

A “Ralé” do Telejornalismo: o problema do “jornalista amador” no Brasil e a autoridade jornalística

*[The Ralé of Telejournalism:
the problem of “amateur
journalist” in Brazil and
journalistic authority]*

REVISTA
com **política**

revista compolítica

2019, vol. 9(2)

compolitica.org/revista

ISSN: 2236-4781

DOI: 10.21878/compolitica.2019.9.2.206

 Open Access Journal

Aline Grupillo

Universidade da Beira Interior (Portugal)
[University of Beira Interior]

Resumo

Embora indispensáveis ao telejornalismo, os jornalistas de imagem constituem um grupo de agentes estatutariamente rebaixados na hierarquia da produção noticiosa. Seu lugar de “ralé”, no sentido sociológico, está relacionado à atividade que realizam, considerada “técnica” e braçal, reflexo da falta da credencial acadêmica para o exercício profissional. Como consequência, temos a permanência dos cinegrafistas na zona de conflito entre as legislações que regulam os radialistas e os jornalistas brasileiros. Sendo assim, o termo “jornalista amador” é utilizado neste artigo para designar cinegrafistas não credenciados academicamente, a fim de colocar o seguinte problema: de que maneira a atuação desses agentes expõe os limites da autoridade jornalística? Analisamos 15 entrevistas em profundidade tendo a história oral como metodologia principal.

Palavras-chave: Jornalista amador, ralé, regulamentação profissional, autoridade jornalística.

Abstract

Although are indispensable to telejournalism, camera operators constitute a group of legally relegated agents in the hierarchy of news production. Their role as “ralé” is related to the activity they perform, considered “technical” and manual, reflecting the lack of academic credentials for professional practice. Its consequence is the permanence of the camera operators in the zone of conflict between the laws that regulate the Brazilian radio broadcasters and journalists. Therefore, the term “amateur journalist” is used in this article to designate the academically non-certified cameramen in order to put the following question: How the performance of this agents expose the limits of journalistic authority? We analyzed 15 interviews, taking oral history as a main methodology.

Keywords: Amateur journalist, ralé, professional regulation, journalistic authority.

A “Ralé” do Telejornalismo: o problema do “jornalista amador” no Brasil e a autoridade jornalística

Aline GRUPILLO

Tem muita gente boa sem diploma e tem muito pangaré com diploma. Então, eu acho que o diploma não pode ser a única coisa que impede a pessoa de ser jornalista. [...] Eu cansei de produzir matéria que ia pro ar. Dava uma de produtor, dava de apurador, um monte de coisa e no final é amador.

Tiago Ramos, cinegrafista¹

A falta da formação universitária coloca a maioria dos cinegrafistas brasileiros na condição de *outsiders* da comunidade jornalística profissional. Por um lado, o não reconhecimento desses trabalhadores como jornalistas está associado ao modo como eles são inseridos no universo profissional e ao tipo de atividade que desempenham. Mas, por outro lado, reflete os problemas decorrentes da regulamentação do exercício do jornalismo no Brasil, com acirramento das disputas pelo pertencimento à comunidade dos jornalistas profissionais. De certo modo, o termo “amador”, utilizado no depoimento acima, traduz esses conflitos, pois indica a maneira como parte da comunidade jornalística enxerga os produtores de imagem não credenciados academicamente, atuantes na produção noticiosa televisiva. Em linhas gerais, a ausência da formação universitária contribui para a visão da atividade dos cinegrafistas como “técnica”, resultando no rebaixamento desses agentes na hierarquia do telejornalismo brasileiro. Sendo assim, o objetivo desse artigo é discutir as tensões procedentes desse rebaixamento com reflexo na autoridade jornalística na televisão.

No Brasil, a formação acadêmica obteve fundamental importância nos processos de organização e institucionalização das profissões (Petrarca, 2010). No jornalismo, em particular, o diploma de nível superior específico tornou-se a principal ferramenta através da qual os jornalistas brasileiros procuraram elevar o status da atividade na transição de uma prática laboral de caráter secundário e artesanal para uma profissão regulamentada. Na imprensa escrita, a profissionalização acompanhava os parâmetros considerados

¹ Ramos, Tiago Caetano Alves. *Tiago Caetano Alves Ramos*: depoimento [mar. 2017]. Entrevista em profundidade concedida à autora.

necessários à prática de um jornalismo modernizado, baseado nos ideais de objetividade norte-americanos (Schudson, 2010) e fundamentado na autonomia dos jornalistas (Nerone 2012), bem como na melhor técnica de construção do texto jornalístico (Roxo, Michelle 2011). Nesse contexto, o *lead* – destaque da informação mais importante no primeiro parágrafo – passou a simbolizar a escrita no jornalismo moderno, pois refletia noções como neutralidade e imparcialidade, suplantando o nariz de cera – texto literário que introduzia a reportagem nos jornais antes de 1950 (Ribeiro, 2007).

Entretanto, à medida que procurava elevar o status do jornalismo enquanto atividade de interesse público, a profissionalização configurou uma forma de controle do mercado de trabalho pelas instituições representativas de classe, restringindo seu acesso aos jornalistas graduados (Petrarca, 2010). É preciso lembrar que o jornalismo tornou-se uma profissão regulamentada pelo Decreto-Lei 83.284², mas o direito de entrada na atividade passaria a ser representado pelo diploma com o Decreto-Lei 972³, editado pela junta militar que governava o país, dez anos antes. Em suma, a regulamentação atendia a um antigo anseio das entidades representativas da categoria e de um grupo de jornalistas que passou a defender a elevação do status profissional do jornalismo pela credencial acadêmica de seus membros (Albuquerque, 2009; Ribeiro, 2007).

Contudo, historicamente, no Brasil, as oportunidades educacionais estão vinculadas à origem social e ao capital econômico e cultural das famílias (Freyre, 2006). A elevação do status do jornalismo pela formação instrumental, com foco na capacidade redacional, levou ao domínio do mercado de trabalho por uma classe média escolarizada (Marques de Melo, 1979). Por isso, Albuquerque (2009, p. 281) acredita que esse processo apresenta fundamentos que podem ser encontrados em uma espécie de “purificação moral”, por meio da qual uma elite jornalística pertencente à classe média estudada procurou se distinguir dos repórteres de origem social menos favorecida e com níveis de escolaridade mais baixos.

² Decreto nº 83.284, de 13 de março de 1979. Disponível em <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/antigos/d83284.htm>. Acesso em 17 abr. 2019.

³ Decreto nº 972, de 17 de outubro de 1969. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del0972.htm. Acesso em 17 abr. 2019.

De certo modo, isso influiu nas disputas entre agentes diplomados e não-diplomados pelo pertencimento à comunidade dos jornalistas.

No telejornalismo, o rebaixamento estatutário dos produtores de imagem está relacionado aos efeitos da profissionalização, e a aceitação do lugar periférico dos cinegrafistas reproduz, na visão de Brasil (2012, p. 178), um comportamento que procura manter o prestígio dos jornalistas diplomados em detrimento dos cinegrafistas não credenciados academicamente. Ao contrário dos primeiros, os segundos tendem a ser, antes de tudo, “anônimos” e, muitas vezes, têm seu trabalho confundido com o de “amadores”.

Mas o que faz dos cinegrafistas a “ralé” do telejornalismo? O sociólogo Jessé de Souza (2009, p. 21) argumenta que a “ralé” corresponde a um conjunto de atores precarizados em razão da falta de condições sociais capazes de lhes assegurar um lugar de reconhecimento. São, portanto, indivíduos não privilegiados por habilidades que se acreditam “inatas”, mas que resultam do investimento das famílias, sobretudo as da classe média brasileira, na educação dos filhos visando a ascensão econômica e o prestígio social. Sem o conhecimento oriundo do aperfeiçoamento educacional, os integrantes da “ralé” se reproduzem como mero corpo, com dispêndio da energia física e muscular. Mas, segundo o autor, o “*aspecto fundamental*” é que à “ralé” é vedada a apropriação dos meios pelos quais poderia escapar à sua própria condição.

