

## PRODUÇÃO DE IMAGEM E AUTORIDADE JORNALÍSTICA: REFLEXÕES SOBRE JORNALISMO AMADOR A PARTIR DE O ABUTRE<sup>1</sup>

### IMAGE PRODUCTION AND JOURNALISTIC AUTHORITY: REFLECTIONS ON AMATEUR JOURNALISM FROM NIGHTCRAWLER

Marco Roxo \*

Aline Grupillo \*\*

#### RESUMO:

O objetivo deste artigo é discutir o papel do cinegrafista amador na rotina produtiva da imagem com relação à notícia televisiva, além de analisar como as formas de sua inserção nos telejornais atravessam e afetam as discussões sobre a autoridade jornalística. A partir do longa-metragem *O Abutre* (2014) procuramos mostrar em algum grau quem são e como atuam os amadores para discutir em que medida seu uso pelos telejornais expõe os limites da comunidade profissional no Brasil. Nosso argumento é de que a discussão da produção dos cinegrafistas amadores e do lugar ocupado por eles no âmbito dessa comunidade nos fornece pistas para localizar o diploma como uma ferramenta simbólica, ainda essencial, de distinção entre profissionais e outsiders no jornalismo de uma forma geral.

**PALAVRAS-CHAVE:** Autoridade, jornalista amador, televisão.

#### ABSTRACT:

The aim of this article is to discuss the amateur camera operator's role in the productive routine of the image in television news and to analyze how the ways of his or her insertion in news programs affect the discussions about journalistic authority. From the feature film *Nightcrawler* (2014), we try to show who amateurs are and how they act to discuss the extent to which their use by television news exposes the limits of the professional community in Brazil. Our argument is that the discussion of the production of

\* Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense. marcos-roxo@uol.com.br

\*\* Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF). aline\_grupillo@hotmail.com

amateur camera operators and the place occupied by these agents within this community gives us clues to locate the diploma as a of yet essential tool of distinction between professionals and outsiders in journalism at large.

**KEYWORDS:** Authority, amateur journalist, television.

## INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é discutir o papel do “jornalista amador” na rotina produtiva da imagem na notícia televisiva e como as formas de sua inserção nos telejornais afetam a autoridade jornalística. O ponto de partida são as análises da representação desse agente no longa-metragem *O Abutre*<sup>2</sup>, de 2014. A partir dessa referência cinematográfica procuramos demonstrar a importância desses agentes no processo produtivo de imagens ao vivo para o noticiário policial, tema ainda pouco debatido nos estudos de jornalismo. Em suma, nossa intenção é superar em parte esse *gap* e pôr em relevo o *modus operandi* da produção desse gênero jornalístico. O debate sobre a atuação do jornalista amador parece central para as discussões em torno da autoridade jornalística, pois trata das relações de poder, distinção e *status* no interior dos telejornais e do jornalismo de uma forma geral.

Nesse sentido, o filme *O Abutre* abarca alguns desses aspectos. Além de mostrar a importância de imagens espetaculares para os programas jornalísticos - especialmente as relacionadas aos temas policiais, na luta diária pela audiência -, o filme trata dos modos como um *outsider* apreende o processo de produção televisual e passa a atuar e a se autodefinir como *jornalista*. Embora trate do telejornalismo norte-americano, a narrativa problematiza aspectos da rotina produtiva dos telejornais locais, ao enfatizar os bastidores da produção de cenas impactantes para as notícias que vão ao ar na última hora (“*breaknews*”).

Parte-se do princípio de que além de capturar a atenção do telespectador, esses registros contribuem para reforçar a autoridade jornalística junto do público por meio dos “efeitos de presença” (FECHINE, 2008) e de “proximidade” (ZELIZER, 1990), importantes atributos desse tipo de jornalismo. Porém, a participação dos cinegrafistas amadores acaba sendo apagada nas etapas de elaboração textual e de edição das notícias. Enquanto jornalistas profissionais - principalmente repórteres - e emissoras - representadas pelo âncora - capitalizam prestígio nas diversas instâncias da sociedade em

razão de sua visibilidade, os amadores permanecem relativamente invisíveis aos olhos do público.

Em linhas gerais, a presença de cinegrafistas amadores na produção dos noticiários está relacionada às limitações estruturais das emissoras, às dificuldades dos jornalistas em construir fontes de informação na área policial e à complexidade do acesso aos locais considerados hostis à presença de equipes de reportagem profissionais. Parte do trabalho do amador apresenta certo grau de risco, pois esses agentes transitam em áreas de conflitos armados e precisam lidar com diversas fontes de confiabilidade duvidosa, entre policiais, meliantes e traficantes para ter acesso aos eventos “ao vivo”, como, por exemplo, tiroteios. Isso é particularmente importante em metrópoles conflagradas pela violência, como Rio de Janeiro e São Paulo. Esse tipo de disposição aponta para a importância de tentarmos minimamente identificar quem são esses agentes, como eles trabalham e constroem redes de informantes indispensáveis à produção de imagens significativas para o noticiário de crimes na televisão. Daí a importância de entendermos até que ponto a presença desses outsiders tensiona a autoridade dos jornalistas profissionais.

Estamos designando como “cinegrafistas amadores” os agentes com variados graus de experiência na produção de imagens sob demanda para as emissoras de TV. Alguns poderiam ser chamados de profissionais do tipo “freelancer”, tal o caráter regular de sua produção. Isso indica, ainda, que a atividade constitui um meio de sobrevivência econômica. Sendo assim, a nossa questão é entender melhor o lugar e o grau de importância desses agentes dentro da produção telejornalística orientada para o noticiário de crimes.

Isso se justifica pois o termo “amador” está em voga atualmente. O uso de dispositivos móveis diversos, disponíveis em plataformas on-line, ampliou a oferta de material audiovisual e o caráter participativo da audiência nos telejornais. Parte das organizações de mídia convencionais passou a incentivar, explorar e tentar disciplinar essa forma de produção de conteúdo, especialmente em eventos críticos, como guerras e acidentes naturais (KPEROGI, 2010; PALMER, 2012). Esse tipo de produção também pode ser vinculado a diversas modalidades de “jornalismo cidadão” (DAVIS, 2015), como os “*video-makers*” (BOCK, 2011; DAVIS, 2011), exemplificados por fenômenos como a *Mídia Ninja*. Essas modalidades de jornalismo às vezes se apresentam concorrenciais ao jornalismo convencional, pondo a questão da autoridade em debate.

Isso é importante, pois parte da bibliografia internacional considera o jornalismo uma profissão aberta, uma vez que não existem barreiras e nem são necessários exames ou licenças obrigatórias para a prática dessa atividade (SJØVAAG, 2011). Por isso, Zelizer (1992) trata os jornalistas como comunidade de intérpretes, tendo em vista compartilharem convenções narrativas relativamente padronizadas em torno das quais enquadram os fatos. Essas convenções exprimem a vocação para esse tipo de prática por meio do apelo a uma forte ideologia profissional, visando a proteger as fronteiras da comunidade jornalística de ameaças externas (DEUZE, 2005; SJØVAAG, 2011).

