



UNIVERSIDADE
NOVA
DE LISBOA



Relatório de Estágio

O diálogo entre o Documentário e o Jornalismo Audiovisual: Influências, diferenças e públicos

Ana Francisca Fernandes de Almeida Simões

Relatório de Estágio de Mestrado em Ciências da Comunicação,
especialização em Cinema e Televisão
Agosto de 2021

Relatório de estágio apresentado como produto final da componente não letiva para conclusão do Mestrado em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão, e, assim, obtenção do grau de Mestre. Este trabalho foi realizado sob a orientação do Professor Luís Gouveia Monteiro e do Professor Luís Mendonça.

A supervisão durante o estágio curricular prático no jornal Observador esteve a cargo de Catarina Santos, editora do departamento de multimédia onde estive inserida.

Agradecimentos

O presente relatório, e correspondente investigação, desenvolvido após a realização de um estágio curricular no Jornal Observador, não seria possível sem o apoio e ajuda de várias pessoas. A todos elas deixo o meu profundo agradecimento.

Ao Professor Luís Gouveia Monteiro e ao Professor Luís Mendonça, orientadores do Estágio, muito agradeço a confiança e incentivo que manifestaram, desde o primeiro dia, ao meu projeto para o Relatório, bem como toda a disponibilidade, apoio, aconselhamento e preciosas contribuições prestadas durante esta caminhada.

À Catarina Santos, pela disponibilidade, pelo apoio e pela confiança que depositou em mim e no meu trabalho. A oportunidade que me foi proporcionada de abraçar diferentes projetos e funções, alguns dos quais com consideráveis níveis de autonomia e responsabilidade, permitiram que o estágio fosse pleno de desafios, experiências e aprendizagens.

Aos documentaristas e restantes jornalistas entrevistados no âmbito deste trabalho que disponibilizaram atenciosamente algum do seu tempo para responder às minhas questões. Obrigado Jorge Pelicano, Miguel Gonçalves Mendes, Miriam Alves, Pedro Coelho e Ricardo Clara Couto.

Aos meus colegas de equipa no Observador, por me terem recebido e acolhido de braços abertos, por todas as gargalhadas e trocas de ideias. Obrigada Ana Raquel, Diogo, Kimmy e Tiago.

Aos meus colegas e professores de Mestrado, pelos ensinamentos, pelos desafios, pelas partilhas de ideias, que me fizeram apaixonar ainda mais por esta área.

À Maria João, minha colega noutras etapas do meu percurso académico, e que entrou nesta aventura do Mestrado comigo.

Aos meus restantes amigos, por sempre me encorajarem a seguir os meus sonhos e serem uma das minhas maiores fontes de apoio. Obrigado Catarina, Eggheda, Estefânia, Inês, Joana, Maria Luís, Mariana, Marta, Poças, Rita, Rúben, Sara, Sílvia, Sofia e Sofia.

Ao meu irmão, por acreditar mais que eu no meu talento.

Aos meus pais, por sempre me terem proporcionado a oportunidade de prosseguir os estudos que eu queria, por me apoiarem todos os dias e por serem os meus maiores exemplos.

À minha restante família, por todo o carinho.

A todos, o meu mais sincero obrigado.

O Diálogo entre o Documentário e o Jornalismo Audiovisual: influências, diferenças e públicos

Resumo

Este relatório de estágio e investigação foi realizado enquanto produto final para conclusão do mestrado em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. O estágio curricular prático efetuado neste âmbito decorreu no jornal *Observador*, sediado em Lisboa, mais concretamente na equipa do departamento de multimédia do mesmo.

Neste projeto são estudadas e investigadas separada e comparativamente duas áreas que se têm vindo a influenciar ao longo da, ainda curta, História – Documentário (no sentido, sobretudo, de cinema documental) e Jornalismo Audiovisual. Por outro lado analisa-se também a evolução dos públicos nestas duas áreas. Entre as metodologias usadas neste trabalho estão: a pesquisa teórica, com recursos a diferentes documentos escritos, fílmicos e videográficos; a experiência de trabalho proporcionada pelo estágio; entrevistas personalizadas e direcionadas a profissionais das áreas em estudo.

O trabalho demonstra e aponta, entre outros, os seguintes aspetos: os principais pontos em comum, mas também os divergentes, entre as duas áreas; as definições dos principais conceitos e características de cada uma; o caminho histórico de cada uma e alguns momentos de cruzamento; a evolução e adaptação do público de cada uma aos contextos históricos e tecnológicos (públicos esses que se ampliam cada vez mais em ambos os casos e se cruzam também cada vez mais).

Palavras-chave: Documentário, Jornalismo Audiovisual, Público, Cinema, Reportagem, Jornalismo de Investigação

The Dialogue between Documentary and Audiovisual Journalism: influences, differences and audiences

Abstract

This internship and research report was carried out as a final product to conclude the master's degree in Communication Sciences, specialization in Cinema and Television, from the Faculty of Social and Human Sciences at University NOVA of Lisbon. The practical curricular internship took place in the newspaper *Observador*, based in Lisbon, more specifically in the team of the multimedia department.

In this project, two areas that have been influencing each other over, despite still short, time of History - Documentary and Audiovisual Journalism - are studied and investigated separately and comparatively. Among the methodologies used are: theoretical research, using different written, film and videographic documents; the work experience provided by the internship; personalized and targeted interviews with professionals from the two major areas under study.

This work demonstrates and points out the aspects in common, but also the ones that diverge, between the two areas; definitions of the main concepts and characteristics of each; the historical path of each and the moments of crossing between the two; and the evolution and adaptation of the public of each one to the historical and technological contexts, publics that expand more and more in both cases and also intersect themselves more and more.

Keywords: Documentary, Investigation Journalism, Great Report, Audiovisual Journalism, Cinema, Videojournalism, Audience

Transformar o importante em interessante é um desafio crescente e de crescente importância.

Miriam Alves, 2021

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO	10
1.1 - <i>CINEMA DOCUMENTAL</i>	10
1.1.1 - Desenvolvimento histórico e tecnológico do Cinema e do Documentário	10
1.1.2 - Definição de Documentário	18
1.2 - <i>JORNALISMO AUDIOVISUAL</i>	21
1.2.1 – Aparecimento, crescimento e adaptação à evolução tecnológica dos meios de comunicação	21
1.3 – <i>DESENVOLVIMENTO E TRANSFORMAÇÃO DO ESPECTADOR</i>	28
CAPÍTULO II – CONTEXTO PRÁTICO	35
2.1 - <i>ESTÁGIO CURRICULAR</i>	35
2.1.1 – O universo <i>Observador</i>	35
2.1.2 - Funções e projetos desenvolvidos	36
2.1.3 - Convivência de dois mundos no espaço da redação: artistas e técnicos multimédia e jornalistas	40
2.2 - <i>INVESTIGAÇÃO: PERSPETIVAS DE DOCUMENTARISTAS E JORNALISTAS PORTUGUESES</i>	41
2.2.1 - Pesquisa e estruturação das entrevistas	41
2.2.2 - Análise das entrevistas.....	43
CAPÍTULO III – O DOCUMENTÁRIO E O JORNALISMO AUDIOVISUAL DE INVESTIGAÇÃO.....	44
3.1 - <i>CARACTERÍSTICAS COMUNS E TROCA DE CONHECIMENTOS</i>	44
3.2 - <i>FATORES DIFERENCIADORES: LIMITES E OPOSIÇÕES</i>	47
3.2.1 - Questões objetivas	47
3.2.1.1 - Duração do produto final e do total do projeto	47
3.2.1.2 - Creditação da atividade profissional	48
3.2.1.3 – Formatos e dispositivos	49
3.2.2 – Parâmetros subjetivos.....	51
3.2.2.1 – Narrador e narrativa	51
3.2.2.2 - Caráter autoral	52
3.2.2.3 - Formulação e uso de entrevistas. As questões éticas e antropológicas que se levantam	54
3.2.2.4 – Importância da Estética	57
3.2.2.5 – Reconstituições e momentos e obras ficcionados.....	59
3.2.2.6 – Montagem	60
3.2.2.7 - Público	61
3.3 – <i>PERSPETIVAS FUTURAS</i>	65
CAPÍTULO IV – CONCLUSÕES	67
BIBLIOGRAFIA	73
FILMOGRAFIA E VIDEOGRAFIA	75
ÍNDICE DE ANEXOS	77

INTRODUÇÃO

O presente relatório de estágio, e correspondente investigação, foi realizado no âmbito da componente não letiva do 2º ano do Mestrado em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. O trabalho foi feito sob a orientação do Professor Luís Gouveia Monteiro e do Professor Luís Mendonça e corresponde ao resultado final apresentado para conclusão e obtenção do grau de Mestre.

O estágio curricular, com a duração de cerca de 3 meses, decorreu no jornal *Observador*, mais concretamente como integrante da equipa do departamento multimédia, e teve orientação, do lado da empresa, da jornalista editora do departamento Catarina Santos.

Este projeto, com o tema *O diálogo entre o Documentário e o Jornalismo Audiovisual – Influências, diferenças e públicos*, é o resultado, essencialmente, das três vertentes de investigação e sustentação seguidas: pesquisa teórica, com recursos a diferentes documentos escritos, filmicos e videográficos; experiência de trabalho proporcionada pelo estágio, da qual se destacam tarefas de produção integral de reportagens audiovisuais; entrevistas personalizadas e direcionadas a profissionais das duas áreas em estudo – documentário (Jorge Pelicano e Ricardo Clara Couto) e jornalismo audiovisual (Catarina Santos, Miriam Alves e Pedro Coelho).

Sendo uma entusiasta do Documentário, a questão da representação da realidade sempre me desafiou, pelo que ao longo dos tempos me encontrei a explorar outras áreas que também trabalhavam com o real e a factualidade. Naturalmente o Jornalismo foi uma das áreas em questão, de onde se destacou o Jornalismo Audiovisual de Investigação, por ser um olhar mais prolongado e pormenorizado do real tal como o Documentário.

Atualmente, com um público que tem acesso a todo o tipo de produtos que quiser, naturalmente projetos de Documentário e Jornalismo Audiovisual de Investigação partilham espaço quer na televisão, quer na *web*. Com um espectador habituado a diferentes tipo de narrativas e estéticas mais cuidadas, o mundo audiovisual evoluiu exponencialmente nas últimas décadas, sendo as permutas entre áreas cada vez maiores. Escolhi este tema por ser um diálogo que se mostrou importante ao longo dos anos e que ajudou à evolução de ambas as áreas, diálogo esse que vai continuar. É importante abrir este debate para perceber as trocas de conhecimento e limites. Do passado ao futuro, passando e enfatizando principalmente o presente, este relatório consiste numa perspetiva geral deste diálogo.

No capítulo I é feito o enquadramento teórico das duas áreas em estudo, sendo expostas algumas etapas marcantes do percurso histórico e tecnológico de cada uma e a evolução dos respetivos públicos. Para além disto, no caso do cinema documental,

são também apresentadas definições de *documentário* e *verdade documental*. São analisadas as perspectivas de diversos autores, tendo em conta que são conceitos muito debatidos devido aos limites maleáveis que têm dentro do Cinema.

No capítulo II expõem-se as duas dimensões práticas em que o trabalho assenta. A primeira corresponde ao estágio curricular, apresentando-se aí, sucintamente, a instituição que o proporcionou (jornal *Observador*) e descrevendo e explicando as funções e projetos nele desenvolvidos. Por outro lado, nesse espaço apresento também a minha perspectiva e análise pessoal, quanto à experiência que vivenciei enquanto técnica de multimédia, em função dos percursos académico e profissional, integrada num espaço de redação de informação e jornalismo. A segunda consiste num conjunto de entrevistas feitas a documentaristas e jornalistas portugueses; são expostos os métodos de pesquisa e preparação para a elaboração destas mesmas entrevistas, assim como os modos da posterior análise das respostas e correspondente utilização como fonte de pesquisa para este projeto.

No capítulo III, com base nos enquadramentos apresentados nos capítulos anteriores, procede-se à análise comparativa entre as duas áreas em estudo através, sobretudo, de um debate organizado por características arrumadas em dois grupos: parâmetros objetivos (duração do produto final e total do projeto; creditação da atividade profissional; formatos e dispositivos) e parâmetros subjetivos (narrativa e narrador; carácter autoral; formulação e uso de entrevistas; questões antropológicas e éticas; importância da estética; reconstituições e momentos e obras ficcionadas; pós-produção; público). No final do capítulo referem-se também algumas previsões quanto à possível evolução futura de cada área, nomeadamente tendo em conta a caminhada que tem vindo a ser feita em Portugal.

O último capítulo, IV, é, essencialmente, o espaço das conclusões do trabalho. Relembra-se, de forma sucinta, as questões principais que o trabalho coloca e respetivas respostas. Conclui-se o capítulo com uma pequena perspectiva do que poderá vir a ser o futuro de cada uma das áreas em análise e do intercâmbio que se estabelece entre ambas.

CAPÍTULO I – ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1.1 - CINEMA DOCUMENTAL

1.1.1 - Desenvolvimento histórico e tecnológico do Cinema e do Documentário

“O que dizer (...) do cinema, historicamente, ao mesmo tempo, produto e maior ator da roteirização do mundo?” (Comolli, 2008)

Tudo começou com as primeiras projeções de imagens em movimento, um produto dos irmãos Lumière - *La sortie des usines Lumière* – o primeiro filme exibido em março e junho de 1895 perante membros da *Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale*. Em dezembro desse mesmo ano, os irmãos exibiram essa mesma obra numa mostra pública com plateia paga.

Antecedida pela fotografia, a linguagem mostrou que uma sequência de imagens criava o efeito de movimento. A tecnologia que permitia esta captação foi criada também em 1895. Em paralelo com o desenvolvimento da mesma, vários artistas começaram a explorar a área que rapidamente se popularizou, afirmando-se em pouco tempo como uma forma de arte independente, a sétima. O que começaram por ser pequenas curtas de alguns segundos, deram lugar, em pouco tempo, não só a filmes de horas, como também a minisséries (Kemp, 2019).

Considera-se que a ideia documental nasceu com as primeiras pessoas que exploraram as imagens em movimento, pois deslocavam-se para captar acontecimentos do mundo à sua volta, e por isso, essas imagens ganhavam valor documental (Nichols, 2017). Contudo, documentar e ideia documental é igual a linguagem ou cinema documental? Não, pois como escreve Manuela Penafria no seu livro *O Filme Documentário: História, identidade, tecnologia* (1999): “O documentário não nasceu com o cinema. O que nasceu com o cinema foi o princípio de toda a não-ficção: filmar os atores naturais, a espontaneidade do seu gesto e o meio ambiente que nos rodeia.”.

A câmara era também usada para registar ações e acontecimentos para estudo, inclusivamente movimentos e fenómenos da Natureza e mundo animal. Com a possibilidade de acelerar e desacelerar as imagens, novas perspetivas permitiam novos estudos (Penafria, 1999). Talvez pelo vasto uso destas técnicas nos primórdios da tecnologia fílmica, se tenha reconhecido a potencialidade do documentário no ramo científico, área em que veio, de facto, a fazer um caminho vincado e significativo.

Em poucos anos, e sem surpresa, começaram a ser adaptadas obras literárias de renome para filme. Ao mesmo tempo diferentes géneros de ficção foram-se afirmando, sobretudo devido aos trabalhos de Georges Méliès que teve um papel fulcral no desenvolvimento de técnicas de montagem para ficção. Devido à ampla

expressão artística dos cineastas e popularização da ficção, a não ficção foi colocada temporariamente de lado (Penafria, 1999). Os géneros fílmicos foram surgindo e definindo-se natural e espontaneamente. Pode afirmar-se que pelo ano de 1910 praticamente todos os géneros de ficção que hoje vemos já estavam definidos, assim como as principais técnicas cinematográficas e narrativas. Pouco mais de 20 anos após a primeira mostra dos irmãos Lumière, diversos filmes estavam a ser vistos pelas massas em todo o mundo.

É de realçar o curto espaço de tempo decorrido a nível histórico para tamanho impacto e aceitação por parte da sociedade. Estes sinais anunciavam o veloz desenvolvimento e o inegável peso que o Cinema iria ter futuramente.

Em janeiro de 1914, Charlie Chaplin atuou pela primeira vez perante uma câmara. No final desse mesmo ano era a pessoa mais reconhecida do mundo, por protagonizar alguns dos filmes mais célebres do fenómeno do cinema mudo (Kemp, 2019).

Entre as obras desta etapa histórica de cinema muda destaca-se o filme *Nanook of the North* (1922) de Robert Flaherty, um registo muito diferente dos filmes protagonizados por Chaplin, ainda que tenha causado o mesmo tipo de empatia que uma das personagens de Chaplin – o Vagabundo. O filme, que retrata o dia-a-dia de um esquimó residente no Ártico canadiano, foi o marco do início da história do Documentário (Penafria, 1999). A obra abriu as portas do pensamento documental por vários motivos: mostrava uma figura e realidade alheias ao público (a que, de outro modo, não teria acesso); focava-se num pequeno agregado ao contrário das habituais massas representadas; as imagens eram registadas *in loco*; e mostrava que o desconhecido tem uma cara e que é tão merecedor de ser mostrado como qualquer outra história. Com as primeiras características do Documentário trouxe também as suas primeiras questões relativamente ao retrato do real através da imagem em movimento (sendo Documentário ou não). Entre as problemáticas estão a manipulação, a dramatização, o *staging* e a promoção de produtos, que no caso de *Nanook* se verificava na comercialização das peles. Estas questões prevalecem até aos dias de hoje, tal como já na época, pelo que a resposta é o assumir de uma subjetividade independentemente da área.

A fácil distribuição e aceitação do Cinema por parte do público rapidamente popularizaram a sétima Arte que, por isso, passou a ter uma grande influência nas massas. Devido aos controversos panoramas políticos por todo o mundo, a censura e as restrições começaram a ser aplicadas nos filmes, prolongando-se por várias décadas. Os autores viram a sua criatividade limitada e reprimida. O controlo era tal que a própria indústria começou a criar sistemas e organizações próprias de avaliação (Kemp, 2019).

Ao longo de toda a história houve várias *eras de ouro* – períodos onde eram lançadas várias obras que posteriormente eram consideradas pelo público como clássicos. Os historiadores indicam que a primeira foi na Alemanha e na União Soviética durante a década de 20, de onde podemos destacar a obra de Dziga Vertov *O Homem da Câmara de Filmar* (1929), um dos mais importantes produtos cinematográficos da História. Este filme era o espelho da teoria soviética de montagem, que inventou técnicas, como a justaposição de planos, e mostrou como a edição podia criar diferentes ritmos, inclusivamente frenéticos, e como tirar partido do movimento de câmara (Kemp, 2019). Foi uma das películas mais marcantes do chamado *cinema verdade* (*Kino-pravda*) soviético (termo inventado pelo próprio Vertov por a preocupação ser a captação da realidade, o qual criou também o termo Cinema-olho, *Kino-glaz*). Esta corrente propunha-se a tirar partido das potencialidades dos *medium* e avanços tecnológicos.

A escola soviética influenciou todo o percurso posterior do Documentário, ainda que na altura as produções não fossem assim intituladas, e lançou o mote de que o género podia escolher uma via mais *avant-garde*. (Nichols, 2017). Como indica Penafria (1999), até aos dias de hoje Vertov é considerado um dos dois pais do género, em conjunto com Flaherty, ainda que nenhum dos dois se tenha definido de documentarista. Estes dois sonantes nomes, e as duas obras referidas dos autores, definiram as características essenciais do género: a filmagem do mundo à volta da câmara, o registo *in loco*, e a construção do filme como uma visão ao invés de uma mera descrição factual.

Retomando o pensamento do Cinema na sua generalidade, é importante ressaltar que o Cinema de Hollywood se dividiu em três grandes partes devido à lei *anti-trust* que entrou em vigor nos Estados Unidos – produção, distribuição e exibição. Ainda no início do século XX, estas áreas trabalhavam separadamente criando um monopólio económico e de interesses complexo. Com isto começou a afirmar-se uma onda comercial que limitava o financiamento dos artistas e, sobretudo, restringia a liberdade artística das obras.

Como Nichols (2017) explica, foi então que, no início da década de 30, John Grierson criou um sistema próprio com as três áreas juntas, já que os seus filmes dificilmente conseguiam espaço no circuito comercial. Ainda que Grierson seja um dos nomes mais referidos nesta mudança, não foi o único entusiasta da condensação das partes.

Sobre o trabalho de Grierson é importante também ressaltar que ele colocou em prática um projeto de educação pública através do cinema e, por isso, foi o primeiro e principal organizador do pensamento documental de valor científico. Nos seus filmes eram valorizados os atores nativos, eram usados argumentos simples, alto nível técnico e tratamento cinematográfico complexo.

Grierson e o movimento documentarista britânico do qual fazia parte assumiram e, assim, implementaram as palavras *documentário* e *documentarista* (Penafria, 1999). Este grupo não foi o único a desenvolver esta componente educativa e didática no Documentário. Ainda que Grierson seja o nome mais apontado, este tipo de trabalho foi desenvolvido simultaneamente quer na Europa quer no continente americano e não só pelo Cinema como também pela televisão. Com isto abriu-se um nicho que se desenvolveu e estabeleceu nos anos seguintes, com a maioria dos documentários produzidos a terem como tema questões científicas e sociais. Foram priorizados assuntos sobre natureza, ciência, história, cultura e personalidades. Esta tendência criou o preconceito de que o documentário era sempre um produto sério, educativo e institucional e que esse seria o campo do documentário tradicional (Nichols, 2017). No entanto, a própria produção encaminhou esse modelo para o seu próprio esgotamento durante os anos 50 a nível do Cinema Documental, e posteriormente outros tipos dentro do género ganharam mais força, como o experimental, observacional e ficcionado.