A partir dessa perspectiva, tomamos o conceito de ralé em um sentido analítico da atividade desempenhada pelos cinegrafistas, comumente associada ao esforço físico pelo carregamento do peso dos equipamentos de gravação, ao trabalho na rua e ao acúmulo, em alguns casos, com a função de motorista das equipes de externa, o que corrobora a percepção de que se trata de um labor “técnico”, se comparado ao trabalho relativo às questões de interpretação dos fatos e à produção textual das reportagens televisivas feito pelos jornalistas. A invisibilidade dos cinegrafistas, normalmente desconhecidos do grande público, contrasta com a visibilidade dos repórteres, que têm garantido seu lugar de porta-vozes autorizados das histórias cotidianas (Zelizer, 1990).

Nesse sentido, isso implica em um círculo vicioso. A precarização trabalhista e social os impede sistematicamente de se apropriarem dos meios para obter o capital econômico e

cultural que seria necessário para ascender socialmente, caracterizando uma situação de “abandono social e político” (Souza, 2009, p. 21), enquanto uma classe à qual cabe um destino de difícil reversão. Em linhas gerais, devido à falta da credencial acadêmica, os produtores de imagem permaneceram em uma espécie de zona cinzenta entre as legislações que regulam o exercício do radialismo e do jornalismo no Brasil. O problema ainda persiste tendo como principal consequência irregularidades nos contratos de trabalho junto às empresas de comunicação. Sendo assim, colocamos as seguintes perguntas: quais tensões refletem o rebaixamento desses agentes no telejornalismo? E, além disso, de que maneira sua participação na produção noticiosa televisiva expõe os limites da autoridade jornalística?

Nos últimos anos, a profusão de imagens captadas por cidadãos comuns e a contínua utilização desses registros pelos telejornais popularizaram o uso do termo “amador”, demonstrando a importância da discussão do tema, em virtude da intensificação das disputas em torno da autoridade (Sjøvaag, 2011; Niekamp, 2011). A fim de analisar essas questões, dividimos o artigo em três partes. Na primeira, abordamos os meios pelos quais alguém se torna produtor de imagem e a influência disso no rebaixamento dos cinegrafistas. Em seguida, discutimos o papel desses agentes na cobertura de risco, para entendermos, então, as tensões decorrentes das disputas em torno da autoridade jornalística.

Nesse sentido, foram utilizados dois recursos metodológicos. No primeiro, buscamos fontes empíricas (jornais e revistas de grande circulação, sites de notícias, sindicatos, etc.), que nos permitiram preencher, em parte, a lacuna bibliográfica existente em relação ao processo histórico de surgimento dos “jornalistas amadores” e sua inserção no noticiário televisivo. Como complemento, procedemos ao resgate memorialístico de agentes inseridos em níveis hierárquicos distintos da produção noticiosa. Entre 2016 e 2017, foram feitas 15 entrevistas presenciais, em profundidade, com oito jornalistas e sete cinegrafistas.⁴

⁴ Para esse artigo selecionamos dez depoimentos, a saber, dos jornalistas Beth Costa, Adeilton Oliveira, Luarlindo Ernesto, Jucimara Pontes e Rodrigo Mariz; e dos produtores de imagem Tiago Ramos, Rodrigo Menezes, Jadson Marques, Tony Castro e Douglas Aguado. Todas as entrevistas foram presenciais e gravadas com a autorização dos depoentes. A escolha se deu em função da disponibilidade durante o período de obtenção dos dados empíricos e do atual exercício profissional nos telejornais, no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, onde estão concentradas as principais emissoras de TV do país.

Buscamos interpretá-las tomando a história oral como perspectiva metodológica mais promissora (Ferreira; Amado, 2006).

Produtores de imagem e pertencimento profissional

O uso do termo “amador” para designar cinegrafistas não credenciados academicamente é questionável e remete à ambiguidade presente na própria atividade dos produtores de imagem que, apesar de terem sua importância observada pelos jornalistas de televisão, veem-se rebaixados na hierarquia profissional. Brasil (2012, p. 177-178) sugere que essa designação, por vezes apresentada na terminologia “cinegrafista amador”, não reflete a ausência de qualificação profissional ou de domínio dos recursos técnicos de filmagem, mas, ao contrário, remete à falta das condições legais impostas ao exercício do jornalismo no Brasil.

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

De modo geral, essas características, atreladas à operação e transporte de equipamentos eletrônicos, contribuem para a interpretação da atividade por eles desempenhada como sendo de técnicos. Com 20 anos de atuação no jornalismo, o repórter fotográfico José Alves Filho questionou, por meio de sua página na Internet, a falta de reconhecimento dos produtores de imagem (cinegrafistas e fotógrafos) por parte da comunidade jornalística, e

a atribuiu a um preconceito intelectual “em relação aos colegas da ‘linha de frente’ [...] forjados pela ‘faculdade da vida’, sem chance de discutir teoria nos caros bancos universitários”⁵. No Brasil, menos de 1% dos jornalistas com formação superior atuam na função de repórter cinematográfico (Mick e Lima, 2013, p. 57).

Sem a posse do diploma de nível superior específico, a obtenção do registro profissional nos sindicatos estaduais dos jornalistas fica condicionada à avaliação da experiência dos cinegrafistas e ao cumprimento de normas como a comprovação da idade mínima de 18 anos, a apresentação de certificação de conclusão do Ensino Médio (no mínimo), a solicitação do registro pela empresa jornalística, além da apresentação de material que comprove a captação das imagens durante seis meses ininterruptos⁶.

Em parte, essas condições refletem os conflitos que envolvem o pertencimento dos cinegrafistas no jornalismo profissional, tendo em vista o modo como a categoria foi incluída no procedimento que resultou na regulamentação do jornalismo brasileiro. Sendo assim, uma pequena revisão desse processo faz-se necessária.

O Decreto 972/69 previa a obrigatoriedade da formação superior específica para a atuação como jornalista, porém, o documento era ambíguo. Listava as atividades que somente os diplomados podiam exercer, mas, além destas, trazia um conjunto de cargos que podiam ser ocupados por diplomados e não diplomados, entre os quais o de repórter cinematográfico. Ou seja, ao mesmo tempo em que hierarquizou as atividades de competência dos jornalistas, o decreto incluiu ofícios para os quais não se exigia obrigatoriamente a formação universitária. Em 1979, atendendo aos anseios dos militantes sindicais interessados em estreitar a entrada na profissão (Roxo, Marco 2016), o general Ernesto Geisel promulgou o Decreto 83.284/79, que regulamentou o exercício profissional do jornalismo, afetando, sobretudo, os trabalhadores em rádio e TV, incluindo os cinegrafistas.

⁵ “Profissão à espera de reconhecimento”, *Meio Norte*, 22 de fev. de 2010. Disponível em: <<https://www.meionorte.com/blogs/josealves/uma-profissao-a-espera-de-reconhecimento-116708>>. Acesso em 10 de dez. de 2016.

⁶ Essas instruções podem sofrer alguma variação de acordo com as normas de cada sindicato estadual dos jornalistas.

Nos anos 1980, travou-se o debate quanto ao enquadramento profissional adequado desses agentes e seu pertencimento sindical. Por um lado, havia a intenção de sindicalização dos cinegrafistas junto às instituições representativas dos jornalistas, porém, ela estava atrelada às discussões em torno da obrigatoriedade do diploma. A Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ) argumentou que, embora estivesse presente no texto da lei, a reportagem cinematográfica correspondia a uma atividade de natureza distinta da exercida pelos jornalistas profissionais. Dessa forma, a vinculação dos cinegrafistas ao jornalismo passou a ser vista como uma tentativa de furar o mercado de trabalho reservado legalmente aos diplomados, motivo pelo qual o órgão decidiu mover uma ação nacional de combate ao que considerou uma irregularidade⁷.

