



Apagamento de autoria e endurecimento de contornos: materialidades das imagens-flagrantes amadoras no jornalismo

Vinicius Batista de Oliveira ¹

Resumo: As imagens-flagrantes amadoras, compostas por vídeos ou fotografias produzidas por dispositivos móveis, *smartphones* ou câmeras de segurança, surgem com maior frequência na imprensa e a compreensão desse fenômeno merece atenção especial. Este artigo foca a discussão, a partir de um levantamento específico da mídia impressa, nas materialidades dessa imagem-flagrante amadora, explicitando a forma com que ela se apresenta no jornalismo impresso e detendo o olhar em dois pontos específicos: o apagamento da autoria e o endurecimento dos contornos. Identificamos a falta de um autor nas imagens não-profissionais que circulam e uma baixa qualidade técnica em relação a sua plasticidade. A partir disso, levantamos discussões e questões que relacionam esses dois pontos com um efeito de real pretendido ou intrínseco a essa imagem e que é apropriado pelo discurso jornalístico.

Palavras-chave: jornalismo impresso; autoria; imagem-flagrante amadora; efeito de real; discurso jornalístico.

1. Novas imagens

Num complexo arranjo que envolve novas formas tecnológicas de produção de imagens e novas formas de consumo e circulação dessas imagens, 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 estéti-

¹ Vinicius Batista de Oliveira é formado em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade do Vale do Itajaí (Univali), é especialista em Fotografia, também pela Univali, e atualmente é mestrando no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

ca 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.

Há discussões importantes que dão atenção a esse fenômeno, como textos específicos de Bruno (2013), Polydoro (2014), Feldman (2008), Brasil e Migliorin (2010), Anden-Papadopoulos e Pantti (2011), entre outros. A contribuição deste artigo é para amadurecer ainda mais a composição de um tema específico de estudo e completar brechas em questões pontuais. Para isso, toma-se parte da pesquisa já realizada sobre o objeto de estudo, que compõe uma dissertação em andamento, e apresenta-se um levantamento sobre as imagens-flagrantes amadoras que aparecem no jornalismo impresso com a discussão de dois pontos que surgem nessa etapa: o apagamento de autoria, ou seja, a falta de um produtor, alguém que seja indicado como autor na produção de tais imagens, e o endurecimento de contorno, termo que uso para definir a falta de qualidade técnica das imagens apresentadas nas páginas dos jornais.

Essas duas características são tomadas nesta discussão como elementos importantes para o cumprimento de um efeito de real pretendido pelo discurso jornalístico, a fim de legitimar os fatos que narra. Buscamos, assim, identificar a partir das materialidades da imagem-flagrante amadora como esse efeito de real se dá ou, pelo menos, onde se encontram suas potencialidades.

O levantamento foi feito a partir de uma busca por imagens que pudessem ser definidas como imagens-flagrantes amadoras, dentro da perspectiva que adotamos para o termo, explicitada acima, no caderno *Cotidiano* do jornal *Folha de S. Paulo* durante os anos de 2012, 2013 e 2014. Foram encontradas 77 reportagens que faziam uso de alguma imagem-flagrante amadora. O levantamento colheu dados que informavam sobre os seguintes pontos: (a) citação à imagem no título, linha de apoio ou lead; (b) o suporte de origem da imagem (fotografia ou vídeo, smartphones ou câmeras de segurança); (c) a disposição gráfica da imagem na página; (d) o crédito dado à imagem; (e) a temática da reportagem; (f) a qualidade técnica/gráfica da imagem; e (g) o uso da imagem pelo texto jornalístico (se era usado de forma ilustrativa ou se o texto se apoiava no que era mostrado pela imagem).

Quanto ao primeiro dos dois pontos que serão discutidos neste artigo, o levantamento identificou que em 50 reportagens, mais da metade portanto, o crédito aparece apenas indicado com o termo “Reprodução”. Além disso, em outras 16 o crédito também aparece como “Reprodução”, mas há uma citação a outro veículo de informação, identificado dessa forma como aquele que teve acesso às imagens. Em apenas 11 reportagens o crédito é dado à fonte amadora que produziu as imagens. Em um (1) caso não houve a inserção de crédito.