Esta linguagem educacional nunca se extinguiu e anos depois voltou a ganhar força. Sobretudo no Documentário sempre se debateu a legitimidade desta vertente didática, contudo não existe consenso.

Em todo o mundo, o Cinema sonhava com o desenvolvimento tecnológico que permitisse a integração do som direto. Os realizadores queriam ver a área desenvolvida. Tudo culminou com a chegada do som direto que revolucionou mais uma vez a indústria (Da-Rin, 2004). Como disse Eduardo Coutinho (2001) numa entrevista: “tinha só imagem, quando veio o som, a captação do movimento do mundo ficou completa. Como recusar isso?” (Sandro Neiva, 2014). O fascínio pela sonoplastia direta acabou por ditar a morte do cinema mudo e permitiu aos criadores a exploração de um novo mundo tão amplo como o que já tinha, o da imagem.

Posteriormente, para além de outras *eras de ouro* em diferentes países, movimentos, géneros e escolas afirmaram-se e sublinharam ainda mais a globalização e desenvolvimento do Cinema até quase ao final do século.

Dentro do género documental, há algumas etapas a destacar. Em apenas dois anos, entre 1958 e 1960, surgiram diversos movimentos, entre os quais o *candid eye* no Canadá, o cinema direto desenvolvido por jornalistas norte-americanos, e o *cinema vérité* em França (Da-Rin, 2004), destacando-se particularmente os dois últimos.

Os jornalistas norte-americanos, que se reuniram numa produtora - *Drew Associates* -, produziam trabalhos considerados “cine-reportagens” ou “jornalismo filmado”. Eles acreditavam que o documentário produzido na época era falso e distante do real por terem comentários encenados, texto narrado, ruídos, ... Por isso, aproveitaram a invenção do som direto e o facto de a câmara se tornar portátil, e transformaram esses fatores em duas das suas imagens de marca. Outra das imagens

de marca foi a postura da câmara enquanto “mosca na parede”, um posicionamento observacional (Salvo, 2017). O ato de sair à rua de câmara na mão desencadeou novos caminhos não só no documentário como próprio jornalismo, inclusivamente no espaço dos diretos e da reportagem. Este foi um dos pontos fulcrais do diálogo entre o Documentário e o Jornalismo, historicamente um dos mais marcantes, que mostrou que as pontes podiam ser feitas ainda que as técnicas fossem adaptadas posteriormente por cada área.

Paralelamente, os franceses Edgar Morin e Jean Rouch, com formação em sociologia e antropologia, desenvolveram um estilo de ideologia pós-estruturalista (Salvo, 2017). Acreditavam que ao se ligar uma câmara a privacidade era violada. Exploravam a palavra nas suas diferentes formas: entrevistas dos realizadores, monólogos, debates, discussões coletivas entre entrevistados e avaliação dos diretores. A preocupação primordial era representar os filmados da maneira mais honrosa e digna que estes considerassem, tal como em qualquer outra pesquisa antropológica. Estes autores foram ainda mais além, com o lançamento de *Chronique d'un Été* (1961), onde introduziram uma nova forma de captar, provocando tensão na frente da lente assumidamente.

Verificamos nestas duas abordagens polos muito opostos e diferentes dentro do género documental. Contudo, os ensinamentos e características que difundiram são reconhecíveis em muitos trabalhos desenvolvidos ao longo dos tempos até aos dias de hoje. Concretamente em relação ao papel dos jornalistas norte-americanos, importa enaltecer essa intervenção do pensamento jornalístico, pois ainda que tenha sido um contributo para um género cinematográfico, as suas escolhas baseadas na postura ética do jornalismo acabaram por se projetar no caminho percorrido pelo documentário desde então.

A televisão marcou realmente a sua presença como *media* importante ainda nas décadas de 30 e 40, mas apenas mais tarde se instalou mundialmente. Aquando da sua dominância, a televisão começou a introduzir na sua grelha a exibição de obras cinematográficas. E aí, o público verdadeiramente generalista passou a ter acesso a mais Cinema e a uma nova tela de exibição, para além das salas de cinema e *drive-ins*.

O estilo documental foi o pioneiro em termos de procura e mostra daquilo que se considera além do comum da realidade, ou seja, o espaço que faltava e tornava a sétima Arte incompleta, os pequenos pormenores que não estamos habituados a observar. Como diz Comolli (2008), o documentário questiona coisas que a ficção não questiona: “Como representar os processos lentos, invisíveis, as transformações ou metamorfoses dos espíritos e das matérias? Como mostrar o trabalho, suas temporalidades, suas durações, que escapam ao divertimento?”.

Foi na década de 80 que se considera ter começado a *era de ouro* do documentário que se prolonga até aos dias de hoje. A academia dos Óscares começou

a distinguir cada vez mais filmes do género, exatamente porque se produziam cada vez mais filmes ricos em conteúdo e de qualidade. Desde meados da década que distinguiram, com nomeações e prémios, documentários que conferiram uma nova roupagem à ideia tradicional e antiga do género. Com mais holofotes virados para o Cinema Documental, quer os realizadores quer os estudos académicos começaram a conferir maior atenção à definição concreta de Documentário enquanto género cinematográfico. Por ser um género com linguagem e técnicas mais próprias, esta questão tornou-se cada vez mais pertinente de estudar (Nichols, 2017).

Apesar dos primeiros festivais de cinema remontarem à década de 30, estes assumiram-se como um circuito independente, face ao comercial, sobretudo nos primeiros anos do século XXI, graças ao desenvolvimento das telecomunicações. Os autores procuram aqui afastar-se do tom corporativo dos *media* e da linguagem padronizada de cinema mais comercial (Nichols, 2017). Por contraste, a televisão e a publicidade, que exploravam o fenómeno do entretenimento “fácil”, tinham as próprias exigências das indústrias de produção e distribuição, o que empurrou sobretudo artistas experimentais para este caminho sem amarras e condicionamentos, caminhos esses que passavam pela exploração de aspetos não mostrados nos *media*. No entanto, e devido aos ditames da era capitalista, até este circuito evoluiu naturalmente dependente de dinheiro e para isso recorre a publicidade, patrocínios, mecenato, Contudo, os *briefings* fílmicos, estéticas e narrativas foram capazes de continuar a ser livres e apetecíveis para artistas independentes.

Falando agora sobre o desenvolvimento tecnológico do mundo digital, com o surgimento da internet e, assim, de um novo meio de propagação artística, o público começou a ter acesso a obras que outrora não tinha, e os artistas a novas plataformas de divulgação, mas passaram também a estar sujeitos a novos requisitos de produção.

Quando surgiram plataformas como *Youtube*, *Vimeo* e *Facebook*, os criadores depararam-se com meios que lhes permitiam uma distribuição sem custos das suas obras.

No caso do cinema documental, o documentário independente ganhou força, para além de ter sido reforçada a esperança nos novos artistas, com novas perspetivas, que já vinha a ser alimentada desde o início da *era de ouro* (Nichols, 2019). Rapidamente começaram a produzir-se obras para a *web* e os artistas depararam-se com a necessidade de novos formatos e com um público que se virava para o conceito de imediato.

Foram-se formando novas comunidades e criando, assim, novos movimentos. Com a afirmação das plataformas *streaming* o público teve acesso a novos formatos e estilos de filmes, entre os quais os documentais. A lógica e fundamentos próprios de uma plataforma paga e, por isso, comercial, influenciam inevitavelmente o seu

catálogo. Por outro lado, quanto maior o catálogo, mais apetecível se torna a plataforma.

No caso do documentário, plataformas como *Netflix* e *HBO*, apostaram em produtos que procuravam responder às tendências dos seus espectadores, tendências essas que podemos questionar se não foram elas próprias a criar e induzir. Entender a dimensão da influência do público sobre seja qual for o tipo de produto ou área, na sua totalidade, é algo utópico, pode dizer-se apenas que as influências são mútuas.

Ainda que a era de ouro do documentário tenha começado nos anos 80, o primeiro reconhecimento foi feito, sobretudo, por parte das comunidades académica e fílmica. O reconhecimento por parte do público só chegaria mais tarde.

Como já referido, o documentário viveu durante largas décadas com o preconceito de ser conteúdo educativo e aborrecido, uma imagem que demorará algum tempo a limpar completamente. A televisão alimentou esta ideia pré-definida com a transmissão sobretudo de documentários científicos, nomeadamente sobre a vida animal e a Natureza. Eduardo Coutinho, cineasta e jornalista brasileiro, considerado por muitos como o maior documentarista da história do cinema do Brasil, falava e alertava para esta temática num documentário feito sobre si, em 2001. Dizia:

Tem duas tragédias no documentário que impedem que ele seja apreciado pelas pessoas menos informadas e pelos jovens então nem se fala. É que há duas maldições: uma é dizer que o documentário educa e informa (tudo bem, isso é a reportagem que tem em televisão, tem alguns documentários que são assim); a segunda é que o documentário diz a verdade (Sandro Neiva, 2014).

Uma das grandes viragens aconteceu exatamente com o aparecimento destas plataformas digitais que, mesmo nos temas mais científicos, vincularam uma estética mais comercial, apetecível e de fácil receção.

Vejamos um exemplo, *My Octopus Teacher* (2020), de Craig Foster, vencedor do Óscar de Melhor Documentário, produzido e disponibilizado pela *Netflix*, tem como tema principal a vida de um polvo, contudo a abordagem é completamente diferente do previamente associado a este tipo de temáticas. É simplesmente um cineasta que vai à descoberta e quer mostrar o que o seu olhar, e o olhar da sua câmara, experienciou, observou e aprendeu, sem grandes compromissos ou preocupações com a enumeração constante de factos científicos. Com uma estética cuidada, devido ao ambiente que retrata, desloca-se dessa vertente cinematográfica e foca-se na transparência da relação do humano com a criatura marinha. A humanização das temáticas, nomeadamente pelo recurso a caras anónimas para efeitos de reconhecimento e representatividade, tem conduzido a fluxos narrativos que têm prendido os espectadores a estas plataformas.

Ainda que o desenvolvimento tenha sido constante, as influências são agora mais reconhecidas por estarem presentes em obras disponíveis a qualquer momento. Isto é transversal a todos os géneros.

Hoje em dia, com a disponibilidade de bibliotecas fílmicas extensas, quer online, quer físicas, com a existência de diversas plataformas de *streaming*, com o acesso livre a diversos sites *web* (e também, e infelizmente, por acessos de forma pirateada), pode aceder-se a praticamente qualquer obra que se pretenda, independentemente do autor ou ano.

Uma das inovações cinematográficas que ganhou terreno nos últimos anos é a interatividade, que permite ao espectador escolher entre opções sobre as ações das personagens, deixando nas mãos do público, de algum modo, a definição do próprio enredo. Só na plataforma *Netflix* conseguimos contabilizar, atualmente, mais de uma dezena de obras interativas e, ainda que a maioria sejam de animação, cada vez há mais interesse em produzir conteúdos deste tipo que usa atores e não-atores.

Hoje em dia, todo o Cinema usufrui de uma liberdade criativa como nunca antes visto e cada vez mais os géneros se entrelaçam, não só entre eles mas também com outros campos da sociedade e outras vertentes artísticas. O Documentário foi, como se viu, um dos primeiros géneros a beber de outras áreas, pelo que a abertura para o continuar a fazer continua a existir.

1.1.2 - Definição de Documentário

Como referido anteriormente, a definição de Documentário é um tema em discussão, e que vem, aliás, desde antes ainda da afirmação do género, por se tratar de uma linguagem própria. Contudo, nunca foi desvinculado do Cinema, ainda que possa ter influências e características comuns a outros campos, inclusivamente científicos e sociais, como a antropologia e o jornalismo.

A palavra *documentário* é uma evolução conceptual do conceito *documentaire* que proveio de *documento*. Como já referido, o teor documental das primeiras captações de imagem em movimento ditou o caminho do conceito. Devido ao processo evolutivo ainda precoce na época, a palavra francesa *documentaire* começou a ser aplicada como rótulo de alguns filmes que, se avaliarmos hoje em dia, nem se enquadram no conceito de *documentário*, como por exemplo histórias dramáticas gravadas em locais exóticos. A utilização frequente do vocábulo *documentário*, como já exposto, surgiu e consolidou-se com John Grierson, assim como se intensificou a discussão sobre os limites e características do género (Penafria, 1999).

Como esclarece Nichols (2017) relativamente às definições de *documento* e *documentário*, um documento escrito, sonoro, visual ou audiovisual isolado é avaliado consoante a sua autenticidade, fidelidade e verdade perante o real que mostra ou descreve. O Documentário, por outro lado, é uma representação da realidade, e, como todas as representações, é avaliado “mais pela natureza do prazer que oferece, o valor que a visão interna proporciona, e a qualidade da perspetiva que mostra”. Por isso, o simples registo de imagens do mundo não consiste num produto com valor documental. Fatores como autoria, propósito e *storytelling* são requeridos para a categorização.

Todavia, o documentário enquanto forma artística não está em questão. É-o, de facto. O carácter artístico intrínseco é inegável, sobretudo por partilhar uma das principais e mais importantes vocações da Arte, que é, como o sublinha Rancière (2010), a da exposição de dissociações, oposições e confrontos que permitem novas tolerâncias e intolerâncias, assim como o contacto com novos mundos.

Dentro do Cinema, a divisão comum é ficção para um lado e documentário para o outro. Contudo, o espectro não é assim tão linear e as fronteiras não são assim tão delineadas.

Ao longo deste pouco mais de um século de história, cada vez se verificou mais o intercâmbio de métodos e práticas entre a ficção e o cinema documental. Se por um lado o documentário recorre a técnicas tipicamente da ficção, como o uso de *script*, a encenação e consequentes ensaios e *performance*, a ficção usa metodologias e linguagens documentais como o registo *in loco*, o uso de não atores, o improvisado, o uso de *found footage*, *voice-over* e luz natural como iluminação principal (Nichols, 2017).

Diferentes autores e estudiosos expuseram, ao longo dos anos, o que, para si, era a definição de Documentário e qual era o valor e teor da verdade documental, caso considerassem que ela existia ou era exigida.

Relativamente às visões de Vertov e Grierson, Manuela Penafria (1999) explora-as e expõe-nas. Desde logo podemos reconhecer as características básicas do género, mas também o início da evolução do pensamento sobre o tema que, desde o princípio, se declarou como um estilo próprio e único. Dziga Vertov, nos finais dos anos 20 e início dos 30, afastou a hipótese da “realidade tal como ela é” e mostrou que o documentário é muito mais uma interpretação do mundo que é filmado, do que um retrato fiel do mesmo. Logo a seguir, John Grierson, nos anos 30, muito inspirado por Flaherty, colocava o documentário em lugar de destaque, dizendo mesmo que se encontrava numa categoria superior aos restantes géneros por trabalhar diretamente com o mundo real e ao mesmo tempo não ser uma mera descrição e exposição dele mesmo. Outro fator que justificava a sua superioridade era a obrigação social que lhe ficou vinculada, e, também por isso, defendia o documentário como o “tratamento criativo da atualidade”. Nessa linha, Grierson sempre se considerou um artista, pois entendia que a seletividade que aplicava no tratamento das imagens era um processo criativo e, por isso, que o documentário era uma forma de arte. A própria autora, posteriormente, enuncia as características obrigatórias do documentário que ela entende como definidoras do género, sendo elas o discurso sobre o real, o registo *in loco* e o carácter autoral, assumindo que as restantes características são maleáveis.

Parece-me que Penafria coloca nesta seleção de características poucas exigências de obrigatoriedade, e que serão, por isso, fáceis de cumprir para a maior parte das obras. Contudo, sobretudo em documentários ficcionados, o registo *in loco* pode não ser usado. Sendo assim, restam-nos então dois parâmetros (discurso sobre o real e carácter autoral) como devendo ser os exigidos às peças e aos autores. Porém, é necessário aprofundar o primeiro ponto (discurso sobre o real), no sentido de contribuir para a distinção entre pensamento documental e ficção. A expressão “discurso sobre o real” pode ser, de certa forma, enganadora e errada neste contexto explicativo. Qualquer realizador, artista ou criador pode afirmar que a sua ficção retrata uma realidade presente ou um aspeto e sentimento real no dia-a-dia, por isso importa esclarecer que o real retratado pelo documentário exige uma base algo factual, ainda que não a demonstre explicitamente ou com uma narrativa estritamente ordenada consoante os acontecimentos e corpos.

Já dentro do cinema documental, muitos autores discutem o valor do conceito de verdade documental devido aos preconceitos educativo e jornalístico dos quais os autores se querem desvincular, já que não é uma característica definidora do género.

Eduardo Coutinho expõe a sua opinião sobre a ligação do conceito de verdade e o documentário:

O documentário não tem compromissos forçosos com a informação, com a educação ou sequer com (...) se é verdade (...) isto é, o documentário joga com a questão da verdade. O documentário é verdade, a ficção não é verdade, isso é tolice (Sandro Neiva, 2014).

Racière (2010) aborda também o valor de verdade dizendo que “o real nunca é inteiramente solúvel no visível”. De facto, o conceito de verdade é abstrato e nunca alcançável seja qual for a situação, pois cada ser tem a sua própria verdade (o seu próprio olhar), que, ao colidir com outra, impede que se tenha a percepção segura do seu valor total, ou seja, do que é verdadeiramente a verdade.

Com isto, reforço a ideia anterior de que o Documentário tem um compromisso com o facto – o facto da existência de um acontecimento, situação ou corpo livres sobre os quais não tem controlo – e a verdade gerada a partir desses elementos é criada com o carácter autoral assumido que, por isso, a torna numa perspetiva única e particular.

1.2 - JORNALISMO AUDIOVISUAL

1.2.1 – Aparecimento, crescimento e adaptação à evolução tecnológica dos meios de comunicação

O jornalismo audiovisual surgiu com a televisão, por isso é importante perceber o surgimento deste meio de comunicação, o seu desenvolvimento e as direções tomadas e analisar o caminho que, lado a lado, foram percorrendo.

A nível tecnológico pode dizer-se que os primeiros passos da televisão foram dados ainda no século XIX. As primeiras experiências na área da telegrafia (no sentido de envio telegráfico de imagens) remontam aos anos 40. Nas últimas décadas desse século houve contributos interessantes para a transmissão de imagens à distância, que foram aproveitados nomeadamente pelo escocês John Baird que, nos anos 20 (do século XX), criou um dos primeiros modelos de televisão de que há conhecimento. A afirmação da televisão como um *media* das massas acontece entre os anos 20 e 30 do século XX nas primeiras regiões do mundo que a acolheram. Ainda que a televisão não tenha sido considerada um grande fenómeno tecnológico, desde o seu aparecimento que foi um meio de comunicação encarado com respeito e credibilidade por parte dos espectadores (Bourdon, 2000).

A televisão demorou a encontrar o seu rumo, ainda que, como explica Hickethier (*in*: Bignell & Fickers, 2008), já durante os anos 20 se tenham começado a definir os seus objetivos. Foi durante esta década que a rádio se vinculou como o principal meio de comunicação social e fonte de entretenimento. A televisão, servindo-se dessa experiência, olhou para a rádio como exemplo e ponto de partida. Nessa linha, para a arrumação de conteúdos o caminho parecia óbvio – a organização por programas. As primeiras experiências de programação e as suas primeiras emissões foram feitas na Alemanha, no Reino Unido e nos Estados Unidos da América. Posteriormente, os canais televisivos emergentes surgiram também em outros países e regiões, mas na sua maior parte eram dominados pelo poder político nacional. Do ponto de vista político, à época muitos regimes assentavam em políticas opressoras. Não lhes era, por isso, conveniente a intervenção direta e independente do espectador, mas, por outro lado, usavam a pequena caixa, muitas vezes, para propaganda política própria.

O desenvolvimento da televisão foi, de algum modo, colocado em *stand-by* durante a II Guerra Mundial, contudo as suas tecnologias foram usadas para desenvolvimento de outras ferramentas que se provaram muito úteis durante a guerra, como o radar, o sonar e as miras telescópicas, inclusivamente por parte dos alemães, russos e americanos. Após o conflito, a aposta na televisão intensificou-se significativamente. Para muitos, é aí que se dá o verdadeiro nascimento da televisão, pelo menos em termos da maneira de a abordar (e que se projetou naquilo que chegou aos dias de hoje). Ainda durante os anos 50 houve uma libertação da herança

radiofónica e a televisão começou a procurar a sua identidade visual, tendo ido beber ao teatro e seus cenários para criar estúdios para grandes produções.

Os Estados Unidos estiveram na linha da frente deste *boom* de desenvolvimento. Uma década após o fim da II Guerra, 65% das casas americanas tinham televisão e esta era já o *media* principal. Ver televisão tornou-se uma das atividades familiares de preferência (Boddy, 1990).

Já na Europa a história não aconteceu da mesma forma – o processo foi muito mais lento. Para muitos, a televisão era vista como um meio de comunicação americano, sinónimo de modernidade. Dentro do continente europeu, e muito devido à Guerra Fria, a televisão tomou diferentes rumos consoante os países. Enquanto os países ocidentais tomaram um rumo mais comercial (como já era feito no continente americano), no Leste a situação regeu-se sobretudo pela política. O domínio da televisão como meio de comunicação principal na Europa só se deu realmente entre os finais da década de 60 e inícios da década de 70 (Hickethier *in*: Bignell & Fickers, 2008).

Durante os anos 60, o meio académico começou a encarar mais seriamente a televisão como objeto de estudo, devido à adaptação da mesma a contextos políticos e sociais. A televisão era agora um meio de serviço público e institucional. (Bignell & Fickers, 2008).