Portanto, o dilema em torno do pertencimento profissional dos cinegrafistas resultou na permanência desses agentes na zona de conflito entre as legislações dos jornalistas e dos radialistas, levando à falta de padronização do registro desses profissionais. Parte passou a ser enquadrada como “operador de câmera”, vinculado aos sindicatos dos trabalhadores de rádio e TV. A morte do cinegrafista Gelson Domingos, durante uma cobertura jornalística em 2011, mostrou que o problema persiste. Embora obtivesse o registro profissional de repórter cinematográfico desde 2008⁸, Gelson era contratado da *TV bandeirantes* como radialista, exercendo, portanto, a função de operador de câmera. A mesma irregularidade foi observada no contrato do cinegrafista junto à *TV Brasil*, onde também trabalhava.⁹ O imbróglio fica evidente no depoimento da jornalista Beth Costa¹⁰, ex-presidente da FENAJ e do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Município do Rio de Janeiro, para esta pesquisa.

Realmente, por isso que a gente tentou aprovar a lei da nossa regulamentação profissional, atualizando e botando o repórter cinematográfico e o assessor de imprensa. A gente ainda está nessa briga, ainda estamos tentando de novo fazer isso porque, se não, vai cair, vai estourar no elo mais fraco que é o próprio trabalhador, que fica ali imprensado entre duas legislações não muito claras e a empresa, que usa de um artifício ou outro para contratar (Costa, 2017).

⁷ *Nº Um, Jornal dos Jornalistas*. Set. de 1985.

⁸ “Colete de cinegrafista tinha proteção menor que do que a informada por TV”, *Folha SP*, p. C9, 09 de nov. de 2011. Acesso em 28 de mar. de 2018.

⁹ “Em nota, Band diz que segurança de funcionários sempre foi prioridade”, FNDC, 07 de nov. de 2011. Disponível em: <<http://fndc.org.br/clipping/em-nota-band-diz-que-seguranca-de-funcionarios-sempre-foi-prioridade-741889/>>. Acesso em 25 de nov. de 2017.

¹⁰ Costa, Elizabeth Vilela da. *Elizabeth Vilela da Costa*: depoimento [nov. 2017]. Entrevista em profundidade concedida à autora.

No entanto, o texto do Decreto 84.134/79¹¹, que regulamenta o exercício profissional dos radialistas, estabelece uma diferenciação entre as funções do repórter cinematográfico e do operador de câmera. Este último é responsável por planificar e orientar o entrevistador, repórter e iluminador no que se refere aos aspectos técnicos do trabalho, estando subordinado ao diretor de imagem, a quem cabe selecionar cenas e efeitos a serem gravados. Já o repórter cinematográfico trabalha de maneira autônoma, sem a orientação de um supervisor no processo de produção, o que aproxima a atividade laboral desses agentes daquela levada a cabo pelos jornalistas de TV, com a peculiaridade de terem que interpretar os mesmos fatos através de som e imagem. Embora sejam enquadrados nos sindicatos através da designação “jornalista de imagem”, conforme Brasil (2012, p. 178), na prática, nada mais são do que os velhos e bons cinegrafistas que mudaram de nome para serem aceitos no meio. Talvez por isso, a jornalista Beth Costa veja a mudança na lei de regulamentação profissional, estendendo a obrigatoriedade do diploma para essa categoria, como única maneira de encerrar o dilema histórico vivido pelos cinegrafistas¹².

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

Tendo como base os feitos decorrentes do processo de profissionalização entre os cinegrafistas, a fim de discutirmos a autoridade jornalística na televisão, abordaremos a seguir o papel dos produtores de imagem no telejornalismo, destacando sua atuação nas reportagens de risco.

¹¹Decreto-Lei nº 84.134, de 30 de out. de 1979. Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/antigos/d84134.htm> Acesso em 10 de dez. de 2016.

¹² Pelo texto do Decreto 84.134/79, as funções privativas dos jornalistas passariam de 11 para 23, incluindo relações públicas, arquivistas e publicitários, além dos cinegrafistas. A proposta foi vetada pelo então Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, que a considerou “excesso de regulamentação da profissão” e violação do princípio constitucional da liberdade de expressão. Cf.: https://www.conjur.com.br/2006-jul-28/leia_mensagem_veto_projeto_jornalismo>. Acesso em 10 de mar. de 2018.

Produção de imagem e cobertura de risco

Nos últimos anos, o assassinato de um repórter e dois cinegrafistas durante coberturas investigativas e policiais levou as emissoras à adoção de procedimentos para resguardar a integridade física dos que atuam em áreas de conflito armado. Em 2002, o jornalista Tim Lopes, da *TV Globo*, foi torturado e morto por traficantes de drogas do Rio de Janeiro (Memória Globo, 2004). Em 2011, durante a cobertura de uma operação policial pela *TV Bandeirantes* na mesma cidade, o cinegrafista Gelson Domingos foi atingido no peito por um disparo de fuzil e não resistiu.¹³ Por último, em 2014, foi a vez do cinegrafista Santiago Andrade. Ele participava da cobertura de manifestações populares contra o aumento das passagens de ônibus no Rio de Janeiro, também pela *TV Bandeirantes*, quando acabou atingido por um rojão disparado por manifestantes.¹⁴ Embora tenham ocorrido em locais e circunstâncias distintas, esses casos guardam uma característica em comum: todos captavam imagens para telejornais.

Em seu depoimento para esta pesquisa, o jornalista Adeilton Oliveira afirmou que a morte de Tim Lopes tornou-se um marco simbólico do fim da capacidade das associações comunitárias de intermediar a entrada e a permanência de jornalistas em áreas de conflito armado no Rio de Janeiro. A captura e o assassinato de Tim haviam rompido com uma prática estabelecida para as chamadas coberturas de risco. “Isso acabou sendo um divisor de águas. Se até então a imprensa era considerada uma aliada, a imprensa passou a ser vista como inimiga”¹⁵. Já o repórter de polícia Luarlindo Ernesto¹⁶, do jornal *O Dia*, foi assertivo em entrevista para esta pesquisa: “com a morte do Tim despertou-se o medo nas redações”. Naquele periódico, passou a ser “proibido entrar em favela”.

Durante sua fala, o jornalista Adeilton Oliveira, levantou outro aspecto importante que diz respeito aos procedimentos operacionais da atividade exercida pelos cinegrafistas.

Os jornalistas já vinham sendo hostilizados nas manifestações, já tinham acontecido agressões, já tinham acontecido ferimentos causados pela própria

¹³ “Cinegrafista é morto em operação do Bope”, *Folha de São Paulo*, p. C3, 07 de nov. de 2011.

¹⁴ Documentário “Desfocando – a morte e a vida de Santiago Andrade” apresentado como trabalho de conclusão de curso dos estudantes da Escola de Comunicação da UFRJ, turma de 2015. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KjVgZQJqTyI>> Acesso em 09 de nov. de 2018.

¹⁵ Nunes, Adeilton de Oliveira. *Adeilton de Oliveira Nunes*: depoimento [dez. 2016]. Entrevista em profundidade concedida à autora.

¹⁶ Silva, Luarlindo Ernesto da. *Luarlindo Ernesto da Silva*: depoimento [jan. 2017]. Entrevista em profundidade concedida à autora.

polícia, causados por bala de borracha, etc. E os cinegrafistas continuavam trabalhando desprotegidos e muitas vezes sozinhos (Nunes, 2016).