O caso brasileiro, nesse sentido, pode ser visto como uma excepcionalidade. Aqui, as fronteiras da comunidade profissional não tiveram um marco simbólico, mas foram definidas por um marco legal, o Decreto-Lei nº 972, de 17 de outubro de 1969, que tornou a formação superior específica um requisito obrigatório para o exercício profissional dessa prática social. Muito embora o Supremo Tribunal Federal tenha derrubado essa cláusula em 2009, ela ainda parece fundamentar o senso de profissionalismo dos jornalistas brasileiros.

Isso engendra a discussão no tema da autoridade jornalística, tornando-a relevante para compreendermos melhor as formas pelas quais o fim da obrigatoriedade afetou as redefinições das fronteiras da comunidade profissional do jornalismo. Por isso, o nosso argumento é que a discussão da produção dos cinegrafistas amadores e do lugar ocupado por eles no âmbito dessa comunidade nos fornece pistas para localizar o diploma como uma ferramenta simbólica ainda essencial de distinção entre profissionais e *outsiders* no jornalismo de uma forma geral.

Para sustentar nossos argumentos, este trabalho utiliza como aporte metodológico a interpretação de dados coletados no período de março de 2016 a abril de 2017, além de 15 entrevistas em profundidade com jornalistas profissionais e cinegrafistas amadores atuantes no telejornalismo policial brasileiro<sup>3</sup>. O confronto comparativo de relatos (BAKHTIN, 2002) deixa mais claras as tensões e as disputas existentes no interior da comunidade jornalística profissional e como elas resultaram em certo apagamento dos amadores na produção diária da notícia. Com o intuito de aprofundar essas questões, partimos da análise do filme *O Abutre*, que trouxe esse personagem ao conhecimento do grande público. Para isso, o artigo está dividido em três partes: na primeira, pretende-se discutir as aproximações e os distanciamentos entre a realidade e a ficção. Na

segunda, interessa-nos explorar as dificuldades e os meandros da produção de imagens ao vivo no telejornalismo policial para, então, trazer ao debate o problema dessa prática na autoridade do jornalista profissional no Brasil.

## **JORNALISTA AMADOR: INVENÇÃO DO CINEMA OU PERSONAGEM DA VIDA REAL?**

Na madrugada da Califórnia (EUA), um homem magro e sujo tem seu rosto iluminado pelos faróis de uma viatura policial. Trata-se de um flagrante de furto. No foco da cena está Lou Bloom, interpretado pelo ator Jake Gyllenhaal, um ladrão sem muita expressão no mundo do crime. Inicialmente, o personagem sequer chega a despertar grande interesse no espectador. Entretanto, ganha força ao presenciar um grave acidente em que dois policiais tentam retirar a vítima de um carro em chamas. Bloom acompanha a chegada de uma equipe de reportagem amadora ao local para a gravação daquele evento e posterior negociação das imagens com um canal de TV. Intrigado com a atividade que acabara de descobrir, ele decide investir na compra de equipamentos e inicia ali sua jornada como jornalista amador.

Bloom é um personagem de carácter duvidoso, disposto a crescer na carreira jornalística a qualquer custo. Para isso, utiliza-se de métodos escusos, capazes de levar à morte cidadãos comuns em troca da gravação de uma boa cena. A trama, carregada de dramas e tensões, é típica do cinema norte-americano, mas pode-se dizer que o filme se aproxima do jornalismo amador da “vida real” em, pelo menos três aspectos: 1) a própria existência da atividade, que muitos acreditam ser “coisa de cinema”; 2) as estratégias usadas pelos amadores para chegar aos locais dos eventos; e 3) o processo de negociação e venda das imagens para as emissoras de televisão. Em entrevista à autora, o operador de câmera Ulysses Fontes, contou que o trabalho como “amador” começou de maneira similar à representada no longa-metragem. Ele era motoboy em uma grande emissora, e a ocorrência de um evento inesperado o colocou em contato com o mercado da venda de imagens sob demanda:

Calhou de um dia acontecer alguma coisa, se não me engano um acidente, que foi a primeira coisa que eu gravei, não tinha ninguém [equipe de reportagem]. Eu vi aquele desespero, todo mundo estava longe, pouca equipe, pouca estrutura, eu falei: “Estou com a câmera aqui, quer que eu vá lá fazer?”<sup>4</sup>.

O depoimento levanta dois pontos importantes sobre o uso do amador no processo produtivo da notícia na televisão. O primeiro deles está relacionado à demanda das emissoras por imagens capazes de surpreender o espectador. Para Wolf (1999, p. 278), os telejornais devem produzir “imagens que não só correspondam aos *standards* técnicos normais, mas que sejam também significativas, que ilustrem os aspectos salientes do acontecimento noticiado”. Isso quer dizer que as imagens devem ter um potencial de valor agregado, apresentar um conjunto de requisitos que leve determinado fato a ser processado como notícia.

O segundo ponto trata das dificuldades estruturais e operacionais enfrentadas pelas emissoras para cobrir fatos variados, ao mesmo tempo, em diferentes locais. Tuchman (1972) demonstrou quão problemática é a organização da rotina produtiva em relação aos eventos inesperados. Mesmo dividindo os acontecimentos em categorias que permitam a avaliação do seu potencial de noticiabilidade, o método empregado pelos jornalistas não prevê onde os eventos irão acontecer. Nesse sentido, a objetividade constitui uma das normas mais importantes do jornalismo, possibilitando aos profissionais da imprensa processar um grande número de notícias em um curto prazo de tempo.

Esses dois aspectos explicam, em parte, a relação de aparente interdependência desenvolvida entre as emissoras de TV e os cinegrafistas amadores. De certo modo, a dinâmica empregada por esses agentes contribui para ampliar a produção do conteúdo audiovisual. Isso porque eles utilizam equipamentos portáteis e meio de transporte próprios - geralmente motocicletas - na cobertura de pautas. A ausência de uma identidade funcional lhes garante acesso rápido a lugares conflituosos e até mesmo conflagrados para a captação de imagem. Rodrigo Mariz, editor-chefe do telejornal *Brasil Urgente* (TV Bandeirantes) descreve um pouco essa dinâmica.

Chega a informação de um factual, uma prisão, crime, você não tem equipe para mandar ou é muito longe e a equipe não vai chegar. A chefia de reportagem já sabe que tem amadores que cobrem regiões específicas e você aciona o cara, ele vai lá, faz, traz o material e vende a imagem [...]. Tenho dez equipes hoje no *Brasil Urgente*, mas eu tenho vários amadores que trabalham com a emissora. Então, por exemplo, eu chego aqui pra passar o dia de manhã, pra ver o que os meus repórteres estão fazendo, e a chefia de reportagem já me oferece, às vezes, quatro, cinco, seis assuntos que o amador foi<sup>5</sup>.

Segundo a produtora Jucimara Pontes, do telejornal *SBT Rio* (SBT), a principal função desse tipo de amador é garantir a captação de cenas impactantes a serem exibidas, quase sempre, com exclusividade pelos noticiários.

