiano*, na reportagem intitulada *Presos filmam decapitados no Maranhão*. A matéria principal sobre o caso é constituída por 25 parágrafos, sendo que 19 deles possuem uma construção textual baseada apenas na descrição do vídeo, inclusive com indicações quanto ao foco da câmera, ao diálogo dos presos, tudo isso seguindo, inclusive, uma ordem cronológica em relação ao que a imagem mostra. Tal dependência ou confiança na imagem, fazendo com que o jornalista baseie todo o texto principal na descrição da imagem, talvez tenha relação com o valor ontológico da imagem de uma forma geral em relação a sua indicialidade, a sua função como prova, atestado de verdade, tema que será detalhado no próximo capítulo.

Ainda assim, parece haver uma certa adoção das imagens-flagrantes amadoras como elementos documentais irrefutáveis, com uma certa “dimensão reveladora, de descobrimento de uma verdade anteriormente oculta” (POLYDORO, 2012, p. 135). Essa aceitação, como aponta Sodré (2009, apud POLYDORO, 2012, p. 136), seria um resquício de um espírito positivista que o jornalismo carrega, que faz com que se assumam o “fato como uma experiência sensível da realidade e a verdade como correspondência entre um enunciado e a realidade empírica”.

Nessa vontade de perceber o fato como algo palpável, digamos assim, revela-se também a concepção de um real voltado àquilo que seja

possível observar, comprovar, calcular, herança da ciência moderna que ainda predomina no senso comum, ou, dentro da perspectiva de Baudrillard (1996, p. 96, apud POLYDORO, 2012, p. 137), como “aquilo de que é possível dar uma reprodução equivalente” (*ibidem*).

A má qualidade técnica da imagem e a tendência das reportagens e notícias efetuarem um relato jornalístico baseado na descrição da imagem que ilustra ou é elemento gerador do fato pode encontrar certa justificativa em outra característica predominante nas imagens-flagrantes amadoras que surgem nas páginas dos jornais. Essa característica diz respeito à origem técnica dessa imagem. Há um predomínio de que o suporte desse material seja o vídeo, tanto de câmeras de celular ou outros dispositivos móveis como de câmeras de segurança.

Junto a essa tendência relativa ao suporte parece haver um resultado gráfico que busca adequar e talvez até mesmo resolver esse conflito entre o estático da página e o dinâmico da tela, do vídeo. A maioria dos casos registrados no levantamento faz uso da publicação da imagem em forma de sequência de quadros, transitando entre recortes ordenados cronologicamente, ou seja, quadro a quadro formando o início e o fim de algum gesto, movimento ou ação, e recortes sem uma ordem específica, ou seja, buscando apenas registrar gestos, movimentos ou ações consideradas importantes em determinado fato.

A tendência é que nos casos onde há o uso da sequência de quadros o texto jornalístico seja aquele que mais se apoia na descrição da imagem como formato de narrativa do fato. O que parece ocorrer é que o efeito de prova, o efeito de real, de uma imagem que tem como

suporte o vídeo possibilitaria ou levaria o relato jornalístico a tomar como suficiente a simples narração do que se passa na imagem.

Por fim, poderíamos pensar que esse movimento de adaptação que o vídeo sofre para ser impresso nas páginas dos jornais resultaria no surgimento de uma segunda imagem, mais apta a ser memorizada e capaz, até pela frequência da temática do sofrimento, como veremos adiante, ferir mais fundo, como aponta Sontag (2003, p. 23):

O fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada. Numa era sobrecarregada de informações, a fotografia oferece um modo rápido de apreender algo e uma forma compacta de memorizá-lo.

Em alguns casos, a forma gráfica com que essa imagem originária do vídeo é publicada assimila-se com uma espécie de fotonovela, não apenas com os quadros da imagem em ordem cronológica, mas a legenda dessas imagens ancorando o desenrolar do fato, como, por exemplo, no caso da reportagem *Socorro a PM baleado será investigado, diz secretaria*, publicada no dia 6 de maio de 2013 na página C3 do caderno *Cotidiano* da *Folha de S. Paulo*.

Figura 4 - Reprodução da página que mostra o uso da imagem em forma de quadros em seqüência

#### NOITE DE CRIME EM MOEMA

Vídeo apreendido em câmera de segurança instalada na região mostra tiroteio e ação da polícia



**21h08**

Bandido dispara dois tiros em Edson da Cunha, que revida; ladrão foge com cúmplice



**21h13**

Polícia chega ao local; policiais revistam bolsos e carro de Cunha e não o socorrem



**21h19**

Policiais abrem carteira tirada do bolso de Cunha e mudam de atitude; imediatamente removem o ferido. No mesmo momento, outro policial vê que havia uma testemunha gravando a cena e manda apagar as imagens



**21h20**

Policiais mandam civis saírem do local e cercam a área com fita de isolamento



**NA INTERNET**

Veja no TV Folha

[folha.com/no1273689](http://folha.com/no1273689)

Fonte: Folha de S. Paulo, 6 mai. 2013, página C3.

Nas redações, há uma preocupação constante com o uso correto dos créditos em fotografias profissionais, seja em imagens de fotógrafos do próprio veículo, com a finalidade de identificar e valorizar o autor e também evitar futuros processos relacionados a direito autoral, seja com imagens cedidas por profissionais, em materiais de divulgação ou outros conteúdos, ou com imagens compradas em agências de notícias, com a

finalidade de cumprir adequadamente o contrato firmado e também evitar futuros processos relacionados a direito autoral.

O que se percebe quanto ao uso de imagens não-profissionais é um completo desprendimento quanto à obrigação de identificar possíveis autores do material utilizado nas reportagens. Essa característica parece ocorrer por uma série de fatores ao longo do processo de publicação, mas o primeiro deles tem relação com a questão de “posse” da imagem. Se pudéssemos desenhar uma ontologia dessa imagem-flagrante amadora, afirmaríamos que ela já nasce multiplicada e, como ela está presente em suas diversas cópias/originais por todo canto, não seria exclusiva, não teria tutor, responsável, nem dono.

O próprio termo que é utilizado onde deveria constar o autor da imagem responde em parte pelo motivo desse apagamento de autoria. Quando lemos “Reprodução” entendemos que o jornal quer indicar que a imagem está sendo reproduzida graficamente a partir de uma matriz, um termo técnico usado na falta do crédito correto. Porém, podemos usar o mesmo termo para entender a natureza dessa imagem volátil, que se multiplica, se “reproduz”. E se reproduz, em parte, não porque torna-se midiática através do jornalismo, mas porque ela já nasce midiática, possui de antemão esse “poder”, essa característica própria da imagem digital, que tem valor de conexão como algo ontológico.

Essa mediação natural da imagem pode ser entendida a partir da naturalização de um “ecossistema midiático” (BRASIL E MIGLIORIN, 2010, p. 128). Como aparecem nos conteúdos jornalísticos já midiáticos, compartilhadas, em circulação, essas imagens não parecem possuir um “ponto espacial e discursivo, institucional”, uma vez que surgem “de lugar nenhum, sem autoria, ou ao menos, sem

responsável. Elas são produzidas e difundidas por meios através dos quais ninguém pode (ou ninguém precisa) ser nomeado (e responsabilizado) como difusor” (BRASIL E MIGLIORIN, 2010, p. 128).

Ao mesmo tempo, o apagamento de autoria não sinaliza exatamente para uma imagem produzida por ninguém. De uma forma mais ampla, e entendida como fenômeno, a falta de autor pode ser discutida dentro de uma perspectiva de um modelo de vigilância, onde, na verdade, o autor é todo mundo, a coletividade que participa de uma nova estética, gerada por uma conjunção de avanços tecnológicos e novas relações com a produção de produções visuais do mundo, como discutimos no primeiro capítulo. É importante, porém, lembrar que justamente por aparentarem serem feitas por ninguém, ao mesmo tempo que parecem de todos, essas imagens circulam de forma viral, o que incitaria esse modelo de vigilância descentralizado e um certo grau de voyeurismo.

Ocorre que, aliado ao apagamento do autor e da forma virulenta de circulação e compartilhamento dessa imagem, opera-se também um desprendimento ético ou, como apontam Brasil e Migliorin (2010, p. 130), surge uma “rede de desautorizações”.

A existência das imagens se torna, então, um fato natural, fora do domínio da ética. Ou, em outros termos, ela constitui uma espécie de ética cínica, que se vale da indistinção, da ambiguidade e da indeterminação para se desvencilhar do enfrentamento das contradições. (BRASIL e MIGLIORIN, 2010, p. 130).

É como se, por razão de a imagem não ter um responsável direto, o jornalismo também pudesse se desvencilhar de qualquer

questionamento ético relacionado ao conteúdo da imagem. Por isso, não é incomum encontrar imagens-flagrantes com cenas de sofrimento humano, violência explícita e morte, temática apontada como outra característica extremamente comum quando do uso das imagens-flagrantes amadoras. Como não é o veículo que produziu tal imagem, ele não poderia ser acusado de produzir um material chocante, uma vez que, por meio do apagamento do autor, a imagem surge nas páginas de forma naturalizada, como se um pedaço do real, inevitável de ser visto e registrado (e por isso inevitável de ser mostrado), estivesse materializado no papel. Cabe ao jornalismo adotar essa imagem sem autor, desligando o conteúdo de sua biografia (POLYDORO; COSTA, 2014, p. 92). Essa adoção leva, de certa forma, a possibilidade de compreender que ao jornalismo interessa o poder de mostrar dessa fonte anônima, ignorando o poder de contar. Ao anônimo é dado “o privilégio da visão (pois o visto por eles é usado), mas jamais a posse do discurso (POLYDORO; COSTA, 2014, p. 92). Não há o apagamento completo da enunciação, mas um certo posicionamento polifônico dessa enunciação, como apontam Brasil e Migliorin (2010, p. 136).

O fato de o sujeito enunciador ser difuso e distribuído não significa que a enunciação deva ser isenta de mediações e implicações. O fato de participarmos dessa espécie de enunciação coletiva significa menos que ninguém está implicado do que todos o estão, em alguma medida.

Uma das características que marca as imagens-flagrantes amadoras usadas pelo jornalismo é a temática fortemente assinalada por acontecimentos violentos, com o traço da morte muito presente, e fatos



que envolvem, junto com a violência, um viés de denúncia de abusos de poder ou de direitos humanos. A exploração desse tipo de imagem, como apontam Andrade e Azevedo (2013, p. 140), faz parte de uma “cadeia viciada”, em que tanto o jornalismo participa de uma implantação de uma tendência ao uso de conteúdos violentos, como a audiência demandaria esse tipo de conteúdo.

A frequência, ou quase exclusividade desse tipo de temática no uso das imagens-flagrantes amadoras, pode ser relacionada à pretensão de um grau de noticiabilidade maior, pois “qualquer crime pode ficar com maior valor notícia se a violência lhe estiver associada” (TRAQUINA, 2008, p. 85). A morte seria o grau máximo para a noticiabilidade de uma imagem-flagrante amadora, uma vez que a morte seria “um valor notícia fundamental” para a comunidade jornalística (TRAQUINA, 2008, p. 79).

Além disso, constrói-se com essa frequência de imagens-flagrantes amadoras no jornalismo uma iconografia específica do horror dada a ver através de características plásticas específicas dessas imagens aqui estudadas, ou, a partir do entendimento de Sontag (2003) poderíamos entender essas imagens em específico participando da criação de uma iconografia do sofrimento. Assim, como apontam Andrade e Azevedo (2013, p. 141), ao comentar especificamente sobre o uso de tais imagens em telejornais, construíra-se um repertório e sempre que algum modelo similar a essa imagem surgisse, o espectador/leitor acionaria certas expectativas já apontadas para a violência do tema, construindo, portanto:

(...) um campo semântico próprios para as narrativas que incluem imagens de videovigilância, de modo que sempre que esse tipo de imagem aparece na cena telejornalística, a perspectiva do obscuro, do abominável – do trágico e do risco – são resgatados pelo telespectador de seu próprio repertório constituído.

A criação de um repertório e de uma visualidade específica para esse tipo de imagem violenta possui também apoio na questão técnica de apresentação desse conteúdo nas páginas dos jornais. Por questões de configuração técnica e modos de produção, essas imagens-flagrantes amadoras constantemente, como mostramos, surgem ruidosas, mal iluminadas, com baixa qualidade. Ainda assim, o jornalismo não parece encontrar esses defeitos e, como também pudemos perceber, parece esconder as falhas e construir o discurso fundamentado na descrição da imagem.

A reportagem *Manifestante correu atrás de PM antes de ser baleado*<sup>3</sup>, do dia 31 de janeiro de 2014 do caderno *Cotidiano* do jornal *Folha de S. Paulo*, é uma das raras exceções. Um trecho na página diz que “nas imagens não é possível dizer se Fabrício tinha algum objeto nas mãos” (BRENHA; TOMÉ, 2014, p. C1). A imagem a qual se refere o trecho (Figura 4) possui grande parte das características que se vê como regra nas imagens-flagrantes amadoras: borrões, iluminação inadequada, baixa definição de resolução, pouco ou nenhum detalhe dos objetos em cena.

---

<sup>3</sup> A reportagem trata do caso de um manifestante baleado por um policial militar durante confronto em um protesto contra a realização da Copa do Mundo de futebol no Brasil.

Figura 5 - Reprodução da imagem usada na reportagem ‘Manifestante correu atrás de PM antes de ser baleado’



Fonte: Folha de S. Paulo, 31 jan. 2014, página C1.

A imagem é tão precária que o jornal se vê na obrigação de batizar os elementos fundamentais em cena. O relato jornalístico, através de um recurso gráfico, aponta e diz “este é o Fabrício”, “este é o policial”, “este é o frentista”. A afirmação citada acima, em que o jornal nega a possibilidade de dizer se Fabrício tinha algo nas mãos, é uma espécie de ato falho, que pouco se repete em outros exemplos no levantamento efetuado. Se fossemos rigorosos e quiséssemos mesmo listar o que é realmente possível ou impossível ver na imagem, teríamos que acrescentar uma infinidade de impossibilidades, a começar por afirmar que não é possível dizer se é Fabrício quem aparece na imagem utilizada pela reportagem.

Figura 6 - Obra *La Trahison des Images* (1929), de René Magritte

A fim de explorar a que limites poderíamos chegar nessa discussão, vale trazer como artifício teórico o quadro *La Trahison des Images* (Figura 5), do pintor surrealista francês René Magritte. Para trazer de forma quase lúdica a discussão sobre os limites e falhas da representação, ou da forma como assumimos as representações como as coisas que elas representam, Magritte desenha um cachimbo, mas afirma, no próprio quadro, que “isto não é um cachimbo”. O jornalismo, neste caso, faz claramente o contrário. Em vez de dizer 'isto não é um cachimbo', o jornalismo ignora as falhas da imagem e afirma, sem pudor, 'isto é um cachimbo (este é o Fabrício)'.

Fora a exceção explicitada acima, na maioria dos casos o jornalismo ignora a precariedade da imagem-flagrante amadora e utiliza verbos que não deixam dúvida quanto à confiança depositada nessas

imagens como legítimas provas dos fatos narrados. Em títulos, linhas de apoio ou no conteúdo da reportagem, verbos como “flagram”, “mostram” ou “revelam” funcionam como cúmplices das imagens. A discussão que se segue, mais do que chegar a conclusões, busca colocar em jogo ideias e conceitos de pesquisadores e autores que tratam da questão da qualidade técnica e nitidez dessas imagens em específico e trazer à tona o que está em jogo quanto ao uso dessas imagens pelo jornalismo.