No contexto das discussões sobre a segurança dos trabalhadores da imprensa na cobertura da violência urbana, o secretário da Associação de Repórteres Fotográficos e Cinematográficos de São Paulo (ARFOC-SP), Esdras Martins, argumentou que a proximidade dos acontecimentos constitui um fator primordial no trabalho de fotógrafos e cinegrafistas, característica que os tornam mais vulneráveis ao risco, já que “ficam sempre próximos dos manifestantes e dos policiais durante os conflitos”.¹⁷ Em contrapartida, a mesma associação no Rio de Janeiro destacou que era preciso “se recusar em arriscar a vida em situações como essa”. Por fim, para o presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), Maurício Azêdo, abrir mão da busca pela notícia “representaria uma capitulação e uma negação do jornalismo”.¹⁸ Em suma, após os casos destacados acima, a presença de equipes de reportagem em regiões conflagradas tornou-se ainda mais problemática para as emissoras de televisão. A principal questão era como conseguir imagens impactantes das operações e ocorrências policiais em zonas conflituosas, sem o envio das equipes de externa?

Elemento central do telejornalismo, a imagem é responsável pela organização das notícias no tempo (Weaver, 1993) e confere significado aos eventos do cotidiano para o homem comum (Bird; Dardene, 1993). A qualidade imagética de um determinado fato pode significar sua seleção por parte de produtores e editores com o objetivo de oferecer ao espectador uma visão “abrangente e saborosa” dos fatos do dia (Squirra, 1993, p. 99). Por outro lado, percebe-se que a cobertura de risco pode ser interpretada de maneira controversa no jornalismo, ora vista como sinônimo de bravura e coragem (Carlson, 2006), ora inibindo a atuação de muitos jornalistas profissionais em virtude da aproximação de fontes pouco confiáveis, relacionadas ao universo da criminalidade (Hughes *et al.*, 2017). Isso é particularmente importante na televisão porque o aparato de gravação mobilizado

¹⁷ “Abraji registra 102 casos de agressão a jornalistas durante cobertura das manifestações”, *Agência Brasil*, 28 de out. de 2013. Disponível em: <<http://www.abc.com.br/noticias/brasil/2013/10/abraji-registra-102-casos-de-agressao-a-jornalistas-durante-cobertura-das>>. Acesso em 25 de nov. de 2017.

¹⁸ “Entidades da imprensa lamentam morte de repórter cinematográfico”, G1, 07 de nov. de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2011/11/entidades-da-imprensa-lamentam-morte-de-reporter-cinematografico.html>> Acesso em 12 de jan. de 2018.

pelas emissoras torna tais cobertas muito mais complexas se comparadas, por exemplo, à dos jornais impressos.

Diante disso, observa-se um cenário de precarização das relações de trabalho, com redações cada vez mais enxutas. Sendo assim, dois recursos tornaram-se importantes para as emissoras de TV nesse tipo de cobertura: a utilização dos flagrantes captados pela audiência através dos dispositivos móveis (Martins, 2017) e o acionamento de cinegrafistas independentes, por vezes contratados como *freelancers*. É neste segundo, o recurso ao também denominado “cinegrafista amador”, que concentramos a análise.

O “amador” como estratégia de produção da reportagem policial

Tem sempre um amador que vai lá e vai fazer a imagem que a nossa equipe não conseguiu fazer. E isso é diário, diário. Às vezes, o próprio amador já sabe que está rolando alguma coisa, ele vai e depois vende pra chefia de reportagem.

Jucimara Pontes, produtora¹⁹

O acionamento de “cinegrafistas amadores” para trabalhar como *freelancers* em zonas de conflito visa o preenchimento de algumas lacunas na produção jornalística televisiva. De certo modo, conseguem penetrar regiões consideradas hostis à presença de equipes de tradicionais de TV. Em primeiro lugar, eles ampliam o raio de cobertura das emissoras. Em segundo lugar, o fazem especialmente em zonas de conflito. Por último, não somente a facilidade do deslocamento por meio de motocicletas, mas sobretudo o “trânsito” por regiões de risco, influenciam de maneira decisiva na desvalorização do trabalho desses agentes.

A ampliação do raio de cobertura fica evidente no relato do jornalista Rodrigo Mariz para esta pesquisa²⁰.

A chefia de reportagem já sabe que tem amadores que cobrem regiões específicas e você aciona o cara, ele vai lá, faz, traz o material e vende a imagem. [...] Tenho 10 equipes hoje no Brasil Urgente, mas eu tenho vários amadores que trabalham com a emissora. Então, por exemplo, eu chego aqui pra passar o dia de manhã, pra ver o que os meus repórteres estão fazendo e a chefia de

¹⁹ Pontes, Jucimara de Nogueira. *Jucimara de Nogueira Pontes*: depoimento [nov. 2016]. Entrevista em profundidade concedida à autora.

²⁰ Mariz, Rodrigo. *Rodrigo Mariz*: depoimento [abr. 2017]. Entrevista em profundidade concedida à autora.

reportagem já me oferece, às vezes, quatro, cinco, seis assuntos que o amador foi (Mariz, 2017).

De posse do material, repórteres e editores avaliam a qualidade das imagens, escrevem as reportagens e finalizam as notícias, mesmo sem terem participado de tais coberturas, cuja ampliação se dá especificamente em regiões de risco. Os relatos dos cinegrafistas Tiago Ramos²¹ e Rodrigo Menezes²², contribuem para uma melhor compreensão da superação desse *gap*.

Um amador, ele tem mais facilidade de entrar, não digo que é tão fácil, mas ele tem uma camuflagem melhor pra entrar, já tem uns contatos melhor, já sabe como é que está, já está na rua direto. Ele não recebeu a pauta de manhã pra ir a um local que ele nem conhece, não. É um local que ele já tem intimidade, no dia a dia, já foi lá umas quatro, cinco vezes [...] esse trabalho é muito mais complicado para a emissora (Ramos, 2017).

Há uma demanda porque eles (jornalistas profissionais) 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 (Vasconcelos, 2016).

Por fim, o trânsito por regiões de risco e o contato com fontes ligadas ao universo da criminalidade tendem a resultar na falta de prestígio de tais coberturas (Dias, 1992; Molica, 2007), definindo a atividade como um trabalho precarizado. Esse estigma cultural desloca a reportagem policial para o lugar de jornalismo de “segunda categoria”, reflexo do preconceito contra os profissionais que atuam nessa área e o modo como contam suas histórias (Dias, 1992) e, nesse sentido, a questão da origem social dos “amadores”, normalmente pertencentes às classes sociais mais baixas é apontado como fator facilitador do conhecimento dos padrões de sociabilidade dos locais onde são feitas as reportagens. Verificamos essa perspectiva nos depoimentos dos cinegrafistas Ulysses Fontes²³ e Tiago Ramos para a esta pesquisa.

Tem lugar que precisa chegar com educação. Protesto não podia chegar abaixando muito a voz. Não podia abaixar a cabeça para os caras. Na

²¹ Ramos, Tiago Caetano Alves. *Tiago Caetano Alves Ramos*: depoimento [mar. 2017]. Entrevista em profundidade concedida à autora.

²² Vasconcelos, Rodrigo Menezes. *Rodrigo Menezes Vasconcelos*: depoimento [dez. 2016]. Entrevista em profundidade concedida à autora.

²³ Kuster, Ulysses Fontes. *Ulysses Fontes Kuster*: depoimento [abr. 2016]. Entrevista em profundidade concedida à autora.

comunidade, você já tem que chegar mais devagar, tu não vai chegar “roncando” porque senão, eles é que mandam (Kuster, 2016).

Hoje, o nível de jornalistas é sempre uma pessoa que é classe média, classe média alta. Uma pessoa desse tipo, ela não mora na favela. Se bobear, ela nunca entrou numa favela. Então, ela não tem conhecimento de causa do que acontece. Então, quando ela vai pra lá, ela vai com o olhar de uma pessoa que não é da comunidade (Ramos, 2017).