E isso é diário, diário. Às vezes, o próprio amador já sabe que está rolando alguma coisa, ele vai e depois vende pra chefia de reportagem. “Acabei de fazer um crime aqui em tal lugar.” Tem imagem do corpo, tem imagem da polícia, tem imagem disso, disso, daquilo. Já tem tudo [...]. Então, ele [o repórter] pode fazer uma passagem e amarrar o VT com as imagens do cinegrafista amador porque graças a ele, a gente conseguiu fazer as imagens<sup>6</sup>.

Por um lado, o modo de atuação dos cinegrafistas amadores os expõe a um risco mais elevado durante as coberturas, pois, comumente, acompanham a movimentação da polícia e das equipes de socorro na linha de frente. Por outro, a relação mais estreita com essas fontes - e até mesmo com meliantes de regiões conflagradas pela violência - lhes garante um acesso mais rápido aos locais de ocorrência de crimes, muitas vezes considerados hostis à presença de equipes de reportagem profissionais. Assim, eles conseguem registrar “ao vivo” resgates, perseguições e tiroteios, tomando determinadas precauções, conforme explica o cinegrafista *freelancer* Jadson Marques:

Às vezes, amigos que me ligam, entendeu? Amigos de confiança, tem comandantes, tem tudo, mas é sigilo total [...]. A gente tem um acesso até eles, até o dono da favela, e mostra a eles qual é o tipo de trabalho. Eu procuro pedir que todos eles botem pano no rosto, touca ninja, e a gente vai pra um local dentro da comunidade onde não tem muita identificação, para ninguém saber qual é aquele local<sup>7</sup>.

A não identificação desses personagens parece funcionar como estratégia cujo sentido é o estabelecimento de relações de confiança recíproca. Esses procedimentos configuram uma forma de reduzir potenciais riscos e ameaças, bem como produzir o “furo” jornalístico. Dessa forma, os amadores evitam serem vistos como “dedos-duros” pelas fontes, algo que não é inédito na reportagem policial. Repórter dos jornais cariocas na década de 1940, Vargas Júnior relata no livro de Mário Dias (1992) como conseguia “furar” os demais jornais nas coberturas do gênero:

Quando havia um crime, em tal lugar, para eu poder furar a rapaziada, eu fazia contato com o banqueiro [de jogo do bicho] da área, ele me dava informantes no local. Não dava para fazer milagres, mas eu levantava os crimes desse jeito, com a colaboração da contravenção e contatos com o submundo de um modo geral (DIAS, 1992, p. 37).

Essa “rede de contatos”, no entanto, trazia problemas para os jornalistas. Vargas Júnior, por exemplo, foi demitido por justa causa do jornal *A Notícia* por ser amigo de bicheiro. Ao diretor que o demitiu o repórter apresentou os seguintes argumentos: “Os seus amigos são ministros, deputados, senadores. Os meus são bandidos, policiais e bicheiros. É a mesma coisa. É tudo igual. Se você não tiver fonte, como o seu jornal vai viver?” (Ibid., p. 38). Evidentemente, não temos como aferir o grau de veracidade dessas histórias, mas elas apontam para um aspecto importante da formação das relações de confiança entre jornalistas de polícia e suas fontes: a manutenção do conhecimento de certos fatos dentro do círculo de relações estabelecidas pelo repórter. Ter claro os limites do que pode ou não se tornar público é vital para manter a integridade e o *status* da repórter de polícia. Albeniza Garcia, jornalista experiente, afirmou: “Até hoje as famílias de presos me procuram, confiam em mim e me dão entrevistas, porque sabem que eu não vou alcaguetar” (Ibid., p. 49).

Esse tipo de comportamento expõe um dilema. De um lado, a confiança é um valor importante para os jornalistas lidarem com personagens oriundos de um ambiente no qual as relações são instáveis e a traição alimenta as histórias de vingança, sendo geralmente punida com ameaças e até mesmo a morte. De outro, essa aproximação é vista com desconfiança por parte de uma elite jornalística. Isso talvez explique a demanda das emissoras pelos cinegrafistas amadores, visando a não expor seus profissionais e a imagem da organização à acusação de conivência com o crime - o que realça o estigma cultural da reportagem policial como um jornalismo de “segunda categoria” e o preconceito contra os profissionais que atuam nessa área pelo modo como contam suas histórias (DIAS, 1992).

Esse estigma envolve a questão da origem social dos jornalistas. Esse é um fator apontado como facilitador do conhecimento prévio dos padrões de sociabilidade e, conseqüentemente, do trânsito dos repórteres em ambientes estranhos àqueles que costumam transitar no seu cotidiano. Isso fica claro nos depoimentos do jornalista profissional Adeilton Oliveira e do amador Ulysses Fontes.

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



Tem lugar que precisa chegar com educação. Protesto não podia chegar abaixando muito a voz. Não podia abaixar a cabeça para os caras. Na comunidade, você já tem que chegar mais devagar, tu não vai chegar “roncando” porque senão, eles é que mandam<sup>8</sup>.

Origem social diz respeito às distintas experiências de vida de indivíduos pertencentes a classes sociais diferentes no ambiente urbano e a como isso afeta os significados da prática jornalística. No século 19, a reportagem policial acabou sendo vinculada ao sensacionalismo em um momento de divisão moral dos jornais norte-americanos entre duas lógicas distintas: o jornalismo de narração e o jornalismo de informação. Schudson (2010) tratou desses dois modelos colocando o jornalismo narrativo ou de entretenimento associado ao consumo imediato de informações extravagantes, ao gosto das classes sociais cujos padrões de vida eram instáveis, precários, e à experiência na cidade vista como uma aventura.

O jornalismo de informação, por sua vez, era vinculado aos ideais de objetividade e análise mais aprofundada do conteúdo noticiado. Tinha, portanto, uma linguagem mais recatada e direcionada às classes bem situadas economicamente e interessadas em manter e exibir o seu *status* por meio da leitura desse tipo de jornal. Esse espécie de impresso servia como forma de informação e de distinção dos seus leitores em relação às outras classes sociais<sup>9</sup>.

Os anos 1950 representaram uma correlação desse tipo de lógica no jornalismo brasileiro. De um lado, diz respeito à emergência do populismo como fenômeno político de massas (1945-1964) e à ampliação do seu “universo cultural” pelo meios de comunicação (MONTES, 1981). Sua ideologia, o trabalhismo, foi associada à capacidade de difusão do rádio. Sua dimensão mística e sensacionalista ganhou relevo no Rio de Janeiro, na época capital do país, através do lançamento de impressos como *O Dia* (1951), *Última Hora* (1951) e a *Luta Democrática* (1954), empreendimentos de sucesso por estarem centrados na tríade crime, sexo e sindicato (SIQUEIRA, 1993).