O que se percebe é que é depositado nesse aspecto precário dessas imagens um efeito de real, de testemunho, transparência e de evidência muito forte. Polydoro e Costa (2014, p. 96) afirmam que em telejornais, quando o âncora ou o repórter anuncia as origens amadoras da imagem que será mostrada, é justificada “a precariedade técnica, mas também sublinham o efeito de real da cena”. Ao lado de outras características, como o próprio apagamento de autoria, esse certo endurecimento do contorno cria uma gramática visual que é constantemente reforçada pelo jornalismo como aquela que, ao ser usada, representa de forma adequada o real, aquela que produz um enunciado verdadeiro.

O uso constante desse modelo de imagem pelo jornalismo entra na perspectiva de um modo de ver que busca um “apelo realista” (FELDMAN, 2008).

Assim, assimilando, reformatando e renovando os códigos realistas, (...), essas renovadas narrativas do espetáculo – pautadas pelo permanente incremento dos efeitos de adesão e identificação, bem como por uma função de mediação social por elas exercidas - não dizem respeito a uma organização formal da imagem,

que seria “espetacular”, mas à construção de uma impressão de autenticidade cada vez mais intensa e eficiente, a partir da “precariedade” das formas, do gesto amador e da produção de novas transparências. (FELDMAN, 2008, p. 63)

Martins (2009) traz a discussão de Barthes (1984) sobre a conotação e denotação da imagem fotográfica para tentar lançar a hipótese de que a imagem-flagrante amadora, tratada por ele pelo termo de “imagem poluída”, teria o poder de se sobressair das imagens tradicionais da imprensa por substituir o valor denotativo da fotografia, aquele baseado na força da analogia, e trazer o valor conotativo da imagem.

Por dificultar o caráter denotativo da fotografia, a imagem poluída está investida de uma pedagogia e de uma retórica diferentes: ela nos ensina a pressentir a realidade, não por pretender uma exclusiva denotação mas por evidenciar sua conotação: traz à tona e deixa visível a mediação da qual a fotografia pretendia esquecer-se. (MARTINS, 2009, p. 41)

A perfeita analogia que pode ser atribuída a uma fotografia profissional não ocorre na imagem-flagrante amadora. Na imagem nítida, dentro da perspectiva de Barthes (1984), a mensagem denotada preencheria de tal forma o conteúdo significativo de uma imagem que não permitiria nenhuma mensagem segunda. O que ocorreria com a imagem poluída, a partir dos conceitos de Martins (2009), é que o poder denotativo não seria completo, exigindo uma denotação, uma mensagem que preencha essas brechas da imagem.

Ocorre que, em vez de aproveitar as brechas, as falhas para denunciar a falta de poder denotativo dessa imagem-flagrante amadora,

o jornalismo preenche as lacunas justamente com um relato, uma narrativa, que devolve à imagem seu poder de analogia, que cria, assim, um certo efeito denotativo. Tal efeito é uma criação, mas que faz parecer natural à imagem. Barthes (1984, p. 22) reconhece esse movimento e afirma que “por vezes, também o texto produz (inventa) um significado inteiramente novo e que é de certo modo projectado retroactivamente na imagem, a ponto de parecer denotado”.

Tal efeito, vale reforçar, parece ser acionado puramente a partir do discurso, como se as palavras passassem a reorganizar os pixels, a iluminar as cenas, a definir os contornos dos objetos e pessoas retratados. É nessa manobra afirmativa que percebemos a vontade de preservar o efeito de real mesmo em uma imagem que possui falhas graves de qualidade técnica e nitidez.

Mesmo sem a intervenção do discurso jornalístico, parece haver na baixa qualidade técnica da imagem-flagrante amadora um artifício complementar ao efeito de real: o efeito de autenticidade e transparência. Mais do que, com o apoio da linguagem verbal, o leitor atribuir uma existência sensível do fato no mundo real, ele é tomado por uma impressão de que a forma como o fato é mostrado não possui a interferência de nenhum interesse obscuro, de nenhuma articulação de poder oculta. A imagem parece dizer a partir de suas falhas que ela é natural, autêntica, transparente. Essa imagem não-mediada supriria assim, então, a função de representar o real e de ser verdadeira. Tal efeito ocorre principalmente numa espécie de leitura comparada, a partir do conhecimento prévio do leitor, em relação às imagens profissionais.

However, this lack of aesthetic quality is often viewed as adding 'authenticity' to the video (Pantti and Bakker 2009; Pauwels and Hellriegel 2009), a home-made feel that provides a sense of immediacy and heightened emotional impact missing from professional video. 'In terms of aesthetics, all amateur images are praised as being more "authentic" than professional photography and, thus, they are believed to offer special value to the audience' (Pantti and Bakker 2009: 486). (NIEKAMP, 2011, p. 96).<sup>4</sup>

Podemos supor que tais efeitos somente são acionados com sucesso devido ao meio que apresenta essas imagens-flagrantes amadoras. Apesar de muitas vezes virem de um caminho paralelo às mídias tradicionais, a adoção dessas imagens como parte da narração de um fato, dentro do discurso jornalístico, as legitima. Tal legitimação ocorre apoiada no que alguns autores chamam de contrato de leitura da mídia informativa, e que chamaremos aqui também, de forma mais simples, de expectativas do leitor, a fim de assimilar os conceitos de Gombrich (1986).

Legitimada então graças ao suporte que a carrega, essa imagem se apresenta cheia de falhas técnicas, mas encontra no leitor/espectador alguém capaz de aceitá-la, completá-la e lhe dar valor. Essa ação ocorre por aquilo que Gombrich (1986, p. 170) chama de projeção dirigida. Para ele, o espectador pode chegar até mesmo a inventar uma

---

<sup>4</sup> No entanto, essa falta de qualidade estética é geralmente vista como uma adição de autenticidade para o vídeo, um sentimento de produção caseira que proporciona uma sensação de imediatismo e um impacto emocional intensificado que falta ao vídeo profissional. 'Em termos de estética, todas as imagens amadoras são elogiadas como sendo mais "autênticas" que a fotografia profissional e, assim, elas ofereceriam um valor especial ao público. (tradução do autor).



informação se a imagem não lhe fornece tudo que ele precisa para atribuir algum sentido. Não é o caso exato da imagem-flagrante amadora, que possui lacunas menores a serem preenchidas.

Porém, toda representação dependeria dessa projeção dirigida, e quando “dizemos que os borrões de tinta e as pinceladas das paisagens impressionistas 'adquirem vida subitamente', queremos dizer que fomos levados a projetar uma paisagem naqueles salpicos de pigmento” (GOMBRICH, 1986, p. 170). Na imagem-flagrante amadora saem os salpicos de pigmento e entra uma malha mal formada de pixels, borrada, sem nitidez. Para 'dar vida' e sentido a ela, o leitor/espectador acionaria sem saber o poder da expectativa, que é o “que molda o que vemos, na vida não menos que na arte” (GOMBRICH, 1986, p. 188).

Aumont (1993) reforça, também apoiado em Gombrich (1986), essa ideia da participação criadora/projetiva de quem vê uma imagem que não lhe dá completamente ou perfeitamente todas as informações visuais.

Ou seja, a parte do espectador é *projetiva*: como no exemplo um pouco extremo, mas bastante familiar, das manchas do teste de Rorschach, tendemos a identificar algo em uma imagem, contanto que haja uma forma que se pareça de leve com alguma coisa. No limite, essa tendência projetiva pode tornar-se exagerada e levar a uma interpretação errônea ou abusiva da imagem, por um espectador que nela projete dados incongruentes: é o problema, entre outros, de certas interpretações das imagens, que repousam sobre uma base objetiva frágil e contém “muita” projeção. (AUMONT, 1993, p. 89)

O que ocorre no uso dessas imagens-flagrantes amadoras pelo jornalismo é que elas não estão apoiadas em uma base que pode ser considerada tão frágil. Podemos supor, assim, que a projeção por parte

do leitor de uma reportagem que faz uso de tal imagem é de um grau menor. Além de adequar essa projeção a partir de uma expectativa, como já dissemos, Aumont (1993) lembra constantemente de outras funções ativas do espectador, como testes de reconhecimento e rememoração a partir de uma bagagem visual adquirida ao longo da vida. Ou seja, acionamos nossa memória e fazemos testes para conferir se a imagem mostra o que ela deveria mostrar. No caso do jornalismo, esses testes ocorreriam principalmente a partir do que o texto narra.

Colocando em posição oposta, podemos dizer que, se fosse possível comparar, uma imagem dita profissional, nítida e com os aspectos técnicos adequados, exige muito menos da nossa capacidade projetiva e talvez um apoio menor do texto para a construção de sentido.

Dessa forma também, essas imagens precárias remetem, levam o espectador/leitor ao momento e às condições de sua produção, e, assim, a “ausência aparente de qualquer pós-produção, sugere que elas teriam sido transpostas para o jornal diretamente do dispositivo do 'repórter' amador. (MARTINS, 2009, p. 43). Ou seja, a falta de qualidade técnica seria usada como artifício de autenticidade. Por consequência, poderíamos dizer também que a gramática visual própria dessas imagens-flagrantes amadoras se dá com a repetida aparição delas na mídia, como aponta também Martins (2009, p. 66): “A aparição freqüente e periódica das imagens poluídas na mídia responde por uma pedagogia na qual aqueles atributos acabam por compor um novo estoque de signos aos quais começamos a atribuir valores semânticos que são utilizados na assimilação de novas imagens do mesmo tipo”.

#### 4 VERDADE, VIGILÂNCIA E PODER

É preciso agora estabelecer relações. O aporte teórico-metodológico de Michel Foucault, base para o estudo aqui proposto, prevê constantemente a ação de fazer surgir dos enunciados as suas marcas de emergência, suas filiações, suas estratégias, de abrir o objeto e deixar o pesquisador “livre para descrever, nele e fora dele, jogos de relações” (FOUCAULT, 2014a, p. 35). A partir dessa ideia que é mais próxima da arqueologia foucaultiana, ou seja, da produção de saber, buscamos também acionar conceitos para discutir o que estaria próximo da genealogia do poder, sempre com relações muito próximas, já que, para Foucault (2014b, p. 31) não há “relação de poder sem constituição correlata de um campo de saber, nem saber que não suponha e não constitua ao mesmo tempo relações de poder”.

Ao estar livre para descrever essas relações, é preciso também estar atento. A atenção reside no cuidado constante para não cair na armadilha de olhar o objeto de estudo de uma forma como se ele possuísse sentidos ocultos, clamando por serem revelados. A perspectiva teórica-metodológica de Foucault entende que é preciso “recusar as explicações unívocas, as fáceis interpretações e igualmente a busca insistente do sentido último ou do sentido oculto das coisas” (FISCHER, 2012, p. 73). É preciso olhar para as materialidades do próprio discurso, sem considera-lo “signo de outra coisa”, sem tentar olhar para ele como uma transparência, mas como um objeto cuja “opacidade importuna é preciso atravessar frequentemente para reencontrar, enfim (...), a profundidade do essencial” (FOUCAULT, 2014a, p. 169-170). Porém, neste ponto é preciso mais um exercício de atenção, pois buscar essa

profundidade na superfície, naquilo que é material do discurso, não significa que tudo está dado às claras:

Ora, por mais que o enunciado não seja oculto, nem por isso é visível; ele não se oferece à percepção como portador manifesto de seus limites e caracteres. É necessária uma certa conversão do olhar e da atitude para poder reconhecê-lo e considerá-lo em si mesmo. (FOUCAULT, 2014a, p. 135)

As etapas já concluídas nos dois capítulos anteriores oferecem base para olharmos o nosso objeto através da espessura de sua opacidade e estabelecermos as relações que se desenvolvem entre o discurso jornalístico e o discurso fotográfico quando do uso das imagens-flagrantes amadoras, e como isso aciona determinados dispositivos de poder, vigilância e disciplina. A primeira etapa fez surgir o que Foucault e outros teóricos do discurso chamam de condições de existência, condições de produção ou condições de emergência. Como “a história determina/possibilita a existência do discurso” (FERNANDES, 2012, p. 18), é preciso identificar no tempo e no espaço quais os saberes, práticas e técnicas que possibilitaram o surgimento de enunciados e visibilidades sobre determinados objetos. Por isso, consideramos que o percurso desenvolvido no primeiro capítulo dá suporte para as discussões apresentadas aqui. Mostramos as condições históricas relacionadas a aspectos técnicos e sociais que fizeram com que a sociedade chegasse a um estágio que denominamos de hegemonia da imagem, buscando atender a uma ação teórico-metodológica proposta por Foucault e reforçada por Fischer (2012, p. 90), que afirma:

Para Foucault, a análise arqueológica deve principalmente dar conta de como se instaura um certo discurso, quais suas condições de emergência ou suas condições de produção. E é nesse sentido que uma tal análise deverá fazer aparecer os chamados “domínios não discursivos” a que os enunciados remetem e nos quais eles de certa forma “vivem” - as instituições, os acontecimentos políticos, os processos econômicos e culturais, toda a sorte de práticas aí implicadas.

A segunda etapa foi uma descrição das materialidades desse objeto. Compreender essa densidade material do objeto estudado não é fundamental apenas para identificar suas configurações, mas para definir o objeto mesmo como um conjunto de enunciados que permite a análise proposta neste capítulo, pois “para que uma sequência de elementos linguísticos possa ser considerada e analisada como um enunciado, é preciso que ela preencha uma quarta condição: deve ter existência material (FOUCAULT, 2014a, p. 121)”.

Mesmo com a impressão, talvez verdadeira, de que Foucault detém-se mais sobre a parte enunciável, ou seja, ditos e escritos de determinados discursos e objetos, ainda assim suas teorias permitem alcançar elementos não-discursivos, ou seja, não apenas modos de dizer, mas também modos de ver, visibilidades. Deleuze (2013, p. 59) identifica em *Arqueologia do Saber* esses dois elementos que podem ser articulados num estudo do discurso: “o enunciável e o visível, as formações discursivas e as formações não-discursivas, as formas da expressão e as formas do conteúdo”. Deleuze (2013, p. 60) ainda afirma que “Foucault deixava-se fascinar tanto pelo que via como pelo que ouvia ou lia, e a arqueologia concebida por ele é um arquivo audiovisual”.

Há que se entender, porém, o visível previsto por Foucault não (somente) como as coisas materiais, as imagens, se falarmos dos elementos visíveis que nos interessam aqui, mas como formas de se dar a ver, como certos objetos são oferecidos a visibilidades, como se configuram ao olhar do sujeito, e também como esse sujeito participa dessa configuração a partir de seu lugar. Há até mesmo o perigo, exposto por Deleuze (2013, p. 66), de que ao acreditar descobrir as visibilidades a partir de suas “qualidades sensíveis”, ocorrer de os estratos discursivos tornarem-se “até mesmo invisíveis enquanto permanecermos nos objetos”. É claro que objetos óticos, instrumentos, técnicas e máquinas influenciam e participam da configuração das visibilidades, proporcionando, em parte, condições para sua existência. “O que se pode concluir é que cada formação histórica vê e faz ver tudo o que pode, em função de suas condições de visibilidade, assim como diz tudo o que pode, em função de suas condições de enunciado” (DELEUZE, 2013, p. 68).

Mesmo possuindo condições de existência que podem ser similares, o enunciável e o visível possuem naturezas diferentes. As relações que estabelecem fazem parte de um jogo, criam uma “série de entrecruzamentos” e se atacam mutuamente, há entre o que é dito e o que é visto diversas operações que é preciso estabelecer (DELEUZE, 2013, p. 75).

Todas essas relações que se pretende colocar em discussão aqui dizem respeito a uma tentativa de estabelecer também as formas, estratégias e a especificidade daquilo que para Foucault é, talvez, mais essencial para compreender o poder do que uma análise dos aparelhos do Estado. Diz respeito as micro-operações cotidianas e marginais onde

o poder atua. Esta pesquisa apoia-se, portanto, tanto nas perspectivas da arqueologia foucaultiana, quanto em sua genealogia, seu estudo das especificidades do poder.