A página *cinografistas.com*, dedicada à troca de experiências entre esses profissionais, explica que os amadores “são pessoas especializadas em flagrantes”, que acompanham o trabalho das polícias e dos bombeiros, fazem imagens incomuns de assaltos, tiroteios e acidentes para oferecer aos telejornais. Trata-se, portanto, de indivíduos autodidatas que levantam informações e precisam estar atentos para descobrir ocorrências em andamento, sem concorrer com os repórteres das televisões. Daí o uso da expressão “cinografista amador profissional”²⁴ que, apesar do paradoxo, procura diferenciar, de um lado, o *cameraman freelancer* e, de outro, os cidadãos comuns que enviam imagens às emissoras de maneira colaborativa. O relato do jornalista Adeilton Oliveira reforça essa visão.

Esses jornalistas amadores acabam entrando nesse vácuo, vendendo imagens em lugares nos quais o jornalista profissional não entraria, não só por uma questão de sobrevivência, mas por uma ordem da própria chefia, do órgão de comunicação [...] é um trabalho freelancer (Nunes, 2016).

Podemos dizer, então, que esses cinegrafistas são mais do que cidadãos comuns a fazer registros ocasionais de eventos inesperados para enviá-los posteriormente aos meios tradicionais de imprensa de maneira participativa, prática comumente tratada através do termo *UGC (User Generated Content)* (Wardle; Dubberley; Brown, 2014). Antes, porém, aceitam atuar de forma precarizada, nas franjas da produção telejornalística, por vezes com o objetivo de conseguir o registro profissional, como fica claro do depoimento do cinegrafista Ulysses Fontes.

Até para tirar meu registro foi complicado, porque eu não fiz curso em lugar nenhum, eu aprendi mexendo, com outros cinegrafistas e para dar entrada no registro eu tinha que ter imagem com crédito. E para ter crédito na imagem eu tinha que ter registro. Falei beleza, nunca vou ter isso. Aí consegui, ganhei o

²⁴ Disponível em: <<https://cinografistas.com.br/2011/10/08/10-dicas-para-cinegrafista-amador/>>. Acesso em 20 jun. 2016

crédito em algumas imagens. Aí vem a parte da negociação, fiz uma imagem maneira, quanto é? Eu quero crédito. Pô, mas não pode. Então, não tem imagem. [...] Ganhava o crédito, salvava a imagem, para depois tirar o registro (Kuster, 2016).

O último depoimento traz à tona o cerne do conceito sociológico de “ralé”, pois aponta precisamente a dificuldade de se apropriar dos meios econômicos e sociais de escapar à própria condição.

A “ralé” do telejornalismo: abordagem analítica do lugar do cinegrafista

O papel e o lugar dos cinegrafistas os aproximam daquilo que o sociólogo Jessé de Souza denominou a “ralé” brasileira. Ela compreende uma classe de agentes que ocupam lugares periféricos na sociedade. Os indivíduos pertencentes à ralé estão deslocados dos processos de transmissão social de capital cultural através do conhecimento acadêmico e escolar, valor tido como central na classe média brasileira. Por isso, correspondem ao conjunto de pessoas não autorizadas “pelo seu capital cultural e jargão técnico, a falar com autoridade sobre o mundo social” (Souza 2009, p. 17).

Sem o reconhecimento social e os privilégios reservados aos integrantes das classes sociais mais letradas e intelectualizadas, os agentes da ralé são empregados como mero corpo, em um trabalho quase sempre desqualificado. Em estruturas sociais estratificadas e hierarquizadas, a ralé situa-se na base da pirâmide produtiva, como sujeitos precarizados e que, e esse é o aspecto fundamental, se reproduzem há gerações como tal. Sendo assim, neste artigo, tomamos o conceito de “ralé” no sentido analítico, para pensar o estatuto social dos cinegrafistas, nas correlações existentes com o papel que desempenham e seu lugar rebaixado na produção noticiosa. Além disso, o depoimento do jornalista Albino Castro²⁵ para esta pesquisa nos dá pistas para traçar ainda outras correlações.

Os fotógrafos e os cinegrafistas são um caso à parte, eles foram deixados à margem. Embora a maioria, hoje, faça o curso superior de Jornalismo e de Comunicação, sobretudo os fotógrafos, na televisão, à exceção da Globo, eles são cidadãos de segunda classe (Filho, 2017)

²⁵ Filho, Albino Castro Freaza. *Albino Castro Freaza Filho: depoimento* [abr. 2017]. Entrevista em profundidade concedida à autora.

Mesmo quando possuem titulação acadêmica, o acesso dos cinegrafistas ao jornalismo televisivo raramente acontece pela via da produção do texto, mas antes pelas funções de base do telejornalismo (*caboman*, motorista, motoboy, cinegrafista). Enquanto “ralé” dos telejornais, esses indivíduos atuam como a força física por trás da notícia. São responsáveis pela montagem do cenário de filmagem, mesmo quando ela ocorre na rua, pelo carregamento dos equipamentos de som e imagem, o desmonte dos mesmos, além do trabalho como almoxarife e motorista das equipes de externa, em casos cada vez menos raros. Esta condição fica evidente na própria disposição dos espaços reservados aos jornalistas e aos cinegrafistas nas emissoras. Enquanto os primeiros ficam em andares superior dos edifícios, em ambientes estruturados para a produção intelectual; os segundos possuem, no máximo, “salinhas” no subsolo ou próximo às garagens, com armários para guardar objetos pessoais, isso quando não permanecem nos pátios, à espera da próxima gravação. Há, portanto, elementos de demarcação de status, quando alguém procura estabelecer fronteiras de sinalização da existência de sociedades diferentes. Isso é bastante presente em dicotomias como centro e periferia, casa-grande e senzala, casa e rua, em cima e embaixo (DaMatta, 1997).

A falta de reconhecimento e prestígio dos cinegrafistas na hierarquia dos telejornais, os coloca, portanto, no lugar de “quase jornalistas”, algo perceptível no depoimento do *cameramn* Douglas Aguado²⁶ para esta pesquisa.

Você não sabe o quanto é difícil estar na rua sozinho, numa madrugada, fazendo alguma coisa e sabendo que o salário de todo mundo está saindo daquilo e as pessoas te tratam mal? As pessoas tratam mal catador de papelão. É mais ou menos isso. Porque não pegar o catador de papelão e dar uma melhor condição pra ele? Tem hora que, na rua, a gente se sente o catador de papelão. [...] Não é que ele tem direito de reivindicar, ele já está ali (Aguado, 2017).

Esses conflitos e tensões refletem, portanto, a luta pelo pertencimento ao jornalismo travada silenciosamente no interior das redações. Conforme sugeriu Souza (2009, p. 25), não se trata aqui de uma tentativa de humilhação ou inferiorização dessa categoria de

²⁶ Aguado, Douglas Rodrigues. *Douglas Rodrigues Aguado: depoimento* [abr. 2017]. Entrevista em profundidade concedida à autora.

trabalhadores. Sinalizá-los como a “ralé”, entre aspas, significa, ao contrário, reconhecer também o valor profissional e jornalístico dos cinegrafistas, na expectativa de contribuir para o desenvolvimento de políticas de comunicação capazes de revisitar os processos que permitiram sua permanência no lugar de rebaixamento, especificamente por não terem o “bilhete premiado” pertencente às classes alta e média brasileiras.

Nos últimos anos, com o desenvolvimento das novas tecnologias, alguns cinegrafistas passaram a administrar páginas noticiosas na Internet, onde disponibilizam o material captado, de modo que possam ser facilmente encontrados pelos produtores e editores das TVs. Jadson Marques²⁷ e Rodrigo Menezes são exemplos dessa dinâmica. Antes de serem contratados como *freelancers*, ambos abasteciam páginas informativas no ambiente virtual. Somente a *Factual RJ*, de Jadson Marques, possui 238 mil seguidores no *Youtube*, com mais de 58 milhões de acessos.²⁸

Além disso, a disponibilidade tecnológica e a redução da cobertura da grande imprensa em determinadas regiões da cidade do Rio de Janeiro resultaram no interesse dos próprios moradores em produzir informações sobre o seu cotidiano.²⁹ Assim, as denominadas “News” (*Jacarepaguá News, Praça Seca News, Guadalupe News*, etc.) tornaram-se perfis populares por noticiarem a rotina de violência de regiões situadas na periferia do Rio de Janeiro. Semelhantemente, a página *OTT (Onde Tem Tiroteio)* foi criada para acompanhar notícias de confrontos e perseguições policiais em diversos pontos da cidade. O perfil, fundado por quatro amigos, nenhum deles jornalista diplomado, conta com aproximadamente 586 mil seguidores e tem como objetivo “tirar as pessoas das balas perdidas”, indicando onde há confrontos na cidade e oferecendo rotas alternativas de trânsito.³⁰ A velocidade com que os administradores obtêm informações e vídeos, tornou o *OTT* fonte para os telejornais (Figura 1).