No início da década de 70 as estruturas políticas começaram a estabilizar-se e com isso reforçou-se o interesse em perceber o passado e o caminho percorrido até ao momento pelas sociedades. Naturalmente, Jornalismo acompanhou este processo. Neste quadro, o recurso ao testemunho aumentou exponencialmente (Salvo, 2017). O testemunho passou a ser visto como forma de sustentação fidedigna, respeitando os compromissos com a verdade, o que abriu portas a novas pesquisas, abordagens e oportunidades de exploração na reportagem. Se a palavra já era a parte mais importante do jornalismo, agora esta seria mais facilmente explorada devido à aceitação e dominância do testemunho como principal fonte. Por outro lado, como refere Salvo (2017), esta abordagem permitiu transportar o foco do geral para o particular, o que, por sua vez, acabou por introduzir, inevitavelmente, subjetividade. O *Outro* começou a ser uma preocupação e a assumir preponderância. As questões éticas que daí decorriam conduziram, de algum modo, a uma reinvenção do jornalismo, que teve de começar a jogar inteligentemente com a subjetividade.

A evolução da programação em televisão reflete isso, de alguma forma. O seu desenvolvimento esteve sempre diretamente ligado ao panorama social do próprio país. Todavia, um ponto comum em toda a Europa foi a fixação dos telejornais (Bourdon *in*: Bignell & Fickers, 2008). E os telejornais passaram a constituir expoentes maiores da expressão do próprio jornalismo.

A informação e o jornalismo claramente dominaram desde o início os canais e transmissões televisivas, pois davam ao público aquilo que ele tanto ansiava – a última hora, a informação direta e credível e o acontecimento independentemente de onde

tenha ocorrido. Mais que nunca as barreiras geográficas eram quebradas e as imagens tornavam as coisas mais próximas e reais, a aldeia global estava a construir-se.

Como refere Bourdon (*in*: Bignell & Fickers, 2008), a programação horizontal durante o dia e a vertical a partir do final da tarde foram adotadas pela maioria dos países, estratégia essa copiada da rádio. E o que é a programação horizontal e vertical? O tipo de programação é definido consoante os horários de exibição: programas exibidos todos os dias à mesma hora correspondem a linhas horizontais, enquanto que horários maleáveis e diferentes correspondem a linhas verticais. Os noticiários desde o início que foram posicionados em programação horizontal, propositadamente, para a criação de habituação no espectador.

Ao longo dos anos, a televisão foi sendo tomada por questões comerciais, quer de audiência, quer de publicidade, que se vieram a tornar o principal sustento dos canais, estabelecendo-se, por essa via, uma dependência que afetou significativamente a programação, as grelhas e tudo o que a isto estava associado, inclusivamente métodos de trabalho.

Os telejornais sempre foram colocados nas horas das refeições principais devido a serem os programas mais importantes, transversais e universais. Os seus horários tornaram-se mais rigorosos, com acerto ao minuto, reforçando-se também, desse modo, o compromisso do jornalismo com o rigor e a veracidade da informação e com o público.

Os horários dos restantes programas começaram também a ser meticulosamente pensados e rapidamente as diferentes partes do dia foram direcionadas, através de conteúdo específico, para públicos de uma certa idade ou género (Burdon *in*: Bignell & Fickers, 2008). O horário nobre, por ser o que concentrava o maior número de televisões ligadas, passou a ser o horário mais desejado aos olhos dos produtores.

Como é notório, o jornalismo sempre foi uma área importante na indústria televisiva. Os telejornais conferiam ao público não só uma visão do panorama nacional, como internacional. Agora era possível saber e ver o que se passava em qualquer parte do mundo (Burdon *in*: Bignell & Fickers, 2008).

Ao longo da História, as diferentes culturas, etnias, comunidades e religiões foram exigindo representatividade e naturalmente que também a televisão teve de disponibilizar espaços para isso, tendo o jornalismo assumido grande parte dos mesmos, mostrando essa diversidade e novos movimentos. Isto mudou o panorama social mundial. A televisão acelerou processos de aceitação e globalização ao longo desta cerca de centena de anos.

O modelo do noticiário foi evoluindo ao longo dos tempos. Ao pivot principal, que guia a emissão e enuncia as notícias, foram sendo acrescentados novos elementos, que complexificaram e complementaram estes programas tornando-os

mais dinâmicos. Entre esses elementos estão, por exemplo, entrevistas, diretos, comentários e reportagens editadas (Leeuw *in*: Bignell & Fickers, 2008).

O caminho seguinte foi a criação de canais exclusivamente informativos devido à clara e cada vez maior sede de informação do público. A televisão, e a nova componente visual que trouxe consigo, prendeu rapidamente o espectador exatamente devido ao poder da imagem – representativa e que conferia mais realidade e veracidade. O jornalismo reconheceu e aproveitou este potencial e desenvolveu o jornalismo audiovisual, tendo como elemento principal a reportagem audiovisual.

A reportagem, na altura escrita, surgiu nos finais do século XIX, sendo um dos seus intuitos principais dar voz e cara aos sujeitos anónimos. Mario Serelle (2009) compara mesmo a reportagem a um “texto de intervenção”, na medida em que se opõe à indústria do espetáculo, contando histórias com mais seriedade, mesmo no caso de temas mais dramáticos. Esta preocupação veio a reforçar-se e tornou-se um dos grandes traços do jornalismo moderno.

Com o espaço audiovisual as metodologias de investigação para reportagem foram aplicadas a este formato, o que trouxe novas complexidades relacionadas com a imagem, mas também trouxe mais clareza e permitiu ao jornalista e ao repórter irem descartando mais a escrita nestes formatos. Sobretudo o jornalismo de investigação explorou fortemente as potencialidades da imagem, pois agora era possível não só dar voz ao anonimato como também cara e expressão. As reportagens mais longas permitiam uma breve fuga do imediatismo, permitindo a criação de peças mais amplas e pormenorizadas que levam a um melhor conhecimento de “o Outro” e da situação. A grande reportagem não só se tornou um selo distintivo dos meios de comunicação, como aproximou ao máximo o público de si mesmo ao potenciar a sua representatividade.

Naturalmente que neste percurso, como todo o desenvolvimento, várias questões sociais e éticas se levantaram, tópicos esses que Comolli (2008) resume numa só (mega) pergunta: “Diante dos milhares de telas de televisão ligadas noite e dia ao redor do planeta, como falar, dizer, escutar, ver, enfim, o que nos acontece e como representá-lo sem acrescentar, em vão, mais um ruído das vaidades?”

A televisão foi sedimentando a imagem de autoridade que o jornalismo já tinha perante a sociedade. O destaque de alguns pivots, e de outros jornalistas reconhecidos como personalidades fortes da televisão, tem ajudado a sublinhar o papel do jornalista enquanto transmissor principal de assuntos de extrema importância.

Pegando concretamente no caso do jornalismo audiovisual, é importante explorar a importância e peso do público no seu desenvolvimento. Nas entrevistas a três jornalistas feitas no âmbito deste trabalho (que se apresentam no Capítulo II),

uma das questões comuns colocadas aos três foi: foram os jornalistas que se adaptaram a novos meios de comunicação exigidos pelo público, ou foi o público que teve de se familiarizar com o desenvolvimento do jornalismo audiovisual? Todas os entrevistados sublinharam a ideia de que a influência funciona nos dois sentidos e de forma complementar. Miriam Alves comparou mesmo a questão ao famoso dilema “da galinha e do ovo”, quem nasceu primeiro? A influência mútua é evidente, contudo, historicamente, numa primeira fase o público teve uma maior dose de adaptação, por o desenvolvimento tecnológico ser inevitável, sonante e permanente, ou seja, ele tornou-se parte do quotidiano, praticamente sem que o espectador possa ter tido escolha.

Com o aparecimento do digital, e a cada vez maior utilização deste meio, aconteceu a inevitável migração parcial do jornalismo para essa área (há conteúdos que permanecem como território de supremacia de outros meios). Vejamos a caminhada do jornalismo por este mundo.

Na verdade, os primeiros passos do jornalismo digital remontam à década de 70 do século passado, pouco depois da televisão marcar globalmente a sua posição. Naturalmente que nessa altura não se imaginava que umas dezenas de anos depois grande parte da população teria acesso, fácil e rotineiro, a computadores diariamente. As tecnologias computacionais na época davam os primeiros passos na transmissão de informação entre computadores e foi assim que esta tecnologia ajudou inicialmente o jornalismo. As televisões começaram a usar isto como ferramenta e logo a seguir surgiram o teletexto e videotex que permitiam a disposição de textos e gráficos nos ecrãs televisivos. Contudo, foi apenas cerca de 20 anos depois que os meios de comunicação tradicionais começaram a implementar a publicação direta de conteúdo na *web*. Com o conceito de *browser* já desenvolvido, os jornais perceberam que este oferecia uma disposição muito mais próxima ao jornal físico do que outros meios, nomeadamente a televisão (com manchetes, *leads*, temas, secções, organização, ...). No final do século praticamente já todos os jornais marcavam a sua presença *online* (Kawamoto, 2003).

A rápida adaptação e adesão do público a este meio tornou-o um novo palco para informação e, por isso, começaram a surgir projetos exclusivos para *web*. Já habituados ao visual, a *web* oferecia um espaço amplo onde todos os meios anteriores se cruzavam e complementavam. “Um jornal *online* pode ter a profundidade e respiração de um jornal, o imediato da rádio, a habilidade televisiva de nos tornar “testemunhas visuais” dos eventos e a tipografia e resolução de revistas elegantes” (tradução própria)¹ - (Kawamoto, 2003).

¹ *An online journal can have the depth and breadth of newspapers, the immediacy of radio, television's ability to make us “eyewitness” to events and the typography and resolution of slick magazines.*

José Manuel Fernandes, em 2014, num artigo de apresentação do jornal *online Observador* – instituição acolhedora do estágio curricular – resumiu, de forma clara e simples, a ideia de base em que assenta a criação de um projeto deste teor (e que podemos estender, certamente, a outros projetos informativos desenhados para o digital): “Não é apenas um jornal em formato digital, nem a versão digital de um órgão de informação tradicional: é um jornal do tempo da Internet que compreende as novas formas de acesso à informação e procura responder-lhes”. O jornalista refere ainda nesse artigo como a Internet se tornou, durante o início da década, a principal fonte informativa de uma grande percentagem de pessoas, grupo esse que continua em constante crescimento por estar livre de horários de lançamento ou transmissão.

Para além de algumas “virtudes” já referidas do digital, há outras a acrescentar, nomeadamente a portabilidade dos dispositivos, a fácil acessibilidade e a redução de custos de produção. Tudo isto ditou o crescimento exponencial e constante da adesão a este meio, quer por parte dos jornalistas, quer por parte do público.

Por fim, chegaram as redes sociais e, mais uma vez, o mundo jornalístico foi confrontado com um novo, e grande, desafio. Estas plataformas, que permitiram chegar a um número de pessoas ainda maior e com milhares e milhares de navegadores ligados em simultâneo, acrescentaram desafios e novas possibilidades no mundo da *web*, mas também lhe associaram questões difíceis, nomeadamente no plano ético. Questões com que nomeadamente os jornalistas se confrontam, em resultado da colisão, muitas vezes, entre jornalismo e redes sociais.

Como explica Carla Batista (*in*: Coelho, Reis & Boxine, 2021), ao longo dos anos organizações jornalísticas nacionais e internacionais consolidaram um posicionamento ético global, através de códigos deontológicos que não só expunham as diretrizes do jornalismo como protegiam os próprios jornalistas. Contudo, as redes sociais estabeleceram-se como um espaço de “cultura-como-a-guerra”². Num espaço que evoluiu para a competição direta com a televisão, os ataques são constantes. A liberdade de publicação permitida fomentou a criação e propagação de notícias falsas e não fundamentadas, algo que se tornou diário e repetitivo.

São diversas, de facto, as questões que as redes sociais colocam. Desde logo, um grande dilema: como aproveitar a maior montra da atualidade enquanto se lida com o constante bombardeamento de informação/opinião não sustentada?

Sendo um dos objetivos principais do Jornalismo fazer chegar a informação ao maior número de pessoas possível, estas plataformas devem ser aproveitadas estrategicamente, nomeadamente atendendo às características e grupos etários dos públicos que garantem a maioria dos acessos. Os jovens são os maiores consumidores de notícias através de plataformas como *Facebook* e *Instagram*, assim como são as

² *LikeWar culture* – expressão de P. W. Singer e Emmerson T. Booking

maiores fontes de partilhas de conteúdo noticioso, quer de fontes fidedignas quer de fontes duvidosas (Coelho, 2021).

Este público pede uma linguagem ainda mais direta. Tendo em conta o percurso falado da imagem, esta tornou-se a maior arma de captação e a mais usada também nestas plataformas. Foi-se desenvolvendo naturalmente uma linguagem específica para estes conteúdos, a qual redundava num grande desafio para o jornalismo: como adaptar os conteúdos para o extremo da efemeridade ditada por um *scroll*.

Para além disso, a dinâmica de receção também mudou, uma vez que aqui não lidamos com audiências como na televisão, mas sim com cliques. No entanto, e antes de tudo, o conteúdo tem de ser apetecível.

Outro aspeto tem a ver com o facto de, quer nas redes sociais quer nos *websites*, o *input* do público passar muito pela caixa de comentários, um dos espaços mais incitadores de conflito e onde, muitas vezes, a liberdade de expressão colide com o respeito pelos profissionais e o seu trabalho. O que acabou por conduzir à necessidade de, como o refere Pedro Coelho (2021), neste momento haver jornalistas encarregados de rastrear os comentários em *sites*, algo impensável até há uns tempos atrás.

Convém sublinhar que, apesar do constante crescimento da *web*, o fim dos meios de comunicação tradicionais ainda parece estar longe (embora seja um tópico já debatido).

1.3 – DESENVOLVIMENTO E TRANSFORMAÇÃO DO ESPECTADOR

Como explica Rancière (2010), o simples ato de olhar não confere à pessoa a posição de espectador. O papel de espectador requer visão, inversão, interpretação e ação.

Em boa verdade, o ser humano nunca se desliga verdadeiramente do seu modo de espectador. Até nos nossos próprios sonhos o somos durante a noite, quando quase todas as outras funções descansam. Quem faz este apontamento é Marie-José Mondzain no seu livro *Homo Spectator* (2015). A autora pega nas pinturas das cavernas encontradas por Chauvet e Lascaux e reflete sobre os primeiros traços dos espectadores. A filósofa começa por explicar o que é o conceito, por si criado, de *homo spectator* - um conceito que nos ajuda a entender as características transversais, primordiais e fundamentais inerentes à condição de espectador e que atravessaram o tempo. As características que aponta como base são: o campo do imaginário, a relação com a crença e o egocentrismo. A juntar à biblioteca visual e auditiva que já tinha, percebe-se que havia uma consciência do efeito do seu movimento e, mais importante ainda, da representação – e esse é o momento do verdadeiro nascimento, e percepção, do conceito de *imagem*.

O nosso campo imaginário constrói-se a partir do registo de diferentes imagens, símbolos e signos. O nosso cérebro funciona como um jogo onde a imaginação se encarrega de juntar pequenas peças que já possui para criar uma nova imagem, pensamento ou realidade imaginária. Inevitavelmente, cada um desses elementos, ou um conjunto deles, passa a ter conotações e é aí que surge a crença - o acreditar num simbolismo sem questionamento. Por fim surgem o individualismo e o egocentrismo, uma vez que, automática e inconscientemente, procuramos a relação da imagem ou som que percecionamos connosco próprios. Comparando com imagens anteriores ou imaginárias, o raciocínio só descansa quando algum tipo de reconhecimento ou ligação é feito. Temos aqui, portanto, as bases da percepção. Contudo, a consciencialização deste processo por parte do Homem apenas aconteceu quando se confrontou com a Arte. O Homem percebeu que, ao observá-la, refletia sobre ela, que a apreciava, que era espectador.

O teatro foi uma das primeiras formas que o Homem encontrou para projetar a relação entre aquilo que via e as suas vivências.

No século XVIII, como expõe Rancière (2010), o teatro clássico europeu, dominado pelo modelo mimético, consistia no “espelho ampliador” da sociedade que permitia ao espectador conhecer melhor o homem e a essa mesma sociedade. Já na altura o público assumia o papel de base que continuamos a encontrar nos dias de hoje – o de reconhecer os signos apresentados, ordenados, manipulados e dispostos

consoante a vontade do autor, e de fazer uma analogia entre essa mesma interpretação e o seu mundo próprio.

Durante toda a segunda metade do século XIX houve uma grande onda de imagens e sobreposição das mesmas, que provocaram o desgaste dos estímulos produzidos, o que levou a uma abundância tão grande que a mudança de leitura desses estímulos era inevitável. Anteriormente nos trabalhos artísticos a característica principal da obra, e por isso também a mais avaliada, era a unicidade da alma do artista. Porém, durante estas décadas, outros fatores, nomeadamente plásticos, estéticos e sensoriais, começaram a reivindicar o seu espaço. Isto levou ao surgimento de novos tipos de pensamento crítico, que criaram um novo conjunto de ferramentas que permitiu à sociedade acreditar, executar e desafiar as suas próprias crenças, limites e organização (Rancière, 2010). Este desenvolvimento preparou melhor, sobretudo visualmente, o público para a chegada da imagem em movimento e rapidamente os artistas conseguiram complexificar as produções, pois os espectadores estavam preparados para as decifrar ao invés de repulsarem tais experiências.

O Cinema, enquanto expoente maior da imagem em movimento, foi também uma das áreas preponderantes na evolução do espectador. Os cinemas de cidade tiveram um papel crucial no panorama social e na sua evolução. As salas de cinema eram um ponto de encontro, de convívio e de cultivo da cultura. Para muitas pessoas era mesmo a única janela visual para outras realidades durante toda a sua vida. Um dos filmes que reflete bem esse peso sociocultural é exatamente um dos maiores clássicos do cinema italiano – *Cinema Paraíso* (1988), de Giuseppe Tornatore. O filme mostra a pureza do poder do cinema enquanto “ator” social, influenciando comportamentos sociais e também individuais. A sala, que se tornou o epicentro da vila italiana retratada, onde todos, por momentos, eram iguais (espectadores), foi também para Toto (personagem principal) a porta para o futuro e para os sonhos. Os outros, se bem que nunca tenham conseguido transportar esses sonhos para fora do cinema e do seu pensamento, puderam, enquanto espectadores, percorrer na sua mente ideias nunca antes exploradas (pois nunca antes despoletadas).

Numa altura em que o analfabetismo era elevado, a imagem ganhou um peso imensurável aos olhos de todos os que tinham acesso aos filmes. O cinema despertou a mente, mas também a sociedade, até porque a questionou. A morte do cinema Paraíso (o incêndio que destruiu a sala) representou, de algum modo, a morte da ingenuidade do espectador, mas também desta pureza original do cinema.

Com o passar dos tempos, e com a sujeição crescente à lógica comercial e aos ditames capitalistas, mudou completamente o espectador e a maneira como este chegava à sua cadeira e encarava as obras.

As salas de cinema (e os filmes, naturalmente) foram os primeiros espaços a moldar os espectadores, que ali se concentravam e assistiam àquilo que lhes era apresentado (Comolli, 2008). Por outro lado, a tendência de apreciar os produtos estrangeiros também se estendeu ao cinema, com as pessoas a esperarem ansiosamente que filmes estrangeiros chegassem, fazendo disso um evento cultural muito importante para a cidade e para população (Kemp, 2019). Estes espaços propiciavam o desenvolvimento de perspectivas, de movimentos e de leituras artísticas. Apesar de primeiramente serem as classes sociais mais altas a ter um acesso mais rápido aos filmes, também os demais grupos sociais puderam aceder, com alguma facilidade, às películas, sublinhando a linguagem universal do cinema e a sua capacidade para não criar hierarquizações sociais durante o tempo da exibição. A imersão proporcionada pelo cinema permitia um ambiente de abstração total, no qual não interessavam os antecedentes, nomeadamente até ao momento posterior de reflexão sobre os conteúdos.

Apesar da sua tenra idade o Cinema traz, no seu percurso, a contemporaneidade e o crescimento lado a lado com o espectador que, por vezes, era ao mesmo tempo também artista e criador: “Isto quer dizer que o *lugar do espectador* (...) é um lugar estratégico, ligado às relações de força em jogo nas sociedades capitalistas, um lugar político.” (Comolli, 2008). Um lugar político, por ser um lugar com peso onde se misturam críticas, propósitos, posicionamentos, opiniões, pressões e interesses.

Esta evolução permitiu que as gerações atuais estejam já socialmente educadas para a presença das câmaras, para a imagem e para a captação de momentos.

Se o Cinema foi importante na evolução dos públicos, também outras formas de Arte o foram. Como o foi também a comunicação social. É importante ressaltar essas intervenções, particularmente em alturas revolucionárias e muitas vezes em quadros de censura, e o papel que desempenharam em momentos chave de emancipação social. A maior parte das vezes, muitos ativistas e pensadores críticos eram artistas, vozes intervenientes, mas também, e ao mesmo tempo, público.

A Arte não era vista apenas como uma forma de expressão e divulgação, representava também a perpetuação histórica de vontades e acontecimentos. Em diversas épocas os artistas tomaram uma posição ativa através das suas obras. A maneira expositiva como desenvolviam as suas obras refletia “a realidade de um efeito de subversão no âmbito da ordem social” (Rancière, 2010). Ou seja, a Arte ocupou um lugar muito presente na intervenção, na reflexão social. Uma obra era feita a partir da sociedade ao invés de ser feita para a sociedade. O papel de espelho impunha-se ao de palco de entretenimento. E todos esses passos e momentos foram muito importantes para o vínculo desta componente ativa e para a consciencialização do poder, impacto, necessidade e importância desta dimensão da Arte.