Quanto ao segundo ponto, em relação à qualidade técnica/gráfica das imagens, o levantamento identificou que em 35 casos era possível identificar claramente ou com facilidade os objetos em cena, a definição das faces de pessoas e outros elementos da imagem. Em 42 reportagens a imagem apresentava dificuldade ou a impossibilidade de identificar os objetos, faces ou outros elementos em cena. A análise desse aspecto envolve certa subjetividade, mas buscou-se criar parâmetros bem definidos, como principalmente a clareza com que era possível identificar as faces das pessoas, com 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



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 presidio maranhense após saída temporária de Natal compar



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

O levantamento quantitativo dos dois pontos analisados neste artigo servem mais como parâmetro para uma discussão qualitativa, uma vez que assinalar a forma como a imagem-flagrante amadora se apresenta nas páginas dos jornais indica alguma coisa, mas não responde suficientemente a questões que podem ser desenvolvidas a partir desses dados.

2. Apagamento de autoria

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.

É interessante pensar que 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, já possui de antemão esse “poder”.

Essa midiatização ontológica 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 midiáticas, compartilhadas, em circulação, essas imagens não parecem possuir um “ponto espacial e discursivo, institucional”, já que surgem “de lugar nenhum, sem autoria, ou ao menos, sem responsável. Elas são produ-

zidas 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 estado 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 representações visuais do mundo.

A discussão quanto ao aspecto da vigilância é tratada de forma mais profunda por Bruno (2013) e não nos interessa ampliá-la neste momento. Porém, é importante assinalar, como aponta Brasil e Migliorin (2006) apud Bruno (2009), que justamente por aparentarem serem feitas por ninguém, ao mesmo tempo que parecem de todos, essas imagens circulam de forma virótica, o que incitaria uma vigilância e um 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 aponta 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. 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 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). 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).

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. (BRASIL E MIGLIORIN, 2010, p. 136).

Por fim, quanto ao apagamento de autoria, essa característica une forças a outros aspectos materiais da imagem-flagrante amadora que corroboram para um efeito de transparência, de automatismo, de naturalidade. Ao lado da estética flagrante, sem apuro técnico, da temática que traz conteúdos que muitas vezes os personagens daquele acontecimento não queriam revelados, do suporte primordial ser o vídeo, que possui um efeito de real superior ao da fotografia, e da dependência do discurso jornalístico na descrição da imagem, realçando no texto o poder revelador das imagens, a falta de um autor reforça a ideia de que a imagem-flagrante amadora é capaz de representar o fato tal como ele ocorreu, portanto, de forma transparente, neutra e praticamente automática.

3. Endurecimento de contorno

A reportagem *Manifestante correu atrás de PM antes de ser baleado*², 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 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.

² A reportagem trata sobre o 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 3 - Figura 3: Imagem da 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 discurso 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 ver na imagem, teríamos que acrescentar uma infinidade de impossibilidades, a começar por afirmar que não é possível dizer se é Fabrício que está representado na imagem utilizada pela reportagem.

Figura 4 - Obra *La Trahison des Images* (1929), de René Magritte



Fonte: Reprodução do site do Los Angeles County Museum of Art³

A fim de explorar a que limites poderíamos chegar nessa discussão, vale trazer como artifício teórico o quadro *La Trahison des Images* (1929), 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.

³ Disponível em: <<http://collections.lacma.org/node/239578>> Acesso em 24 de julho de 2015.

O que se percebe é que é atribuído ao 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, o 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, em algumas vezes, aparentemente até mais do que a imagem profissional.

O uso constante desse modelo de imagem pelo jornalismo entra na perspectiva de um regime de visibilidade 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 sobre a conotação e denotação apoiada em Barthes (1984) 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 discurso jornalístico preenche as lacunas justamente com um discurso que devolve à imagem seu poder de analogia, que cria, assim, um 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, é 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 produção de sentido específica. 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 apud ANDEN-PAPADOPOULOS E PANTTI, 2011, p. 96).⁴

⁴ 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

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) chama de projeção dirigida. Para ele, o espectador pode chegar até mesmo a inventar uma 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), apoiando-se também em Gombrich (1986), reforça 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

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).