²⁷ Fonseca, Jadson Marques. *Jadson Marques Fonseca: depoimento* [ago. 2016]. Entrevista em profundidade concedida à autora.

²⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/user/FactualRJ>. Acesso em 05 de jan. de 2018.

²⁹ “Páginas de Facebook ganham força e desafiam senso comum na veiculação de informações sobre violência e segurança no Rio de Janeiro”, *ABRAJI*, 21 de nov. de 2017. Disponível em: <<http://www.abraji.org.br/noticias/paginas-de-facebook-ganham-forca-e-desafiam-senso-comum-na-veiculacao-de-informacoes-sobre-violencia-e-seguranca-no-rio-de-janeiro>>. Acesso em 17 de jan. de 2018.

³⁰ “O Rio está em Guerra”, *Jornal Nacional*, 29 de jun. de 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=o0FIFi0DX4U>> Acesso em 09 de jun. de 2018.

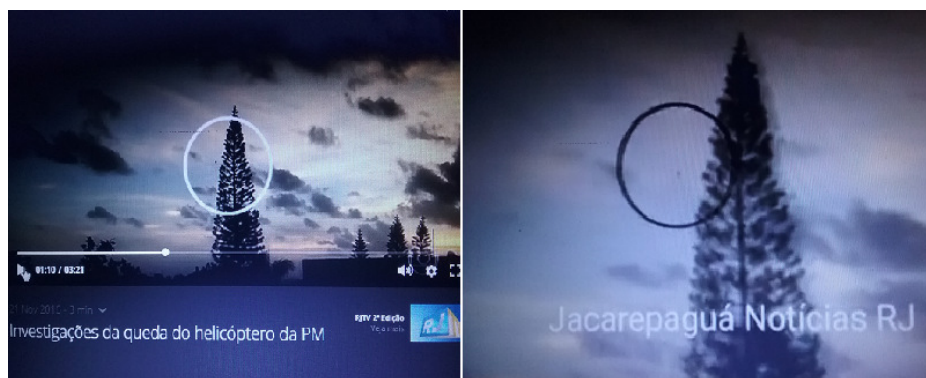
Figura 1 - Reportagem exibida pelo telejornal Edição das 10h, em 23/10/2017



Fonte: Reprodução da Internet

Comumente, em troca da cessão do material audiovisual, essas plataformas pedem o crédito nas imagens exibidas (Figura 2).

Figura 2 - Reportagem exibida pelo telejornal RJTV 2ª edição, em 21/11/2016



Fonte: Reprodução da Internet

Há aqui, portanto, pelo menos, três categorias de “amadores” a serem observadas. Uma delas corresponde aos cidadãos comuns que passaram a atuar de maneira mais direta na gravação de eventos inesperados do cotidiano, contribuindo gratuitamente com os telejornais através da cessão de imagens por meio de ferramentas de conteúdo gerado por

usuários (*UGC*). A segunda categoria refere-se aos cinegrafistas contratados como *freelancers* pelas emissoras para atuar na captação de imagens impactantes nas reportagens de risco. Comumente, a origem desse material é atribuída aos “cinegrafistas amadores”, obscurecendo a autoria das cenas. E a terceira diz respeito os cinegrafistas não-credenciados academicamente, incluídos na comunidade jornalística profissional de maneira rebaixada, como jornalistas de imagem. Em suma, imagens captadas por amadores tornaram-se importantes, pois auxiliam os noticiários na produção do “efeito de proximidade” e do “sentido de presença”, fundamentais para a credibilidade e manutenção da autoridade jornalística na televisão (Zelizer, 1990; Fachine, 2007). De maneira mais ampliada, isso coloca o jornalismo amador no centro do debate sobre a produção telejornalística na contemporaneidade.

Jornalista profissional X jornalista amador

Levando em consideração o ambiente propiciado pelas novas tecnologias com a coparticipação da audiência na produção das notícias, Palmer (2012) destaca que as imagens amadoras adquirem importância ainda maior nos eventos inesperados como tragédias naturais, acidentes e nos assuntos ligados à violência urbana. Na concorrência pelas fatias de mercado, imagens de desastres e crimes tendem a ganhar maior destaque nos telejornais (Bourdieu, 1997) e isso condiciona os produtores de notícia a favorecerem os eventos de grande impacto visual. Niekamp (2011) argumenta que há uma prioridade na exibição imediata do material enviado por amadores em detrimento de uma apuração jornalística mais rigorosa e os efeitos dessa mudança podem ser percebidos nas palavras do jornalista Adailton Oliveira.

Eu já vi vários e vários erros grosseiros. Imagens que foram feitas em um dia e que acabaram sendo transmitidas como se tivesse acontecido em outro lugar, em outra situação, com outras pessoas, etc. [...] É inegável, já vi vários e vários sites de notícia darem imagens de redes sociais como se aquilo fosse o supra sumo da apuração jornalística e não é (Nunes, 2016).

Polydoro e Costa (2014, p. 94) ressaltam que os flagrantes amadores do cotidiano possuem um valor documental traduzido em um “atestado de veracidade” de um determinado acontecimento, corroborando para a construção de narrativas telejornalísticas mais críveis.

Para Martins (2017), os flagrantes amadores são apropriados pelas emissoras de televisão com o objetivo de contemplar um espectador que deseja entrar em contato com cenas que irrompem do filtro do olhar midiático, pois compreende que essas imagens retratam o “real” que é exibido. Por isso, os jornalistas estimulam o envio desse tipo de conteúdo, apesar de seu uso evidenciar a perda do monopólio do conhecimento dos fatos pelo jornalismo tradicional (Sjøvaag, 2011).

Portanto, entre os benefícios das novas tecnologias está a possibilidade da transmissão instantânea do conteúdo amador para os noticiários, como observado no relato da jornalista Priscila Monteiro³¹, da *TV Globo*.

A gente usa imagens de câmera de segurança há muito tempo, a gente usa foto, que também é uma imagem amadora, há muito tempo nas matérias, a gente usa arquivo, mas o boom dessas imagens enviadas por WhatsApp, enviadas por e-mail, Facebook, Instagram, qualquer veículo de comunicação, qualquer mídia social, o boom disso foi agora. A gente não tem nem cinco anos que o WhatsApp e essas mídias sociais tão aí. Então, mudou totalmente o jornalismo. Hoje, o jornalismo se pauta por conta dessas imagens amadoras (Monteiro, 2017).

Wardle, Dubberley e Brown (2014) observaram a produção noticiosa de oito canais de televisão ao redor do globo para saber em qual tipo de notícia as contribuições amadoras tendem a ser mais frequentes. A investigação, complementada com 64 entrevistas de jornalistas de 24 países, constatou que a utilização de conteúdo gerado por usuário é mais evidente em boletins de conflito, guerra, explosões e protestos. Durante os 21 dias de análise, foram exibidas 2.115 horas de imagens amadoras nas oito emissoras. No Brasil, ao estudar a utilização de imagens amadoras no *Jornal Nacional (TV Globo)*, Karl (2012) observou que os temas de maior destaque correspondiam às coberturas policiais e de acidentes, além de fenômenos e tragédias naturais.