Das últimas décadas do século XX é importante também realçar o papel do romance moderno cinematográfico. Ainda que o efeito que provoca provenha da literatura romântica inicial, os filmes românticos, carregados de clichês, tiveram um forte impacto, em alguns casos de modo inconsciente, nos próprios produtores. A ficção permite, mais que tudo, a representação de novas e diferentes relações e interações.

A sociedade viu na ficção uma forma de representação muito familiar, rapidamente imersiva, cativante e relacionável, o que culminou na construção de uma percepção de que tudo era mais possível. Ou seja, aconteceu uma democratização da experiência e da vivência, que parece ser cada vez mais palpável devido às maiores equivalências sensoriais (Rancière, 2010). Nasce assim a sociedade romântica, sonhadora e esbanjadora, que atingiu o seu pico nos finais do século XX.

Também o fenómeno da globalização, sentido sobretudo a partir da II Guerra Mundial e particularmente acelerado a partir das últimas décadas do século XX, se projetou na moldagem e evolução dos públicos. Apesar de a economia ser um dos mais importantes setores de expressão desse fenómeno, também porque deu o mote para toda a mudança, o processo estendeu-se às diferentes áreas sociais e científicas. Estando economicamente niveladas, as diferentes sociedades sentiam-se ainda mais próximas e, como refere Rancière (2010), o conceito de consenso enraizou-se. Assistiu-se a uma certa homogeneização de algumas posições e comportamentos, nomeadamente ao nível da cultura do consumismo, de atitudes capitalistas, da prevalência de “mercadoria” e “venda”, e isto de uma forma transversal a todos os setores, incluindo os artístico e informativo.

O entretenimento tomou tal proporção que se tornou indispensável, mas, ao mesmo, tornou-se uma repetição pura, pouco pensada, que deixou de ser verdadeiramente um desafio quer para os criadores, quer para os espectadores. O *entertainment* tornou-se uma máquina de produção própria e circular que, pela sua dimensão, passou a ser vista como uma das grandes marcas do sistema capitalista, nomeadamente em alguns países onde esse sistema tinha maior expressão.

A abordagem mercantil, usada em todos os meios de comunicação e entretenimento, incutiu, natural e inconscientemente, uma dimensão de omissão, muitas vezes mesmo de incerteza e mentira, relativamente à origem e desenvolvimento do produto e à própria génese que está na base do seu consumo. Em consequência, o público evoluiu na direção da ilusão e incerteza, conduzindo-se a um espectador constantemente desconfiado.

Mas também a televisão participou nesse processo. Como explica Comolli (2008), com o aparecimento e instalação da televisão em massa e a banalização das mostras de filmes, a pequena caixa passou a ser o “laboratório” de experiências relativamente ao público. O vasto tempo de emissão permitia testar novos conteúdos. Em boa

verdade, o que acontecia é que a habituação forçada, gerada através da insistência em determinados conteúdos, era usada para transformar o público em função do mais rentável, passando-lhe, no entanto, a ilusão de que podia escolher o conteúdo que queria ver de livre vontade (e não por ser uma das poucas opções) ou por pressão social inconsciente. Tratava-se, de facto, de manipulação.

Entre os diversos impactos deste posicionamento da televisão está também o da normalização de imagens chocantes, mais uma prática reveladora dos efeitos manipuladores desta indústria. Como explica Rancière (2010), estas imagens “intoleráveis”, de “fechar os olhos ou olhar para outro lado”, provocam culpabilidade no espectador, mas, ainda assim, e em função da insistência, tornaram-se quotidianas e banais. Outras imagens, impactantes mas não tão agressivas, tornaram-se suportáveis devido a um sentimento de ignorância da culpa ou empatia, em linha com o popular “com o mal dos outros posso eu bem”.

A linguagem de choque e sensacionalista sempre esteve presente, ainda antes da televisão, através dos jornais por exemplo, contudo a sua voz tornou-se mais audível e ganhou mais adeptos com a televisão e internet. O sangue, violência e conflito sempre sustentaram a polémica e o viral. Houve, no entanto, uma passagem berrante e drástica, um caminho que, com passos largos, nos levou enquanto espectadores ao comodismo, à aceitação sem questionamento, tornando-nos alvos fáceis de uma manipulação inconsciente e mais recorrente que aquilo que possamos imaginar. Este caminho continua a ser percorrido, os passos continuam a ser dados na mesma direção, cada vez mais patrocinados pela internet e pelo mundo digital.

Para além da inquietude da constante dúvida, com a popularização das redes sociais não só essa ideia de farsa constante foi reforçada como essas plataformas passaram a ser um depósito de opiniões fáceis, que alimentam sobretudo ódio e revolta. A Arte viu nas redes sociais uma nova forma de divulgação, comunicação e exposição, e, conseqüentemente, os espectadores e apreciadores viram nas caixas de comentários e nas partilhas uma oportunidade de mostrar e afirmar o seu espírito crítico (o que, em si, é positivo). Ainda que a liberdade de expressão configure, para cada um, a possibilidade de exteriorizar pensamentos, ideias e críticas, estes espaços trazem consigo, naturalmente, vantagens e desvantagens: por um lado, o artista, o produtor, o jornalista e o vendedor encontram-se mais perto do público, sendo possível uma conversa direta ou indireta e a troca de ideias independentemente de fatores geográficos, concretizando um privilégio de proximidade nunca antes vivido; por outro lado, a quantidade de opiniões e eventuais movimentos de cancelamento delas resultantes (em função da reprovção e descrédito que podem gerar), e que têm vindo a intensificar-se nos últimos anos, expõem os autores como alvos fáceis à negatividade e à crítica, o que confere uma pressão, pessoal e social, que os pode afetar a nível psicológico, profissional e criativo.

Mas esta facilidade acrescida de acesso e, agora, também de partilha e discussão, muitas vezes com desconhecidos distantes, permite uma maior criação e coesão de movimentos sociais, artísticos, políticos e culturais, em consequência de neste momento ser possível encontrar aquilo que quisermos na internet a qualquer hora.

Como refere Catarina Santos na entrevista concedida (2021), a evolução digital foi progressiva a nível de público, implicando uma cada vez maior envolvimento e, automaticamente, uma maior abrangência de faixas etárias e panoramas socioeconómicos, e o caminho continua a ser percorrido rumo à praticamente total globalização na utilização do digital.

Por outro lado, os comportamentos referidos, por vezes excessivos e abusivos, podem ser vistos, em alguns casos, como uma forma de expressão agressiva de alguns indivíduos, mas, noutros casos, como um exercício deliberado do público para testar os limites das plataformas, da sociedade e da própria ética. Este frenesim de procura, esta vontade de exploração e exposição, eram consequências previsíveis com o aparecimento destas plataformas, tendo em conta a evolução do espectador até ao momento.

Comolli (2008), quando fala da atualidade, refere uma palavra crucial para definir o estado atual da sociedade e, consequentemente, de todas as suas dimensões e integrantes – *urgência*.

Relativamente ao Cinema, por exemplo, não só o espectador tem urgência em ter novos produtos, como os próprios criadores e realizadores têm urgência em escrever novos projetos, defini-los e produzi-los, devido à pressão social e publicitária.

No caso do Jornalismo, *urgência* sempre foi uma palavra presente e à qual é impossível fugir. Pode dizer-se que no contexto atual o jornalismo tem em si mais urgências do que em décadas anteriores. À urgência da última hora juntam-se outras: a da competição interna entre meios por visitas, visualizações e números, a de encontrar e dar o conteúdo mais rentável, apetecível e sumarento, etc.

E tudo isto vai moldando, naturalmente, os públicos.

(...) paradoxalmente, a indústria do espetáculo aniquila pouco a pouco os recursos desse espectador. As massas, às quais se oferece diariamente milhões de coisas para ver (...), perdem de vista, em bom rigor, a sua própria aparição subjetiva no campo cruzado do reconhecimento. O verbo ver torna-se um infinitivo sem sujeito (...) (Mondzain, 2015).

No entanto, importa sublinhar que no meio da torrente de produções padronizadas e repetitivas, que marcaram sobretudo as últimas décadas, vários comunicadores e produtores artísticos foram capazes de, paralelamente, ir

desenvolvendo projetos, pensamentos e movimentos independentes, mais experimentais, e à margem das típicas e viciadas formas de representação, venda e distribuição. E foram encontrando espectadores para isso, aproveitando franjas (de público) que estavam, também elas, cansadas dessa padronização.

CAPÍTULO II – CONTEXTO PRÁTICO

2.1 - ESTÁGIO CURRICULAR

Quando confrontada com a necessidade de escolha da componente não letiva para a conclusão do mestrado, decidi enveredar pela opção de estágio curricular com relatório.

Sendo o estágio uma componente prática, e tendo em conta os temas que pretendia desenvolver – documentário, jornalismo audiovisual e público/espectador -, entendi que o mais vantajoso seria, enquanto profissional da área da multimédia e cinema, colocar-me mais perto do outro mundo estudado, o informativo, para vivenciar os diferentes processos de produções noticiosas e a atmosfera de uma redação. O propósito foi usar o estágio como investigação prática na área de menor formação académica.

Iniciei o estágio no jornal *Observador* a 28 de Setembro de 2020, com uma duração de cerca de 3 meses, terminando a 31 de dezembro do mesmo ano. O estágio decorreu sob a orientação da jornalista Catarina Santos, editora do departamento de multimédia, equipa onde fui inserida.

2.1.1 – O universo *Observador*

O jornal *Observador* é um jornal digital independente sediado em Lisboa, mais concretamente na zona de Alvalade. A ideia de criar um jornal diferenciador, independente de qualquer órgão já existente, surgiu em janeiro de 2012, numa conversa entre o jornalista José Manuel Fernandes, o historiador Rui Ramos e o empresário e gestor António Carrapatoso. Contudo, só cerca de dois anos depois é que a ideia começou a ser testada e o anúncio oficial de apresentação aconteceu apenas no final de 2013. Em 2014, o jornal arranca com uma pequena equipa que se foi alargando até hoje, assim como o público que acede e visita o jornal regularmente.

O jornal é atualmente uma referência nacional no que toca ao jornalismo presente no digital. Reconhecido especialmente por explorar minuciosamente o panorama político nacional, cobre com excelência todas as áreas e produz conteúdos escritos e multimédia que alimentam o site e as redes sociais.

Todos os anos o jornal *online* celebra o seu aniversário com o lançamento de uma revista impressa com os melhores artigos do último ano. Para além do jornal, o *Observador* criou a *Rádio Observador*, que já celebrou o segundo aniversário, e a revista física *Observador Lifestyle*, que saiu pela primeira vez para as bancas em 2017 e já conta com 12 lançamentos.

2.1.2 - Funções e projetos desenvolvidos

Enquanto estagiária fui integrada na equipa do departamento multimédia, que produz os conteúdos audiovisuais do jornal. Ao longo dos cerca de três meses de estágio participei em diversos projetos e desempenhei funções de teor muito distinto. Entre as principais experiências estão: a produção de conteúdos noticiosos, nomeadamente pequenas e médias reportagens audiovisuais construídas com *found footage*, imagens de banco e de agências e conteúdos encontrados em redes sociais; a criação e aplicação de grafismos em reportagens jornalísticas; a operação de câmara de estúdio; e a assistência de produção.

Apresento a seguir alguns dos principais projetos em que me envolvi, procurando, para além da descrição dos respetivos processos, evidenciar as aprendizagens feitas e as conclusões retiradas.

Projeto 1

Uma das funções diárias era a pesquisa de conteúdo noticioso para a construção de pequenas reportagens audiovisuais que eram posteriormente partilhadas no canal de *Youtube* do jornal, no site e nas redes sociais do *Observador* – *Facebook* e *Instagram*.

Primeiramente era necessário identificar novos conteúdos informativos, ou novas informações de um conteúdo já noticiado, e após a escolha, consoante aquilo que era mais relevante, e após a aprovação da editora do departamento, passava para a fase seguinte – pesquisa, verificação dos factos e estruturação do conteúdo. Nesta fase, a mais desafiante, procedia-se à verificação das fontes, à pesquisa mais aprofundada, à confirmação de veracidade das imagens e, concluídos esses passos, à estruturação da reportagem. Por ser um conteúdo que seria difundido também nas redes sociais tinha de ser feito de modo a permitir uma visualização fácil em diferentes dispositivos, desde *laptop* ao telemóvel. Para isso, a informação teria de ser exposta por escrito caso a pessoa estivesse a ver num ambiente desfavorável para ouvir. A informação era organizada em pequenas frases, diretas, curtas e concisas, o que, por si só, constituía um grande desafio, ao qual se juntava outro - a decisão sobre a ordem da informação de maneira a manter o espectador ligado até ao final do vídeo.



<https://www.youtube.com/watch?v=6m29-qK752w>

De entre as dezenas de pequenas reportagens desenvolvidas destaque, e uso como exemplo concreto, a notícia *Ex-bailarina com Alzheimer emociona a internet ao recordar “O Lago dos Cisnes”*.

Não tendo formação em comunicação social ou jornalismo, esta tarefa diária, sob orientação constante

da editora, colocou-me em contacto direto com as metodologias e plataformas de pesquisa de informação, assim como com as práticas e as responsabilidades éticas associadas à verificação de veracidade dos conteúdos. O meticuloso cuidado requerido ensinou-me não só a conduzir a minha pesquisa de uma maneira mais direta, como também a fazer ressaltar o conteúdo realmente relevante e necessário, aspetos em que claramente fui melhorando ao longo dos meses, nomeadamente em termos de celeridade, mas sem nunca perder de vista o rigor exigido. Desde os primeiros trabalhos que percebi as potencialidades que estas competências, e inerentes linhas éticas, poderiam ter quando aplicadas a fases de pré-produção documental.

Projeto 2

A segunda função apresentada consistia na gravação e transmissão em direto de um evento ou acontecimento para o canal de *Youtube* do jornal.

Veja-se, como exemplo, o caso da manifestação do *Movimento a Pão e Água* que ocorreu no dia 14 de novembro de 2020 na Praça do Rossio em Lisboa. No seguimento da emissão de um direto que mostrava as primeiras horas de um novo confinamento nas ruas da capital, ao chegarmos a esta praça e deparando-nos com as centenas de pessoas que ali se encontravam, foi dada a indicação, a partir da redação, de fazer um novo direto que acompanhasse os acontecimentos da manifestação. Estas experiências foram o meu primeiro contacto com o direto enquanto operadora de câmara. Naturalmente, a adrenalina inerente ao direto jornalístico colocou-me perante novos e diferentes desafios. A responsabilidade colocada na função era grande (e crucial para a emissão), responsabilidade essa que requeria a aplicação de conhecimentos práticos e apelava também ao entendimento ético da situação. Pessoalmente, este trabalho permitiu-me uma nova visão do jornalismo, numa perspetiva prática, e o contacto, em primeira mão, com uma das mais importantes dimensões do jornalismo audiovisual.

Fui colocada em contacto direto com o responsável da transmissão que, ao longo dos cerca de 45 minutos de emissão, me foi dando algumas indicações sobre o

conteúdo a mostrar em momentos cruciais do evento. Contudo, concedeu-me também alguma liberdade e autonomia, nomeadamente na escolha de planos e posicionamentos.

A nível jornalístico, esta experiência obrigou-me a ter uma postura imparcial relativamente ao mostrado - a priorização da ideia de conjunto ao invés das



<https://www.youtube.com/watch?v=UxHRrcK9mEY>

individualidades tendo em conta a situação. Para além disso, durante a emissão percorri diversas vezes o espaço onde se encontravam os manifestantes, sempre com a preocupação de não interferir com os intervenientes. O meu papel era documentar, não no sentido da ideia do cinema documental, mas sim no sentido literal do verbo.

Transportando esta experiência para o universo do Documentário, compreendi ainda mais explicitamente o papel da visão jornalística para o desenvolvimento do cinema observacional. E aí é justo relembrar o papel que alguns jornalistas americanos tiveram nos primórdios do desenvolvimento do género cinematográfico, nomeadamente em termos da sua postura e do seu caminho, mas também os passos seguintes do direto e do *broadcast* que continuaram a ser referências dessa postura (que se estendeu à sétima arte).

Projeto 3

O último trabalho a ressaltar corresponde à produção integral da reportagem especial sobre a vida do ícone de futebol argentino Diego Maradona após o seu falecimento. Sempre sob a orientação editorial da coordenadora do departamento (e orientadora de estágio da instituição), desenvolvi as duas grandes partes do projeto. Primeiramente fiz a pesquisa de artigos, notícias e demais fontes de informação sobre a vida do ex-futebolista e, após a verificação dessas mesmas informações em mais do que uma fonte, passei à estruturação da reportagem, procurando aquela que me parecia a melhor forma de organizar o conteúdo. Pareceu-me natural seguir uma linha temporal condutora, pois permitia ao espectador um fácil seguimento da narrativa. Procurei que a mesma não só apelasse à memória daqueles que acompanharam os tempos de jogador de Maradona (também enquanto figura que extravasava a dimensão futebolística), como também que permitisse aos mais novos assimilarem o seu percurso de vida. Devido às inúmeras matérias previstas para sair, em todo o mundo, sobre o assunto, percebi quão necessário era ser rápida, objetiva e concisa nas

minhas decisões e linguagens. Ainda que o próprio conteúdo da reportagem seja de alguma forma intemporal, devido ao tipo de narrativa, a efemeridade da notícia pedia urgência.

A nível de linguagem, tal como nas outras reportagens mais curtas já feitas, impunha-se o método direto e claro do jornalismo – informar era a prioridade, ainda



<https://www.youtube.com/watch?v=Javc85127hg&t=299>

que a peça fosse também vista como um tributo e uma homenagem. O que me colocou, aliás, perante um desafio: mexendo com sentimentos de perda e sendo, ainda que num plano secundário, um dos objetivos do projeto a homenagem ao atleta, como poderia compatibilizar essa subjetividade (que advinha dessa

dimensão de homenagem) com a necessidade de dar a informação de maneira direta? A própria criação da peça e o prolongado tempo que dispensei à sua produção já conferia ao resultado essa característica mais humana perante o sucedido, contudo evitaram-se comentários, ênfases ou romantismos.

Esta visão canalizada para o propósito principal de resumo e transmissão de informação, com a consequente ausência de opinião autoral, tornou-se um dilema. Sendo um projeto mais longo, inteiramente a meu cargo, e tendo em conta a minha formação, a tentação natural seria a de contar a história de vida de Maradona aos meus olhos, algo que aqui tive de combater. Tive de despir completamente a pele de documentarista e aí, mais que em qualquer outro projeto, senti o peso da neutralidade jornalística e, assim, a sua maior divergência com o mundo do Cinema. As dinâmicas tiveram de ser pensadamente niveladas, nunca criando demasiadas oscilações exatamente para respeitar essa linha ética característica.

2.1.3 - Convivência de dois mundos no espaço da redação: artistas e técnicos multimédia e jornalistas

Como referido anteriormente, enquanto estudante de cinema e televisão, mas sobretudo entusiasta da linguagem documental, a minha introdução num ambiente de redação jornalística provocou um choque complexo, contudo interessante para exploração e reflexão.

Chegando ao estágio abordei-o como uma oportunidade de absorção e acumulação de conhecimento numa área não tão familiar a nível académico. Também tendo em conta os objetivos deste relatório, procurei estar preparada para o exercício de constante comparação com a outra área em estudo – o Documentário.

Tal como visto nos exemplos anteriormente referidos, as diferentes funções e projetos permitiram diferentes aprendizagens em áreas específicas do jornalismo. Ainda que nos trabalhos referidos se verifiquem sobretudo a exploração do jornalismo audiovisual, deparei-me com outros conceitos não relativos ao audiovisual. Antes de tudo, fui inserida numa redação jornalística, um ambiente que me era totalmente alheio até então, ambiente esse com dinâmicas muito próprias. A urgência, a corrida contrarrelógio ou a pressão da última hora, inerentes ao espaço, moldavam não só o meu dia-a-dia como o meu ritmo de trabalho. Não habituada a tal correria, percebi que ao “perfeccionismo” que já trazia do cinema tinha que juntar níveis de eficiência e eficácia nunca antes experienciados. No entanto, o ritmo que inicialmente era estranho rapidamente se tornou um vício. O conceito de “momento” ganhava ali outras dimensões, ainda que efémero o “agora” valia sempre mais que qualquer outra coisa.

Este choque foi, de facto, uma das diferenças mais marcantes que senti relativamente a este mundo jornalístico. Ainda que as produções cinematográficas também sejam uma corrida contra o tempo, o imediato não tem o mesmo peso. No caso do Documentário, talvez o momento tenha, mas o imediato não.

É de sublinhar, realmente, a importância do momento para o Cinema Documental. O ideal é descartar repetições e captar exatamente o sentimento e a situação naquele momento. Contudo, o pensamento com que é abordado encontra-se do outro lado do espetro relativamente ao Jornalismo. Se no Jornalismo o “agora” representa tudo e brevemente perderá valor, no Documentário o “agora” só é importante se for perpetuado no futuro.

2.2 - INVESTIGAÇÃO: PERSPETIVAS DE DOCUMENTARISTAS E JORNALISTAS PORTUGUESES

Ao pensar no tema deste relatório, e ao decidi-lo, desde logo percebi que devia alargar a minha investigação para além da minha experiência prática e do estudo de componentes teóricas. Foi então que surgiu a ideia de realizar entrevistas. Com o intuito principal de entender as temáticas em análise (Documentário e Jornalismo Audiovisual) na sua totalidade, e por forma a sustentar uma melhor comparação entre elas, entendi que a opinião de profissionais de ambos os mundos seria, decerto, algo muito valioso e facilitador para as conclusões a retirar. Por outro lado, procurei com as mesmas conferir maior realismo e relevância ao trabalho, também por ajudarem a perceber o estado do atual panorama nacional em relação às temáticas em estudo e as respetivas perspetivas de futuro.