O êxito desses jornais no mercado político e de massas aproximou seus leitores do “mundo cão”, transformando-os em eleitores sensíveis às plataformas políticas dos seus proprietários<sup>10</sup>. No entanto, eles também anteciparam um fenômeno que deixaria suas marcas na televisão a partir dos anos 1960 em um tipo de programação identificada pelo termo “grotesco”<sup>11</sup>. Isso levou Danton Jobim, na época presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), a interceder junto ao governo militar para tirá-los do ar<sup>12</sup>. Esses programas afetavam o decoro moral de uma classe média intelectualizada e de

uma elite jornalística comprometida com os parâmetros da objetividade jornalística (ALBUQUERQUE, 2008).

A reportagem policial no impresso e na televisão transitou entre os dois modelos (SACRAMENTO; ROXO, 2013). Na opinião de profissionais e amadores, esse tipo de reportagem policial exige certo traquejo para transitar em regiões com altos índices de criminalidade. Nesse sentido, a TV é bastante prejudicada, principalmente, pelo volume do aparato de gravação e o número de profissionais que mobiliza nas coberturas (SQUIRRA, 1993), o que exige que a ocorrência a ser noticiada já esteja sobre o controle da autoridade policial para evitar maiores riscos.

Isso talvez explique porque as emissoras de televisão tenham desenvolvido um relativo grau de dependência dos amadores nesse tipo de cobertura. A venda de cenas avulsas para os telejornais ganhou evidência desde o final dos anos 1980, quando o desenvolvimento de aparatos portáteis de gravação em VHS possibilitou a produção de registros caseiros por pessoas comuns (MELLO, 2007; SQUIRRA, 1993). De lá para cá, o aperfeiçoamento tecnológico, o processo de convergência de mídias e a mudança no comportamento dos consumidores da notícia ampliaram a oferta de imagens amadoras e sua utilização pelos telejornais (NIEKAMP, 2011).

## **A PRODUÇÃO DE IMAGEM NO TELEJORNALISMO POLICIAL**

Os jornalistas não podem estar em todos os lugares ao mesmo tempo, e, por vezes, as organizações jornalísticas acabam tendo relativa dependência de gravações amadoras para transmitir as notícias importantes de última hora ao público. Dessa forma, o amador contribuiu para resolver um problema latente nas redações de TV como a produção de factuais (tiroteios, acidentes, catástrofes etc.), mas correndo o risco de abrir um precedente sobre o controle da comunidade de profissionais sobre esse processo (SJØVAAG, 2011).

É verdade que alguns jornalistas gostam e sabem fazer coberturas dessa natureza, mas a decisão de acompanhar os acontecimentos em áreas consideradas de risco e de alto grau de violência armada se tornou ainda mais problemática a partir de 2002. Naquele ano, o jornalista Tim Lopes, da Rede Globo, foi descoberto por traficantes de drogas durante a produção de uma matéria sobre prostituição infantil em bailes *funk* nas comunidades do Complexo do Alemão, no Rio de Janeiro.

Tim Lopes, que portava uma câmera escondida, foi capturado, torturado e assassinado na Vila Cruzeiro por criminosos vinculados ao domínio do tráfico de drogas na região (MEMÓRIA GLOBO, 2004). Por isso, sua morte tornou-se um marco simbólico do fim da capacidade dos líderes das associações de moradores intermediarem a entrada e a permanência das equipes de reportagens em áreas de conflito armado entre os líderes do tráfico de drogas, a polícia e outras facções nessas comunidades (BEATO; ZILLI, 2012). Para o jornalista Adeilton Oliveira, é

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

Podemos dizer, no entanto, que o uso de cinegrafistas amadores pelas emissoras ganhou notoriedade quando o caso da Favela Naval veio à baila em 1997. Foi quando o *Jornal Nacional* chocou o país ao exibir cenas de truculência policial naquela localidade, atingindo um pico de 45 pontos de audiência. As imagens, no entanto, foram produzidas por um amador<sup>13</sup>. Apesar das polêmicas em torno da venda da fita para a Rede Globo, o seu uso pela emissora rendeu ao jornalista Marcelo Rezende, repórter responsável pela apresentação da matéria, o Prêmio Libero Badaró de Jornalismo<sup>14</sup>. O jornalista e a emissora capitalizaram prestígio e autoridade junto da comunidade jornalística, do público e das instâncias do Estado. O cinegrafista que se arriscou ao gravar as imagens, no entanto, continuou no anonimato. O caso ganhou repercussão e levou o crítico de TV, Daniel Castro, a afirmar que o cinegrafista amador tornava-se “um personagem cada vez mais importante no telejornalismo brasileiro”<sup>15</sup>.

Em 9 de abril daquele ano, a revista *Veja* trouxe uma matéria dedicada exclusivamente ao vídeo e ao cinegrafista responsável pela gravação. Intitulada “Olhar escondido”, a reportagem mostrava parte da dinâmica implementada na realização da filmagem e lançava luz sobre o agente por trás da câmera.

Quem gravou as imagens que chocaram o Brasil foi o cinegrafista profissional Francisco Romeu. Conhecido pelo apelido de “Pica-Pau”, ele era contratado da *Bandeirantes* até pouco mais de um ano atrás. Foi câmera do jornal *Rede Cidade* e de outros programas da emissora. Ultimamente, não tinha emprego fixo e vivia de fazer trabalhos<sup>16</sup>.

Nesse mesmo contexto, o diretor do noticiário *Aqui Agora*, do Sistema Brasileiro de Televisão (SBT), Albino Castro, afirmou possuir um cadastro de 250 cinegrafistas amadores pagando de R\$ 200 a R\$ 500 reais por fita<sup>17</sup>. De modo semelhante, na rede paraense CNT, o número chegava a 800 câmeras amadores que podiam receber até mil reais por imagem. Ao longo dos últimos anos, o serviço desses agentes se popularizou. A jornalista Jucimara Pontes confirma que, além da captação de imagens, eles produzem as próprias pautas, entrevistam e participam de forma mais efetiva do processo de produção da notícia:

Além de fazer imagens, eles apuram. Às vezes eu apurei uma coisa da redação, mas ele lá, ele acaba ouvindo outras histórias de outras pessoas que eu não consegui pegar da redação. Ele acaba, com a informação dele, acrescentando na matéria, o fulano estava lá, ele viu, ele gravou com a pessoa.

Diante da demanda, o amador Rodrigo Menezes deixou a função de segurança em uma empresa de escolta armada para investir em equipamentos e se dedicar à captação de imagens em áreas de confronto:

Há uma demanda porque eles não fazem. Eles só vão até a porta da favela, com colete, morrendo de medo. Os repórteres não são tão audaciosos quanto a gente que tem coragem de entrar. Eles falam que nós somos loucos [...]. E eu vou até o miolo mesmo, até lá dentro. É uma escolha também porque eu me identifico com aquilo ali<sup>18</sup>.

## **JORNALISTA AMADOR E AUTORIDADE JORNALÍSTICA**

A trama de *O Abutre* associa a importância das imagens impactantes da reportagem policial à submissão dos telejornais locais à tirania da audiência. Esse tipo de reportagem mobiliza editores, redatores, produtores e repórteres na seleção e produção de conteúdos capazes de provocar comoção no público ainda que para isso seja necessário o uso de artifícios pouco convencionais. Daí a ênfase dos diretores do longa-metragem nos modos obscuros de produção de imagens para a televisão e no interesse de parte da audiência por esse tipo de notícia. Mas como esse tipo de notícia se relaciona com a cultura popular?