#### 4.1 DISCURSO FOTOGRÁFIO E DISCURSO JORNALÍSTICO

Antes de articularmos os conceitos já apresentados e outros que se tornarão necessários acionar, há uma espécie de pré-relação que é preciso explicitar. Se nos interessa um certo discurso sobre as imagens-flagrantes amadoras e os jogos de poder que elas acionam e dos quais participam é porque essas imagens estão inseridas e são articuladas em campos discursivos muito próprios e estabelecidos: o jornalismo e a fotografia. A proposta a seguir é traçar uma breve discussão de como o discurso jornalístico e o discurso fotográfico se articularam ao longo dos anos em relação a uma principal estratégia discursiva: dizer/mostrar a verdade.

Fotografia e jornalismo caminharam quase que lado a lado na história, cada um à sua maneira – e posteriormente unidos em ações de cumplicidade -, ambos com o objetivo de criar mecanismos que tornassem possível dizer ou mostrar algo que pudesse ser identificado como verdade. Nesse caso, tanto o discurso jornalístico quanto o discurso fotográfico encontraram uma estratégia discursiva que articularam com frequência para garantir essa missão: a objetividade. Apesar de nem sempre nomeado com esse termo, tanto a imagem fotográfica quanto o jornalismo possuem exemplos e literatura vasta que trazem relações com a objetividade.

O jornalismo tenta ser objetivo através de artifícios próprios do texto, como o uso de dados, citações e a diminuição ou separação do

conteúdo opinativo do informativo, prática nascida a partir do século XIX, numa tradição principalmente norte-americana. Apesar de criticada, a ideia de objetividade ainda é preservada e transformada a partir de outros conceitos como neutralidade, imparcialidade, entre outros.

Para a imagem fotográfica a objetividade é construída através do automatismo da câmera, na verossimilhança de sua representação, na valorização de seu método de captura. Também nascida no século XIX, a fotografia replicou em seus manuais e até mesmo através do discurso de seus críticos a capacidade de “copiar” o real através do dispositivo fotográfico e assim ser tomada como prova de uma suposta verdade. Também um conceito superado e criticado, essa função da fotografia ainda é preservada em discursos não teóricos e no imaginário popular.

É no emergir do jornalismo informativo – onde nasce a objetividade jornalística – e na invenção da fotografia que surge o primeiro ponto de contato entre os dois discursos. O século XIX ficou marcado pelo pensamento positivista, a afirmação da razão, que influenciou diversas áreas sociais, desde a política até as ciências. Um dos principais pensadores positivistas, Auguste Comte, defendia que o pensamento humano deveria seguir uma trajetória evolutiva, deixando para trás os conceitos teológicos e metafísicos para chegar no pensamento positivo, um “regime definitivo da razão, em que a observação é a única base possível dos conhecimentos acessíveis à verdade” (MEDINA, 2008, p. 17 e 18).

Alguns outros fatores, como a mudança em modelos de negócio do jornalismo, também foram determinantes para a postura objetiva do



jornalismo, mas Medina (2008, p. 24) traça a influência determinante do pensamento positivista, principalmente o da linha comtiana:

Se Auguste Comte vocalizou as linhas mestras do cientificismo no século XIX, o jornalismo que se estruturava como o discurso de atualidade não ficou imune aos princípios doutrinários do positivismo. (...) As formas de captação do acontecimento noticioso, bem como as formas de edição da narrativa da contemporaneidade, vão sendo disciplinadas e o jornalismo ambiciona, já no fim do século XIX, um lugar no conjunto de áreas de conhecimento. Há até teóricos, como o alemão Otto Groth, que propõem leis para reger o fenômeno dentro do estatuto da ciência.

A fotografia nasce nesse cenário positivista. Medeiros (2006, p. 3) faz uma análise das relações do pensamento positivista com a invenção da fotografia e lembra o grande vínculo com a ciência que Fox Talbot, um dos pioneiros do invento, tinha, indicando que “a fotografia irrompe na cena pública como um precioso auxiliar do novo espírito científico”. A autora lembra as críticas de Baudelaire sobre a recente invenção. O poeta francês negava a possibilidade de a imagem fotográfica servir às artes pois via na fotografia apenas o seu realismo observacional, como um duplo mais objetivo do que o próprio olhar. A faculdade da observação dos fenômenos é justamente um dos métodos positivistas e serve como descrição tanto para o jornalismo, que observa os fatos do mundo, quanto para a fotografia, que se transforma num instrumento de observação.

É nesse momento do nascimento do jornalismo informativo que alguns princípios positivistas se fazem mais claros no discurso jornalístico. Medina (2008, p. 25) aponta que tais princípios dão garantia

aos operadores da informação jornalística de que, como diria Comte, elimina-se a vã erudição e se constrói um relato da ordem natural das coisas. Para Medina, os dogmas positivistas estão postos no discurso e na atividade jornalística mais do que se imagina e essas práticas inclusive se institucionalizam em enunciados presentes nas disciplinas acadêmicas, em livros didáticos e manuais de imprensa (MEDINA, 2008, p. 25 e 26).

Pelo lado da fotografia, Kossoy (2007) lembra que a credibilidade da fotografia, ontologicamente, reside numa “pretensa transcrição neutra, isenta, automática, do real, portanto, enquanto evidência documental (herança positivista)” (KOSSOY, 2007, p. 54).

A ideia que sempre se propagou da fotografia é a de sua suposta característica de objetividade, do que decorre a certeza de uma “transparência” entre o fato e o registro. A representação ultrapassa o fato e a evidência é exacerbada nessa construção; assim se materializa o índice fotográfico; assim se materializa a prova, o testemunho, a partir do processo de criação. Assim se criam realidades. (KOSSOY, 2007, p. 54 e 55).

O compartilhamento do conceito de objetividade se dá na tentativa de produzir um discurso que será tomado com verdadeiro. Para isso, a imagem fotográfica e o jornalismo se apoiam em alguns mitos que, apesar de refutados ou ponderados pelo campo teórico, ainda são usados e reforçados na prática cotidiana. Os conceitos principais que envolvem essa ideia de dizer/mostrar a verdade tanto para a fotografia quanto para o jornalismo estão centrados na objetividade.

A mudança no formato do jornalismo praticado até o início do século XIX e o que foi introduzido a partir daquele momento é tão

grande que podemos encontrar autores que colocam o cenário norte-americano da imprensa como marco da invenção do jornalismo. O mais reconhecido deles, Jean Chalaby, postula que o discurso jornalístico tornou-se no século XIX um gênero distinto de texto e que os “agentes do campo jornalístico desenvolveram as suas próprias *normas e valores discursivos*, tais como a objetividade e a neutralidade” (CHALABY, 2003, p. 29 e 30).

Essa mudança é principalmente um afastamento de textos de natureza literária e política. Da literatura, afastam-se as abstrações e subjetividades exacerbadas. Da política, deixa-se de lado o modelo panfletário e opinativo. Chalaby postula que a partir desse momento o discurso jornalístico possui “características fisiológicas próprias” (CHALABY, 2003, p. 30). É dessa forma que o autor segue sua defesa para demonstrar que os jornalistas americanos e ingleses criaram o conceito moderno de notícia, em que a objetividade é uma característica central. Essa fisiologia própria possui aspectos de identificação claros e dispositivos que visam objetivar o discurso, como, por exemplo, o uso das aspas, a responsabilização das fontes e as citações.

O cenário que favoreceu o surgimento de um jornalismo industrial nasce “associado aos regimes de verdade marcados pela generalização do capitalismo e das utopias industrialistas que estão na gênese do positivismo” (CORREIA, 2011, p. 140 e 141). Esses novos enunciados do jornalismo, aponta Correia (2011, p. 141), não podem ser separados de todo um otimismo da época, em que o progresso tem na razão o aliado para uma averiguação completa do mundo. Dessa forma, segundo Tuchman (1978, p. 159 apud CORREIA, 2011, p. 141), os “repórteres deveriam relatar as notícias como tinham acontecido como

máquinas, sem preconceitos nem coloração (...) Qualquer sinal de personalidade que emergisse nos relatos deveria ser suprimido”.

A mudança no discurso jornalístico tem, como vimos, uma herança positivista, mas a estrutura de produção jornalística altera-se também por uma nova estratégia comercial da imprensa, que em vez de “vender” ideias a um seletivo grupo de simpatizantes, busca no modo objetivo de reportar os fatos a ampliação de seu público e assim a venda de mais exemplares. Esse é um modelo que toma quase todo o ocidente no século XX, mas ainda no século XIX é uma forma predominante nos Estados Unidos e Inglaterra. Assim, como aponta Mesquita (2003, p. 208, apud MARTINS, 2005, p. 145), a objetividade jornalística não nasce exatamente de uma reflexão epistemológica sobre o jornalismo.

Chalaby (2003, p. 36-38) traça diversos pontos que diferenciavam essa nova prática jornalística anglo-americana da antiga forma de discurso político e subjetivo ainda praticada na França, por exemplo. A chamada “revolução discursiva”, como coloca Chalaby (2003), ocorre através de uma discursividade centrada nos fatos, do surgimento da reportagem e da entrevista, da separação entre fatos e opinião e da capacidade de recolher mais informações (através de agências de notícias e correspondentes especiais/internacionais).

Há, claro, motivações sociais para tal mudança. Como aponta Sousa (2008, p. 101), há algumas condições de emergência determinantes para essa nova visão jornalística, como a expansão e consolidação do capitalismo, que trouxe a expansão de uma sociedade tecnológica e um aumento no consumo de bens e serviços, e a ascensão educacional e social das populações, resultando numa maior capacidade de conhecer e ler o mundo, contribuindo para o surgimento de uma

imprensa destinada a responder tais necessidades. O que Chalaby chama de “revolução discursiva”, Sousa traz como uma transfiguração da imprensa:

Numa segunda fase, os espaços públicos construídos em torno dos diferentes tipos de imprensa foram-se, gradualmente, expandindo e sendo mais participados, mas também menos racionais e mais “emotivos”, devido à gradual ascensão educacional, social e política (direito de voto) do operariado e restantes cidadãos. Os cidadãos, consumidores, contribuintes e votantes, necessitavam de uma imprensa que ecoasse os seus problemas e desejos, reflectisse os seus modos de vida e desse resposta às suas necessidades informativas. A aceleração dos fluxos noticiosos, suportada por infra-estruturas tecnológicas (telégrafo, telefone...) e dispositivos jornalísticos (agências de notícias...), bem como as necessidades sociais de informação criaram, assim, condições para o florescimento da imprensa popular noticiosa e da imprensa ilustrada, por um lado, e da imprensa económica e comercial, por outro.(SOUSA, 2008, p. 103).

Essa transfiguração seria mais forte nos Estados Unidos, em meados do século XIX, com o surgimento de jornais predominantemente noticiosos, direcionados ao grande público e “encarados essencialmente como negócio empresarial” (SOUSA, 2008, p. 105). Essa tendência seguiria para a Europa mais tarde e ficaria conhecida como a primeira geração da penny press (nome dado em função do valor cobrado pelo jornal), em contrapartida a então party press (imprensa partidária).

Depois da contaminação desse modelo em quase todos os países, o jornalismo informativo, apesar de envolvimento velados com a esfera política e pontas de nacionalismo em seus discursos, será

tomado como modelo técnico onde as notícias estão hierarquicamente acima de outras formas discursivas, como a análise, opinião, entre outros. “A proliferação da notícia, que destronou o artigo como género jornalístico dominante, promoveu uma distinção entre facto e comentário que alicerçou o conceito de objectividade jornalística. (SOUSA, 2008, p. 111).

Podemos colocar esse período como o período de profissionalização do jornalismo, se não quisermos ser tão radicais quanto a hipótese de Chalaby de que o jornalismo é uma invenção anglo-americano do século XIX. “É a partir da profissionalização do jornalismo, da existência de uma classe profissional com direitos e deveres, cultura, ideologia e competências específicas, que podemos falar desta actividade como hoje a conhecemos, percebemos e entendemos” (SOUSA, 2008, p. 111).

É a partir desse momento, então, que surgem com mais clareza as delimitações do campo jornalístico e da imagem do jornalista. Tal imagem profissional tem na objectividade um conceito difícil de ser explicado com simplicidade, mas fácil de ser relacionado a outros, como neutralidade, equilíbrio, distanciamento, imparcialidade.

Colocar lado a lado a “invenção” do jornalismo informativo e a invenção da fotografia não é apenas um artifício tomado nesta pesquisa. Autores como Fabris (2009) apontam cenários e motivações similares para as duas invenções. Se havia uma demanda de leitores que surgiu e fez o jornalismo mudar sua estrutura para entrar num modelo comercial, para a fotografia também existiram fatores parecidos. Fabris (2009, p. 13) afirma que a descoberta da fotografia na metade do século XIX “não pode ser considerada um fato acidental, pois parece responder a uma

demanda social claramente direcionada para a ampliação do mercado de consumo de imagens”.

Assim como fatores sociais, como a expansão da sociedade urbana ávida por conhecer o mundo, ajudaram a fomentar um novo modelo de jornalismo, a proliferação de imagens, principalmente com a litografia, também parecia suprir uma vontade de visibilidade nova para a época. Se a litografia já possuía certo grau de produção industrial e certo automatismo na sua reprodutibilidade, a fotografia surge como resposta exemplar para um desejo de reproduzir o mundo.

Uma série de condições histórico-sociais foram já apontadas no capítulo 1 desta pesquisa e não precisam ser articulados em detalhes. Quanto à relação da objetividade com o discurso fotográfico, apesar de não ser uma estratégia de um novo negócio, a objetividade fotográfica é um atributo dado naturalmente tanto pelos entusiastas quanto pelos críticos nos primeiros anos após a descoberta da fotografia.

Produto novo num mercado de consumo dominado por técnicas seculares, a fotografia vale-se de seus atributos fundamentais – nitidez e veracidade – para articular um discurso que comprove suas vantagens em relação ao universo tradicional das artes plásticas. Deixando de lado suas inequívocas derivações do terreno da arte, o discurso elaborado pelos primeiros fotógrafos tende a sublinhar o caráter científico e exato da nova imagem, pois era nessa direção que caminhava o consumo visual da sociedade oitocentista. (FABRIS, 2009, p. 15)

A objetividade fotográfica chega como conceito através até mesmo dos slogans e manuais dos primeiros daguerreótipos. Assim como no jornalismo, o termo objetividade aparece atrelado a outras

ideias, como a de imparcialidade ou neutralidade, na fotografia a objetividade surge com “sobrenomes” como naturalidade, exatidão, verossimilhança, automatismo, entre outros. Um slogan publicitário do daguerreótipo dizia: Deixe que a Natureza plasme o que a Natureza fez. Essa anulação da ideia do trabalho manual no discurso fotográfico corrente à época é o que fez chegar ao imaginário popular esse aspecto objetivo de representação do real que a fotografia guardava e, de certo modo, ainda guarda. Fontcuberta (2010) traz o exemplo do manual de daguerreotipia escrito por Albert Bisbee, em que ele afirma que os próprios objetos se delineiam, gerando um resultado que seria baseado em verdade e exatidão (FONTCUBERTA, 2010, p. 19). Assim, conclui Fontcuberta (2010, p. 19), “a noção de objetividade em que se fundamentou a implantação social da fotografia se origina nessa crença, mais assentada do que supomos, de que 'os próprios objetos se delineiam’”.

Fabris também lembra que os discursos elaborados pelos primeiros fotógrafos ressaltavam atributos como a nitidez e a veracidade da fotografia. O caráter científico se sobrepunha às possibilidades artísticas, mostrando a visão técnica da sociedade oitocentista (FABRIS, 2009, p. 15). É o valor documental que vai se sobrepor nas primeiras décadas do século XIX, visto que o primeiro movimento artístico com densidade da fotografia surgiria somente nas primeiras décadas do século XX, com o Pictorialismo. Esse valor atribuído à fotografia é, portanto, histórico e convencional e não ontológico, pois a sociedade oitocentista confere realismo à fotografia para “confirmar-se a si mesma na certeza tautológica de que uma imagem do real, conforme com sua



representação da objetividade, é verdadeiramente objetiva” (Bourdieu, 1979, p. 122, apud FABRIS, 2009, p. 20).