Por um lado, isso expõe a fragilidade do sistema de crenças que definiu as práticas e os valores do jornalismo moderno, com o qual a sociedade assumiu uma espécie de contrato (Nerone, 2012). Tal condição resultou na cultura jornalística, que enfatiza a neutralidade e a objetividade (Schudson, 2010), associando o jornalismo profissional a uma atividade autônoma, contrária aos interesses econômicos, desde o século XIX. Sendo assim, o

³¹ Monteiro, Priscila Pereira. *Priscila Pereira Monteiro: depoimento* [mar. 2017]. Entrevista em profundidade concedida à autora.

desenvolvimento tecnológico apresentou aos jornalistas uma realidade nova com a qual não estavam acostumados e para a qual, talvez, não estivessem preparados. “É uma situação moderna que tem de ser discutida e repensada. Não dá pra voltar a ser como era”, explicou o jornalista Albino Castro em entrevista para esta pesquisa.

No contexto de popularização do termo “amador”, a participação de não jornalistas na produção da notícia adquire novos significados, podendo corresponder às experiências de produção que enfatizam a relação de oposição entre quem exerce a prática jornalística por curiosidade e quem desempenha o jornalismo como profissão, até as que traduzem uma coprodução não remunerada (Aguiar; Barsotti, 2014). Em contrapartida, para Keen (2009), o amador é aquele que “cultiva um hobby, podendo ser culto ou não, alguém que não ganha a vida com seu campo de interesse, um leigo a quem faltam credenciais, um diletante”.

Diante do crescimento do volume de contribuições amadoras, os jornalistas profissionais têm procurado manter sua autoridade através do discurso no qual ressaltam sua função tradicional de selecionador (*gatekeeper*) como algo capaz de oferecer um produto de maior qualidade ao consumidor das notícias (Sjøvaag, 2011). Nesse sentido, se engajam no projeto de conhecimento profissional através do qual reclamam autoridade cultural (Tuchman, 1973). Atribuições como a produção de entrevistas, com a exploração de diversos pontos de vista e o uso de aspas, por exemplo, ajudam a separar o que é opinião do que é a narração de um determinado acontecimento e a objetividade jornalística torna-se um valor central.

Zelizer (1992) explica que a autoridade cultural dos jornalistas advém do modo como eles falam de si mesmos e constroem, através dos discursos, uma certa concepção popular que os promove como observadores autorizados do “mundo real” e porta-vozes confiáveis dos eventos do cotidiano. O advento das novas tecnologias, porém, expôs os limites da autoridade jornalística, uma vez que a imediatividade diminui o poder de checagem e seleção de informações pelos jornalistas e pelos meios tradicionais (Usher, 2017).

Em que sentido as discussões em torno da autoridade atravessam as práticas profissionais do cinegrafista *freelancer* no Brasil? A partir das entrevistas realizadas, pudemos perceber que as divergências entre jornalistas profissionais e jornalistas amadores quanto à

autoridade jornalística estão balizadas entre dois pontos principais. O primeiro é a posse do diploma superior específico como a condição final para tornar alguém jornalista. O segundo envolve uma série de valores existentes na prática profissional, fundamentais para sedimentar a autoridade dos jornalistas junto ao público.

Da parte dos jornalistas diplomados, esses valores são: bem coletivo, apuração e finalização, reconhecimento, confiabilidade, visão crítica do material captado, compromisso e vínculo. Da parte dos “cinegrafistas amadores”, bem comum da mesma maneira, presença e proximidade dos fatos, o próprio ato da captação e a autonomia no trabalho jornalístico. Entretanto, na confluência desses valores, enquanto os jornalistas utilizam o trabalho dos amadores para capitalizar autoridade e prestígio, os últimos permanecem invisíveis aos olhos do público, sem reconhecimento e confiabilidade. Daí a aproximação desses agentes daquilo que Souza (2009) entende como a “ralé”, indivíduos sem reconhecimento e, portanto, não autorizados a falar com autoridade do mundo social.

Sendo assim, os “cinegrafistas amadores” podem ser vistos a partir de uma lógica puramente comercial, o que distancia esses agentes do “verdadeiro” jornalismo (Deuze, 2005), conforme pode-se inferir do depoimento do jornalista Adailton Oliveira: “O jornalista amador não tem compromisso nenhum com ninguém. Ele tem compromisso com o material dele, que pode ser vendido pra emissora X, pra emissora Y, pra emissora Z. Quem pagar mais, leva”. Desse ponto de vista, o trabalho desses agentes precisa ser submetido ao filtro e à avaliação dos editores para que possa ser aceito como jornalístico: “Várias e várias vezes eu tive que avaliar materiais de jornalistas amadores que chegavam na porta da emissora para vender material e a gente avaliava, não, isso aqui não é matéria.”

Por outro lado, o relato do cinegrafista Tony Castro³², que atuou como amador na década de 1990, traz uma perspectiva diferente:

O jornalista profissional ele tem regras. O que a empresa dirigiu pra ele, o que tem que ser feito, ele tem limites. O profissional tem um manual pra seguir. Ele é coordenado, o tempo todo assessorado, mas ele é controlado. E o amador, ele faz o que ele quiser (Filho, 2017).

³² Filho, Antônio Teixeira de Castro. *Antônio Teixeira de Castro Filho*: depoimento [abr. 2017]. Entrevista em profundidade concedida à autora.

Esses depoimentos apontam, portanto, para diferentes nuances do emprego desses cinegrafistas na produção noticiosa televisiva. De um lado, eles remetem à autoria das filmagens e às tentativas de disciplinar o conteúdo captado por agentes externos ao jornalismo profissional. De outro lado, porém, apresentam aspectos ligados aos processos trabalhistas, que envolvem a autonomia dos amadores na produção de imagens e seu regime de contratação *freelancer*, mão-de-obra independente e temporária, sem vínculo empregatício. Outro aspecto interessante das disputas em torno da autoridade pode ser percebido no depoimento da jornalista Priscila Monteiro, que interpreta a perda do monopólio produtivo da televisão como uma ameaça ao trabalho dos jornalistas profissionais.

Não quer dizer que elas (as imagens) não são relevantes, que elas não são conteúdo, mas o modo de fazer... por isso, pelo modo de fazer, pelo profissional que está fazendo, elas não podem ser consideradas profissionais [...] tira a autonomia da televisão? Eu acho que qualquer imagem amadora tira a autonomia da televisão porque é amadora, não é profissional como a gente sempre fez (Monteiro, 2017).

No Brasil, de modo geral, as disputas em torno da autoridade jornalística estão associadas à manutenção de privilégios e garantias, concedidas pelo Estado através da regulamentação profissional do jornalismo (Petrarca, 2010). Sendo assim, a obrigatoriedade do diploma tem um papel fundamental na distinção entre profissionais e amadores. Isso fica evidenciado no depoimento do cinegrafista Jadson Marques.

Oficialmente, legalmente, em todo o território nacional, eu sou jornalista, mas se eu falar pra você que eu sou (risos) aquele jornalista top de linha, que estudou, que fez a faculdade pra isso aqui, não é bem assim, entendeu? Mas, como a lei é essa, eu sou jornalista porque é o que diz o meu registro profissional. Eu posso chegar em qualquer lugar, eu sou jornalista, só que quando a pessoa me pergunta mais profundamente tem faculdade? Não tenho faculdade (Fonseca, 2016).

Segundo o cinegrafista Rodrigo Menezes, a falta do diploma de nível superior específico impediu, por diversas vezes, sua contratação em algumas emissoras de televisão. “Já fui chamado pra ser repórter da Rede TV, já fui chamado pra ser repórter da CNT. Quando eles falaram: você tem diploma? Não. Então, não dá”. Isso demonstra que, mesmo tendo sido declarada inconstitucional pelo Supremo Tribunal Federal em 2009, a exigência do título acadêmico segue funcionando como distinção decisiva. Por esta razão, o cinegrafista ingressou na faculdade de jornalismo, traçando um caminho semelhante ao do cinegrafista

Tony Castro que, apesar de atuar por 10 anos na produção de notícias, só conseguiu uma contratação como repórter depois de concluir o curso superior.