2.2.1 - Pesquisa e estruturação das entrevistas

Sendo as duas áreas principais em estudo o Documentário e o Jornalismo Audiovisual, entendi, em conjunto com os meus orientadores, que seria benéfico ter pelo menos a perspetiva de dois profissionais de cada área, preferencialmente profissionais com abordagens diferentes e que produzissem para meios diferentes.

As personalidades foram escolhidas considerando o aconselhamento dos orientadores e as minhas próprias referências pessoais de artistas e jornalistas que acompanho. Após a seleção dos nomes, seguiu-se o visionamento das obras mais marcantes e relevantes dos autores, análise das mesmas e a leitura de elementos bibliográficos destes ou sobre as suas obras.

Relativamente à estruturação das entrevistas, ainda que as questões fossem adequadas à área e, mais especificamente, às linhas de trabalho, características e obras de cada profissional, estabeleceu-se naturalmente uma linha condutora comum tendo em conta os objetivos deste relatório. Os assuntos considerados fundamentais para explorar, sendo, por isso, comuns a todas as entrevistas, foram o intercâmbio de conhecimento e experiências entre áreas e o papel do público nas produções. Mais concretamente, em todas as entrevistas se questionavam os seguintes pontos:

- o peso do público na área em questão;
- o diálogo com a outra área em estudo (se encontra pontes, se há pontos em comum e se adota alguma técnica da outra);
- a aproximação da área, e eventual cruzamento, ao campo antropológico;
- as metodologias pessoais de trabalho dentro da área;
- o futuro da área em Portugal.

Na escolha dos profissionais a entrevistar tiveram-se em conta, naturalmente, vários aspetos.

No caso do Documentário, relativamente aos meios de exibição podemos agrupá-los em três grandes categorias: televisão; salas de cinema e circuitos de festivais; e *web*. Era importante cobrir estas três categorias para ter uma visão dos distintos auditórios. Nessa perspetiva, e de conversas com os orientadores do estágio, surgiram alguns nomes dos quais se destacaram os de Jorge Pelicano e Ricardo Clara Couto. O conhecimento de alguns trabalhos de ambos e o facto de produzirem projetos de teor diferente reforçaram o interesse.

Ricardo Clara Couto funde o documentário com a ficção através de reconstituições e momentos encenados, para além de produzir conteúdos que são exibidos quer em televisão, quer em *web*. As obras escolhidas para visionamento foram-no especificamente por serem produções encomendadas pela RTP e serem exibidas nesses dois tipos distintos de meios - *Cláudio Torres – Arqueologia de uma Vida* (2018) e *José Augusto França – Liberdade Cor de Homem* (2020).

Por seu lado, Jorge Pelicano trabalha sobretudo para salas de cinema e circuitos de festival, apesar de algumas obras já terem sido transportadas para a *web*. Para além disso, a anterior experiência como repórter de imagem televisivo, e a consequente aproximação com o mundo jornalístico, concede-lhe uma visão única e ampla de ambas as áreas e ambientes. Das suas obras, as consideradas foram: *Pára-me de repente o pensamento* (2014), *Até que o Porno Nos Separe* (2018) e *Tony* (2014).

No caso do Jornalismo Audiovisual, a grande reportagem e a reportagem especial eram os géneros de maior interesse para a investigação. Dentro desse tipo de trabalhos era importante ter opiniões de jornalistas em dois grandes campos atuais, o televisivo e o *online*. Nesta área jornalística destacaram-se três nomes: Miriam Alves, Pedro Coelho e Catarina Santos.

Miriam Alves, jornalista de investigação da SIC, acompanhou o desenvolvimento da área ao longo da carreira de mais de 20 anos. Acompanhou naturalmente a migração para o digital e viu as suas reportagens apresentadas não só em televisão, como também na *web* e inclusivamente em plataformas de *streaming*, como por exemplo o projeto desenvolvido pela SIC – *Opto*. A jornalista, ao longo dos anos, caminhou a par com o crescimento do audiovisual e foi incutindo interatividade nos seus trabalhos, acumulando experiência neste tipo de linguagem. Alguns dos trabalhos visionados foram: *Labirinto da Soraia* (2014), *Crime, Silêncio e Preconceito* (2019) e *O que é o jantar amanhã?* (2020).

Pedro Coelho, também jornalista de investigação da SIC e professor da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, não só desenvolveu algumas das maiores e mais impactantes grandes reportagens da história televisiva portuguesa, como também já realizou documentários jornalísticos para o canal. Entusiasta da área, quer a nível prático quer teórico, ao longo dos mais de 30

anos de carreira, tem uma perspetiva única do desenvolvimento da reportagem. Os trabalhos do jornalista considerados foram: *A Ruína* (2017) e *Via Sacra* (2019).

Por fim, Catarina Santos, editora do departamento de multimédia do jornal Observador, e orientadora do meu estágio, trabalha exclusivamente para a *web*, para as diferentes plataformas do jornal: *site*, canal de *Youtube* e redes sociais. Além disso, à experiência acumulada nesta área acrescenta conhecimentos práticos de captação e edição de imagem, o que não é comum à maioria dos jornalistas. O trabalho da jornalista analisado foi *85 horas no Santa Maria* (2021).

2.2.2 - Análise das entrevistas

A maior parte das respostas às entrevistas foram feitas por escrito. Das cinco entrevistas realizadas apenas uma – a de Pedro Coelho, jornalista de investigação da SIC - se desenvolveu por videochamada, sendo a mesma posteriormente desgravada e transposta para suporte escrito.

Após a preparação cuidadosa e focalizada das entrevistas, a análise das mesmas tornou-se algo fácil pelo facto de os entrevistados responderem objetivamente às perguntas diretas e concretas colocadas.

Cada entrevista é, em si mesma, um documento e um contributo fundamental para este trabalho. Por isso, mais do que procurar elaborar demoradamente sobre cada uma delas, importa remeter para a leitura atenta de cada uma (as entrevistas são transcritas, na íntegra, em Anexo ao Relatório). Nesta secção pretende-se, sobretudo, relevar a sua importância e sublinhar algumas ideias das mesmas.

Ainda que alguns dos profissionais tenham referido momentos evolutivos e históricos das áreas, as suas visões permitiram sobretudo pintar o panorama atual dos temas em questão, assim como identificar perspetivas futuras, sobretudo a nível nacional. Como explicado anteriormente, o enfoque estava sobretudo na comparação direta e intercâmbio de conhecimentos entre as duas áreas em estudo, pelo que as respostas a estas questões serviram quer de ponto de partida, quer de sustentação de ideias, na análise pretendida do diálogo entre Documentário e Jornalismo Audiovisual.

Todas as entrevistas foram abordadas como documentos bibliográficos, assim como qualquer outra obra ou artigo analisado e usado como referência. Ainda que seja um privilégio poder ter as perspetivas destes profissionais, relativamente a pontos e temáticas tão específicas, foram citados como todos os outros autores referidos.

CAPÍTULO III – O DOCUMENTÁRIO E O JORNALISMO AUDIOVISUAL DE INVESTIGAÇÃO

3.1 - CARACTERÍSTICAS COMUNS E TROCA DE CONHECIMENTOS

Como já visto anteriormente, o Jornalismo e o Cinema cruzaram-se ao longo da história. Do recrutamento de profissionais à adoção de técnicas, no campo alheio, o diálogo sempre existiu. Este intensificou-se naturalmente com a maior aposta no Jornalismo Audiovisual, devido ao recurso à imagem em movimento em ambos. Os profissionais do audiovisual dividem-se entre estas e outras áreas, numas como profissionais centrais e decisores (no Cinema, por exemplo, podem ser os próprios realizadores), noutras como profissionais de apoio (no Jornalismo, o repórter de imagem age em função das linhas condutoras determinadas pelo jornalista). No entanto, todos partilham as mesmas bases.

Comparando as categorias maiores das áreas estudadas – Jornalismo Audiovisual e Documentário (na dimensão de Arte desta) –, encontramos nas suas gêneses, em comum, não só um propósito como também uma origem e inspiração. Ambas as áreas procuram expor histórias, contá-las, explorá-las, bebendo da mesma fonte - a sociedade, os seus dilemas, as relações, as vivências e a comunidade. Uma sociedade composta por humanos, com as suas opiniões, individualidades, defeitos, lutas e crenças, e com as suas formas próprias de organização social. Ora estes elementos são a origem quer, por um lado, do conteúdo noticioso, quer, por outro lado, do Documentário (Arte) enquanto expressão de um conjunto de experiências e sentimentos (provocados por um ou mais destes fatores).

Comolli (2008) fez a seguinte reflexão sobre o Documentário: “Quem olha quem. Quem mostra o quê. O que é mostrado, o que é escondido? Onde estou no olhar do outro, na *mise-en-scène* do outro?”. Fernanda Salvo (2017) pega nesta reflexão (e nos dilemas que coloca) e defende que a mesma pode também ser aplicada à reportagem, nomeadamente quando esta retrata elementos sociais ou algo histórico.

Quer o Documentário quer a Reportagem vivem do privilégio da partilha dos *Outros* para com os profissionais. Daí que ambas as áreas se preocupem com a representação e exposição do *Outro* e, consequentemente, com a relação dos profissionais com este, o que remete, em ambos os casos, para exigências éticas associadas a representações específicas. As respostas a essas exigências é que podem ser diferentes, devido à divergência de técnicas e linguagens. As questões básicas são, de facto, e no essencial, comuns: Como representar o *Outro*? Como contar a sua

história? Como respeitá-lo e respeitar o seu testemunho? Quem é ele? Quem serei eu perante ele?

Muitas vezes os participantes não têm a noção da visibilidade que os trabalhos têm, ou seja, da dimensão da sua exposição, podendo, ao decidirem fazê-lo, estar a abrir uma porta privilegiada para eventuais vulnerabilidades. Esta partilha trará efeitos a curto e longo prazos, efeitos esses dos quais os intervenientes não têm, na maior parte das vezes, a devida noção. A obrigação dos profissionais é honrar aquilo que com eles é partilhado, a confiança neles depositada (Alves *in* Coelho, Reis & Bonixe, 2021).

Na base das considerações feitas acima está um conceito central: *facto*. Ambas as áreas partem dos *factos* retirados dos acontecimentos e pessoas e, com base nisso, seguem, cada uma delas, para a sua direção própria.

Ricardo Clara Couto (2020) refere o *facto* como sendo o mais incontornável ponto em comum entre o Documentário e o Jornalismo Audiovisual de Investigação. Os *factos* são exatamente acontecimentos ou informações verídicas impossíveis de modificar. A pesquisa (dos *factos*) e os resultados da mesma vão dar aos profissionais os conteúdos de base e é apenas após isso que os dois mundos se separam – na interpretação dessa informação. O documentarista refere até, na sua entrevista, que na sua produtora tem na sua equipa um jornalista, o que é crucial em fases iniciais da pré-produção.

As técnicas jornalísticas de investigação são, talvez, aquilo que o Documentário mais pede emprestado ao Jornalismo. Apuradas, eficazes e diretas, permitem uma rápida recolha de dados, verificação de veracidade e rastreamento.

Nesse empréstimo estará também a postura expositiva, sobretudo no caso de documentários expositivos (Jorge Pelicano, 2020). A procura pela realidade bruta e dura do jornalismo é muitas vezes inspiradora para trabalhos mais observacionais.

Na minha experiência pessoal, o jornalismo deu-me “mundo”, ou seja, permitiu-me conhecer “o país real”, do rico ao pobre, das tragédias às alegrias, dos bastidores da política às conferências de imprensa dos estádios de futebol. Essa experiência, real e factual, foi do que melhor retirei da minha passagem pelo jornalismo e essencial para passar a ponte (Jorge Pelicano, 2020).

Já no lado do Jornalismo Audiovisual, este aproveita técnicas documentais sobretudo a nível estético. Naturalmente, por ser um campo artístico, o Documentário desenvolveu fortemente as suas linguagens e as suas estéticas. Num campo artístico, o visual tem muitas vezes o mesmo peso que o conteúdo. O Jornalismo Audiovisual aproveita a experiência do Documentário para beber dos seus planos e enquadramentos cinematográficos, assim como das suas técnicas de destaque de figuras, por exemplo. Por outro lado, a sonoplastia tem um papel importante nas duas áreas e este é outro ponto em que o Jornalismo vai buscar conhecimento ao Cinema. O

uso de bandas sonoras, efeitos e elementos sonoros ajudam a narrativa a fluir e a interligação de tópicos e momentos.

“Imagino que cada um de nós vá apurando as suas próprias técnicas, umas de forma mais consciente que outras (...) Vejo mais pontes que fronteiras entre as duas áreas.” (Miriam Alves, 2021).

3.2 - FATORES DIFERENCIADORES: LIMITES E OPOSIÇÕES

Comolli (2008) define radicalmente a diferença entre campos: o Jornalismo mostra o acontecimento, o Documentário realiza-se no pós-acontecimento.

Mas será assim tão linear?

É unânime que a abordagem e perspetiva perante os factos sejam a maior diferença entre o Cinema Documental e o Jornalismo, contudo essas mesmas linguagens podem ter, entre si, fronteiras por vezes ténues.

A discussão não pode passar apenas por breves descrições de perspetivas perante o factual, pois isso não é suficientemente esclarecedor. A distinção é apenas possível atendendo a diversos fatores, uns objetivos e outros subjetivos (e com prevalência dos últimos), dessas mesmas abordagens, o que, muitas vezes, cria discórdia entre os profissionais das duas áreas.

3.2.1 - Questões objetivas

3.2.1.1 - Duração do produto final e do total do projeto

Começando pelas características objetivas, há quem defenda que um dos aspetos diferenciadores é a duração do resultado final, argumento esse facilmente descredibilizado. Vejamos um exemplo prático, assumindo que o tempo de referência que separa as duas áreas seja a marca dos 15 minutos. Então, uma reportagem com 15 minutos e 40 segundos passa, apenas por isso, a ser classificada como Documentário?

Ainda relativamente ao tempo, podemos ter em consideração também o tempo total de produção da obra, desde o surgimento da ideia até ao lançamento. Ao Jornalismo confere-se uma ideia de menor tempo de desenvolvimento devido à brevidade, pertinência e atualidade do conteúdo. Naturalmente que estando ligadas aos conceitos de “notícia ao minuto” e “última hora”, as reportagens devem ser lançadas assim que possível para se enquadrarem, contextualmente, nas tendências ou assuntos do momento. Para além disso, os jornalistas e profissionais de vídeo que compõem a equipa estão, muitas vezes, simultaneamente envolvidos em outras produções ou funções. Acresce que os prazos mais restritos ditados pelas necessidades das grelhas televisivas jornalísticas requerem uma maior objetividade para uma mais rápida resposta final. Daí que no Jornalismo o tempo dedicado à criatividade é muito reduzido devido à pressão do imediato, pois praticamente todo o tempo disponível é

dedicado à procura e verificação de informação. Sendo o tempo escasso, tem que se resumir e preencher com o essencial para a área.

Com o Documentário não é exatamente assim.

Jorge Pelicano (2020) foi repórter de imagem da SIC e há alguns anos passou a ter como foco profissional principal os seus documentários autorais. Ele aponta o tempo de produção como sendo realmente uma das mais marcantes diferenças entre as áreas. O Documentário goza da extensão do tempo que tem para criar e produzir ligações mais subjetivas, não só com os protagonistas, mas também com a linha temporal dos acontecimentos. Essa exploração acaba por culminar em produtos mais longos, na maior parte das vezes. Contudo, os verdadeiros reflexos desse caminho são a densidade e profundidade das obras.

3.2.1.2 - Creditação da atividade profissional

O Jornalismo exige um formalismo que não se verifica no Cinema.

Apenas jornalistas com carteira profissional podem assinar as peças, incluindo reportagens, ou seja, assumir a autoria de uma notícia. Para a obtenção desta carteira é necessária formação académica na área e pelo menos seis meses de experiência profissional. Caso a formação académica não seja nas áreas de comunicação social ou jornalismo, é necessária a apresentação de um conjunto de trabalhos e peças para a atribuição dessa mesma carteira.

No Cinema, como nas restantes formas de Arte, não só não há nenhuma exigência técnica semelhante para o exercício de qualquer função, como comumente encontramos artistas cuja formação académica não passa por qualquer área artística. Talvez pela liberdade extrema intrínseca à Arte, o reconhecimento da obra muitas vezes se sobreponha ao reconhecimento do artista. Ainda que seja valorizado o ensino artístico e o profissionalismo e preparação com que os estudantes saem deste tipo de formação, este fator não é imperativo. Mais do que isso, a valorização de cada obra, e do próprio artista, é um juízo de valor pessoal que cada um faz, traduzindo uma opinião subjetiva de agrado ou desagrado perante um produto, uma forma de pensar ou um percurso que culmina num determinado resultado artístico.

Esta exigência de creditação é, de facto, uma das maiores diferenças entre as áreas em estudo. Por um lado, temos um Jornalismo rigoroso, severo e, por vezes, territorial com a sua profissão, e, por outro, temos o Documentário que aceita diferentes leituras, olhares e profissionais com diferentes *backgrounds*, inclusivamente jornalistas. Por isso, mais facilmente se verifica a transição de um profissional do Jornalismo para o Documentário do que o caminho inverso.

3.2.1.3 – Formatos e dispositivos

O conteúdo não é, como já visto, o único ponto importante numa representação ou transmissão de informação. Tudo “tem a ver com as partilhas de espaço e de tempo e com os modos de apresentação sensível que essas partilhas instituem” (Rancière, 2010). Os formatos, formas e escolhas de dispositivos são, por si só, escolhas sensíveis do autor, um processo pensado, sustentado pela lógica derivada dos objetivos do projeto. Estas decisões conscientes são adequadas (e, de certo modo, refletoras) ao próprio conteúdo e à intenção do mesmo.

Ricardo Clara Couto (2020), quando fala do público, refere como as expectativas do mesmo variam consoante os ambientes e dispositivos em que o espectador vê os produtos visuais. Enquanto que em casa, num confortável sofá em frente a uma boa televisão, num ambiente descontraído, o espectador está mais atento à estética, às formas e aos detalhes, noutros ambientes, como transportes, escola ou trabalho, o espectador está sobretudo concentrado no conteúdo, pois o nível de estímulos exteriores reduz a sua atenção, levando-o a centrar-se no essencial.

Isto são fatores a ter em atenção na produção das obras e peças. Ou seja, questões como “Onde irá ser reproduzido?,” “Em que dispositivo?,” e “Que ambiente está associado a esse dispositivo?” têm que ser tomadas em devida conta.

No caso do Jornalismo Audiovisual os produtos podem ser produzidos num destes dois meios: televisão ou *web*. Se, por um lado, a televisão tem formatos específicos, definidos e não maleáveis, na *web* temos um conjunto de possibilidades diferentes.

Os diferentes dispositivos de apresentação do conteúdo condicionam as formas e formatos de composição e construção. Os últimos anos foram marcantes nesse aspeto, nomeadamente tendo em conta a constante adaptação ao desenvolvimento de tecnologias portáteis, caminhando-se na direção da compactação e do “fácil”. Como afirma Catarina Santos (2021), a maioria dos utilizadores acede aos conteúdos do jornal *Observador* através do telemóvel, sendo cada vez mais amplo o leque de pessoas a aceder. Por isso, é essencial que os conteúdos sejam feitos em vários formatos para que haja uma boa leitura em todo o tipo de dispositivos, não só em *desktop*.

O telemóvel tornou-se, quase, parte de nós, talvez o objeto com que passamos mais tempo. Por isso, é natural e inteligente a adaptação de conteúdos para estes dispositivos, o que vai não só influenciar a construção narrativa do conteúdo, pois as pessoas querem notícias imediatas, cativantes e resumidas, como também a estética, que procura, primordialmente, proporcionar uma boa leitura de texto e imagem.

Devido a tudo isto, o Jornalismo, sobretudo o Audiovisual, começou a estender-se para o *online* e naturalmente a moldar-se a ele. Quer em questão de tempo, quer em termos de organização e apresentação da informação e conteúdo, os projetos para estes meios têm de ser intencionalmente pensados. Formatos menos convencionais em vídeo, como o 1:1 ou 9:16, começaram a ganhar força, sendo, porém, mais usados em pequenas reportagens e vídeos explicativos. As reportagens de investigação, ainda que para *web*, recorrem maioritariamente ao 16:9, por ser o formato a que o público está mais habituado e também por ser uma tela horizontal mais ampla.

No caso do Documentário, ainda que apareçam projetos experimentais a nível de formatos, estes são, ainda assim, raros. Por ser exatamente uma área que está fortemente ligada à estética, os formatos mais convencionais, por terem uma maior tela de pintura, são mais apetecíveis. Para além disso, muitas vezes os projetos são exibidos em dispositivos diferentes, salas de cinema e *web* por exemplo, nos quais os formatos mais comuns se revelam mais adaptáveis.

3.2.2 – Parâmetros subjetivos

3.2.2.1 – Narrador e narrativa

A narrativa é abordada de diferentes maneiras nas duas áreas em estudo, e dentro de cada uma existem diferentes linguagens.