De herança positivista e criada para atender a um novo modelo de negócio da imprensa, o conceito de objetividade sofreu alterações em sua definição e usos a partir da primeira metade do século XX. Primeiramente, baseado no estudo de Sponholz (2009), a polissemia do termo mostra que não existe uma história do conceito, até mesmo porque o desenvolvimento da objetividade não foi homogêneo. Para Sponholz (2009, p. 53), o conceito assume significados conforme o contexto em que é utilizado.

A transformação, gerada a partir de novas tendências do pensamento, como o construtivismo, fez com que o conceito de objetividade recebesse a atenção como um problema ético e como identidade e ritual da profissão jornalística. A principal questão que fez com que se revisasse a objetividade dentro do jornalismo é a queda, quase que por completo, da ideia de ser possível conhecer o real, e portanto produzir um enunciado verdadeiro, de forma absoluta.

Uma das maneiras de perceber o alcance das transformações históricas do jornalismo é reparar na evolução que o conceito de objectividade teve para os jornalistas. Enquanto os filósofos e os epistemólogos cedo argumentaram que é impossível alcançar a objectividade, isto é, que é impossível para um sujeito adquirir conhecimento total e perfeito de um objecto (lembremo-nos da Alegoria da Caverna, de Platão), os jornalistas tardaram a descobrir que as notícias nunca poderiam ser o espelho da realidade. De facto, só nos anos sessenta do século XX, com o segundo modelo de Novo Jornalismo, é que alguns jornalistas importaram para o campo jornalístico a ideia de que a

objectividade, entendida como o espelho da realidade ou a apropriação integral do objecto de conhecimento pelo sujeito que conhece, pode ser uma meta mas não uma meta alcançável. (SOUSA, 2001, p. 45 e 46)

É necessário também fazer uma distinção quanto a percepção sobre a objetividade em diferentes contextos. No campo teórico o conceito recebeu críticas ou ponderações a partir da perspectiva, não só do jornalismo, de que o alcance a uma verdade absoluta é impossível. Dentro do campo profissional, apesar de também receber ponderações ao longo das décadas do século XX, a objetividade ainda surge como um escudo ético e vem atrelada a outros conceitos em busca de defender um jornalismo preciso, imparcial, neutro, responsável. Já para a percepção do público, a objetividade vem como um dos termos no contrato de comunicação estabelecido e é também uma munição ao cobrar certos valores da imprensa.

Na prática fotográfica, as primeiras décadas revelavam de várias formas o discurso de verdade, ou de mecanismo para a produção de uma verdade, que atingia a fotografia. Áreas como as ciências exatas e a antropologia se aproveitaram do caráter documental da imagem e definiram seus usos nas primeiras décadas do século XIX. A popularização da fotografia até o fim do século XIX esteve sempre relacionada com sua função mimética da realidade. Apesar de algumas tentativas artísticas, foi apenas nas primeiras décadas do século XX que a fotografia teve seu uso artístico mais solidificado. Ironicamente, o Pictorialismo tentava justamente emular valores da pintura retirando da imagem fotográfica seus atributos que a colocavam como espelho do

real, como nitidez e precisão dos traços<sup>5</sup>. Ao longo das décadas, a fotografia encontrou seu espaço nas mais variadas práticas, do documentarismo à arte contemporânea, da moda ao fotojornalismo.

Já no senso comum, parece que há preservado, apesar de todo o amadurecimento sobre o fazer fotográfico e as possibilidades de manipulação, uma confiança cega no poder de representação da realidade da fotografia e, por consequência, seu uso como prova de uma verdade. É uma questão de fé, como coloca Fontcuberta, pois “não há nenhum indício racional convincente que garanta que a fotografia, por sua própria natureza, tenha mais valor como índice do que o laço feito em um dedo ou a relíquia” (FONTCUBERTA, 2010, p. 45). É a partir dessa perspectiva que o discurso jornalístico faz uso da imagem para reforçar um efeito de objetividade, a fim de cumprir acordos do contrato de comunicação, reforçar a credibilidade, apresentar uma prova de verdade.

Charaudeau (2006, p. 89) fala sobre como a mídia resolve o problema de verossimilhança dos fatos fazendo uso das imagens (fixas ou animadas), que no imaginário social, como afirma o autor, participam de uma “ilusão de verismo, fazendo com que se tome aquilo que represente o objeto (o 'representamen') pelo próprio objeto”. Charaudeau (2006, p. 255) também afirma que não é possível escapar “à impressão de transparência da imagem”, que traria uma verdade incontestável.

A imagem nos traria a realidade tal como ela existe, em sua autenticidade: essa mulher que estou vendo e que está chorando a morte de seu

---

<sup>5</sup>Os fotógrafos pictorialistas usavam instrumentos e manipulação para gerar uma estética de pintura nas placas fotográficas, riscando-as, ou tirando nitidez usando lentes que desfocavam certas partes da imagem.

filho: é verdade; esses cadáveres mostrados numa carnificina; é verdade (o caso de Timisoara); essa criança palestina que morre sob minhas vistas: é verdade; esses soldados israelenses que são defenestrados: é verdade. Pode-se contestar essa transparência, mas é difícil ir de encontro à crença popular de que somos todos cúmplices: a imagem reproduz fielmente a realidade. (CHARAUDEAU, 2006, p. 255)

Como ferramenta de conhecer o mundo, as fotografias chegaram com facilidade – de aceitação e não técnica<sup>6</sup> – ao meio jornalístico, pois, como aponta Buitoni (2007, p. 103), “se o jornalismo foi se constituindo como comunicação de sucessos sociais e culturais, era natural que a presença de visualidades figurativas se impusesse como necessidade”. Em específico à fotografia, a natureza indicial é tomada como elemento central para o sucesso do seu uso. “Qualidades como objetividade, transparência, verdade, foram sendo assumidas pelo discurso jornalístico, que adotou a fotografia como reprodução confiável do real” (BUIIONI, 2007, p. 104).

Portanto, podemos afirmar que a objetividade jornalística encontra na objetividade fotográfica uma aliada importantíssima para a construção de seu sistema discursivo, baseado na reprodução dos fatos como uma forma de se aproximar da verdade. Baeza (2005 *apud* Buitoni, 2007, p. 107), postula que o próprio real se transforma dentro dos processos conscientes e inconscientes a partir do encontro entre a fotografia e o sistema discursivo de que ela faz parte, nesse caso, o jornalismo. A imagem jornalística nasce, portanto, não no momento em que a fotografia é capturada, mas no momento em que entra no jogo de

---

<sup>6</sup>A inclusão de imagens fotográficas nas páginas dos jornais dependeu de uma evolução técnica para a sua reprodução, que ocorreu a partir principalmente de meados da década de 1920.

relações com a linguagem verbal, reafirmando, ao lado do jornalismo, valores tão familiares ao senso comum como verdade, transparência, espelho do real, objetividade.

Para Lorenzo Vilches há uma transformação fundamental que surge dessa comunhão entre a objetividade da imagem e do jornalismo. Para Vilches (1993, p. 19), toda fotografia produz uma impressão de realidade que no contexto da imprensa aparece como uma impressão de verdade. Ou seja, ao invés de competirem como discurso apropriado para dizer ou mostrar uma verdade, a imagem e o jornalismo se unem para reforçar um discurso de verdade.

Para funcionar dessa forma, é claro, precisa existir uma conformidade entre a linguagem verbal e a visual. É o que coloca Joly (1999, p. 117), ao lembrar, como declarava Ernst Gombrich, que nenhuma imagem, de mídia ou artística, é verdadeira ou mentirosa, e que é “a conformidade ou não conformidade entre o tipo de relação imagem/texto e a expectativa do espectador que confere à obra um caráter de verdade ou de mentira”.

Assim, quer queiramos, quer não, as palavras e as imagens revezam-se, interagem, completam-se e esclarecem-se com uma energia revitalizante. Longe de se excluir, as palavras e as imagens nutrem-se e exaltam-se uma às outras. (JOLY, 1999, p. 133)

Para Charaudeau, é fazendo uso da imagem que o jornalismo resolve o problema da autenticidade ou da verossimilhança dos fatos que descreve. Um dos procedimentos seria essa “designação identificadora”, em que o discurso jornalístico exhibe provas de que o fato existiu. “É essencialmente graças à imagem (fixa ou animada), pela designação de

uma realidade que se desenrola sob nossos olhos ou de documentos que provam sua existência, que é acionado esse procedimento: 'O acontecimento sobre o qual estou falando é esse que estou mostrando'" (CHARAUDEAU, 2006, p. 153 e 154). Fazendo um paralelo com o conceito do "isto foi" de Barthes, podemos dizer que através da imagem o jornalismo aproxima o seu referente e diz "isto aconteceu".

Dessa forma, parece que é o discurso jornalístico que mais se beneficia da objetividade fotográfica, explorada a partir de seu poder de representação do real. Em todo caso, quando ocorre a mútua colaboração, quem recebe esse discurso de dupla objetividade (jornalística + fotográfica) tem pouco o que questionar. Apoiado em Habermas e Bourdieu, Barros Filho (1994, p. 7), pontua que a objetividade, ou um efeito de objetividade, será sempre maior quanto menor for o grau de conhecimento do leitor sobre o processo de produção. Aqui, novamente o fenômeno se aplica tanto ao jornalismo quanto à fotografia. Toda a revisão histórica sobre os defeitos ou a mitificação do conceito de objetividade que fizemos aqui não é algo que chega ao espectador comum, que, sem essas ferramentas, se vê numa posição de difícil confronto em relação a esse efeito de sentido passado pela imprensa.

Podemos dizer que se desenrola uma cooperação entre o discurso fotográfico e o discurso jornalístico, ambos apoiados em raízes conceituais de objetividade. Mesmo em crise, jornalismo e fotografia conseguem preservar seus valores relacionados à verdade e transmitir um discurso que reforça dispositivos que dão credibilidade tanto ao jornalismo como à fotografia. A fotografia mostra o que o texto diz que aconteceu e o texto suporta o que a imagem mostra com afirmações

dentro do discurso. Não é fácil encontrar uma ponta nesse círculo de afirmações, até porque, ao que parece, os dois discursos se amarraram em um nó benéfico para ambos.

#### 4.2 PRODUZIR VERDADES, VIGIAR E DISCIPLINAR

Como tentamos mostrar, tanto jornalismo como fotografia construíram dispositivos próprios para dizer e mostrar palavras e coisas que pudessem ser aceitas como verdades. Devemos agora, resgatando quando necessário as condições de emergência e as materialidades da imagem-flagrante amadora presente no jornalismo impresso brasileiro, estabelecer com mais detalhes como ocorrem as relações entre essa imagem, e todo o rastro que ela traz, com o discurso jornalístico. Nesse sentido, buscamos explicitar três principais relações: o uso das imagens-flagrantes amadoras como um aperfeiçoamento do mecanismo de produção de um discurso considerado verdadeiro; a configuração das imagens-flagrantes amadoras dentro do sistema de vigilância e o papel do jornalismo nesse jogo de poder; e os modos de participação do jornalismo em configurações contemporâneas de disciplinarização dos indivíduos.

A primeira relação que nos chama atenção é – a partir da ideia de que o discurso de verdade do jornalismo e da fotografia não competem entre si – a que estabelece a imagem-flagrante amadora como um acesso total à realidade e como elemento fundamental para a produção de uma verdade. Para resolver seus problemas de legitimação dos fatos relatados, o jornalismo acopla a imagem-flagrante amadora em seu dispositivo, reforçando-o. Um dos grandes problemas do jornalismo nessa busca pela verdade sempre foi a distância imposta naturalmente

entre o acontecimento e o relato do acontecimento. Diversas estratégias são empregadas, mas todas mantêm a mesma distância em relação à realidade imediata.

Os conceitos acionados a partir da deontologia jornalística, como neutralidade e objetividade, são ainda usados como estratégias para driblar essa falha natural do discurso da imprensa. A imagem-flagrante amadora vem justamente, portanto, criar uma espécie de ponte entre o acontecimento e o relato. O reflexo disso é a grande tendência a se exercer um relato puramente descritivo da imagem, como explicitado no capítulo anterior, sem problematizações maiores ou uso de outras fontes para completar a construção da verdade sobre o acontecimento.

Além de ter a característica de ser elemento primordial na constituição de certo acontecimento como relato jornalístico, a imagem-flagrante amadora exerce sobre a construção textual deste relato um papel fundamental. Nessa produção de um discurso de verdade, a impressão, partindo da análise do objeto empírico, é a de que, mesmo com as falhas técnicas da imagem-flagrante amadora, o discurso jornalístico percebe uma chance de aperfeiçoar um mecanismo que lhe garantirá a legitimação do fato. Assim, ao invés de multiplicar as frentes de ataque em relação ao acontecimento relatado, de buscar um possível efeito de completude nesse acesso à verdade, o jornalismo procede no caminho contrário. Isola-se a imagem-flagrante amadora, quase que a protegendo de outros enunciados que poderiam negá-la, questioná-la, e preenche o relato de certo acontecimento a partir de uma simples narração. Relata-se a imagem ao invés de relatar o fato.

Isso ocorre também a partir de outra característica percebida no levantamento do capítulo anterior. Através da manobra do apagamento



de autoria, o discurso jornalístico que faz uso das imagens-fragmentos amadoras volta a proteger essa imagem e a afastar outros enunciados. Tirando a marca enunciativa de outros sujeitos, principalmente os próprios produtores da imagem, busca-se talvez uma certa hegemonia na produção do discurso de verdade. Volta-se a acionar os valores de transparência da imagem para dizer algo como “a imagem nos basta”.

Ao mesmo tempo, essa atitude de afastar outros enunciados e outros sujeitos do discurso pode ser entendida como uma maneira de preservar seu privilégio discursivo, manter seu status de instituição qualificada a dizer e mostrar conteúdos verdadeiros e de manter sua região do discurso impenetrável, produzindo assim o que Foucault (1998, p. 37) entende por uma rarefação do discurso.

Rarefação, desta vez, dos sujeitos que falam; ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo. Mais precisamente: nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas (diferenciadas e diferenciadas), enquanto outras parecem quase abertas a todos os ventos e postas, sem restrição prévia, à disposição de cada sujeito que fala.

Mas não parece ser apenas o jornalismo o beneficiado nesse jogo de relações. A imagem trêmula, ruidosa, suja, que é dada a ver nas páginas do jornal, nada teria de verdadeira sem um apoio do discurso jornalístico. Para sobreviver como prova da verdade, essa imagem deixa-se usar pelo jornalismo. Com essa aceitação por parte da imagem, o jornalismo, por fim, encontraria essa possibilidade de ligar o enunciado à experiência sensível.

Partindo da ideia de que ao produzir um enunciado o jornalismo produz um conhecimento, conseguimos fazer uma relação ainda mais próxima a essa forma com que o conhecimento se produz no momento em que o jornalismo faz uso das imagens-flagrantes amadoras. Foucault (2013, p. 33) afirma que qualquer conhecimento será sempre “uma relação estratégica em que o homem se encontra situado” e que, nesse jogo, esse conhecimento “esquematiza, ignora as diferenças, assimila as coisas entre si, e isto sem nenhum fundamento em verdade”. Ora, nos parece que essa ação de ignorar as diferenças e a fuga de qualquer fundamento na verdade é o que ocorre no momento em que o jornalismo, nessa necessidade de legitimar seu discurso, ignora as falhas da imagem, suas restrições representativas, sua baixa analogia com um possível real, e narra certo fato narrando, na verdade, apenas a imagem.