Fui impedido de fazer aquilo que eu acredito, que dá uma visibilidade nacional bacana, de ser o pai das minhas crianças porque eu fazia as reportagens só que eu não aparecia. Você imagina um cara que tem mais de mil reportagens dentro de um lugar, de um programa, de uma década e ninguém sabe quem é. Quem é? (Filho, 2017).

Um dos aspectos mais importantes desse depoimento diz respeito ao apagamento da autoria como forma de manutenção da autoridade jornalística na televisão por meio da nomenclatura “cinigrafista amador”. Isso indica que a regulamentação do jornalismo brasileiro, com a imposição de barreiras formais ao exercício profissional (Petrarca, 2010), foi e continua sendo determinante para o rebaixamento desses agentes. Isso pode explicar porque as tentativas de inclusão dos cinegrafistas na comunidade jornalística costumam ser vistas como uma ameaça à reserva do mercado de trabalho aos graduados.

Considerações Finais

O modo como se deu a regulamentação profissional do jornalismo no Brasil sedimentou uma espécie de divisão moral do trabalho no interior das redações de TV entre aqueles que possuíam o diploma e os que não eram portadores do título acadêmico. A falta da credencial acadêmica levou à permanência dos cinegrafistas na zona de conflito entre duas legislações. Sem um estatuto profissional definido, eles podem ser enquadrados como operadores de câmera ou como repórteres cinematográficos, mas, de qualquer forma, são vistos como “técnicos”, subordinados à avaliação dos jornalistas graduados. Sendo assim, a terminologia “jornalista amador” corresponde aos agentes não diplomados, mais especificamente aos cinegrafistas não credenciados academicamente para o exercício regular da profissão.

Historicamente, as tentativas de restringir o acesso ao jornalismo a agentes diplomados resultaram no rebaixamento estatutário dos produtores de imagem em relação aos jornalistas produtores de texto. Isso pode ser observado na própria característica da atividade que ambos desempenham. Enquanto os últimos estão associados a uma prática

laboral intelectualizada, os primeiros permanecem associados ao trabalho braçal, relacionado ao carregamento de peso, sem o prestígio e a visibilidade concedida aos jornalistas. Nesse sentido, os cinegrafistas compõem uma espécie de “ralé” dos telejornais, a quem a ausência da formação superior não oferece às condições necessárias ao reconhecimento social.

Com a popularização dos equipamentos de filmagem, alguns cinegrafistas passaram a atuar nas franjas da produção telejornalística em contratos como *freelancers*, especialmente nas chamadas coberturas de risco. Mas, apesar de terem as imagens disputadas pelos noticiários, a autoria das mesmas costuma ser obscurecida por meio do crédito “cinegrafista amador”. Assim, enquanto jornalistas profissionais e emissoras capitalizam prestígio e autoridade, os “amadores” permanecem anônimos ao público, incapazes de se apropriar das condições que poderiam os alcançar o reconhecimento, profissional e social.

Referências

- AGUADO, Douglas Rodrigues. *Douglas Rodrigues Aguado: depoimento [abr. 2017]. Entrevista em profundidade concedida à autora.*
- AGUIAR, Leonel Azevedo de; BARSOTTI, Adriana. Jornalismo amador: proposta para definir as práticas jornalísticas exercidas pelo público em ambientes interativos. *Revista Pauta Geral- Estudos em Jornalismo*, Ponta Grossa, vol.1, n.1 p. 43-58, Jan-Jul, 2014.
- ALBUQUERQUE, Afonso. O copy desk e o diploma: a retórica do profissionalismo como ‘purificação moral’ no jornalismo brasileiro. In: LOPES, Fernanda Lima; Sacramento, Igor (Orgs.). *Retórica e Mídia – estudos ibero-brasileiros*. Florianópolis: insular, 2009.
- BIRD, Elizabeth; DARDENNE, Robert. Mito, Registro e Estórias: Explorando as qualidades narrativas das notícias. In: TRAQUINA, Néelson (org). *Jornalismo: Questões, Teorias e Estórias*. Lisboa, Vega, 1993
- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- BRASIL, Antonio Claudio. *Telejornalismo imaginário – memórias, estudos e reflexões sobre o papel da imagem nos noticiários de TV*. Florianópolis: Insular, 2012.
- 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.
- COSTA, Elizabeth Vilela da. *Elizabeth Vilela da Costa: depoimento [nov. 2017]. Entrevista em profundidade concedida à autora.*

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

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

FONSECA, Jadson Marques. *Jadson Marques Fonseca: depoimento [ago. 2016]*. Entrevista em profundidade concedida à autora.

FILHO, Albino Castro Freaza. *Albino Castro Freaza Filho: depoimento [abr. 2017]*. Entrevista em profundidade concedida à autora.

FILHO, Antônio Teixeira de Castro. *Antônio Teixeira de Castro Filho: depoimento [abr. 2017]*. Entrevista em profundidade concedida à autora.

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

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

KUSTER, Ulysses Fontes. *Ulysses Fontes Kuster: depoimento [abr. 2016]*. Entrevista em profundidade concedida à autora.

MARIZ, Rodrigo. *Rodrigo Mariz: depoimento [abr. 2017]*. Entrevista em profundidade concedida à autora.

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

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

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

MONTEIRO, Priscila Pereira. *Priscila Pereira Monteiro: depoimento [mar. 2017]*. Entrevista em profundidade concedida à autora.

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

NUNES, Adeilton de Oliveira. *Adeilton de Oliveira Nunes: depoimento [dez. 2016]*. Entrevista em profundidade concedida à autora.

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

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

PONTES, Jucimara de Nogueira. *Jucimara de Nogueira Pontes: depoimento [nov. 2016]*. Entrevista em profundidade concedida à autora.

RAMOS, Tiago Caetano Alves. *Tiago Caetano Alves Ramos: depoimento [mar. 2017]*. Entrevista em profundidade concedida à autora.

RIBEIRO, A. P. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 1950*. Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

ROXO, Michelle. *Sobre fronteiras no jornalismo: o ensino e a produção da identidade profissional*. Tese (Doutorado) – UFF, 2011.

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

SJOVAAG, Helle. Amateur Images and Journalistic Authority. In ANDÉN-PAPADOPOULOS, Kari and PANTTI, Mervi. *Amateur Images and Global News*. Intellect Bristol, UK, 2011.

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

SILVA, Luarlindo Ernesto da. *Luarlindo Ernesto da Silva: depoimento [jan. 2017]*. Entrevista em profundidade concedida à autora.

SQUIRRA, S. *Aprender Telejornalismo: produção e técnica*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SOUZA, Jessé. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

TUCHMAN, G. Objectivity as Strategic Ritual: An Examination of Newsmen's Notion of Objectivity. *American Journal of Sociology*, Vol.77, n.4 (Jan. 1973), p.660-679.

USHER, Nikki. Breaking news production processes in US metropolitan newspapers: Immediacy and journalistic authority. *Journalism*, 2017, pp. 1-16.

VASCONCELOS, Rodrigo Menezes. *Rodrigo Menezes Vasconcelos: depoimento [dez. 2016]*. Entrevista em profundidade concedida à autora.

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

ZELIZER, B. Where is the author in American TV News? On the construction and presentation of proximity, authorship, and journalistic authority. *Semiotica* 80-1/2 (1990), 37-48.

_____. *Covering the body: the Kennedy assassination, the media and the shaping of collective memory*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1992.

Agradecimentos e observações

¹ Agradecemos a Marcos Roxo e ao Departamento de Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

² Este artigo é parte de uma pesquisa de mestrado financiada pelo CNPQ.

A autora

Aline Grupillo é jornalista, Mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense e doutoranda na Universidade da Beira Interior (Portugal).
E-mail: aline_grupillo@hotmail.com