A notícia é uma montagem de vozes, muitas delas contraditórias, e a sua estrutura narrativa não é poderosa o suficiente para ditar sempre qual a voz a que devemos prestar mais atenção, ou qual voz deve ser usada como uma via para entender o resto.³ (Fiske, 2011 (Tradução própria))

No caso específico do Jornalismo Audiovisual de Investigação, tradicionalmente o jornalista maioritariamente assume a posição de narrador que interliga os testemunhos e acrescenta outras informações relevantes em estilo *voz off* e *on tape*. O discurso dos intervenientes raramente é usado de forma exclusiva. Apesar das intervenções dos envolvidos no enredo da notícia serem priorizados, são intercaladas com outros momentos, entre os quais os esclarecimentos ou achegas dos jornalistas do projeto.

Apesar da preocupação com a harmonização das vozes, a notícia não está livre de um emolduramento ou romantização ditadas pelos interesses comerciais do jornalismo (Melo, 2002). Estes processos acabam por tornar mais apelativas as peças. A apresentação direta dos factos, concretos e informativos, não é a melhor forma de criar *engagement* com o público (Nichols, 2017).

No Documentário, o narrador e *voz-off* nasceram pelas mãos de Grierson e do seu filme *Drifter* (1929). A partir daí, não só se tornou uma característica facilitadora da transmissão da ideia educacional, como também passou a ser utilizado como componente padrão (Penafria, 1999). Ao longo dos tempos, e com o desenvolvimento dos temas e estilos dentro do próprio género, a utilização de narrador foi diminuindo, sobretudo em certas temáticas, particularmente em produções focadas em questões sociais.

Nos finais dos anos 90 e inícios do século XXI, no Cinema Documental encontrávamos um contraste em relação à utilização do narrador, sendo o mesmo bastante usado em documentários científicos, históricos e institucionais, em oposição a um cinema direto, de observação e experimental, que descartava tal elemento.

Atualmente os documentários mais populares, incluindo os disponibilizados em plataformas *streaming*, e sobretudo os que retratam campos sociais, como criminologia, desporto, personalidades e intervenção social, dispensam um narrador.

³ The news is a montage of voices, many of them contradictory, and its narrative structure is not powerful enough to dictate always which voice we should pay most attention to, or which voice should be used as a framework by which to understand the rest.

O entrelace de discursos para criar uma narrativa fluída tornou-se um dos maiores desafios do documentário atual, o que deu à pós-produção um peso que, ainda que sempre marcante neste estilo, nunca foi tão assumido.

No Documentário, o alinhamento e dimensão das vozes não precisam de ser niveladas. Estas serão apresentadas sempre de maneira a estruturar uma narrativa que culmine e sustente a visão e premissa do realizador. Quer seja autoparafraseamento, no caso de uma construção óbvia e natural, quer seja parafraseamento pensado, constituem sempre escolhas que têm, intrinsecamente, um teor autoral e uma perspetiva única (Melo, 2002). O documentário tem flexibilidade para esticar as partes que lhe convêm.

Neste momento, sobretudo no conteúdo noticioso *online*, começamos a ver influências desta linguagem documental atual, resultando, inclusivamente, na dispensa do papel do jornalista como narrador. Como refere Catarina Santos (2021), cada vez mais as reportagens mais longas dispensam a voz *off*, por serem ritmadas de maneira diferente em relação às narrativas televisivas e haver um maior investimento na estética e elementos gráficos. Tudo isto muda a narrativa, conferindo-lhe uma dinâmica que podemos considerar próxima da usada no documentário.

3.2.2.2 - Caráter autoral

Como defende Possenti (2001), o conceito de autoria está inequivocamente relacionado com a singularidade, a qual, por sua vez, remete para o estilo, e estes são conceitos de caráter subjetivo. Defende também que um autor, para ser realmente um criador com caráter autoral, tem de assumir, consciente ou inconscientemente, duas ações, a de dar voz aos intervenientes e a de demarcar a sua opinião em relação às posições dos outros integrantes da trama.

Classicamente, e na observância dos compromissos deontológicos que lhes competem, os jornalistas nas reportagens procuram imparcialidade, nomeadamente através do recurso ao contraditório, deixando os juízos de valor para os espectadores, desvinculando-se assim dessa função opinativa.

A questão autoral no caso do Jornalismo Audiovisual de Investigação vincula-se na associação dessa reportagem ao jornalista, uma autoria mais ou menos reconhecida consoante o sucesso de audiências da peça, a discussão que despoletou ou a notoriedade técnica, mas nunca consoante a opinião que o jornalista tem da matéria que retratou.

Muitos argumentam que a escolha de tema, por si só, já é uma decisão subjetiva pois cola ao jornalista à pretensão de que o espectador conheça e reflita

sobe o tema escolhido. Mas este deveria ser o máximo da subjetividade deste tipo de jornalismo. O objetivo do jornalista é, na verdade, esconder esse rasgo de subjetividade. Contudo, o vasto conhecimento que desenvolve da história privilegia-o e mexe com a sua subjetividade, ainda que de maneira inconsciente, ou seja, sendo conhecedor da plenitude da história, o seu posicionamento privilegiado reflete-se inevitavelmente:

(...) eu não filmei mas vi, eu não filmei mas sei, eu não filmei mas falei com gente que me mostrou papéis, que eu vi papéis, e garante-me que aquilo é, eu tenho a certeza que é – eu tenho a obrigação de abrir esse caminho e por isso mesmo o jornalista tem o privilégio de entrar nessa história, de se transformar numa espécie de porteiro que vai abrindo as portas da verdade. Isto pode parecer que é uma justificação para eu, por vezes, entrar nesse universo da subjetividade, mas eu só entro, só cruzo a fronteira, quando a verdade é minha parceira, quando eu cheguei ao detalhe e eu através do trabalho que tive para chegar ao detalhe, eu aproximei-me da verdade (Pedro Coelho, 2021).

Por sua vez, o Documentário afirma-se, orgulhosamente, subjetivo, exatamente por mostrar o olhar do realizador perante aquilo que está a ser mostrado. Neste campo é permitida (e por vezes requerida) a opinião, o julgamento e a exposição.

“Um documentário ou é autoral ou não é nada” (Salles, 2001).

Esse valor acrescentado por esse olhar único é que confere o cunho artístico à obra. “O documentário oferece-nos, isso sim, um mundo novo, forjado entre a realidade filmada e a sensibilidade de um cineasta” (Labaki, 2001).

A posição do realizador pode não ser explicitamente exposta, podemos até ter, na verdade, uma estrutura tipicamente jornalística onde é dada igual voz aos diferentes intervenientes do enredo e distribuídos por semelhante tempo de antena. Contudo, o Documentário tem um argumento e narrativa que guiam intencionalmente o espectador a tirar a “moral da história” no final (Melo, Gomes & Morais, 2001). Não só as escolhas narrativas mas também as estéticas cinematográficas, conscientes ou inconscientes, expressam o ponto de vista do realizador (Penafria, 1999).

O artista preocupa-se em mostrar aquilo que não é facilmente visível, mas também, e ao contrário, naquilo que é demasiado fácil de ver procura introduzir uma nova perspetiva, mais complexa. O artista quer romper propositadamente ligações, relacionar aquilo que nunca se interligou. No fundo, todas estas pretensões redundam numa palavra: *dinâmicas* (Rancière, 2010). Cada autor escolhe e conjuga questões e cria a sua própria *dinâmica*, única e singular.

O Jornalismo está inserido no grande quadro da comunicação social, uma área que explora a Humanidade, aproximando-se mais ou menos dela consoante o

necessário para informar as massas. O Cinema Documental, por outro lado, aborda a Humanidade enquanto musa para representação, exposição ou manifesto através da obra declaradamente artística. Impõem-se aqui, em ambas as áreas, questões antropológicas, nomeadamente em relação à abordagem e tratamento dos sujeitos envolvidos e retratados. Comummente, a intervenção dos participantes acontece em formato de entrevista, pelo que é necessário explorar a maneira como esta é formulada e usada para entender princípios e métodos da temática em causa.

3.2.2.3 - Formulação e uso de entrevistas. As questões éticas e antropológicas que se levantam

Como explora Mondzain (2015), o humano sempre tentou perceber a sua própria percepção ao longo da história, desde a alegoria da caverna. Essa tentativa de compreensão tinha naturalmente o intuito de adequar, o melhor possível, os comportamentos para a vivência em comunidade e sociedade, incluindo conceitos como respeito, liberdade e espaço.

Todos estes conceitos e preocupações antropológicas e sociais estão inevitavelmente na base das abordagens usadas pelo Jornalismo e pelo Documentário.

Uma das preocupações maiores é com o tratamento do *Outro* envolvido e retratado. Comummente, quer no Jornalismo Audiovisual de Investigação, quer no Documentário, o *Outro* intervém através da entrevista. A palavra é um elemento de importância inegável para a representação fidedigna e completa que ambas as áreas perseguem, ainda que cada uma à sua maneira. O testemunho tem, em si, todo o poder, e é a base da criação e a linha condutora dos produtos.

Contudo, com o audiovisual, como refere Rancière (2010), a imagem veio preencher o espaço que a palavra ainda deixava vazio. A insuficiência da palavra em expressar completamente a realidade dá à imagem, quando em conjunto com a palavra, um poder incontornável. A autora vai mais longe ainda e diz que “a verdadeira testemunha é aquela que não quer testemunhar”, o que remete para a reflexão sobre a importância do silêncio e o que ele representa – um espaço que estimula o imaginário, pois é a voz daquilo que não se pode ou consegue partilhar. A expressão facial e corporal durante esse silêncio acrescenta um valor imensurável, destronando a ideia aparentemente inerente ao silêncio – o vazio.

Com a imagem tudo é linguagem, tudo é expressão, tudo é Voz, ainda que não audível. A imagem permite conferir não só a vontade como a não vontade do entrevistado. O papel do entrevistador, para além de obter informação concreta, é

também tirar partido e captar o ambiente e o silêncio (alto em volume de valor). Tudo é testemunho. A combinação de todos estes fatores resulta numa textura, pessoal e única, que plasticamente tem de ser cuidadosamente captada. A edição dessas mesmas capturas pode favorecer, desfavorecer, enfatizar ou suavizar essa textura consoante o pretendido e a emoção a transmitir.

Independentemente do tipo de representação, no formato audiovisual que lida com não-atores, sobretudo quando envolve *storytelling*, o corpo filmado é projetado para outros que o recebem e percecionam. “(...) nós próprios somos tomados como corpos e destinos.” (Comolli, 2008). Como expõe o autor, a inocência do espectador, em termos de reconhecimento e empatia, permite-lhe uma abertura que extravasa o corpo enquanto elemento físico exposto a uma câmara.

A representação para além do corpo físico é, de facto, uma preocupação subjacente às duas áreas em estudo. O testemunho tem que ser visto como essa totalidade, o que remete para os compromissos éticos inevitáveis entre entrevistador e entrevistado.

O momento de filmagem das entrevistas é o crucial, e também o que coloca mais condicionantes, sobretudo causadas pelo elemento de captação. “A presença de uma câmara não é muito diferente de conhecer uma pessoa nova. Nós apresentamo-nos de uma das muitas maneiras que fomos aprendendo para o fazer: amigável, cautelosa, sedutora, charmosa, persuasiva, enganadora, astuta ou cruel”⁴ (Tradução própria - Nichols, 2017).

A câmara representa praticamente um corpo, corpo esse indesejado, intrusivo e intimidante, que distorce a verdadeira realidade devido ao incómodo inevitável que provoca. Comolli (2008), por exemplo, defende que a câmara deve estar próxima do entrevistado para que este lhe possa tocar, tornando-a um objeto do espaço, pois a habituação pode deixar o sujeito mais à vontade. Quem diz câmara, diz outros objetos técnicos.

Os profissionais (de ambas as áreas) entrevistados partilham dessa opinião – a presença da câmara modifica a realidade e, dessa maneira, a verdade do entrevistado.

No caso do Jornalismo Audiovisual de Investigação, antes da gravação das entrevistas que constarão da peça existem outras “entrevistas” prévias (conversas presenciais, telefonemas, ...) para recolha de informação, pelo que aquelas que o espectador vê resultam, muitas vezes, da repetição de questões ao entrevistado. O Jornalismo precisa de obter toda a informação previamente, para conseguir decifrar que partes da história deve explorar, que elementos deve cruzar e, ao mesmo tempo, refletir sobre qual a melhor maneira de contar a história imparcialmente. Miriam Alves

⁴ The presence of a camera is not very different from meeting a new person. We play ourselves in one of the many ways we have learned to do so: friendly, guarded, seductive, charming, persuasive, deceptive, cunning or cruel.

(2021) enaltece exatamente a importância desse trabalho de “terreno sem câmara”: “muitas das reportagens que fiz não teriam existido sem esse primeiro passo”. Este trabalho é essencial para conhecer a realidade pura e quebrar barreiras, constrangimentos, desconfianças e preconceitos, que podem partir de qualquer um dos lados. Por outro lado, Pedro Coelho (2021) diz mesmo: “Observar a realidade sem a câmara permite-me observar a realidade inteira”.

Há diversas técnicas e práticas que permitem aos jornalistas a exploração da história através das entrevistas (com e sem câmara). Miriam Alves, no seu texto para a obra *Manual de Reportagem* (2021), fala, por exemplo, de como recua nos temas durante as entrevistas, ou de como no fim questiona os entrevistados se há algum ponto que ficou por falar ou que devia ter sido mais falado: “Habitualmente as pessoas respiram fundo. Às vezes começa aí a melhor parte da entrevista”.

Preferencialmente, o elemento surpresa não é desejado – é característica do Jornalismo a preparação exaustiva. Contudo, ele existe e, quando acontece, espera-se que traga conteúdos relevantes e enriquecedores para o trabalho. Para além disso, a preparação exaustiva e precisa das questões para as entrevistas torna os processos de gravação e edição muito mais rápidos e simples, comparativamente com o Cinema Documental.

O jornalista coloca-se dentro da história, e do contexto, para perceber qual a melhor forma de transmitir aquela história ao público e para isso usa, assumidamente, influências e competências de diversas áreas sociais, inclusivamente da Antropologia (Catarina Santos, 2021). Pedro Coelho (2021) vai ainda mais longe e diz: “Eu acho que o repórter é claramente um antropólogo”. Ainda que não faça parte daquela realidade, o repórter coloca-se nela da forma possível. “Eu até costumo dizer como uma piada, embora as pessoas não entendam o que tem piada, mas eu acho que tem, que eu sou pago para observar. Eu sou pago para observar e é isso”.

No Documentário, as entrevistas funcionam também como principal fonte de informação, contudo há muito mais abertura para descartar partes e ideias e para valorizar outros elementos, alguns inesperados. As parcelas da entrevista que serão usadas são muitas vezes um fator irrelevante para o autor no momento das gravações. O importante é explorar a história e na pós-produção é que são escolhidos os trechos que entram e os que não entram no produto final e o peso que cada testemunho terá na narrativa.

Contudo, durante o processo, como indica Comolli (2008), colocam-se questões éticas fundamentais, nomeadamente em termos da relação com o entrevistado. “Qual é o estatuto do *Outro* filmado? O que esperar dele, o que desejar dele, o que lhe perguntar? Como compreender a sua própria procura, qual é a sua expectativa de *mise-en-scène*, o seu desejo de cinema?”. Ricardo Clara Couto (2020), por exemplo, entrevista os mesmos intervenientes em espaços diferentes, ainda que a maior parte

das questões sejam as mesmas. Aqui vemos uma abordagem que olha o espaço e a sua *mise-en-scène* como uma outra personagem daquele enredo, personagem essa que pode despoletar novos caminhos na entrevista (há referências feitas num lugar que noutro lugar não seriam feitas). O Cinema, seja qual for o género, e contrariamente ao Jornalismo, vê exatamente todos os intervenientes como personagens e fontes de conteúdo e a obra nasce da conjugação dos contributos de cada uma.

O Cinema tem um grande comprometimento com *O Outro*, sim, mas não primordialmente numa dimensão antropológica. Porém, por lidar com não-atores, o Documentário tem associada uma maior pressão na forma como trata os sujeitos. Esse processo requer obrigatoriamente ponderações éticas mais pesadas, mas não deixa de ser uma escolha do realizador a intensidade das mesmas. Como referido anteriormente, o maior espaço de tempo de produção permite uma maior exploração da relação realizador-participante. Jorge Pelicano (2020) fala no seu exemplo, apontando que o “trabalho sem câmara” é crucial para a criação de proximidade e à vontade entre as partes, formando-se ali, por vezes, ligações para a vida, baseadas em respeito e confiança, por vezes de amizade, uma profundidade mais difícil de atingir no Jornalismo. Ou seja, o Documentário goza de tempo para criar ligações profundas e goza também da liberdade artística que lhe permite enaltecer ou esconder essas mesmas relações e os resultados das mesmas.

Resumindo, podemos dizer que o Jornalismo tem um compromisso muito forte com a ética, devido aos seus valores primordiais e às exigências da sua inerente imparcialidade; o Documentário também se confronta com essas mesmas questões éticas, nomeadamente na relação com não-atores, porém não lhes deve igual nivelamento.

3.2.2.4 – Importância da Estética

A Estética é uma das componentes mais fundamentais do campo visual e, com o desenvolvimento da perceção, tornou-se cada vez mais um aspeto complexo. O público foi-se tornando mais sensível, numa caminhada feita lado a lado com a Arte. Rapidamente áreas não artísticas perceberam que, também elas, teriam que ter cuidados estéticos, pois dependiam deles a boa transmissão da mensagem e informação.

Sendo as entrevistas os pontos cruciais quer das reportagens quer da maior parte dos documentários, é importante pensar na estética das mesmas. Na captação de entrevistas em formato audiovisual, Comolli (2008) defende que toda a Estética é consciente ou inconscientemente influenciada pelo(s) entrevistado(s). Cada um, ao

expor-se, cria automaticamente uma *auto-mise-en-scène* com a sua maneira de estar e comportar-se.

Um não-ator coloca exatamente esse complexo desafio – a presença de um corpo próprio e singular que tem a sua própria maneira de estar, maneira essa desconhecida, imprevisível e incontrolável. O ambiente onde é inserido o não-ator reflete intenções, a nível de conteúdo, de ética e de estética. E daí podem resultar várias questões. Tratando-se de temas frágeis, não devemos ao entrevistado seriedade, sobriedade e foco na sua fragilidade? Ou será a escolha de algo plano e uniforme (que não suscita atenção) uma forma de vincular ao discurso e à pessoa um peso extra por serem os únicos elementos em escrutínio? Despir o fundo não será, de certa forma, “despir” as próprias pessoas? Será que a escolha de um ambiente mais familiar daria conforto ao entrevistado? E esse conforto não favoreceria um discurso mais fluído e natural que se tornaria, consequentemente, mais cativante? A que nível pode o ambiente distrair o espectador?

Estas questões são respondidas de diferentes formas pelas duas áreas em estudo.

Naturalmente, sendo o Documentário um género do Cinema, a importância da Estética é extrema, não só por ser facilitadora da narrativa como por ser expressão do olhar do realizador. Contudo, isso não significa que todos os documentários sejam extremamente ricos visualmente. O realizador goza exatamente da liberdade de escolher o peso da estética. Terá tanto, maior, ou menor peso que o conteúdo?

Por sua vez, o Jornalismo não tem essa liberdade. A Estética é algo, assumidamente e, de certa forma, obrigatoriamente, secundário. Esta pode servir como ferramenta potenciadora para uma melhor transmissão da mensagem, mas nunca poderá ser a componente mais determinante da reportagem. Acresce que a estética da reportagem tem que ser também ela nivelada, de modo a não beneficiar partes.

Contudo, é de sublinhar o cada vez maior cuidado estético que o Jornalismo Audiovisual tem registado. Entre as várias vantagens do desenvolvimento tecnológico, e consequente acréscimo da perceção, está o facto de o público se ter familiarizado com a estética cinematográfica, um fator impulsionado sobretudo pelas plataformas de *streaming* como *Netflix*, *Filmin* ou *HBO* (Clara Couto, 2020). A televisão, enquanto dispositivo, passou não só a ser o palco dos canais televisivos como também deste tipo de plataformas, suscitando o alargamento, em enorme escala, do portfólio de obras disponíveis. Naturalmente que, em função disto, o público começou a exigir uma maior qualidade de imagem e mais cuidado visual, e também aos canais televisivos. Ainda que este desenvolvimento fosse natural e esperado (e impulsionado também pelos próprios canais televisivos), ele foi claramente acelerado pela massiva aderência das pessoas às plataformas de *streaming*. A televisão não podia ficar para trás, o Jornalismo Audiovisual não podia ficar para trás. Não cuidar esse fator poderia mesmo

ditar a perda de espectadores. A grande reportagem e o jornalismo audiovisual de investigação foram dos primeiros setores a sentir esta exigência. Como poderiam competir estas reportagens com os documentários jornalísticos e não jornalísticos populares destas plataformas de *streaming*, se não houvesse um cuidado, como nunca antes, a nível estético?

Catarina Santos (2021) admite que nesta evolução o Jornalismo Audiovisual foi aprender e buscar muita coisa à estética do Documentário. E na *web* há ainda mais abertura para “arrojo gráfico”.

3.2.2.5 – Reconstituições e momentos e obras ficcionados

Como visto anteriormente, o retrato do real na imagem em movimento levanta questões relativamente a manipulação, *staging* e dramatização, respondidas com uma consciente subjetividade, mesmo no Jornalismo. Mas o que acontece quando misturamos assumidamente a palavra “ficção”? Ou, pelo menos, técnicas desta área?

A ficção assenta, em grande medida, numa fértil imaginação e na capacidade de criar cenários, alguns nunca antes vistos ou imaginados como possíveis. O público sabe isso e quando vai ver um filme de ficção vai predisposto a entender as complexidades inerentes a esta categoria e, sobretudo, aberto a compreender o valor da “verdade” própria destes conteúdos, que está bastante distante do factual. Todavia, ainda que ficcionado ou com momentos ficcionados, o espectador não manifesta essa abertura no Documentário ou no Jornalismo Audiovisual. Como diz Comolli (2008), o espectador assume aí uma posição mais tranquila, pois em ambas as áreas se seguem as “regras do jogo”, ou seja, o compromisso com a factualidade, independentemente do nível, cria esse efeito no espectador, atenuando-lhe as dúvidas características da atualidade.