Relatando sobre um problema a ser resolvido pelo procedimento judiciário em implantação a partir do século XII, Foucault (2013, p. 73-74) lança a hipótese de que o inquérito, prática de origens diversas – tanto no surgimento do Estado na época carolíngia como na religião na Idade Média –, preenche uma função de criação do flagrante delito, elemento fundamental nesse sistema de julgamento a ser instalado. Esse inquérito que se utiliza de testemunhas e fontes para reconstruir o fato criminoso em análise tem similaridade com os procedimentos instalados principalmente a partir do surgimento do chamado jornalismo informativo.

O problema para o sistema judiciário parece, em parte, ser o mesmo a ser resolvido pelo jornalismo: a reconstituição da atualidade do acontecimento. Foucault (2013, p. 74) afirma que a prática do inquérito era uma “nova maneira de prorrogar a atualidade, de transferi-la de uma

época para outra e de oferecê-la ao olhar, ao saber, como se ela ainda estivesse presente”. Ora, essa mesma prática parece ser feita pelo jornalismo que, ao se apropriar de saberes testemunhais, oficiais e especialistas, buscaria transferir um tempo passado para a atualidade do enunciado.

A imagem-flagrante amadora vem aprimorar esse mecanismo discursivo ao, em vários casos, se não a maioria, proporcionar ao relato jornalístico uma imagem justamente da ação no momento de sua emergência. Cria-se assim a possibilidade de transferência da atualidade, de um efeito de “estar presente” que a imagem-flagrante amadora colabora para criar. Essa similaridade com o processo do inquérito no âmbito judiciário e o ‘inquérito’ jornalístico é reforçado ainda por Foucault (2013, p. 79) quando o filósofo posiciona a prática como instância do poder e como elemento de uma cultura ocidental em sua busca por discursos que possam ser sinalizados como verdadeiros:

O inquérito é precisamente uma forma política, uma forma de gestão, de exercício do poder que, por meio da instituição judiciária, veio a ser uma maneira, na cultura ocidental, de autenticar a verdade, de adquirir coisas que vão ser consideradas como verdadeiras e de as transmitir. O inquérito é uma forma de poder-saber.

A reportagem *Vídeo mostra presa algemada no pós-parto*, publicada no dia 2 de fevereiro de 2012 na capa do caderno *Cotidiano*, exhibe, de forma espontânea, uma marca desse mecanismo discursivo aperfeiçoado e aproveitado pelo jornalismo. Podemos perceber que o uso da imagem-flagrante amadora se dá com eficiência no relato jornalístico por conta da preservação do status da imagem como prova

da verdade para o senso comum. Uma representante da Defensoria Pública de São Paulo, ao comentar sobre o caso de uma detenta que estaria algemada em uma cama de hospital após o parto, afirma que, diferente de outros casos que já recebeu, esse seria “concreto”, pois “o vídeo prova tudo”.

É esse poder não apenas de prova, mas de uma prova completa, da absorção de uma verdade total através da imagem, que o jornalismo parece querer extrair quando faz uso dessas imagens. Outra característica percebida no levantamento das imagens-flagrantes amadoras na *Folha de S. Paulo* nos permite perceber como opera de forma diferente o relato jornalístico quando possui tais imagens como elemento da narrativa. Em casos em que um acontecimento é relatado simplesmente através de testemunhas e fontes, é usual o jornalismo, de uma forma geral, utilizar os verbos em seu modo condicional. Porém, o que se percebe quando há a presença de uma imagem-flagrante amadora é o uso no tempo presente, passando a ideia de certeza dos acontecimentos relatados, já que, em sintonia com o senso comum, o jornalismo tomaria a imagem como uma prova de tudo.

A reportagem *Morte de servente por PM é ‘intolerável’*, diz *Alekmin*, publicada no dia 13 de novembro de 2012 na página C3 do caderno *Cotidiano* da *Folha de S. Paulo*, é exemplo de um outro momento que o relato jornalístico exhibe na própria materialidade do enunciado a forma como toma a imagem dentro de seu mecanismo discursivo. Após relatar cronologicamente o fato, a reportagem reserva um parágrafo para fazer uma espécie de justificativa, que em outros casos está implícita, mas aqui surge de forma explícita. Diz a reportagem: “A imagem da TV deixa pouca dúvida de ter havido uma

ação criminosa porque ela é interrompida no exato momento do disparo”.

É preciso dizer, mais uma vez, que há uma vontade, espontânea ou não, de o jornalismo preservar os domínios, cercar o terreno, dos mecanismos de produção de um discurso considerado verdadeiro. Se saber e poder se entrelaçam, como aponta repetidamente Foucault, é preciso ecoar a pergunta que o filósofo faz e atribuí-la, com adaptações, também à prática jornalística:

As questões a colocar são: que tipo de saber vocês querem “menorizar” quando dizem: “Eu que formulo este discurso, enuncio um discurso científico e sou um cientista”? Qual vanguarda teórico-política vocês querem entronizar para separá-la de todas as numerosas, circulantes e descontínuas formas de saber? (FOUCAULT, 1979, p. 172)

Para o jornalismo, as questões se formulariam, talvez, assim: que tipo de relato vocês querem menorizar quando dizem: “Eu que formulo esse relato, enuncio um discurso jornalístico e sou um jornalista”? O que se quer manter, que formas de poder resguardar, ao apagar a autoria das imagens-flagrantes amadoras, ao fazer circular as imagens como naturais provas de um real, sem questionar intenções, falhas e perspectivas? Há, num cenário digital de múltiplos conteúdos formulados, “numerosas, circulantes e descontínuas formas de saber” que o jornalismo tenta dominar para manter uma certa hegemonia no tratamento do mecanismo de produção de um discurso verdadeiro.

O jornalismo, na situação de fazer uso das imagens-flagrantes amadoras, procede de certa forma a sancionar essa imagem específica, ruidosa, trêmula, como um objeto a ser construído e divulgado como

verdadeiro, ao mesmo tempo que acopla essas imagens como parte das técnicas e procedimentos que usa para a obtenção da verdade, por fim, reforçando seu próprio estatuto, seu lugar ainda privilegiado de dizer a verdade.

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discurso que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos, a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daquele que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro. (FOUCAULT, 1979, p. 12)

O jornalismo avança pela história sempre assumindo instrumentos e práticas que o permitam legitimar sua produção de verdade. Cada verdade, como lembra Gomes (2003, p. 40), ao citar a crença no mercuro ou da teia de aranha como cicatrizante, “funciona a seu tempo e lugar como a expressão última do verdadeiro”. As imagens-flagrantes amadoras seriam o estandarte dessa última expressão do verdadeiro.

Uma verdade primeira, a alethéia ambicionada, é tão cara ao Jornalismo porque é só a partir dela que se pode falar da justa medida para nossos costumes e instituições. É por isso, por uma vontade de verdade, que o jornalismo se faz crítico, e é por uma carência que ele se faz um discurso fundado na referencialidade: sempre testemunhando sua palavra, sempre apresentando provas, ou ao menos simulando apresentá-las. (GOMES, 2003, p. 15)

Esse uso das imagens-flagrantes amadoras revela, como aponta Gomes (2003, p. 15), a carência a que o jornalismo tenta escapar ao

fundar seu discurso na referencialidade, “sempre testemunhando sua palavra, sempre apresentando provas, ou ao menos simulando apresentá-las”. Se a simulação é mesmo uma prática, uma simulação que faz uso de uma imagem como a que estudamos, que possui um status de comprovação da verdade, torna essa prática mais eficiente em seus objetivos.

O que ocorre no uso desse mecanismo aperfeiçoado pelo jornalismo para dizer a verdade é que ele não sofre usualmente o ataque de uma análise filosófica e por isso não parece se desgastar perante o senso comum. Porém, é preciso lembrar que, para Foucault, como aponta Deleuze (2013, p. 73), não haveria uma conjunção pacífica entre enunciado e visível, que não haveria encadeamento entre palavra e imagem, e que, portanto, o “verdadeiro não se define por uma conformidade ou uma forma comum, nem por uma correspondência entre as duas formas” e que há “disjunção entre falar e ver, entre o visível e o enunciável”. O que o jornalismo parece fazer é ignorar as disjunções, ou contorná-las, pois, talvez até mesmo a título de sobrevivência como forma de conhecimento, a prática jornalística estaria restrita apenas ao seu exercício empírico diário.

Enquanto nos atemos às coisas e às palavras, podemos acreditar que falamos do que vemos, que vemos aquilo de que falamos e que os dois se encadeiam: é que permanecemos num exercício empírico. Mas, assim que abrimos as palavras e as coisas, assim que descobrimos os enunciados e as visibilidades, a fala e a visão se alçam a um exercício superior, “a priori”, de forma a cada uma atingir seu próprio limite que a separa da outra, um visível que tudo o que pode é ser visto, um enunciável que tudo o que pode é ser falado. (DELEUZE, 2013, p. 74)

Além de aperfeiçoar seu próprio mecanismo discursivo com o uso das imagens-flagrantes amadoras e reforçar um certo entendimento de tais imagens como elementos de comprovação e, portanto, instrumento fundamental na produção de uma verdade, o jornalismo participa também de uma reconfiguração de um sistema de vigilância que estaria apoiado em preceitos apresentados por Foucault (2014b) ao comentar sobre o Panóptico. Essa vigilância contemporânea seria integrante de um poder disciplinar e o jornalismo atuaria como aparelho de publicização dos modos de vigiar e dos sujeitos que são alvos da vigilância.

Tal publicização efetuada pelo jornalismo parece colaborar para que se cumpra a dupla função pensada por Foucault em relação ao poder disciplinar advindo dos sistemas de vigilância, a de serem, ao mesmo tempo, discretos e indiscretos.

O que permite ao poder disciplinar ser absolutamente indiscreto, pois está em toda parte e sempre alerta, pois em princípio não deixa nenhuma parte às escuras e controla continuamente os mesmo que estão encarregados de controle; e absolutamente “discreto”, pois funciona permanentemente e em grande parte em silêncio. (FOUCAULT, 2014, p. 174)

As câmeras de segurança e imagens gravadas com o celular dão à vigilância contemporânea essa mesma dupla configuração de discrição e indiscrição. A facilidade de produção de imagens, em dispositivos cada vez menores e acoplados a outros dispositivos, a falta de exigência de algum gesto específico que denuncie o vigilante e a naturalização da circulação em excesso de imagens dão às imagens-flagrantes amadoras, esse elemento contemporâneo da vigilância, tanto o caráter indiscreto



quanto sua habilidade de discrição. Tais características são importantes no jogo de poder que se desenvolve, pois, como afirma Foucault, dispositivos como esse não buscam o recurso da força ou violência para se efetivarem.

A vigilância contemporânea se efetiva também por questões técnicas que foram sendo desenvolvidas ao longo dos anos. Foucault, logicamente, não era um pesquisador de tendências tecnológicas ou visionário em relação ao maquinário possível, mas seu entendimento do mecanismo panóptico previu certas características que vieram a se cumprir com a proliferação de câmeras na sociedade contemporânea:

No outro extremo, com o panoptismo, temos a disciplina-mecanismo: um dispositivo funcional que deve melhorar o exercício do poder tornando-o mais rápido, mais leve, mais eficaz, um desenho das coerções sutis para uma sociedade que está por vir. (FOUCAULT, 2014, p. 202)

Claro que Foucault se refere a dispositivo de uma maneira mais ampla e complexa, mas, a título de exercício teórico, podemos traçar um paralelo entre as características que o filósofo vislumbrou para o dispositivo da disciplina, configurado a partir do panóptico, e a rapidez, leveza e eficácia dos sistemas de registro de imagens no cenário contemporâneo.

A ubiquidade como característica da imagem que está em todos os lados e serve às mais variadas funções é também uma das características que permite um estágio avançado de uma sociedade do controle com sistemas de vigilância integrados de forma quase invisível,

naturalizada e de extrema mobilidade, menos visíveis e mais difusos, como aponta Lemos (2009, p. 630):

A nova vigilância da sociedade de controle está em todos os lugares e, ao mesmo tempo, em lugar nenhum. Diferente dos “internatos”, os atuais meios de vigilância não se dão mais em espaços fechados, mas nos “controlatos” dos perfis da internet, nos bancos de dados em redes sociais interconectadas, nos deslocamentos com o telefone celular monitorando o “roaming” do usuário, na localização por GPS, nos rastros deixados pelo uso de cartões eletrônicos, nos smartcards dos transportes públicos, nos sinais emitidos e captados por redes bluetooth, nas etiquetas de radiofrequência que acompanham produtos e compradores... Certamente tudo está menos visível e mais difuso, tornando essa invisibilidade vigilante mais performativa e o controle dos movimentos mais efetivo.

Bruno (2013, p. 29-36) elenca algumas características que mostram como essa vigilância e controle através da produção e circulação de imagens na mídia ocorre na sociedade contemporânea, características estas que o jornalismo exemplifica com frequência ao dar a ver, naturalizar e narrar fatos que envolvem visibilidades, comportamentos e técnicas: a vigilância ocorre de forma ubíqua e incorporada a diversos dispositivos tecnológicos fazendo com que a ação de vigilância ocorra de forma descentralizada; há uma variedade de dispositivos capazes de realizar ações de vigilância e uma variedade também quanto aos objetos ou indivíduos que são alvos da vigilância; a vigilância, em alguns casos, ocorre quase como um efeito colateral de dispositivos que em suas funções originais serviriam a outro propósito; além dos modelos de vigilância organizados para tal fim, há modelos participativos e espontâneos, onde há certa instigação para que os

indivíduos se mobilizem a registrar algo quando acionados por alguma ocorrência específica, criando assim um olhar vigilante e atento.

Especialmente quanto ao último item, podemos dizer com Bruno (2013, p. 55) que há uma naturalização da vigilância como um modo de ver próprio da sociedade contemporânea. Esse modo de ver, porém, não seria exclusividade de um sistema de vigilância, mas é acionado também por fatores que envolvem prazer, sociabilidade e entretenimento (BRUNO, 2013, p. 67). Há, portanto, justificativas das mais variadas para a implantação ou a ação da vigilância através de registros imagéticos. “Práticas de vigilância que num passado recente estariam restritas a grupos específicos e justificadas por razões particulares são incorporadas no cotidiano da vida urbana, da rotina familiar, das relações sociais, das formas de entretenimento” (BRUNO, 2013, p. 23).

O acionamento para o registro é gerado justamente pelos sujeitos inseridos nesse estado de vigilância, no sentido de se estar atento aos vestígios, atitudes, sinais e movimentos incomuns e irregulares, àquilo que irrompe o comum. E a partir de dispositivos técnicos altamente integrados à sociedade, talvez o celular como o principal deles, transforma-se esse olhar atento, olhar vigilante, em registro, a ser usado nos mais variados formatos, entre eles o jornalismo (BRUNO, 2013, p. 86-87). Assim, surge também a variedade de objetos, sujeitos e atitudes que são alvos da vigilância. Apenas no caso do levantamento efetuado nesta pesquisa, documentamos registros de abusos de poder de policiais, maus tratos com idosos e crianças, casos inusitados de pessoas andando nuas por ruas da cidade, acidentes de trânsito, infrações de trânsito, assaltos e furtos, linchamentos, descaso

no atendimento público, entre outros. Toda essa gama temática é apenas um recorte selecionado pelo jornalismo. Para além da imprensa, com a popularização de redes sociais e grupos de compartilhamento de conteúdo, a variedade das imagens que circulam alcançam níveis ainda maiores, que vão do registro de situações cômicas a exposições da intimidade alheia.