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 contêm “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.

4. Considerações finais

O apagamento de autoria e o endurecimento do contorno não parece impedir um uso total e efetivo das imagens-flagrantes amadoras pelo jornalismo. Reforçando a partir de suas materialidades um efeito de real, de transparência e autenticidade, o discurso jornalístico pouco questiona o estatuto dessas imagens e as assume como provas dos fatos que narra. Resta compreender melhor qual a participação do jornalismo no surgimento de um novo regime de visualidade do mundo, apoiado fortemente numa estética flagrante e de vigilância e como funciona a produção de sentido a partir do uso dessas imagens.

O levantamento efetuado que será aprofundado para a produção de uma dissertação que tem a imagem-flagrante amadora e a produção de sentido como objeto de estudo – e as breves discussões trazidas aqui a partir de dois aspectos pontuais parecem in-

dicar e explicitar uma espécie de fé cega nos poderes dessa imagem e uma apropriação de suas características em nome de uma suposta objetividade jornalística.

O apagamento de autoria aciona principalmente um efeito de neutralidade, de não-mediação, de naturalidade. É como se voltássemos a presenciar no senso comum a mesma sensação vivida durante o surgimento da fotografia, quando elogiava-se ou criticava-se a recente invenção por seu automatismo, por não haver o trabalho manual para a obtenção da representação visual do real. Como imagem natural, a falta de autoria revela não um “ninguém”, mas sim uma multidão que define novas formas efetivas de representação do real e que está “capilarmente misturada à cidade”, mostrando que “o que está em jogo aqui é menos a autoria individual do que a enunciação coletiva e, digamos, pré-individual que vibra nas cidades” (BRASIL; MIGLIORIN, 2010, p. 90).

Já o endurecimento do contorno da imagem-flagrante amadora cria um efeito de real e de testemunho que, devido a constante inserção dessas imagens na mídia, já é assimilado e compreendido pelos leitores sem perda alguma. Talvez as primeiras imagens de baixa qualidade que surgiam criassem um certo distanciamento num mundo que seguia certa evolução técnica nas formas de representar visualmente o real. Ao contrário, agora, essas imagens borradas parecem justamente aproximar o leitor/espectador, que tem um ponto de vista que o insere e que de certa forma lhe pede participação na construção do sentido, como tentamos mostrar a partir da perspectiva de Gombrich (1986).

Além dessas duas características explicitadas aqui, é necessário amadurecer as discussões a partir do conjunto completo das materialidades da imagem-flagrante amadora no jornalismo. Outros dados levantados na pesquisa e que não foram trazidos completamente neste momento parecem indicar e mostrar outras formas de acionamento desses efeitos de real e seus derivados.

Referências

ANDEN-PAPADOPOULOS, Kari; PANTTI, Mervi (Org.). **Amateur images and global news**. London: Intellect, 2011.

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

BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Isabel Pascoal. 1 ed. Porto: Edições 70, 1984.

BRASIL, André.; MIGLIORIN, Cezar. **Saddam e Cicarelli**: nossas imagens. Revista Cinética, [S.l.: s.n.], 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/saddamcicarelli.htm>>. Acesso em: 11 jun. 2015.

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. Manifestante correu atrás de PM antes de ser baleado. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, p. C1, 31 jan. 2014.

BRUNO, Fernanda. **Controle, Flagrante e Prazer**: regimes escópicos e atencionais da vigilância nas cidades. Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, v. 1, n. 37. RS: Editora PU-CRS, 2009.

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

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

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

MARTINS, Marcos André Franco. **Imagem polida, imagem poluída**: artifício e evidência na linguagem visual contemporânea. Tese de doutoramento – Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

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. P. 91-107.

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, p. 89-98, jul/dez. de 2014.

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