O estudo de consumo de notícias sobre a guerra do Vietnam levou Hallin (1986) a sugerir a divisão do universo jornalístico em três regiões distintas, representadas por três círculos concêntricos, nas quais diferentes parâmetros de conduta podem ser vislumbrados na prática jornalística. No núcleo, situa-se a esfera do consenso, relativa a temas que

os jornalistas e a sociedade, de forma geral, não consideram passíveis de controvérsia. Aqui, os jornalistas definem o seu compromisso fundamental com a preservação dos valores compartilhados e sentem-se desobrigados a cumprir os rituais profissionais associados à objetividade jornalística - narrativa impessoal, uso do *lead*, uso de aspas, o equilíbrio na cobertura etc. Para além dela, situa-se a esfera da controvérsia legítima, na qual os valores da objetividade jornalística são vistos como virtudes fundamentais. Finalmente, na esfera mais exterior, o jornalismo funciona como um aparelho privado de hegemonia, excluindo da agenda pública os atores marginalizados pelo *mainstream*.

Diante desse esquema, o telejornalismo local pode ser situado na primeira esfera, e, por isso, ter um viés mais etnocêntrico, pois é localista, e por isso atua mais na conservação de valores do que na valorização do multiculturalismo e da diversidade (SCHUDSON, 2001). Para isso, é acentuado o teor populista desse tipo de jornalismo, pois o repórter tende a falar como um representante dos interesses da comunidade na qual está situado (HALLIN; MANCINI, 1993). Assim, a construção cultural do consenso está baseada em quatro características: 1) a força da narrativa pessoal; 2) história de interesse humano, tendo como fonte indivíduos comuns antes de fontes oficiais; 3) foco em questões da vida cotidiana; e 4) privilégio das análises visuais (DURHAN, 2008).

Esse modelo tem por referência variados graus de informalidade, além do improvisado. O noticiário de crimes pode ser apresentado e comentado por um âncora carismático ou ter um padrão mais comedido, atenuando a autoridade moral do apresentador. O peso das análises visuais põe em questão o amador, pois a concorrência com outras emissoras e com a versão *on-line* dos jornais impressos obriga esse tipo de telejornal a fazer constantes atualizações dos eventos ocorridos na cidade, ampliando, assim, a oferta de imagens por *outsiders* (USHER, 2017).

Historicamente, a produção da imagem desempenhou um papel fundamental na própria consolidação dos telejornais como testemunha da história e artífice da memória nacional (BIRD; DARDENNE, 1993; WEAVER, 1993; ZELIZER, 1992). O problema é que a maioria das ocorrências não são programadas. Por isso, a instituição jornalística nem sempre tem imagens para ilustrar o caráter dramático dos eventos no momento em que eles acontecem (SJØVAAG, 2011; ZELIZER, 1990). O telejornalismo é obrigado, portanto, a utilizar uma série de recursos visuais para superar essa ausência. Entre esses recursos estão as entrevistas com testemunhas, a reconstituição de sequências apresentadas pelo âncora e o uso de imagens de arquivo, bem como a presença do repórter no local

dos acontecimentos. Esses recursos conferem valor testemunhal às histórias transmitidas (FECHINE, 2007; SJØVAAG, 2011; ZELIZER, 1990).

Conforme Zelizer (1990, p. 38) “a proximidade atua como um fator na seleção, formação e apresentação das notícias”. Em outras palavras, assim como a objetividade, a proximidade é um valor que se estruturou em um conjunto de práticas ritualizadas no jornalismo. Por isso, envolve ritos que ajudam a perpetuar os mitos que circundam o exercício profissional (BIRD; DARDENNE, 1993; TUCHMAN, 1972) e legitimam a autoridade jornalística. Mas esses mitos são insuficientes para compreender as múltiplas configurações do fenômeno, pois no jornalismo praticado em regiões de conflito armado a presença e o testemunho estão associados a atributos como bravura, voluntarismo e coragem, dando outros contornos à questão da autoridade (CARLSON, 2006).

Como isso se relaciona ao nosso debate? No Brasil, a autoridade jornalística se fundamentou por meio de outros preceitos. Ela se exprimiu numa cláusula corporativista, o Decreto-Lei 972/1969, tornando o exercício jornalístico exclusivo dos graduados em jornalismo<sup>19</sup>. Por isso, a reportagem cinematográfica, incipiente na época de promulgação do Decreto, só foi incluída no rol das atividades jornalísticas em sua regulamentação, dez anos depois (Decreto nº 83.284, de 13 de março de 1979)<sup>20</sup>. O drama era que parte substantiva dos cinegrafistas não tinha formação superior específica, no máximo, cursos técnicos. Os jornalistas graduados, por sua vez, não viam com bons olhos o exercício de uma atividade “técnica” preferindo atuar como repórteres de texto ou editores<sup>21</sup>. Os sindicatos de jornalistas profissionais atuaram na defesa do mercado profissional defendendo ardorosamente a obrigatoriedade da formação superior exclusiva. Mas, diante disso, enfrentaram problemas para sindicalizar os cinegrafistas, enquadrados como “radialistas” pelas empresas.

Além disso, parte do material produzido por esses agentes foi e ainda é incorporado aos processos de edição e montagem de imagens dominados pelos profissionais das redações. Esses processos servem como filtros para subordinar e enquadrar o uso dessas imagens aos critérios usados pela comunidade profissional, conforme explica o jornalista Adeilton Oliveira.

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

aprende nos bancos de faculdade. Essas imagens, esses materiais, precisam ser mais bem avaliados do que os materiais que chegam das formas tradicionais, porque eles chegam praticamente sem filtro.

Ainda que tenha sido derrubado pelo Supremo Tribunal Federal, em 2009, o título acadêmico parece continuar funcionando como uma importante ferramenta de distinção entre profissionais e amadores. Daí a falta de autoridade e de premissas éticas entre aqueles dos quais se dispensa a portabilidade do título conferido pelas universidades. Albuquerque (2009) argumenta que a retórica do profissionalismo jornalístico no Brasil apresenta fundamentos específicos que podem ser encontrados em uma “purificação moral”, defendida por uma elite jornalística desde a década de 1950.

Nesse período, identifica-se substancial transformação no jornalismo nacional em direção à ideia de modernização da atividade pela via do *copy desk*. O momento é considerado fundamental “no processo de incorporação, pelo jornalismo brasileiro, de valores e procedimentos profissionais oriundos do jornalismo americano” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 281), a exemplo da lógica da objetividade. No Brasil, porém, a retórica da profissionalização sofreu adaptações, fugindo, em parte, do contexto original. Os recursos técnicos do jornalismo americano, que tinham inspirado a modernização da imprensa brasileira, acabaram sendo empregados na sustentação de uma retórica fundamentalmente elitista, com a valorização do redator em detrimento da figura do repórter. Por isso, para Albuquerque (2009), a década de 1950 deve ser entendida como um marco importante no desenvolvimento de um caminho próprio pelo jornalismo brasileiro.