Ao mesmo tempo, podemos supor que ao se deparar com diversos modelos de registros de vigilância, o sujeito é educado a vigiar. Esse é um dos papéis que o jornalismo assumiria nessa configuração contemporânea da vigilância, fazendo parte, podemos dizer, do que Foucault (2014b, p. 210) chamou de “circuitos de comunicação” que ajudam a acumular e centralizar determinados saberes:

Nossa sociedade não é de espetáculos, mas de vigilância: sob a superfície das imagens, investem-se os corpos em profundidade; atrás da grande abstração da troca, processa-se o treinamento minucioso e concreto das forças úteis; os circuitos da comunicação são os suportes de uma acumulação e centralização do saber; o jogo dos sinais define os pontos de apoio do poder; a totalidade do indivíduo não é amputada, reprimida, alterada por nossa ordem social, mas o indivíduo é cuidadosamente fabricado, segundo uma tática das forças e dos corpos. (FOUCAULT, 2014b, p. 210)

Cria-se, assim, uma espécie de circuito organizado que une o registro à publicação, com o jornalismo responsável pela última etapa. Esse circuito só tende a crescer, pois se houve, como já discutimos anteriormente, uma ampliação quanto ao que poderia ser fotografável, alcançando o nível do banal nos registros cotidianos, podemos supor, como também supõe Becker (2011, p. 35), que a chance de alguém,

amador ou profissional, presenciar e registrar visualmente um acontecimento de relevância midiática é muito maior hoje em dia. O registro visual vem atrelado também a uma maior capacidade de compartilhamento dessas imagens, o que aumenta certa impressão de que tudo é registrado, ou nesse caso, de que tudo é vigiado.

Percebe-se, assim, que essas imagens integram um regime de visibilidade em que se misturam os circuitos do controle e do espetáculo, os arquivos e clics privados e os meios de circulação de notícias e informação, o policial e o libidinal, a participação individual e a grande mídia, a distribuição das redes digitais e a centralização das mídias massivas. Elas integram um cenário mais amplo que consiste numa série de proposições – tecnológicas, estéticas, discursivas, administrativas – que convocam ou incitam os indivíduos a exercerem um olhar e uma atenção vigilantes sobre a cidade, o outro, o mundo. Estas proposições não estão reunidas segundo um princípio, uma ordem e uma significação homogêneos, coerentes, unificados. Elas são multifacetadas e pertencem a um regime de visibilidade que não se esgota nas possibilidades vistas até aqui. Uma série de outras práticas urbanas, artísticas e coletivas colocam em jogo modalidades de olhar e de atenção que operam na contracorrente da vigilância. (BRUNO, 2013, p. 114)

O que ocorre com as imagens geradas pelos sistemas de vigilância é que elas não servem apenas às instituições oficiais do poder, mas passam a ser exploradas pela mídia, como elemento de informação, de sensacionalismo, de criação artística, de entretenimento. Feldman (2008) explora as variadas funções midiáticas assumidas por essas imagens que originalmente eram da esfera da vigilância ao discutir

como esses discursos buscam, através dessas imagens, responder a um apelo realista em prática. Polydoro e Costa (2014, p. 90) inclusive lembram que, além de disputar a atenção com os produtos audiovisuais tradicionais da mídia, as imagens amadoras servem muitas vezes como inspiração para programas de televisão, cinema e outros formatos que mimetizam ou se apropriam dessas imagens na composição de suas narrativas.

Imagens amadoras, domésticas, precárias. Imagens emergenciais, instáveis, fugidias. O que está em jogo quando as empresas de comunicação, os telejornais, os shows de realidade e variedades na televisão, o cinema, a arte contemporânea e a publicidade disputam essas mesmas imagens? (FELDMAN, 2012, p. 180).

São essas perguntas que guiam diversos pesquisadores ao tentar entender esse regime de visibilidade instaurado a partir de uma estética amadora, que interfere em produções da publicidade, do cinema e do jornalismo. O aumento desses exemplos é resultado de todo um avanço social e tecnológico que resulta do excesso de imagens. Polydoro (2012, p. 142) vê no automatismo prometido e cumprido pela fotografia, unido à popularização dos dispositivos de registro imagético, a criação de uma “legião de autômatos prontos a clicar e registrar fatos”. Teríamos, como cita o autor, “trilhões de horas de banalidades” e “cada vez mais, registros imagéticos dos fatos que nossa cultura elegeu como relevantes, como acontecimentos”. Além de visualizarmos os indivíduos como esses autômatos prontos a clicar e registrar os fatos, devemos também posicioná-los sob o valor de testemunhas, pois é esse valor que será acionado também pelo discurso jornalístico, e esse papel testemunhal

seria, como defende Mortensen (2013, p. 63), ponto chave no cenário midiático contemporâneo. Valorizar o produtor, mesmo que sinalizado como anônimo, como testemunha dos fatos é uma maneira de simular um certo “contato mais imediato com a realidade visível” (POLYDORO, 2014, p. 56).

Essa legião de indivíduos prontos a apontar seus aparelhos tecnológicos e registrar os desvios de outros indivíduos poderia ser entendido como um aperfeiçoamento de um sistema de vigilância benéfico apenas para os instrumentos de poder do Estado. Porém, como não há uma hierarquia do olhar contemporâneo, como o registro imagético atinge horizontalmente todas as camadas da sociedade, há uma grande parcela dessa vigilância direcionada justamente a representantes do poder do Estado, com registros de abuso de poder de policiais, por exemplo, temática que surgiu com frequência no levantamento desta pesquisa. Foucault indica essa forma circular com que se exerce a vigilância:

Esse panóptico, sutilmente arranjado para que um vigia possa observar, com uma olhadela, tantos indivíduos diferentes, permite também a qualquer pessoa vigiar o menor vigia. A máquina de ver é uma espécie de câmara escura em que se espionam os indivíduos; ela se torna um edifício transparente onde o exercício do poder é controlável pela sociedade inteira. (FOUCAULT, 2014b, p. 201)

Num modelo que, junto a Bruno (2013, p. 47), poderíamos colocar como palinóptico – ao se referir ao radical grego *palin* (que designa processos de via dupla) –, essa configuração contemporânea da vigilância explicitada pelo jornalismo permite nos aproximarmos de um

outro instrumento que, em potência diferente, Foucault explica ao se referenciar a um contra-poder.

Foucault (2013, p. 95-96) relata sobre um instrumento chamado *lettre-de-chachet*, que era um documento com uma ordem do rei obrigando alguém a realizar algo ou ser punido por algo. Foucault explica que o instrumento, que deveria ser mais um centralizado no poder do Estado, se modificou na prática e serviu como um artifício usado pela comunidade, indivíduos ou grupos organizados. As *lettre-de-chachet* agiam assim como uma “espécie de contra poder” e formavam “instrumentos “de controle, de certa forma espontâneos, controle por baixo, que a sociedade, a comunidade, exercia sobre si mesma” (FOUCAULT, 2013, p. 96).

O acúmulo desses pedidos, desses controles efetuados na comunidade pela própria comunidade, evidenciava e de certa forma regulamentava a moralidade da época. Ora, os indivíduos munidos de câmeras de celular e os sistemas de câmeras de vigilância funcionam como olhos da moralidade contemporânea, prontos a registrar qualquer ato que possa ser considerado como falha ou crime. A imagem-flagrante amadora resultante dessa prática, por si só, não engendra nenhum resultado efetivo, mas como o dispositivo de vigilância contemporâneo é caracterizado também pela circulação dessa imagem, essa circulação, por sua vez, efetiva resultados, seja o julgamento nos espaços da opinião pública, seja o julgamento oficializado no poder judiciário. Dessa forma, se no século XVIII o contra poder era praticado através das *lettre-de-cachet*, atualmente, deslocando o pensamento de Foucault, podemos perceber no uso da imagem-flagrante amadora algo como uma possibilidade de descentralizar o controle e a vigilância.



Posicionamos, portanto, o uso das imagens-flagrantes amadoras como uma das áreas onde esse panoptismo descrito por Foucault (2013, p. 107) atua, mais “afastado do centro da decisão, do poder do Estado”, como um subpoder, e exemplificar como esse panoptismo existe no “nível mais simples e no funcionamento mais cotidiano de instituições que enquadram a vida e os corpos dos indivíduos; o panoptismo, ao nível, portanto, da existência individual”.

Foucault (1979, p. 215) retoma os sonhos revolucionários de Rousseau para fazer uma aproximação com o dispositivo panóptico e descreve a vontade por uma sociedade transparente, sem zonas obscuras. O objetivo seria o de que “cada um, do lugar que ocupa, possa ver o conjunto da sociedade” e que “os olhares não encontrem mais obstáculos”. O que entendemos como uma transformação do panoptismo, com a evolução técnica e os usos que as imagens tomaram na sociedade contemporânea, faz com que o controle e a vigilância se exerça de forma mais horizontal e sem barreiras. As temáticas dessas imagens amadoras que inundam os jornais deixam claro, por conseguinte, que a vigilância mantém firme seu propósito disciplinar, apenas atuando agora com a ajuda espontânea da sociedade.

Foucault (1979, p. 215) continua na sua análise do dispositivo panóptico em relação aos desejos revolucionários franceses e pontua que uma nova justiça proposta necessitaria de uma instância de julgamento apoiada no uso da opinião.

Seu problema não era fazer com que as pessoas fossem punidas, mas que nem pudessem agir mal, de tanto que se sentiriam mergulhadas, imersas em um campo de visibilidade total em que a opinião dos outros, o olhar dos outros, o discurso

dos outros os impediria de fazer o mal ou o nocivo. (FOUCAULT, 1979, p. 215-216)

Ora, haveria pouca efetividade numa proposta assim sem o apoio de um mecanismo que disciplinasse os indivíduos, que deixasse de mostrar e falar sobre esse campo de visibilidade. O jornalismo vem cumprir esse papel nesse jogo de poder. A frequente exploração de imagens-flagrantes amadoras que apontam para o mal e o nocivo da sociedade vem anexa à mensagem ‘um deslize seu e os olhares e discursos apontarão para você’. É o que também afirma Gomes (2003, p. 63), ao dizer que a “visibilidade, este estar na mira potencial e constantemente, passa a ser o vetor das ações”.

Como Foucault (2014, p. 196) percebe ao descrever o dispositivo panóptico, há, além da possibilidade constante da vigilância, do olhar lançado a um sujeito, também as múltiplas vontades, desejos e objetivos para que esse olhar se lance, multiplicando ainda mais o campo de visibilidade.

Do mesmo modo que é indiferente o motivo que o anima: a curiosidade de um indiscreto, a malícia de uma criança, o apetite de saber de um filósofo que quer percorrer esse museu da natureza humana, ou a maldade daqueles que têm o prazer em espionar e em punir. Quanto mais numerosos esses observadores anônimos e passageiros, tanto mais aumentam para o prisioneiro o risco de ser surpreendido e a consciência inquieta de ser observado. O Panóptico é uma máquina maravilhosa que, a partir dos desejos mais diversos, fabrica efeitos homogêneos de poder.

Mesmo sem grande desenvolvimento, Foucault (1979, p. 224) timidamente aponta nesse sentido sobre o uso do jornalismo como parte desse dispositivo panóptico. Ao comentar sobre uma certa ilusão dos reformadores do século XVIII, que viam na publicização da opinião uma “reatualização espontânea do contrato” social, tornando assim as pessoas boas e comportadas pelo “simples fato de serem olhadas”, Foucault descreve a certa ingenuidade dessa ideia por ignorar interesses escusos que as empresas de mídia teriam, mas coloca o jornalismo – apontado como “invenção fundamental do século XIX” – como a instituição que possibilitou a manifestação, utópica, de uma política do olhar.

A publicização exercida pelo jornalismo não colabora apenas para a naturalização de um estado de vigilância capilarizado, mas também participa como um “instrumento de disciplinaridade” (GOMES, 2009, p. 2). O jornalismo se posiciona ao lado de outras instâncias de uma microfísica do poder, pois, para Foucault (2014b, p. 213), não há uma grande instituição disciplinadora, uma vez que as “disciplinas são o conjunto das minúsculas invenções técnicas que permitiram fazer crescer a extensão útil das multiplicidades fazendo diminuir os inconvenientes do poder”. Ou seja, o poder, através dessas minúsculas invenções, dos menores dispositivos, dos mais banais enunciados, pode ser exercido sem um peso que lhe resultaria, talvez, em resistências incômodas.

Uma das formas com que o jornalismo participa de um processo disciplinador tem relação com as práticas divisórias que surgiram na modernidade para distinguir os indivíduos principalmente em relação a bons e maus comportamentos. Conforme Gomes (2009, p. 3), ao elencar

fatos do cotidiano que merecem destaque, o jornalismo, com uma posição privilegiada, faz dessa seleção uma tarefa disciplinar, indicando pelo exemplo negativo qual seria a “ordem desejável”.

(...) nada há de paradoxo na imagem do bem via mal, pois este só se coloca como negação a um desejável. É por subtração a um Bem já posto que o Mal se delinea. Portanto, qualquer imagem do Mal nos remete à antípoda que é sua sustentação. O negativo aponta necessariamente para o positivo. (GOMES, 2003, p. 77)

Além de operar pela conversão do negativo em positivo, podemos pensar também que o jornalismo atua de forma a disciplinar certos comportamentos ao exibir através das imagens-flagrantes amadoras um leque de ações e consequências justamente em suas condições de emergência, no momento de sua aparição. Assim, poderíamos ajustar o conceito de palavras de ordem de Deleuze e Guattari (1995) e transportá-lo também para a imagem. Para os autores, as notícias nos diriam diariamente o que é necessário pensar e reter e isso ocorreria não como uma simples atividade comunicativa, “não é a comunicação de informação, mas – o que é bastante diferente – transmissão de palavras de ordem, seja de um enunciado a um outro, seja no interior de cada enunciado, uma vez que o enunciado realiza um ato e que o ato se realiza no enunciado” (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 16-17).

Educando o corpo e os gestos, a transmissão dessas imagens também não seria uma simples exposição visual de um flagrante, de um crime ou de uma tragédia. As imagens-flagrantes amadoras

funcionariam no sistema disciplinar e de controle como ‘imagens de ordem’. Junto às palavras, e como defendemos aqui, com uma força ainda maior que as palavras, as imagens teriam a função de ordenar, educar, disciplinar e controlar o corpo social.

Essa disciplinarização seria mais potente com as imagens-flagrantes amadoras do que outras imagens fotojornalísticas porque ela possui características que as posicionam com um valor de verdade maior. Esse valor é atribuído a partir de aspectos como o apagamento de autoria, do registro exato e flagrante de um acontecimento e não uma interpretação imagética posterior e, muitas vezes, pela plasticidade ruidosa, borrada, trêmula, que flexiona as imagens a uma posição de testemunho presente no espaço-tempo do acontecimento.

Além disso, queremos propor um outro entendimento que colaboraria para a função disciplinar dessas imagens. Além do apagamento de autoria haveria também um segundo apagamento: o dos personagens do acontecimento. Por mais que seus nomes e atos específicos sejam enunciados nos relatos jornalísticos, a imagem em si, em vários casos, apaga a identidade análoga de qualquer sujeito. Esses personagens possuem apenas gestos, reações, são corpos que sofrem, mas não possuem um rosto, uma identidade. A imagem-flagrante amadora, mais especificamente essa categorizada como defeituosa tecnicamente, posicionaria, portanto, o acontecimento em um duplo tempo. No passado do relato jornalístico, como um acontecimento que teve sua realidade efetivada em um ponto específico do espaço-tempo, no futuro internalizado pelo leitor/espectador. Esse segundo tempo trabalharia no campo das virtualidades, das potencialidades. A disciplinarização ocorreria pela internalização desses exemplos e seu

acionamento constante pelo indivíduo em situações específicas, como se ele pudesse, a qualquer momento, entrar no palco dos acontecimentos e se tornar a mãe que reage ao assalto e é morta em frente aos filhos, o dono da pizzaria que saca uma arma durante uma discussão e atinge uma criança, o homem que sofre agressão policial, a motorista que bebeu e atropelou crianças na calçada ou o ladrão que é capturado e linchado em via pública. A precariedade da imagem-flagrante amadora deixa como que um esquema aberto em que cada um pode vestir sua própria identidade e projetar-se no quadro da imagem. Além da previsibilidade possível nessa internalização do que foi dado a ver, há também a internalização do próprio ser visto, como aponta Gomes (2003, p. 76), ao comentar que a imensidão dos aparatos tecnológicos capazes de registrar imagens faz com que se enuncie um “campo de visibilidade que permite a internalização do ser visto, do estar sob a mira em escala macro, em incontáveis oportunidades”. Esse campo de visibilidade agiria sobre nós, e por “sermos potencialmente vistos, agimos nos conformes” (GOMES, 2003, p. 77).