Contudo, a pressão relativamente ao nível de veracidade difere consoante as áreas e técnicas usadas - reconstituições, momentos ficcionados e documentário ficcionado.

Também em relação ao recurso a estas técnicas, há diferenças assinaláveis entre as duas áreas em estudo.

Por um lado, temos o Jornalismo Audiovisual de Investigação que recorre praticamente de forma exclusiva a reconstituições e, mesmo assim, aborda-as apenas como ilustração e auxílio à narrativa. A prioridade nunca deixa de estar nos factos e nos intervenientes nos mesmos. As reconstituições são abordadas com objetividade para que interfiram o mínimo possível com a verdade dos factos. Os pilares do jornalismo nunca podem ser colocados em causa.

Já no caso do Documentário o olho não é tão clínico e restrito, com exceção dos documentários assumidamente jornalísticos. Nos momentos ficcionados e nos documentários ficcionados a assunção clara da componente de “ficção” indica, desde logo, uma abertura para ajustes não permitidos aos jornalistas. Sobretudo no caso de documentários ficcionados, muitas das vezes os realizadores defendem-se até recorrendo a inserções escritas que indicam que a obra foi desenvolvida a partir de factos verídicos, descartando o peso do cumprimento à risca e da ilustração exímia daquela que foi a realidade. Mas ainda que a exigência não seja extrema, está nas mãos dos realizadores definir o nível de compromisso com a linha dos acontecimentos.

A ficção no Documentário é usada por diferentes motivos: devido à necessidade do realizador em ilustrar acontecimentos ou momentos, enquanto ferramenta para criação de dinâmica na obra, ou como campo de exploração da percepção do espectador. O documentarista Ricardo Clara Couto (2020), amante de ficção, tem uma filmografia que se destaca exatamente pelo constante entrelaçamento de vozes reais com cenas ficcionadas, com o objetivo de dar novas dimensões e percepções ao espectador da história.

Ou seja, enquanto que no Jornalismo Audiovisual de Investigação a ficção e reconstituição aparecem como soluções para uma necessidade, no Documentário o recurso à ficção é uma escolha.

3.2.2.6 – Montagem

Como refere Penafria (1999), a pós-produção é “um convite à experimentação e à interpretação desse material” gravado previamente.

A montagem é o momento de consolidação da história, de organização de ideias, *timelines*, *storytelling* e estrutura.

Como referido anteriormente, as entrevistas e o seu conteúdo são, em ambas as áreas em estudo, dos elementos mais importantes da construção audiovisual e, na maior parte dos casos, é esse mesmo conteúdo que cria a linha narrativa do produto. Desse modo, a edição ou não edição das mesmas representa algo decisivo para a transmissão da mensagem. O “corte e costura”, o posicionamento de trechos e o espaçamento entre os mesmos, e a dinâmica de planos permitem enfatizar, suavizar ou interpelar certas emoções e sentimentos.

No caso do Documentário, a voz do documentarista afirma-se e molda-se já nesta fase final da produção, podendo, também por isso, ser considerada a fase mais importante. A montagem das entrevistas dita a perspetiva do autor e cria, assim, a sua própria voz, acabando muitas vezes por mostrar aos espectadores uma determinada (a sua) “moral da história”. Essa perspetiva é bem-sucedida caso a polifonia (as várias vozes) inerente aos trechos se torne homogénea e crie o efeito contrário, a monofonia

(Melo, 2002). Em alguns casos, os próprios realizadores são também editores, ou acompanham de perto o trabalho da equipa de pós-produção.

No caso do Jornalismo Audiovisual de Investigação é exigido o nivelamento das vozes nas entrevistas, de maneira a sedimentar a imparcialidade. Aqui, ainda que a pós-produção possa ser uma fase de consolidação da reportagem, não é considerada uma das fases decisivas. A estrutura já está definida antes da montagem.

3.2.2.7 - Público

Hoje em dia, cada vez mais encontramos diferentes tipos de conteúdo em qualquer tipo de dispositivo de exibição. Se há uns anos o Jornalismo Audiovisual se resumia à pequena caixa e o Cinema às salas de cinema e outros espaços de exibição, atualmente encontramos as duas áreas a usarem os vários meios e plataformas de comunicação, um espaço cada vez mais preenchido e enriquecido. Podemos ver o que quisermos seja qual for o ecrã. Atualmente o público pode combinar o puzzle conteúdo/dispositivo da forma que entender (ver o conteúdo que quiser no dispositivo que quiser).

Por isso, e como referem praticamente todos os entrevistados, neste momento o público é só um, comum a todas as áreas, contudo a maneira como abordam cada tipo de produção é diferente. Como diz Ricardo Clara Couto (2020), “são por vezes o mesmo público com expectativas diferentes”.

Nas entrevistas feitas para esta investigação, colocou-se aos jornalistas a questão: foram os jornalistas que se adaptaram a novos meios de comunicação exigidos pelo público, ou foi o público que se teve de familiarizar com o desenvolvimento do jornalismo audiovisual? Todos os profissionais entrevistados responderam que a influência foi mútua e que é muito difícil isolar os papéis de cada parte nessa evolução, o que sublinha, desde logo, o poder do público e a sua proximidade com o jornalismo. Ainda assim, Pedro Coelho (2021) defende que o jornalismo se adaptou mais ao público que o espectador ao jornalismo, pois o jornalista trabalha para isso mesmo, para as massas, para o público enquanto conjunto de espectadores muito diferentes.

No Jornalismo temos um público generalista que inconscientemente se assume ignorante no momento em que procura informar-se sobre a atualidade. Esse público quer receber e absorver informação sobre a realidade diária que lhe é incutida como sendo a mais pertinente naquele momento. E isto remete-nos novamente para a génese do Jornalismo, assente na brevidade e no sentido de instante, que pretende transmitir conteúdo concreto e de forma direta ao largo leque de população que assiste. O tipo de linguagem, naturalmente simples, adequa-se a esse público, popular

e abrangente, que exige essa comunicação direta e limpa. Tomando os telejornais e outros programas noticiosos como exemplo, os jornalistas trabalham os temas tentando tirar o máximo partido da linguagem para manter o espectador interessado. Esta necessidade de prender o espectador é crucial para a disputa direta com os concorrentes. O que ajuda a justificar, de algum modo que, por exemplo, as grelhas sejam semelhantes entre os canais, que tabelam os noticiários para as mesmas horas. E daí resulta uma batalha de interesses e audiências onde a adequação da linguagem, a simpatia pelo pivot e a organização do alinhamento são fatores maleáveis face ao público.

No caso do Jornalismo Audiovisual de Investigação a brevidade não é um fator tão perceptível e influenciador, contudo o público e a captação da audiência persistem pontos cruciais, pois sendo uma das máximas do Jornalismo chegar ao maior número de pessoas possível, é obrigatória a adequação da linguagem.

Pedro Coelho (2021) dá uma visão muito clara relativamente à necessidade de captar o público numa reportagem audiovisual de investigação, o que condiciona a criação da estrutura e a organização da reportagem. O jornalista refere como utiliza uma estrutura de picos para manter o público ligado à peça, desvendando aos poucos novos pontos de interesse.

Miriam Alves (2021) frisa que o público generalista influencia todo o seu processo de construção de uma grande reportagem. Explorando e encarando o mais real sentido de “generalista”, procura a maior acessibilidade enquanto pratica um exercício que admite difícil – tornar interessante o assunto quer para quem está familiarizado, ou é até especialista no tema, quer para quem não tem qualquer conhecimento sobre o mesmo. O objetivo principal deste exercício e envolvimento é, no fim de contas, a utilidade da informação (outro dos principais objetivos do jornalismo):

Uso o conceito de utilidade na forma mais lata possível: saber mais é útil, ficar menos indiferente é útil, descobrir uma coisa bela é útil, pensar num assunto em que nunca antes se tinha pensado, ou de um novo ponto de vista, é útil (Miriam Alves, 2021).

Estará o público consciente do verdadeiro valor deste poder da informação? Ainda que se assuma ignorante, sabe e reconhece a dimensão dessa mesma ignorância? E terá o Jornalismo a perceção completa do seu impacto na sociedade?

Compreender e escrutinar a complexidade deste diálogo entre público e Jornalismo, na sua totalidade, é muito difícil. O Jornalismo tem a seu favor a imagem de autoridade que foi criando ao longo do tempo – a imagem da veracidade “à prova de bala”. Isto leva a que o público tenha uma postura mais de observação e absorção

da informação, contudo a sua intervenção tem vindo a crescer ao longo dos tempos, sobretudo com o aparecimento da *web* que permitiu uma comunicação mais fácil entre jornalista e espectador. Pedro Coelho (2021) diz: “a colaboração com o público (...) é inerente ao jornalismo; a intervenção do público nos conteúdos, ela é necessária, mas não determinante”. O público é necessário para a consolidação da mensagem, contudo é necessário, cada vez mais, filtrar a sua intervenção.

Já no Cinema Documental temos um público mais específico e mentalizado para o facto de, apesar de se tratar de realidade, a linguagem e forma de comunicação serem produzidas e pensadas de maneira diferente, numa vertente artística e menos rigorosa. Todavia, o público do Documentário não deixa de ser um público atento. O espectador procura a obra, ou seja, vê-a com intenção, abordando-a desde logo com o pensamento preparado para a linguagem documental usada e para o tema retratado. Estando mais ou menos informado sobre o assunto, assumidamente apresenta-se com abertura para conhecer um novo olhar perante o mesmo.

O Documentário tem uma ligação com o público de permuta de experiências, contudo o peso que o público poderá ter na obra fica à escolha do autor. Ou seja, o produto pode ser pensado e estruturado consoante objetivos comerciais e de venda, pode ser um trabalho muito próprio sem preocupações sobre como o público o irá receber, ou pode ser um misto dos dois – uma peça própria com algumas concessões para permitir uma mais acessível receção da mensagem. Pode dizer-se que é uma relação maleável.

Cada tipologia de exibição coloca os seus desafios, que podem condicionar a produção e, conseqüentemente, a relação com o público. Atualmente as salas de cinema são espaços para obras mais comerciais, com uma linguagem mais estilizada e acessível. Já nos circuitos de festival encontramos obras mais experimentais, autorais e livres de *clichês*, para um público mais restrito que procura exatamente essas características específicas. Por fim temos a *web*, em que se inserem as plataformas de *streaming*, onde se encontra cada vez mais variedade, oferecendo um portfólio mais amplo em que o espectador pode navegar consoante as suas preferências e potenciando assim a abrangência desses públicos.

É interessante a visão de Rancière (2010) quanto à distinção entre a abordagem do Documentário e a abordagem do Jornalismo Audiovisual de Investigação na sua relação com o público. A autora explora a teoria do “mestre ignorante” de Joseph Jacotot, que data do início do século XIX. Esta teoria afirma que um ignorante pode ensinar a outro aquilo que nem ele próprio sabe.

Em boa verdade esta lógica aplica-se em ambas as áreas, contudo, teoricamente, aplica-se muito mais no Documentário, sobretudo se considerarmos o jornalista e o documentarista como “os mestres”.

Por um lado, temos o documentarista que procura isso mesmo, fazer o espectador observar, pensar, refletir. Bazin (1999, *in*: Comolli) vai mais longe e diz mesmo: “a qualidade e a profundidade de uma obra medem-se justamente pela distância entre o que o criador quis colocar nela e o que ela contém”. Este pensamento é apenas aplicável à Arte, devido à sua assumida subjetividade, e é importante enaltecer este ponto exatamente porque isto remete para a ignorância assumida pelo realizador/criador, no sentido de que nunca terá a noção completa da dimensão e do impacto da sua obra. O propósito é que, ao ser apresentado aquele olhar sobre certa realidade, cada espectador tire a sua ilação, criando-se um conjunto vasto de interpretações e ensinamentos alheios ao realizador.

Por outro lado, temos o jornalista que apresenta factos com o propósito de informar e, apesar de saber que o espectador pode tirar ilações ou fazer juízos, isso não entra no objetivo principal e primordial da sua função. Naturalmente que também há uma preocupação com os efeitos da peça, contudo a mesma é abordada de maneira diferente. O *feedback* é sobretudo levado em conta caso confira novas dimensões informativas relevantes para o conteúdo, como refere Pedro Coelho (2021).

3.3 – PERSPETIVAS FUTURAS

Tendo em conta o ritmo de evolução tecnológica, o futuro evolutivo e camaleónico de ambas as áreas é indiscutível.

Os trabalhos audiovisuais envolvem cada vez mais profissionais e competências multimédia. O caminho pela “interconetividade” é incontornável e a constante evolução exige ação e renovação a esse nível. Importa tirar proveito das vantagens da tecnologia, enquanto distribuidora da mensagem, e “reinventar a ação” (Coelho, 2021).

No caso do Jornalismo, Pedro Coelho manifesta preocupação relativamente à “subsistência distintiva do jornalismo”, devido ao facto de todas as formas de comunicação estarem agora misturadas na *web*. A solução que apresenta para este problema é a aposta num jornalismo distintivo – jornalismo independente e livre. Também o público pede este tipo de conteúdo, pelo que é de aproveitar essa vontade e alimentar esse caminho. Acresce que este tipo de jornalismo é extremamente importante para contrariar a onda de desinformação dos mais jovens e, sobretudo, para o combate contra a informação falsa (*fake news*).

Referindo-se concretamente ao campo do Jornalismo Audiovisual de Investigação, o jornalista questiona: “Como é que nós, sabendo nós da importância do jornalismo de investigação, como é que vamos conseguir salvá-lo? Este é claramente o desafio do momento” (Pedro Coelho, 2021). A solução que propõe é a colaboração e interajuda dos jornalistas de investigação. As histórias inevitáveis, como chama, têm de ser imperiosamente publicadas, não sendo relevante o meio (canal, jornal, *web*, ...) e a entidade que as noticia.

No *online*, as hipóteses futuras são incalculáveis, sobretudo ao nível de interatividade. Como refere Catarina Santos (2021), a maioria dos órgãos de comunicação portugueses não estão a saber aproveitar as capacidades e funcionalidades já disponíveis e tardam a acompanhar os congéneres de outros países que já exploram vastamente essas novas possibilidades. Miriam Alves (2021), por sua vez, refere que a evolução está não só na forma de fazer reportagem mas também na de a receber: “O próprio desenvolvimento tecnológico possibilita – e cria – novas necessidades”. As reportagens, para além de apostarem em níveis cada vez maiores de interação, apelarão também a novas formas de linguagem e técnicas, tendo também em conta os meios crescentemente diversos que o público usa para aceder às mesmas. É fundamental aproveitar estes novos caminhos, também para cativar mais público, e particularmente o mais jovem, que, por estar completamente familiarizado com as tecnologias atuais, exige maior complexidade dos produtos.

Outros caminhos que estão a começar a ser percorridos pelo jornalismo são os das plataformas de *streaming*. Mais do que qualquer outro produto jornalístico, a reportagem de investigação facilmente entrelaça com outros conteúdos nestas plataformas, pelo que é de aproveitar estas novas montras. (Coelho, 2021).

No caso do Cinema Documental, Comolli (2008) reflete:

Na era dos cliques, dos videogames, da publicidade, dos reality shows, o que temos a fazer em relação ao cinema? Na época das simulações, dos programas, dos oráculos, dos roteiros, das sondagens, das previsões e precauções, a que outro presente o cinema documentário pode nos abrir?

Na minha perspetiva, o Documentário pode continuar a fazer aquilo que já fazia, abrir horizontes através de novos olhares, olhares esses jovens e modernos que criem debates sociais e novas dinâmicas.

Para Portugal, Jorge Pelicano (2020) aponta como uma das necessidades para o futuro exatamente o investimento nos jovens. O documentarista fala na necessidade de mais ofertas formativas na área no ensino superior e de equipamentos mais baratos para que novos realizadores possam emergir, pois os novos talentos reclamam recursos e espaço. Refere também a necessidade de mais investimento nas plataformas *streaming*. As produções portuguesas estão a dar os primeiros passos em grandes plataformas como *Netflix* e *HBO*, pelo que é necessário mais investimento nesse campo de maneira a haver uma maior pegada de produção nacional.

O documentarista Ricardo Clara Couto aponta o papel das instituições públicas (como a RTP e o Instituto do Cinema e do Audiovisual, ICA) nestas perspetivas de futuro. São necessárias mais produções, mais variadas, e mais divulgação para que o público se habitue a consumir produção nacional. A indústria, que diz ter estado a cair, tem vindo a reerguer-se devido às novas plataformas e a algumas iniciativas: “A entrada das novas plataformas pode mudar este paradigma, o apoio da RTP2 aos produtores independentes tem sido essencial e único dentro do panorama televisivo nacional, mas precisamos de mais”.

CAPÍTULO IV – CONCLUSÕES

O presente Relatório resulta do Estágio Curricular desenvolvido enquanto componente não letiva requerida para conclusão do Mestrado em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa. O estágio decorreu no jornal *Observador*, em Lisboa, mais concretamente no departamento de multimédia do mesmo, e sob a orientação da jornalista e editora do departamento Catarina Santos.

O Relatório foi produzido procurando responder a dois objetivos principais: por um lado, apresentar o trabalho desenvolvido e as experiências proporcionadas pelo estágio em si mesmo; por outro lado, evidenciar a dimensão de alguma investigação que procurei dar ao trabalho e que correspondeu à exploração do debate à volta do diálogo/confronto entre duas áreas: Documentário e o Jornalismo Audiovisual de Investigação.

Sendo duas áreas que trabalham com o real, naturalmente que ao longo dos tempos houve permutas de técnicas, conhecimentos e mesmo de profissionais, o que, de certa forma, se projetou na própria caminhada de cada uma das áreas, ainda que em separado. Atualmente, cada vez mais diferentes linguagens se misturam e dialogam, devido a um sistema global de diferentes dispositivos que foram alargando as ofertas ao público. O espectador, mais do que nunca pode explorar como quiser e quando quiser aquilo que entender. No mesmo dispositivo pode encontrar diferentes trabalhos, um portfólio onde se misturam trabalhos de ambas as áreas em estudo. Senti, por isso, ser necessário entender a caminhada até ao momento e tentar perspetivar aquilo que poderá ser o futuro que se avizinha neste diálogo. Naturalmente que, como base crucial para a análise, tive que proceder a um considerável trabalho de pesquisa teórica, recorrendo a documentos diversos (escritos, fílmicos e videográficos). Por outro lado, apoiei-me também na formação académica e alguma experiência profissional anteriores, particularmente na área do Documentário (e também Cinema, na sua generalidade, e multimédia) e no contacto com a área do Jornalismo que o estágio me proporcionava. Para além disso, entendi que seria muito pertinente fazer entrevistas a profissionais, de ambas as áreas, do panorama nacional, procurando auscultar as suas opiniões em relação ao debate em causa. Depois de identificados os entrevistados, os mesmos foram confrontados com um conjunto de perguntas que redundavam, basicamente, numa questão central: que intercâmbios e diferenças sentiam e experienciavam eles entre as duas áreas?

Em relação ao primeiro dos objetivos do documento, de relato do estágio em si, as experiências que vivenciei foram muito positivas e enriquecedoras. Não tendo conhecimentos aprofundados da área do Jornalismo, a quantidade de ensinamentos absorvidos foi enorme, nomeadamente, a linguagem audiovisual do jornalismo, a organização de narrativas noticiosas, o trabalho em ambiente de redação, os processos

das diferentes fases de desenvolvimento de uma notícia em formato multimédia. Mas esta experiência não foi enriquecedora apenas a nível profissional. Também o foi no plano pessoal, graças à equipa incansável em que estava inserida, onde cada membro me ajudou e me ensinou diariamente, permitindo a consolidação e aquisição de competências e saberes.

Em relação ao segundo grande objetivo do Relatório, a exploração do debate à volta do diálogo entre o Documentário e o Jornalismo Audiovisual de Investigação, pareceu-me interessante fazê-lo, tendo em conta o panorama atual das duas áreas e o caminho anterior que percorreram, com pontos de contacto, de partilhas, de algumas convergências, mas também de consideráveis diferenças entre elas.

Para um entendimento da atualidade, foi preciso então o estudo do caminho até ela. Realizei uma investigação teórica sobre as duas áreas em estudo, assim como sobre o público e a sua postura perante as mesmas, de modo a poder fazer um enquadramento histórico que pudesse ser útil para o debate. Deste enquadramento é importante ressaltar alguns pontos.

De um lado temos o Jornalismo, com centenas de anos de história, que aproveitou os desenvolvimentos tecnológicos para estender os seus meios de comunicação e, assim, chegar a mais pessoas e públicos. Ora um desses desenvolvimentos foi precisamente o Jornalismo Audiovisual, que surgiu com a televisão, o dispositivo que em poucas décadas se tornou o maior meio de comunicação. Do outro lado, temos o Documentário, que nasceu com o Cinema, a última das sete Artes, que tem apenas pouco mais de um século de história, mas que, ainda assim, rapidamente chegou às massas.

Rapidamente a linguagem documental e o Jornalismo Audiovisual viram potencial no trabalho uma da outra. Tendo em comum o trabalho com o real, o diálogo começou desde cedo.

Vejamos, por exemplo, a influência dos jornalistas norte americanos que trabalharam o Cinema Documental com uma abordagem mais observacional, postura essa característica do Jornalismo. O movimento do qual foram fundadores abriu o pensamento para técnicas e reforçou o desenvolvimento deste estilo.