O movimento atendeu à lógica da modernização conservadora, pois visava a adaptar e a superar rapidamente a distância do jornalismo brasileiro em relação ao modelo de referência, mas de forma autoritária (ALBUQUERQUE, 2010). Além de tentar eliminar os jornalistas de baixa escolaridade da prática da profissão, fundamentou uma hierarquia distinta do modelo de referência, visto a importância do repórter no modelo de jornalismo objetivo praticado nos Estados Unidos (SCHUDSON, 1995). Isso influiu nos currículos dos cursos de jornalismo, tornados obrigatórios a partir de 1969, nos quais as disciplinas de técnicas de redação ganharam um espaço substantivo (ROXO DA SILVA, 2016).

Roxo da Silva (Ibid., p. 84) sustenta que o processo de renovação da técnica jornalística na década de 1950, adaptado do modelo americano, “pode ser entendido como um movimento de afirmação de setores de uma nova classe média que emergia nos centros urbanos”. Assim, o conceito de profissionalização passou a definir “quem pode ser jornalista,

em detrimento da definição de como o jornalismo deve ser exercido” (ALBUQUERQUE, 2009, p. 282). Isso não é uma exclusividade brasileira (HAMPTON, 2008), mas o apelo à interferência do Estado autoritário nesse processo, sim (PETRARCA, 2010).

Nesse sentido, a profissionalização figurou como uma forma de combate ao “amadorismo” e à “picaretagem” existentes no jornalismo. A narrativa dos reformadores construiu uma mitologia em 1950 como os anos de ouro do jornalismo brasileiro, enaltecendo o empreendedorismo, o dinamismo e a inovação dos jovens jornalistas recém-graduados em detrimento do jornalismo “improvisado” e “irracional” do passado (ROXO DA SILVA, 2016).

O traço singular desse processo é o apelo a uma forte ideologia corporativista e ao Estado autoritário, visando a equiparar o jornalismo às demais profissões de classe média (PETRARCA, 2010). Isso diz respeito a certa lógica hierárquica na qual os subordinados aceitam seu lugar socialmente rebaixado, como fica evidente nos depoimentos dos cinegrafistas amadores Ulysses Fontes e Jadson Marques.

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

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

A queda da obrigatoriedade do diploma em 2009 de certo modo influiu na profissionalização do jornalismo como um processo ideológico distinto e emergente que reproduz o consenso sobre quem é o real jornalista e qual mídia noticiosa pode ser considerada como exemplo do jornalismo verdadeiro (DEUZE, 2005). Nesse aspecto, a ideologia profissional consiste em um sistema de crenças e valores que se perpetuam e lastreiam o “caminho dominante pelo qual os produtores de notícia dão significado ao seu trabalho” (Ibid., p. 446). Nesse caminho, cinco valores se destacam como legitimadores da ideologia profissional jornalística: a prestação de serviço público, a objetividade, a independência e a autonomia, além da imediaticidade e da ética.

Evidentemente não se trata de problematizar esses valores, mas de indagar que eles precederam e de alguma forma se ajustaram à hierarquia instituída entre profissionais



e cinegrafistas amadores e entre estes próprios agentes mesmo durante o período de existência da obrigatoriedade do diploma para o exercício profissional do jornalismo<sup>22</sup>. O depoimento do amador Douglas Aguado nos ajuda a perspectivar um pouco dessa lógica.

Trabalhei lá [no Sistema Brasileiro de Televisão] na década de 1990 e 2000, não era funcionário da emissora, era chamado no início de “cinegrafista amador”, mas com o passar do tempo passei a fazer parte de uma elite de amadores, que contava comigo, Rogério Torres e Tony Castro. Em pouco tempo havíamos deixado milhares de trocas-de-tiros na memória dos telespectadores<sup>23</sup>.

A queda da obrigatoriedade do diploma gerou controvérsias sobre determinadas experiências. Ao analisar o quadro *Parceiros do RJ*, da TV Globo, Becker (Ibid., p. 84) reconhece a inovação da parceria com moradores de áreas metropolitanas do Rio de Janeiro, embora argumente que “ter uma câmera na mão, não gera necessariamente, combinações mais inventivas entre texto e imagem, tampouco uma representação mais diversa do cotidiano”.

Isso reflete o modo como a Rede Globo produziu o quadro. Os participantes foram treinados para manusear câmeras, receberam noções de produção de roteiro e treinamento de segurança, além de serem instruídos sobre ética com palestras e oficinas. Os grupos de jovens não atuavam de maneira voluntária, mas eram contratados temporariamente e remunerados pelas atividades no quadro, produzindo reações das entidades de classe dos jornalistas profissionais, pois interpretaram esse tipo de experiência como “precarização inadmissível do mercado de trabalho” (SINDICATO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS DO MUNICÍPIO DO RIO DE JANEIRO; ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS REPÓRTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRÁFICOS DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO *apud* FRAZÃO; BRASIL, 2013, p. 119). Na tentativa de contrabalancear a crítica, a Rede Globo convocou jornalistas para assinar as reportagens em conjunto com os moradores, e um monitor de cinegrafia ficou responsável por auxiliar os participantes nas técnicas de captação de imagem (Id.).

Entretanto, se esses novos modelos de produção jornalística podem ser vistos como uma ameaça capaz de desconfigurar o mercado e deslegitimar a profissão, borrando as fronteiras entre jornalistas diplomados e produtores sem nenhuma formação intelectual, para Becker (2012), a inclusão dos “telespectadores-repórteres não contribui de maneira relevante para a prática de um jornalismo audiovisual de maior qualidade”,

pois considera que “a ausência de fronteiras entre produtores e receptores, entre profissionais e amadores na televisão ainda é uma utopia” (Ibid., p. 86).

Nesse sentido, para a autora, muito embora a notícia possa ser considerada um produto, a informação dos fatos tem valor central para a sociedade, e por isso “pressupõe um respeito ao interesse público, um compromisso com a divulgação do que sirva para benefício comum, ou do que se imponha como necessidade coletiva” (BECKER, 2009, p. 107). Nesse último aspecto, a ideologia do profissionalismo (DEUZE, 2005) permite aos repórteres das comunidades serem apenas “parceiros”. Eles personalizam o vínculo entre a emissora e a audiência nas áreas conflituosas, mantendo, em algum grau, a hierarquia institucionalizada pela obrigatoriedade do diploma.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O cinema e a própria televisão têm produzido filmes, séries, novelas etc. que, de alguma forma, tentam mostrar ao público parte da rotina profissional dos jornalistas, seus desafios, o trabalho investigativo da imprensa e a cultura compartilhada pelos profissionais da área. O drama *Todos os Homens do Presidente* (1976) levou às telonas um dos maiores casos de corrupção e trama política da história norte-americana descoberto pelos repórteres Bob Woodward e Carl Bernstein, do *Washington Post*. O caso Watergate, noticiado na primeira página, em 1972, levou à renúncia do presidente Richard Nixon.