Figura 7 - Reprodução da página da reportagem ‘Empresária é morta ao reagir a assalto’

C6 cotidiano ★ ★ ★ QUARTA-FEIRA, 17 DE SETEMBRO DE 2014 FOLHA DE S. PAULO



Imagens que mostram Vanessa Barone, 39, e os filhos tentando desarmar um bandido (à esq.); ao centro, o outro ladrão se aproxima do grupo e à dir., mãe e filho após serem baleados

## Empresária é morta ao reagir a assalto

Câmera registrou momento em que dois homens roubaram e atiraram na mulher, que estava com os três filhos

**Jovens também resistiram e tentaram desarmar criminosos; polícia tenta identificar ladrões a partir de vídeo**

**LEANDRO MACHADO** DE SÃO PAULO  
**RAFAEL RIBEIRO** DO "AGORA"

Uma empresária de 39 anos foi morta por assaltantes em São Paulo depois que ela e os filhos reagiram à abordagem dos criminosos. Um câmera de segurança registrou o crime, em frente a um condomínio de classe média no bairro do Rio Pequeno, na zona oeste.

Vanessa Rodolpho Garcia Barone e os três filhos — todos menores de idade, segundo a polícia — foram abordados por dois homens em uma motocicleta ao se dirigirem ao carro da família, um esportivo Audi TT, que estava estacionado na rua. A família saía de uma festa de aniversário no condomínio.

Um dos assaltantes portava uma arma e ambos usavam capacetes. A dupla che-

rio de 14 anos de um dos filhos. Os jovens pediram a mãe para ir à casa da amiga no Rio Pequeno. Cansado, o pai preferiu ficar em casa.

**REAÇÃO**  
A Polícia Civil acredita que

Fonte: Folha de S. Paulo, 17 set. 2014, página C6.

Figura 8 - Reprodução da página da reportagem ‘Vídeo flagra atropelamento de crianças em São Paulo’

## Vídeo flagra atropelamento de crianças em São Paulo

Segundo a polícia, motorista admitiu ter bebido; vítimas tiveram fraturas nas pernas

DE SÃO PAULO

Imagens de uma câmera de segurança flagraram o momento em que uma mulher de 38 anos perdeu o controle do veículo e atropelou uma adolescente e três crianças em Ferraz de Vasconcelos, na Grande São Paulo.

O acidente aconteceu na noite de anteontem. Segundo a Secretaria de Segurança Pública, a motorista admitiu à polícia ter ingerido bebidas alcoólicas antes de dirigir.

A jovem de 15 anos e as crianças — de 8, 10 e 11 anos — brincavam na calçada. Por volta das 19h15, foram surpreendidas pelo carro. As imagens do momento em que as meninas são atingidas pelo veículo foram exibidas na

TV Diário, emissora afiliada à Rede Globo.

Algumas das vítimas foram prensadas contra o portão.

Segundo a polícia, as meninas tiveram fraturas nas pernas. Elas foram socorridas e levadas para os hospitais Regional de Ferraz de Vasconcelos e Santa Marcelina de Itaquaquecetuba, onde passariam por cirurgia.

A motorista foi levada para a delegacia, onde teve a fiança fixada em R\$ 1.500. Foi liberada na manhã de ontem, após pagá-la. Responderá em liberdade pelos crimes de embriaguez ao volante e lesão corporal culposa.

Ela autorizou, diz a polícia, a retirada de sangue para exames que apurem a ingestão de álcool.



Imagens do atropelamento em Ferraz de Vasconcelos (SP)

Fonte: Folha de S. Paulo, 3 jan. 2014, página B4.

A atuação desse poder sobre as virtualidades do indivíduo ocorre também a partir da internalização de um outro aspecto, que é o de estar sob constante vigilância. A variedade temática das imagens-flagrantes amadoras colaboraria para efetuar o que Foucault (2015, p. 180) chama de exame, que seria uma mescla de processos penais como o da prova e o da inquirição, sendo o exame uma inquirição “*a priori* do indivíduo” e uma “prova ininterrupta, graduada e acumulada”, possibilitando, assim, algo que se percebe como uma configuração do sistemas de controle e vigilância contemporâneos: “seguir o indivíduo em cada um de seus passos, ver se ele está regular ou irregular, comportado ou dissipado, normal ou anormal”. Completa, ainda, Foucault (*ibidem*), que em “suma, é uma sociedade que liga a essa atividade permanente de punição uma atividade conexas de saber, de registro”.

A teoria penal, como discutida por Foucault (2013, p. 86-87) prevê essa forma de controle dos indivíduos não mais a partir de uma reação penal em relação aos atos realizados, mas um controle das possibilidades de infração. Foucault também indica que, para a realização dessa forma de controle, seria necessária efetuar uma capilaridade desse poder punitivo. Haveria, portanto, uma rede de instituições capazes de atuar sob as virtualidades dos indivíduos. O jornalismo funciona como uma dessas instituições ao dar a ver e relatar comportamentos considerados infracionais, incorretos, criminosos, imorais. Participando como um agente do poder judiciário através da publicização dos indivíduos que cometeram falhas, o jornalismo atua como um poder lateral.



É assim que, no século XIX, desenvolve-se, em torno da instituição judiciária e para lhe permitir assumir a função de controle dos indivíduos quanto a sua periculosidade, uma gigantesca série de instituições que vão enquadrar os indivíduos ao longo de sua existência; (...). Toda essa rede de um poder que não é o judiciário deve desempenhar uma das funções não mais de punir as infrações dos indivíduos, mas de corrigir suas virtualidades. (FOUCAULT, 2013, p. 87)

A imagem-flagrante amadora entra nesse jogo ao reforçar o mecanismo que o jornalismo utiliza para enunciar os desvios de certos sujeitos ao indicar que um ato infracional pode se tornar público na imprensa não apenas após a instalação de um inquérito oficial ou de uma punição oficializada pelo poder judiciário, mas que, se registrado em seu momento de emergência, ganhará publicidade antecipadamente. Essa previsão serve como um controle das virtualidades de um sujeito.

Nesse ponto, esses aspectos de controle e ação sobre as virtualidades do indivíduo indicam uma forma com que essas imagens-flagrantes amadoras participam de uma estratégia do poder na forma de um “governo dos vivos” (FOUCAULT, 2014c). Governo, aqui, entendido a partir da ideia de biopolítica, ou seja, “mecanismos e procedimentos destinados a conduzir os homens, a dirigir a conduta dos homens, a conduzir a conduta dos homens” (FOUCAULT, 2014c, p. 13).

Parte do poder disciplinar se exerce também pela publicidade da punição. Aqui, mais uma vez o jornalismo volta a ser instrumento dessa ação. Ao fazer uma certa investigação histórica sobre a evolução das modalidades de penas, Foucault (2013, p. 84) aponta para um modelo

que parece ser reatualizado a partir das imagens-flagrantes amadoras. Ao deixar de lado a deportação como método de punição, as sociedades ocidentais criaram mecanismos para um isolamento do sujeito. A base para tal punição, é, segundo Foucault, a ideia de marcar pela vergonha, pela humilhação.

Publica-se a sua falta, mostra-se a pessoa ao público, suscita-se no público uma reação de aversão, de desprezo, de condenação. Era esta a pena. Beccaria e outros inventaram para provocar vergonha e humilhação. (FOUCAULT, 2013, p. 84)

A prática efetiva de sistemas para se criar a vergonha e a humilhação do sujeito criminoso não chegou a ser realizada, como aponta Foucault (2013, p. 85), porém, é possível dizer que as imagens-flagrantes amadoras podem surgir como uma atualização/transformação desse potencial da vergonha e da humilhação, discutido na teoria penal, como mecanismo de punição ou, no mínimo, de marcação de um sujeito.

Desde então, o escândalo e a luz serão partilhados de outra forma; é a própria condenação que marcará o delinquente com sinal negativo e unívoco: publicidade, portanto, dos debates e da sentença; quanto à execução, ela é como uma vergonha suplementar que a justiça tem vergonha de impor ao condenado; ela guarda distância, tendendo sempre a confiá-la a outros e sob a marca do sigilo. (FOUCAULT, 2014b, p. 15)

Poderíamos talvez compor com Foucault uma evolução de como esses sinais negativos da justiça são marcados no sujeito delinquente. Ainda no século XVIII a marca era feita no próprio corpo

do sujeito, com o suplício em praça pública. Nos séculos XIX e XX, a marca vem sob um título jurídico, por parte da condenação publicizada. Vemos, talvez, nessa configuração dos crimes tornados notícias através de imagens-flagrantes amadoras uma nova forma com que esse sinal negativo vem se acoplar ao sujeito. A marca agora é dada pelo registro e publicação da ação, muitas vezes, no momento exato do crime.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de ser entendida por sua função dentro de um sistema de vigilância, e as consequências todas dessa participação, a imagem de uma forma geral precisa ser constantemente articulada para que possamos compreender cada vez melhor essa ideia que aqui, particularmente, chamamos de hegemonia da imagem. Parte por suas evoluções tecnológicas e parte pelas vontades tornadas práticas sociais, a profusão de registros imagéticos, que se tornam elemento central em diversas interações comunicacionais e comunicativas, resulta num regime de visibilidade contemporâneo altamente complexo, pois, como pudemos perceber, multiplicaram-se as tecnologias aptas à captura, as temáticas merecedoras de registro, as formas de circulação e as funções a que essas imagens servem.

Principalmente com a ideia de um consumo cada vez mais inserido em um *continuum* midiático, as fronteiras entre um modelo de imagem e outro acabam por serem frágeis e, várias vezes, interseccionadas. A imagem privada torna-se midiaticizada, a imagem midiática é ressignificada através de alterações de caráter humorístico e/ou crítico, uma imagem singular se torna centro gravitacional de outras imagens que a parodiam, os acontecimentos se legitimam e elevam seu grau de notoriedade através do registro imagético.

Ou seja, há uma extensa utilidade dessa imagem e uma imensa penetração das tecnologias que a produzem. Como aponta Fontcuberta (2012, p. 62), o público assumiu a tecnologia digital por sua praticidade, rapidez, potência e custo. Dessa forma, portanto, “não é de estranhar que tenha colonizado com apressada voracidade tanto as mídias quanto a vida cotidiana” (*ibidem*). Colonizados, assumimos essa cultura visual

imposta por tecnologias e práticas e passamos a assumir a produção e o consumo intenso de imagens como marca de nossa existência, como processo de legitimação da própria vida.

Transmitir e compartilhar fotos funciona então como um novo sistema de comunicação social, como um ritual de comportamento que está igualmente sujeito a normas particulares de etiqueta e cortesia. Entre estas normas, a primeira estabelece que o fluxo de imagens é um indicador da energia vital, o que nos devolve ao argumento ontológico inicial do “fotografo, logo existo”. O olhar de Deus, ou seja, o olhar de Zeus, ou seja, o olhar de Zeiss, ou seja, o olhar da câmera, torna-se hoje um sopro de vida. (FONTCUBERTA, 2012, p. 33)

Nessa produção e consumo incessantes em busca de um sopro de vida, talvez se produza uma diminuição da capacidade dessas imagens de gerarem vínculos reais, da capacidade de portar valores. Assim, esse excesso causa, ao invés de um preenchimento, um efeito contrário, de “esvaziamento dos valores de referências de uma cultura” (BAITELLO, 2014, p. 21).

A crise da visibilidade não é uma crise das imagens, mas uma rarefação de sua capacidade de apelo. Quando o apelo entra em crise, são necessárias mais e mais imagens para se alcançar os mesmos efeitos. O que se tem então é uma descontrolada reprodutibilidade. (*ibidem*)

Enfim, tanto quanto as formas e funções existentes da imagem contemporânea, são também múltiplas as possibilidades de questões e

reflexões que pesquisadores das mais variadas áreas podem exercer ao estudar tal objeto.

Da materialidade que o objeto possui, consideramos que esta pesquisa trouxe uma contribuição para a compreensão do que chamamos de imagem-flagrante amadora. Durante o percurso de revisão teórica e para avaliar o que já se produziu de pesquisa sobre temas próximos, percebeu-se um uso de análises de casos específicos ou, ao contrário, uma tentativa de discussão baseada numa discussão conceitual, uma espécie de olhar panorâmico demais para tais objetos. Nada que, através da habilidade desses autores e pesquisadores, não pudesse ser compensado pelo viés filosófico propriamente dito, mas a parte empírica que trouxemos nessa pesquisa permitiu convergir em direção a determinadas ideias e ampliar outras.

Dessa materialidade, destacamos principalmente o desprendimento da autoria no uso dessas imagens, que aponta uma relação que afasta a subjetividade na produção desses materiais e a baixa qualidade técnica, que surge, talvez, como uma tendência pontual de um momento tecnológico e que, talvez, não seja percebido conforme a melhora nos equipamentos alcança até mesmo as mais simples câmeras de vigilância. Para além dessa questão técnica, ao sairmos do ruído para a alta definição, novos regimes de visibilidade podem se configurar e efeitos diversos poderão ser aplicados ou gerados no uso dessas imagens. Como pontuamos no último capítulo, a falta de reconhecimento dos sujeitos que exercem ou sofrem a violência explicitada geraria uma certa transposição da experiência. Esse colocar-se no lugar do outro talvez não exista se o outro for facilmente

reconhecido em imagens de alta definição e, decerto, haverá um empobrecimento da experiência nesses casos de imagens flagrantes.

Enquanto esse regime de visibilidade a partir das imagens-flagrantes amadoras segue instalado, as características materiais desse objeto permitem ao jornalismo reconfigurar seu mecanismo discursivo para aproveitar o ruído e o apagamento de autoria, por exemplo, para produzir verdades sobre essas imagens. A principal função desses flagrantes é simular o contato do jornalismo com aquilo que sempre lhe foi um desafio: o momento exato do acontecimento. Ao reforçar a impressão de acesso total à verdade de um fato, o jornalismo afasta outras formas que, historicamente, utilizava para legitimar seu discurso, como a voz testemunhal e as citações diretas, por exemplo. Por isso, entendemos que a característica observada no levantamento de um alto grau de descrição nas notícias e reportagens que utilizam a imagem-flagrante amadora se dá num objetivo de reforçar essa impressão de verdade que a imagem possibilita e não contaminá-la com outros recursos.

Há também, com esse trabalho, a ideia de reforçar o estudo sobre o poder a partir de suas ramificações, evitando assim uma cega polarização ou posicionamento do poder como ação de uma entidade central e muito claramente identificada. O poder, como mostra Foucault (1979, p. 182), atua nas “extremidades”, onde ele se torna “capilar”. Com isso, também se busca evidenciar a necessidade de estudar o poder não a partir da pergunta sobre quem o detém e qual a sua intenção, mas percebê-lo às vezes até mesmo desintencionado e investido de “práticas reais e efetivas”, as quais vão exercer “efeitos reais” (*ibidem*).

Portanto, não perguntar porque alguns querem dominar, o que procuram e qual é a sua estratégia global, mas como funcionam as coisas ao nível do processo de sujeição ou dos processos contínuos e ininterruptos que sujeitam os corpos, dirigem os gestos, regem os comportamentos, etc. (FOUCAULT, 1979, p. 182)

O que tentamos deixar como contribuição é, portanto, um entendimento que parte da especificidade de um objeto contemporâneo, no caso a imagem-flagrante amadora, para desenhar justamente algumas configurações contemporâneas do poder a partir da atuação do jornalismo.