No Brasil, coube ao seriado *Plantão de Polícia* (1979) mostrar os dramas de Waldomiro Pena (Hugo Carvana), o repórter policial inconformado com as reformas promovidas pelo editor Serra (Marcos Paulo). Pena representava uma espécie em extinção: o jornalista autodidata que conseguia levantar pautas por meio de ligações arriscadas e suspeitas com fontes do “submundo”, representando um *ethos* que associava o exercício da reportagem à rua e ao universo da malandragem carioca.

Por sua vez, *O Abutre* apresenta ao público um agente “invisível” ao telespectador, apesar de totalmente integrado ao processo noticioso: o cinegrafista amador. No filme, a instituição jornalística fica a reboque da produção amadora de conteúdo audiovisual “ao vivo” em função do impacto que esta tem na audiência. Mas isso contrasta com a bibliografia deste artigo, que mostra que os amadores são importantes, mas

representam aspectos controversos associados à forma como a autoridade jornalística se constituiu no Brasil.

De um lado, a comunidade profissional parece ainda utilizar a formação superior como um argumento de autoridade para distinguir quem é e quem não é jornalista, independentemente do tipo de trabalho efetuado na prática da reportagem. De outro, essa lógica parece envolver a construção de uma hierarquia entre cinegrafistas amadores, que em variados graus convivem e aceitam essa condição, conformando um mercado disputado entre eles, quanto à adoção de estratégias para incorporar, enquadrar e disciplinar, dentro dos seus critérios, tanto a produção desses agentes quanto as diversas formas de participação da audiência nos telejornais.

De um lado ou de outro, o resultado dessa perspectiva acaba sendo a manutenção das hierarquias num mercado hiperdinâmico, ficando cada agente no seu “quadrado”. Isso obviamente é uma conclusão provisória. No entanto, parece indicar que a comunidade profissional se comporta como uma espécie de etnia, tentando diluir a presença de estranhos como forma de se preservar para os jornalistas graduados.

## REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Afonso. Aconteceu num carnaval: algumas observações sobre o mito de origem do jornalismo brasileiro moderno. *ECO-PÓS*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 95-116, 2008.

\_\_\_\_\_. O copy desk e o diploma: a retórica do profissionalismo como “purificação moral” no jornalismo brasileiro. In: LOPES, Fernanda Lima; SACRAMENTO, Igor (Orgs.). *Retórica e mídia: estudos ibero-brasileiros*. Florianópolis: Insular, 2009. p. 279-289.

\_\_\_\_\_. A modernização autoritária do jornalismo brasileiro. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 20, p. 100-115, 2010.

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

BEATO, Cláudio; ZILLI, Luís Felipe. A estruturação de atividades criminosas: um estudo de caso. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 27, n. 80, p. 71-88, 2012.

BECKER, Beatriz. Jornalismo audiovisual de qualidade: um conceito em construção. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, Florianópolis, v. 6, n. 2, p. 95-111, nov. 2009.

\_\_\_\_\_. Todos juntos e misturados, mas cada um no seu quadrado: um estudo do RJTV 1ª edição e do Parceiros do RJ. *Galáxia*, São Paulo, n. 24, p. 77-88, dez. 2012.

- BIRD, Elizabeth; DARDENNE, Robert. Mito, registro e “estórias”: explorando as qualidades narrativas das notícias. In: TRAQUINA, Nélon (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Vega, 1993. p. 263-277.
- BOCK, Mary Angela. Citizen video journalists and authority in narrative: Reviving the role of the witness. **Journalism**, London, v. 13, n. 5, p. 639-653, 2011.
- CARLSON, Matt. War journalism and the “KIA Journalists”: The cases of David Bloom and Michael Kelly. **Critical Studies in Media Communication** 23:2, 91-111, 2006.
- DAVIS, Stuart. Citizens’ media in the Favelas: Finding a place for community-based digital media production in social change processes. **Communication Theory**, [online], v. 25, n. 2, p. 230-243, 2015.
- DEUZE, Mark. What is Journalism?: Professional identity and ideology of journalists reconsidered. **Journalism: Theory, Practice and Criticism**, London, v. 6, n. 4, p. 442-464, nov. 2005. Available at: <<http://jou.sagepub.com/content/6/4/442>>. Access on: Mai 19 2016.
- DIAS, Mário. **Malditos repórteres de polícia**. Niterói: Muiraquitã, 1992.
- DURHAN, Frank. Media ritual in catastrophic time: The populist turn in television coverage of Hurricane Katrina. **Journalism: Theory, Practice and Criticism**, London, v. 9, n. 1, p. 95-116, 2008.
- FECHINE, Yvana. **Televisão e presença: uma abordagem semiótica da transmissão direta**. São Paulo: Estação das letras e cores, 2008.
- FRAZÃO, Samira Moratti; BRASIL, Antonio. A participação do telespectador na produção da notícia em telejornal: transformação do processo noticioso e da rotina profissional. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, v. 9, n. 2, p. 112-129, 2013.
- HALLIN, Daniel. **The “Uncensored War”**: The Media and Vietnam. New York: Oxford: Oxford University Press, 1986.
- HALLIN, Daniel e MANCINI, Paolo. Falando do Presidente: A Estrutura Política e a Forma Representacional nas Notícias Televisivas dos Estados Unidos e da Itália. In: TRAQUINA, Nélon (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e “estórias”**. Lisboa: Vega, 1993. p. 306-324.
- HAMPTON, Mark. The “Objectivity” Ideal and Its Limitations in 20th-century British Journalism. **Journalism Studies**, London, v. 9, n. 4, p. 477-493, 2008.
- KPEROGI, Farooq. A. Cooperation with the corporation? CNN and the hegemonic cooptation of citizen journalism through iReport.com. **New media & society**, London, v. 13, n. 2, p. 314-329, 2010.
- MELLO, Christine. **Vídeo no Brasil: experiência dos anos 1970 e 1980**. São Paulo: Intercom, 2007.
- MEMÓRIA GLOBO. **Jornal Nacional: a notícia faz história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MICK, Jacques; LIMA, Samuel Pantoja. **Perfil do jornalista brasileiro: características demográficas, políticas e do trabalho jornalístico em 2012**. Florianópolis: Insular, 2013.

MONTES, Maria Lúcia. O discurso populista ou caminhos cruzados. In: MELO, José Marques de (Orgs.). **Populismo e comunicação**. São Paulo: Cortez, 1981. p. 61-75.

NIEKAMP, Ray. Pans and Zooms: The quality of amateur video covering a breaking news story. In: In ANDÉN-PAPADOPOULOS, Kari; and PANTTI, Mervi. **Amateur Images and Global News**. Intellect Bristol; IntellectUK, 2011. p. 113-128.

PALMER, Lindsay. “iReporting” an Uprising: CNN and Citizen Journalism in Network Culture. **Television & New Media**, Thousand Oaks, v. 14, n. 5, p. 367-385, 2012.