Essa atuação do jornalismo se dá num processo de disciplinarização dos sujeitos. Tal processo é antigo e Foucault (1979) aponta existências isoladas de mecanismos que buscariam exercer essa condução dos homens. O que ocorre, principalmente a partir do século XVIII, é uma organização desses mecanismos que passam a compor uma engrenagem mais bem organizada. O jornalismo surge nesse cenário como um instrumento de disciplinaridade ao produzir enunciados, escritos e visíveis, sobre os modos de ser.

Foi absolutamente necessário constituir o povo como um sujeito moral, portanto separando-o da delinquência, portanto separando nitidamente o grupo de delinquentes, mostrando-os como perigosos não apenas para os ricos, mas também para os pobres, mostrando-os carregados de todos os vícios e responsáveis pelos maiores perigos. Onde o nascimento da literatura policial e da importância, nos jornais, das páginas policiais, das horríveis narrativas de crimes. (FOUCAULT, 1979, p. 133)



A marca que os sujeitos delinquentes recebem nas imagens-flagrantes amadoras, reforçada pelos enunciados afirmativos produzidos pelo jornalismo, ajuda a constituir esse sujeito moral e a separar os indivíduos “desviados” daquilo que seria uma condução correta da vida em sociedade. Gomes (2009, p. 3) afirma que a seleção por si só já dá ao jornalismo um papel privilegiado na tarefa disciplinar, guiado sempre por um ideal da boa conduta.

Em separado ou em conjunto, as chamadas perfazem os caminhos da educação e da disciplina. Do apelo ao Estado ao apelo à responsabilidade individual, delinea-se a ordem desejável, modo com que se induz à interiorização de uma concepção específica do desejável, vale dizer, formatada no aceitável. (*ibidem*)

Não há exatamente uma novidade nessa função jornalística, o que apontamos como novo aqui é a utilização de um instrumento contemporâneo, a imagem-flagrante amadora, as maneiras específicas com que esse instrumento é utilizado, e a gestão de uma reconfiguração na forma de mostrar e dizer esses exemplos que participam do poder disciplinar.

Com isso, poderíamos propor que a tentativa de compreensão da formação dos discursos e as relações de poder envoltas nesse contato do jornalismo com as imagens-flagrantes amadoras deixam a possibilidade de questionarmos sobre a produção contemporânea da subjetividade, pois, para Foucault (1979, p. 183), o “indivíduo é um efeito do poder”. Ao indicar os agenciamentos e conduções do corpo, aproximamo-nos também de um entendimento estético dessas relações,

ou seja, a forma como a produção de saber e as relações de poder desse nosso objeto de estudo vão tocar a parte sensível dos indivíduos.

Espera-se, também, que o último ponto final deste trabalho não encerre as discussões possíveis, não interrompa a curiosidade e que permita ampliações, transformações e refutações. Deixamos, para encerrar, como possibilidade de continuidade, a perspectiva de contato e compreensão desse objeto de estudo com a estética. Entendemos que, para além de qualquer apreensão de um possível conhecimento ou ação reflexiva a partir dessas imagens, em conjunção ao relato jornalístico e seus mecanismos de produção de verdade, há uma outra forma de apreensão concebida por essas imagens. Ocorre, para além da racionalização no processo de olhar uma imagem violenta como as citadas na pesquisa, uma apreensão sensível, algo dessas imagens que vem tocar o corpo sensorialmente a partir da porta de entrada que são os olhos. Estaríamos assim mais próximo ao que Baumgarten, como explica Rancière (2009, p. 12), entende por estética, que seria esse conhecimento sensível, um “conhecimento claro mas ainda confuso que se opõe ao conhecimento claro e distinto da lógica” (*ibidem*). Esse conhecimento sensível possibilitado pelas imagens toma parte no processo de subjetivação do indivíduo para além dos discursos e das relações de poder, para além de processos racionais. Atingem essa parte fundamental do sujeito que é o corpo. Num cenário contemporâneo de profusão de imagens de temáticas tão variadas, é possível dizer que a experiência estética promovida por dispositivos de produção e circulação desse conteúdo corresponde a um aspecto de extrema importância na configuração da produção de subjetividade

contemporânea e faz nascer relações perceptivas e sensoriais, se não exatamente novas, pelo menos reconfiguradas.

Através de algo que poderíamos chamar de uma estética da imersão pela imagem, o sujeito consegue projetar a sensibilidade do seu corpo nos corpos revelados pelas imagens e assim educar seus sentidos e conduzi-los através dessa experiência estética. Não morro no corpo que morre, mas experimento a morte. Da mesma forma, talvez, não experimento apenas o sofrimento, mas experimento, na projeção de outro corpo na mesma imagem, o fazer sofrer. Enfim, através do conhecimento sensível de imagens violentas, ruidosas, precárias, sou eu quem experimento a morte ou o sofrimento físico nos dois sentidos explicitados nas imagens. Essa projeção do sujeito no outro através de uma apreciação estética é facilitada, talvez, pela própria falta de qualidade técnica, que impossibilita, em vários casos, a identificação singular dos indivíduos que sofrem ou fazem sofrer. No rosto não identificado o espectador se identifica.

Ou seja, parte dos processos disciplinares pensados por Foucault (2014a) vão ser articulados para além dos discursos racionais, para além de normas, classificações, práticas divisórias, relações de poder. A condução da vida, o governo dos vivos, também se dá a partir de experiências estéticas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ana Paula Goulart; AZEVEDO, Sandro Tôrres. **Imagens cedidas e a narrativa jornalística na TV: o telejornalismo apócrifo e a dupla performance.** In: Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo, 8, 2010, São Luís. Anais... São Luís, 2010.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** Campinas: Papirus, 1993.

BAEZA, Pepe. Por una función crítica de la fotografía de prensa. In: BUITONI, Dulcília Helena Schroeder. **Fotografia e jornalismo: da prata ao pixel – discussões sobre o real.** Líbero. São Paulo, ano X, n. 20, p. 103-111, 2007.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia: reflexões sobre a imagem, comunicação, mídia e cultura.** São Paulo: Paulus, 2014.

BARNHURST, K. e NERONE, J. Visual mapping and cultural authority: Design changes in U.S. newspapers, 1920 - 1940. *Journal of Communication*, vol. 45, no 2, 1995, p. 9-43. In: SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa.** Porto, 2002. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2015.

BARROS FILHO, Clóvis. A crítica à objetividade da mídia. **Revista Pauta Geral: Revista de Jornalismo**, Salvador, v. 2, n. 2, 1994.

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso.** Porto: Edições 70, 1984.

BAUDRILLARD, Jean. A troca simbólica e a morte. In: POLYDORO, Felipe da Silva. **Esboço de uma ontologia dos vídeos amadores de acontecimentos.** Revista Contracampo. Niterói, v. 25, n. 1, ed. dez, p. 133-149, 2012

BECKER, Karin. Looking back: Ethics and aesthetics of non-professional photography. In: ANDEN-PAPADOPOULOS, Kari; PANTTI, Mervi (Org.). **Amateur images and global news.** London: Intellect, 2011.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOURDIEU, Pierre. La definición social de la fotografia. In: FABRIS, Annateresa. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

BRASIL, André. MIGLIORIN, Cezar. **A gestão da autoria: anotações sobre ética, política e estética das imagens amadoras**. Ciberlegenda, Niterói, n. 22, 2010.

BRENHA, Heloisa. TOMÉ, Pedro Ivo. Folha de S. Paulo, “Manifestante correu atrás de PM antes de ser baleado”, 31 de janeiro, p. C1, 2014.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser**: vigilância, tecnologia e subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2013.

BITTONI, Dulcília Helena Schroeder. **Fotografia e jornalismo**: da prata ao pixel – discussões sobre o real. Líbero. São Paulo, ano X, n. 20, p. 103-111, 2007.

BURMESTER, Cristiano. **Fotografia – do estático para o movimento**: Um estudo sobre as transformações dos formatos das narrativas fotográficas. Tese de Doutorado. PUC, 2013.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia Internet**: reflexões sobre Internet, negócios e sociedade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

CHALABY, Jean. **O jornalismo como invenção anglo-americana**: Comparação entre o desenvolvimento do jornalismo francês e anglo-americano (1830 – 1920). Media & Jornalismo, v. 1, n. 3, 2003, p. 29-50.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2006.

CORREIA, João Carlos. **O admirável Mundo das Notícias**: Teorias e Métodos. Covilhã: UBI, LabCom, 2011.

COURTINE, Jean-Jacques. **Decifrar o corpo**: Pensar com Foucault. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2013.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, vol. 1.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia e arredores**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2009.

FELDMAN, Ilana. **O apelo realista**. Revista Famecos, Porto Alegre, n. 36, 2008.

\_\_\_\_\_. **A ascensão do amador**: Pacific entre o naufrágio da intimidade e os novos regimes de visibilidade. Ciberlegenda (UFF), v. 26, pp. 179-190, 2012

FERNANDES, Cleudemar Alves. **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Intermeios, 2012.

FERREIRA, Soraya Venegas. Vai dar Prêmio: A Valorização da Violência como Tema e do Flagrante como Paradigma. In: **XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste**, 2010, Vitória. Anais do XVI Congresso de Comunicação da Região Sudeste, 2010.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Trabalhar com Foucault**: arqueologia de uma paixão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

FONSECA, João Barreto da. **O homem que virou fluxo**: aparelhos celulares e neo-realismo digital. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**: a fotografi@ depois da fotografia. São Paulo: Editora G. Gilli, 2012.

\_\_\_\_\_. **O Beijo de Judas**: fotografia e verdade. Barcelona: GG, 2010.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

\_\_\_\_\_. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1998.

\_\_\_\_\_. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Nau, 2013.

\_\_\_\_\_. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a.

\_\_\_\_\_. **Vigiar e Punir: Nascimento da prisão**. Petrópolis: Vozes, 2014b.

\_\_\_\_\_. **Do governo dos vivos: curso no Collège de France (1979-1980)**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014c.

\_\_\_\_\_. **A sociedade punitiva. Curso no Collège de France (1972-1973)**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2015.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e sociedade**. Lisboa: Ed. Nova Vega, 2010.

GOMBRICH, Ernst H. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes; 1986.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Poder no Jornalismo: Discorrer, Disciplinar, Controlar**. São Paulo: Hacker Editores. Edusp, 2003.

\_\_\_\_\_. **Jornalismo: poder disciplinar**. Revista Kairós, São Paulo, Caderno Temático 6, dez, 2009.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus, 1999.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê, 2007.

LEÃO, Ana C. Do A. **As infinitas imagens cotidianas: vínculos e excessos na imagem digital**. Tese de Doutorado, PUC-SP, 2012.

LEMOS, André. **Cibercultura e Mobilidade**: A Era da Conexão. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 28, 2005, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. **Comunicação e práticas sociais no espaço urbano**: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes (DHMCM). Revista Comunicação, Mídia e Consumo, n. 10, ESPM, São Paulo, 2007, p. 23-40.

\_\_\_\_\_. **Mídias locativas e vigilância**: sujeito inseguro, bolhas digitais, paredes virtuais e territórios informacionais. Revista Surveillance in Latin America: “Vigilância, Segurança e Controle Social”. 2009. p.621-625. Disponível em [http://www2.pucpr.br/ssscla/papers/SessaoJ\\_A21\\_pp621-648.pdf](http://www2.pucpr.br/ssscla/papers/SessaoJ_A21_pp621-648.pdf). Acessado em 3/4/2015.

MARTINS, Carla. A Objectividade como «Dever Referencial» dos Jornalistas. Caleidoscópio – **Revista de Comunicação e Cultura, Territórios Do Jornalismo**, n. 5-6, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2005, p. 143-155.

MARTINS, Marcos. **Imagem polida, imagem poluída**: artifício e evidência na linguagem visual contemporânea. Revista Lugar Comum, nº 29, 2009.

MEDEIROS, Margarida. **Imagem, self e nostalgia**: O impacto da fotografia no contexto intimista do século XIX. Universidade Nova de Lisboa, 2006. <Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/meheiros-margarida-imagem-self-nostalgia.pdf>>. Acesso em: 7 jan. 2015.

MEDINA, Cremilda. **Ciência e Jornalismo**: Da herança positivista ao diálogo dos afetos. São Paulo: Summus, 2008.

MESQUITA, Mário. O Quarto Equívoco: O Poder dos Media nas Sociedades Contemporâneas. In: MARTINS, Carla. A Objectividade como «Dever Referencial» dos Jornalistas. Caleidoscópio – **Revista de Comunicação e Cultura, Territórios Do Jornalismo**, n. 5-6, Lisboa, Edições Universitárias Lusófonas, 2005, p. 143-155



MORTENSEN, Mette. The Eyewitness in the Age of Digital Transformation. In: ANDEN-PAPADOPOULOS, Kari; PANTTI, Mervi (Org.). **Amateur images and global news**. London: Intellect, 2011.

NIEKAMP, Ray. Pans and Zooms: The Quality of Amateur Video Covering a Breaking News Story. In: ANDEN-PAPADOPOULOS, Kari; PANTTI, Mervi (Org.). **Amateur images and global news**. London: Intellect, 2011.

PERSICHETTI, Simonetta. **A encruzilhada do fotojornalismo**. Discursos Fotográficos, Londrina, v. 2, n. 2, p.179-190, 2006.

POLYDORO, Felipe da Silva. **Esboço de uma ontologia dos vídeos amadores de acontecimentos**. Revista Contracampo. Niterói, v. 25, n. 1, ed. dez, p. 133-149, 2012.

\_\_\_\_\_, Felipe da Silva. **A ubiquidade das câmeras e a irrupção do real**. Sessões do Imaginário. Porto Alegre, v. 19, n. 32, 2014, p. 52-60.

POLYDORO, Felipe da Silva. COSTA, Bruno Simões. **A apropriação da estética do amador no cinema e no telejornal**. Líbero. São Paulo, v. 17, n. 34, jul/dez 2014, p. 89-98.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RIFIOTIS, Theóphillos. **Violência policial na imprensa de São Paulo: o leitor-modelo no caso da Polícia Militar na Favela Naval (Diadema)**. Revista São Paulo em Perspectiva, São Paulo: Fundação Seade, v. 13, n. 4, p. 28-41, 1999.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Editora Senac, São Paulo, 2009.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUSA, Jorge Pedro. **Elementos de Jornalismo impresso**. Biblioteca On Line de Ciências da Comunicação, Porto, Portugal, 2001.

<Disponível em <http://www.bocc.uff.br/pag/sousa-jorgepedroelementos-de-jornalismo-impresso.pdf>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

\_\_\_\_\_. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto, 2002. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>> . Acesso em: 21 jul. 2015.

\_\_\_\_\_. **Uma breve história do jornalismo no Ocidente**. Universidade Fernando Pessoa e Centro de Investigação Media & Jornalismo, 2008. Disponível em <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-breve-do-jornalismo-no-ocidente.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo – Volume II**. Florianópolis: Insular, 2008.

TUCHMAN, Gaye. Making the news: a study in the construction of reality. In: CORREIA, João Carlos. **O admirável Mundo das Notícias**: Teorias e Métodos. Covilhã: UBI, LabCom, 2011.

SODRÉ, Muniz. A narração do fato: notas para uma teoria do acontecimento. In: POLYDORO, Felipe da Silva. **Esboço de uma ontologia dos vídeos amadores de acontecimentos**. Revista Contracampo. Niterói, v. 25, n. 1, ed. dez, p. 133-149, 2012

SPONHOLZ, Liriam. **Jornalismo, conhecimento e objetividade**: ensaios de teoria do jornalismo. Florianópolis: Insular, 2009

VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística**. Barcelona: Paidós Editora, 1993.