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

ROXO DA SILVA, Marco Antônio. **Jornalistas, pra quê?: militância sindical e o drama da identidade profissional**. Curitiba: Appris, 2016.

SCHUDSON, Michael. What is a Reporter? In: \_\_\_\_\_. **The Power of News**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

\_\_\_\_\_. (2001). The objectivity norm in American journalism\*. **Journalism: Theory, Practice & Criticism**, 2(2), 149-170. doi:10.1177/146488490100200201

\_\_\_\_\_. **Descobrimo a notícia: uma história social dos jornais nos Estados Unidos**. Petrópolis: Vozes, 2010.

SJØVAAG, Helle. Amateur Images and Journalistic Authority. In ANDÉN-PAPADOPOULOS, Kari; PANTTI, Mervi. **Amateur Images and Global News**. Bristol: Intellect, 2011. p. 79-95.

SQUIRRA, Sebastião. **Aprender telejornalismo: produção e técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

TUCHMAN, Gaye. Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsmen’s Notions of Objectivity. **American Journal of Sociology**, Chicago, v. 77, n. 4, p. 660-679, jan. 1973.

USHER, Nikki. Breaking news production processes in US metropolitan newspapers: Immediacy and journalistic authority. **Journalism: Theory, Practice and Criticism**, London, v. 19, n. 1, p. 1-16, 2017.

WEAVER, Paul H. As notícias de jornal e as notícias de televisão. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. 2. ed. Lisboa: Vega, 1993.

WEBER, Maria Helena. **Comunicação e espetáculos da política**. Porto Alegre: UFRGS, 2000.

WOLF, Mauro. **Teorias da comunicação de massa**. Lisboa: Presença, 1999.

ZELIZER, Barbie. Where is the author in American TV News? On the construction and presentation of proximity, authorship, and journalistic authority. *Semiotica*, Amsterdam, v. 80, n. 1-2, p. 37-48, 1990.

\_\_\_\_\_. *Covering the body: The Kennedy assassination, the media and the shaping of collective memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

## NOTAS

- 1 Este artigo é uma versão modificada do trabalho apresentado no GP Telejornalismo, no XVII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.
- 2 No original *Nightcrawler*, traduzido com uma espécie de "rastejante noturno". Trata-se de um longa-metragem em que o ator principal percebe a crescente demanda por conteúdos violentos nos telejornais locais da Califórnia, nos Estados Unidos, e decide, depois de tentativas frustradas de conseguir um emprego formal, investir na compra de equipamentos de filmagem. Lou Bloom, portanto, torna-se um jornalista amador requisitado e ascende rapidamente na estrutura profissional de uma emissora local centrada no telejornalismo policial. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TtE5jh8kjqQ>>. Acesso em: 3 jun. 2016.
- 3 Embora tenham sido realizadas 15 entrevistas em profundidade, por uma questão de espaço, neste trabalho, apenas sete foram citadas. No recorte, citamos os jornalistas profissionais Adeilton Oliveira, Jucimara Pontes e Rodrigo Mariz; e os jornalistas amadores Ulysses Fontes, Jadson Marques, Rodrigo Menezes e Douglas Aguado. A escolha se deu em função do atual exercício da atividade nos telejornais e em sua disponibilidade durante o período de obtenção dos dados empíricos.
- 4 Entrevista concedida em 18 de abr. de 2016.
- 5 Entrevista concedida em 25 de abr. de 2017.
- 6 Entrevista concedida em 9 de dez. de 2016.
- 7 Entrevista concedida em 25 de ago. de 2016.
- 8 Entrevista concedida em 09 de dez. de 2016.
- 9 Ver Schudson (2010).
- 10 *O Dia* foi responsável pelos votos e diversos cargos políticos ocupados por seu proprietário, Chagas Freitas, deputado federal, senador e duas vezes governador do Rio de Janeiro. A *Luta Democrática* sustentou a carreira política de Tenório Cavalcanti, e a *Última Hora* deu suporte político a Getúlio Vargas, tornando-se uma espécie de porta-voz do nacionalismo varguista (cf. SIQUEIRA, 2002).
- 11 Programas como *002 Contra o Crime* e *Polícia às suas Ordens* (Excelsior, 1965/1966); *Patrulha da Cidade* (Tupi, 1965); *Plantão Policial Canal 13* (TV Rio, 1965/1966); e *A Cidade Contra o Crime, Longras 004* e *O Homem do Sapato Branco* (TV Globo, 1966/1968) deram suporte a essa programação (WANDERLEY, 1995, p. 82).
- 12 "Mundo cão, não". Revista *Veja*, 25 de setembro de 1968. p. 76.
- 13 Dados publicados na coluna Daniel Castro na *Folha de S. Paulo*, em 6 de abril de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv060410.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2016.
- 14 Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/programas/jornalismo/telejornais/jornal-nacional/favela-naval.htm>>. Acesso em 17 abr. 2019.
- 15 Em entrevista concedida aos autores, o cinegrafista Francisco Romeu Vanni afirmou que a Rede Globo adquiriu o material ilegalmente por 10 mil reais. Já o jornalista Marcelo Rezende garantiu que obteve as imagens com uma fonte, e que para ele não interessava a origem da gravação contanto que fosse verídica. Para a elaboração da reportagem foi montado um grupo de trabalho formado por jornalistas responsáveis pelo levantamento de testemunhas e por apresentar as cenas ao público. As entrevistas mencionadas foram realizadas durante o ano de 2017.

- 16 Revista *Veja*, 9 de abril de 1997. p. 32.
- 17 Entrevista do diretor Albino Castro ao jornal *Folha de S. Paulo* no dia 6 de abril de 1997 para matéria que abordava a emergência dos cinegrafistas amadores em decorrência do caso “Favela Naval” na cidade de Diadema, São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/tvfolha/tv060410.htm>>. Acesso em: 21 dez. 2016.
- 18 Entrevista concedida em 12 de dez. de 2016.
- 19 Segundo Weber (2000), em 1968, existiam vinte cursos de comunicação registrados no Brasil. Com o Decreto-Lei 972/1969 esse número saltou para 46 em 1972 e para 60 em 1980, sendo a maioria em escolas particulares, o que aponta para uma superprodução de jornalistas. Segundo levantamento do perfil dos jornalistas brasileiros, realizado em 2012, há atualmente 315 cursos de graduação no país, entre universidades públicas e privadas (MICK; LIMA, 2013).
- 20 Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/antigos/d83284.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/antigos/d83284.htm)>. Acesso em 17 abr. 2019.
- 21 No Brasil, menos de 1% dos jornalistas com curso superior atuam na função de repórter cinematográfico (MICK; LIMA, 2013).
- 22 Esse espírito diz respeito ao *habitus* de indivíduos das classes populares, responsável por um certo sentimento de conformação com a sua inserção subordinada ao mercado de trabalho de uma forma geral. Para essa discussão ver Jessé Souza em **Ralé brasileira**. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- 23 Entrevista concedida em 21 de abr. de 2017.

Artigo recebido em: 29 de dezembro de 2017.

Artigo aceito em: 21 de março de 2019.