Com a afirmação da televisão, não só como maior meio de comunicação mas também como principal fonte de entretenimento, o Jornalismo e o Cinema começaram a coexistir no mesmo dispositivo, que chegava a um público generalista. Naturalmente que o Cinema, por ser uma Arte, sempre teve grande preocupação com a Estética, e com um público mais habituado a esse cuidado visual, o Jornalismo Audiovisual foi bebendo deste aspeto do Cinema (sobretudo o documental).

Na grelha de programas dos canais televisivos começaram a surgir documentários, sobretudo de teor mais educacional. Devido ao seu tom mais sério, agarrou-se ao Documentário um preconceito, aproximando-o à linguagem mais severa do Jornalismo e afastando-o do entretenimento. Fora da televisão, os documentários,

sobretudo não de teor educacional, também se desenvolveram, dirigindo-se, contudo, para públicos mais específicos.

O surgimento da internet veio revolucionar os dois mundos – Cinema e Jornalismo. Por um lado, ao Jornalismo foi conferida ainda mais urgência. No caso concreto do Jornalismo Audiovisual, este teve que se adaptar a novos formatos que exigiam que os trabalhos fossem mais apelativos para prender a atenção do utilizador. Por sua vez, o Cinema viu as suas obras serem transportadas para novas plataformas, onde também tinham de lutar por popularidade e atenção. O digital caminhou até se tornar um depósito de todo o tipo de produções de ambas as áreas, onde as pessoas podem escolher o produto que querem. Tendo a vantagem de apresentar um portfólio com variedade que vai responder a todos os gostos, também traz consigo, em ambos os casos, o peso do imediatismo.

Das entrevistas retirei, sobretudo, posições sobre o panorama atual do confronto entre as duas áreas e, também, perspetivas quanto ao que poderá a caminhada de ambas, no futuro, particularmente em Portugal. Mas as opiniões recolhidas foram também importantes elementos de sustentação das ideias apresentadas no debate, assim como, em alguns casos, pontos de partida para alguma exploração.

Assentando nas três bases referidas – experiência do estágio, enquadramento teórico (e histórico) e perspetivas dos entrevistados – partiu-se para o debate do confronto entre o Documentário e o Jornalismo Audiovisual de Investigação.

Primeiramente procuraram-se alguns dos pontos em comum entre as áreas. Elas cruzam-se logo na sua génese, base e musa: ambas trabalham a partir da sociedade, com todas as suas complexas componentes e tudo o que ela tem de real. Todas as peças partem de histórias verídicas, onde os factos são o ponto de partida para o tratamento da informação e correspondente trama. Contudo, a maneira como isso é feito é que difere entre as duas áreas.

Em relação às fronteiras que, de algum modo, as distinguem, para uma melhor organização do confronto dividiram-se os elementos em dois grandes grupos: parâmetros objetivos e parâmetros subjetivos.

Nos parâmetros objetivos temos:

- Relativamente à duração do produto final, nenhum produto, de qualquer das áreas, tem associada, como obrigatória, uma janela de tempo. Já em relação à duração total do projeto, encontramos oposição entre as duas áreas. Ainda que o Jornalismo Audiovisual de Investigação tenha mais tempo para desenvolver as peças do que o Jornalismo quotidiano, ele sofre também da pressão do imediatismo e, sobretudo, da efemeridade da

relevância do tema. Já o Documentário goza de uma liberdade temporal que permite ao realizador aprofundar relações e pensamentos dentro do projeto;

- Quanto à creditação da atividade profissional, encontramos uma grande discrepância entre as áreas. O Jornalismo, audiovisual ou não, exige uma creditação profissional para que o jornalista possa assinar uma notícia ou peça. No Documentário, por fazer parte de um campo artístico, não é necessário qualquer tipo de certificação profissional;
- O último ponto objetivo tem a ver com formatos e dispositivos. O Jornalismo Audiovisual de Investigação produzido para televisão, ainda que seja transportado para a *web*, é feito nos formatos clássicos da pequena caixa. Acresce que, ainda que sejam desenvolvidos para *web*, muitos trabalhos acabam por se apresentar no formato mais convencional de vídeo digital (16:9). Contudo, no *online*, são desenvolvidas reportagens multimédia que misturam vários tipos de linguagem (escrita, fotografia e vídeo, por exemplo) e, nesses casos, também os formatos. No Documentário, salvo algumas exceções de produções experimentais no campo dos formatos, a maior parte das produções são feitas no formato habitual do Cinema.

Nos parâmetros subjetivos temos:

- No que toca à construção narrativa, tendencialmente o Jornalismo Audiovisual de Investigação recorre a técnicas que lhe permita manter o espectador agarrado, contudo nunca fugindo de um nivelamento que confira ao trabalho a necessária imparcialidade. Ainda que classicamente o repórter sirva de narrador e elemento de ligação entre partes, sobretudo na *web*, cada vez mais esta posição começa a ser descartada, aproximando-se de uma linguagem mais documental. No caso do Documentário a narrativa é construída de maneira a mostrar o ponto de vista do realizador, que conduz para uma “moral da história”. A construção não tem que obedecer a nenhuma regra. Ainda que a *voz-off* seja uma técnica utilizada, sobretudo em documentários de teor educacional, cada vez é menos usada;
- Relativamente ao carácter autoral, o Documentário, sendo uma forma artística, assume-o orgulhosamente, ao invés do Jornalismo Audiovisual de Investigação. Ainda que uma reportagem seja da autoria de um certo jornalista, a obrigação com a ética jornalística secundariza esse aspeto – o que realmente importa são os factos, não quem os apresenta;
- Falando das entrevistas e de todas as suas intrínsecas implicações éticas, e por vezes antropológicas, podemos dizer que estas são peças cruciais para a construção dos produtos em ambas as áreas. Trabalhando com *O Outro*, existem questões na relação entrevistador-

entrevistado que podem interferir com o conteúdo da entrevista, inclusivamente a câmara, enquanto corpo estranho, pode condicionar o à vontade do entrevistado. No Jornalismo Audiovisual de Investigação o testemunho é a mais importante fonte de informação, pelo que é fundamental criar um ambiente propício para que se possa recolher o máximo de informação possível. As entrevistas são meticulosamente organizadas e pensadas para que o jornalista se aproxime, o máximo possível, da verdade dos factos. De uma maneira, de certa forma, antropológica, o repórter tenta conhecer o máximo daquela realidade, para a poder contar de maneira objetiva e imparcial. Já no Documentário, este pode escolher o tipo e profundidade de relação que quer criar com o entrevistado, consoante os seus objetivos. Como usufrui de mais tempo, por vezes desenvolvem-se relações a nível mais pessoal. Normalmente as entrevistas não são encaradas de maneira tão rigorosa, havendo mais espaço para abrir novas portas e, consequentemente, novos caminhos dentro da narrativa;

- A nível estético, o Documentário, por fazer parte de um campo artístico, tendencialmente tem uma grande preocupação com a Estética, enquanto que o Jornalismo Audiovisual de Informação olha para este fator como um facilitador da transmissão da mensagem, mas nunca como preocupação primordial (como pode acontecer no Cinema);
- No caso do Jornalismo Audiovisual de Investigação, por vezes este recorre a reconstituições ou momentos ficcionados que são encarados como meros auxiliares de ilustração e facilitadores da transmissão da mensagem, nunca havendo espaço para alteração, nem que seja um pormenor, de qualquer tipo de informação ou acontecimento. No caso do Documentário a questão não é assim tão linear quando envolvemos o conceito de ficção. Sendo um documentário ficcionado ou um documentário com momentos ficcionados, o olhar não é tão clínico no que toca ao seguimento à risca dos acontecimentos. Muitas vezes são feitas, até, pequenas alterações e ajustes de maneira a facilitar a trama, desde que nunca fuja à base factual;
- Relativamente ao momento de montagem, no caso do Jornalismo Audiovisual de Investigação, a estrutura normalmente já parte muito bem definida do jornalista para o editor, ao contrário do que acontece na outra área em estudo. No Documentário, para muitos, a pós-produção é o momento mais decisivo do projeto, pois é aí que se define o olhar do realizador, é aí que ele pega nas diferentes peças que recolheu e começa a montar o puzzle. Acontece até o próprio realizador ser também o editor, ou acompanhar de perto a equipa de pós-produção;

- Em relação ao público, podemos dizer que, atualmente, este é o mesmo para as duas áreas, contudo aborda os produtos de cada uma de maneira diferente. Enquanto que numa reportagem são esperados o rigor e a imparcialidade do Jornalismo, no Documentário o espectador apresenta-se predisposto a ver um novo olhar.

Por fim, e com base, sobretudo, nas respostas recolhidas nas entrevistas aos profissionais das áreas, projetaram-se algumas perspetivas de futuro, sobretudo em relação às necessidades mais urgentes. No caso do Jornalismo Audiovisual de Investigação é de ressaltar a necessidade de um jornalismo mais distintivo e uma intercolaboração por parte dos jornalistas de investigação, de maneira a que nenhuma história relevante fique por contar, independentemente da entidade que a noticie. No caso do Cinema Documental, os documentaristas apontam como necessidades a aposta em mais formação superior em Cinema, materiais financeiramente mais acessíveis, aposta nas plataformas de *streaming*, enquanto montras valiosas para a produção nacional, e exigem mais apoios às entidades públicas, sobretudo para os jovens.

É realmente difícil resumir todo este diálogo em poucas palavras. Ainda assim, culminaria sublinhando a ideia central de que no Jornalismo Audiovisual de Investigação o jornalista procura mostrar a verdade dos factos de uma forma mais detalhada, ainda que sob a pressão da atualidade, enquanto que no Documentário o documentarista procura mostrar, com origem nos factos, a sua verdade, com a profundidade que entender, no gozo da sua liberdade artística.

Por fim, e cada uma à sua maneira, ambas as linguagens são imperiosas para uma sociedade mais consciente, um espectador mais aberto à aprendizagem, à reflexão e à expansão do pensamento. Com um público muito mais aberto a novas ideias e permutas, o diálogo daqui em diante, entre as duas áreas, promete ser ainda mais rico e produtivo.

BIBLIOGRAFIA

Bignell, J. (ed.) & Fickers, A. (ed.) (2008). *A European Television History*. Malden: Wiley-Blackwell

Bourndon, J. (2000). Live television is still alive: on television as an unfulfilled promise. *Media Culture Society*, 22, 531-556.

Da-Rin, S. (2004). *Espelho partido – Tradição e Transformação do Documentário*. Rio de Janeiro: azougue

Fiske, J. (2011) *Televison Culture*. Nova Iorque: Routledge

Heinderyckx, F. (ed.) & Vos, T. P. (ed.) (2015) *Gatekeeping in Transition*. Londres: Routledge.

Kemp, P. (2019). *Cinema: The Whole Story*. Londres: White Lion Publishing

Lancaster, K. (2012). *Video Journalism for the Web – A Practical Introduction to Documentary Storytelling*. Nova Iorque.

Melo, C. T. V. de (2002). O documentário como gênero audiovisual. *Comunicação & Informação*, 5 (1/2), 25-40.

Melo, C. T. V. de, Gomes, I. M. & Morais, W. (2001). *O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral*. XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação

Mondzain, M. (2015). *Homo Spectator*. Lisboa: Orfeu Negro.

Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary, Third Edition*. Bloomington.

Penafria, M. (1999). *O filme documentário: história, identidade, tecnologia*. Chamusca: Edições Cosmos.

Penafria, M. (2011). *Tradição e Reflexões: Contributos e teorias para a estética do documentário*. Covilhã: Livros Labcom.

Possenti, S. (2002) *Indícios de autoria*. PERSPECTIVA, 20 (1), 105-124.

Rancière, J. (2008). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro

Santos, M. K. & Ayres, M. de la B. (2008). *A vida através da tela: a realidade através do telejornal e do documentário*. Colóquio Internacional Televisão e Realidade.

Salvo, F. (2017). Documentário, reportagem e alteridade: a questão ética na simbolização do outro. *contemporanea – comunicação e cultura*, 15 (3), 866-886

Souza, G. N. A. de & Luíndia, L. E. A. (2011). *O desafio da grande reportagem: a teoria, a técnica e a prática como elementos constituintes do trabalho monográfico em Jornalismo*. X Congresso de Ciências da Comunicação na Região do Norte.

Souza, G. (2009). Fronteiras (in)definidas: aproximações e divergências entre documentário e jornalismo. *Doc On-line*, 6, 158-172.

Stovall J. G. (2003). *Web Journalism – Practice and Promise of a New Medium*. Michigan.

Zuher, S. L. (2004). *Re-shaping documentary expectations: New Journalism and Direct Cinema* (Tese de Douturamento). Obtido em: <https://scholarworks.wm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3233&context=etd>

Fernandes, J. M. (2014). *Tudo o que precisa de saber sobre o Observador*. Obtido em: <https://observador.pt/explicadores/tudo-o-que-precisa-de-saber-sobre-o-observador/>

FILMOGRAFIA E VIDEOGRAFIA

Alves, M. (Jornalista). (2014). *Labirinto da Soraia* [Online]. Disponível em: <https://sicnoticias.pt/programas/reportagensic/2014-11-06-Labirinto-de-Soraia>

Alves, M. (Jornalista). (2019). *Crime, Silêncio e Preconceito* [Online]. Disponível em: <https://sicnoticias.pt/programas/reportagensic/2019-01-28-Crime-Silencio-e-Preconceito>

Alves, M. (Jornalista). (2020). *O que é o jantar amanhã?* [Online]. Disponível em: <https://sicnoticias.pt/programas/reportagensic/2020-02-20-O-que-e-o-jantar-amanha--1.-episodio> e <https://sicnoticias.pt/programas/reportagensic/2020-02-25-O-que-e-o-jantar-amanha--2.-episodio>

Coelho, P. (Jornalista). (2017) *A Ruína* [Online]. Disponível em: <https://sicnoticias.pt/programas/ruina/2017-11-09-A-Ruina-Gato-Escaldado>, <https://sicnoticias.pt/programas/ruina/2017-10-26-A-Ruina-O-Conto-do-Vigario> e <https://sicnoticias.pt/programas/ruina/2017-11-02-A-Ruina-Justica-Cega>

Coelho, P. (Jornalista). (2019) *Via Sacra* [Online]. Disponível em: <https://sicnoticias.pt/programas/reportagensic/2019-04-24-Via-Sacra--I> e <https://sicnoticias.pt/programas/reportagensic/2019-04-25-Via-Sacra--II>

Coutinho, E. (Realizador). (2007). *Jogo de cena.* [Online]. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/live/?v=1131841376895641&ref=watch_permalink

Couto, G. C. (Realizador). (2018). *Cláudio Torres – Arqueologia de uma Vida* [Online]. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p6392/claudio-torres-arqueologia-de-uma-vida>

Couto, G. C. (Realizador). (2020). *José Augusto França – Liberdade Cor de Homem* [Online]. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p7959/jose-augusto-franca-liberdade-cor-de-homem>

Flaherty, R. (Realizador). (1922). *Nanook of the North* [Online]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lkW14Lu1IBo>

Foster, C. (Realizador). (2020). *My Octopus Teacher* [Online]. Disponível em: <https://www.netflix.com/title/81045007>

Pelicano, J. (Realizador). (2014). *Pára-me de repente o pensamento* [Online].

Pelicano, J. (Realizador). (2018). *Até Que o Porno Nos Separe* [Online]. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p7574/ate-que-o-porno-nos-separe>

Pelicano, J. (Realizador). (2019). *Tony* [Online].

Roch, J. (Realizador) (1961) *Chronique d'un Été* [Online]. Disponível em: <https://vimeo.com/54909410>

Tornatore, G. (Realizador). (1988). *Cinema Paraíso*. [Online]. Disponível em: <https://hboportugal.com/filmes/cinema-paraiso>

Vertov, D. (Realizador). (1929). *O Homem da Câmara de Filmar*. [Online]. Disponível em: <https://www.filmin.pt/filme/o-homem-da-camara-de-filmar>

ÍNDICE DE ANEXOS

Entrevista a Ricardo Clara Couto	78
Entrevista a Jorge Pelicano	82
Entrevista a Catarina Santos	85
Entrevista a Miriam Alves	88
Entrevista a Pedro Coelho	91

ENTREVISTA | Dezembro.2020

Autora: Francisca Simões

Entrevistado: Ricardo Clara Couto



UNIVERSIDADE
NOVA
DE LISBOA



Esta entrevista acontece no âmbito da pesquisa para o relatório de estágio de Francisca Simões com o tema “O diálogo entre o Documentário e o Jornalismo: públicos, influências e diferenças” para conclusão do mestrado em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão.

1. Algumas das suas obras foram feitas a pedido da RTP. Tendo em conta a entidade que fez este pedido, houve algumas preocupações específicas a nível de formato ou tipo de narrativa?

R: A obra “José Augusto-França, Liberdade cor de Homem” e “Cláudio Torres, Arqueologia de uma vida”, foram encomendas da RTP2, as restantes obras foram ideias minha e da minha equipa.

Existe sempre uma preocupação grande a nível da estética e da narrativa nas minhas obras, que não são limitadas por ser uma obra de encomenda ou não. A narrativa nos meus documentários tem um papel fundamental porque procuro sempre pegar no facto e construir uma narrativa paralela, também ela factual, mas que não se limita à apresentação exclusiva dos factos. Assim foi com “Ruy Jervis D’athougua - um moderno por descobrir”, onde a narrativa central é a história de um neto que procura conhecer a obra do seu avô, conduzido por Graça Correia, estudiosa do avô, que lhe dá a conhecer a obra do seu avô. A narrativa é locutada por Pepe Rapazotte como se fosse o pensamento do neto, e assim, junto duas narrativas que se enlaçam no tempo e espaço. A história e obra de Ruy D’athougua e a história do seu neto.

O mesmo se passa no documentário “O lodo, as estrelas e os sábios.”, onde explico a importância da construção das 3 barragens do Douro, mas ao mesmo tempo, conto a história das pessoas que lá trabalharam, das suas dificuldades e dos seus problemas sociais. A narrativa central, propositadamente, muitas vezes se confunde com a narrativa secundária. Procuro criar no mesmo documento, a admiração pela obra e o desconforto pela forma com a obra foi feita. Mais uma vez, partindo sempre dos factos, sem os alterar, mas mostrando-os de uma forma narrativamente mais complexa e menos linear.

Creio que o tenha conseguido na maioria das minhas obras.

Quanto ao formato, sou um amante do Doc Ficção e um crítico ao formato “cabeças falantes”. Não me interessa a face do entrevistado, mas sim a sua voz, o que tem a dizer e a forma como o posso ilustrar sem necessitar da sua presença.

2. Teve impacto nas produções o facto de serem para dois meios diferentes: televisão e web?

R: Penso sempre na forma como a obra vai ser difundida e sou defensor de diferentes estéticas consoante a forma de difusão. Opto sempre que possível por gravar em formato 1,85 ou até 2,33, mas por imposição do canal, tenho de usar o formato 1,77 (16:09). Costumo fazer mostras da obra antes da estreia, apenas para a equipa, em sala de cinema, e nesse edit uso sempre o formato 1,85, o master para TV é fornecido em 1,77.

3. Acredita que os públicos destes dois meios são diferentes ao ponto de requerem métodos diferentes de produção e pós-produção?

R: Não são públicos diferentes, são por vezes o mesmo público mas com expectativas diferentes. Quando vemos uma obra em televisão, estamos confortáveis, num ambiente controlado, a maioria das vezes com um bom ecrã, esperamos ver planos de enquadramento, e planos gerais que ajudem a obra a respirar, e estamos cada vez mais aproximados à estética cinematográfica do que ao formato convencional de Tv, e ainda bem, e para isso muito têm contribuído as plataformas de streaming como a Netflix, Filmin, Hbo.

No entanto, o mesmo público que queira ver uma obra no seu telemóvel, no seu portátil, no teu tablet, fá-lo muitas vezes em ambientes menos controlados: emprego, escola, transportes públicos, aviões, etc. Neste caso a expectativa não é tanta a estética, mas muito mais o conteúdo. De que me serve um plano geral onde não consigo distinguir a personagem inserida numa paisagem porque estou a ver num ecrã de 10”?

A tendência actual contradiz-me, porque as plataformas de streaming produzem um só tipo de conteúdo, sem se importarem de que forma será visto e têm tido sucesso.

No entanto, eu defendo que a produção de um conteúdo tem de estar sempre adequada à forma como vai ser difundido.

4. Porquê a adoção da representação no caso da série sobre Cláudio Torres? Este método tem-se afirmado na área do documentário nos últimos anos sobretudo em produções feitas para *streaming* internacionalmente. Em Portugal, foi das

primeiras produções documentais com este estilo. Qual foi o porquê desta escolha e quais foram as influências mais pesantes?

R: A representação ou recriação estão sempre presentes nos meus documentários, procuro sempre ter duas ou mais narrativas que se vão cruzando e vão ajudando o espectador a ter várias visões do mesmo objecto documentado. Seja através de recriação, através de animação stop-motion, ou de ilustração, gosto de juntar às palavras a imagem em movimento. Influencia-me o formato DOC- Ficção, em que parto do facto e do real para recriar momentos e pensamentos.

5. De que maneira vê uma ponte entre o documentário e o jornalismo, ou ela não existe? No seu trabalho, usa alguma técnica jornalística ou linha deontológica do jornalismo?

R: O jornalismo na sua génese, começa na investigação, na recolha dos factos, é isenta, e imparcial, e é uma disciplina fundamental para que nós, os documentaristas nunca nos afastemos do facto. Na minha equipa tenho sempre 1 ou mais jornalistas.

6. Nos diferentes projetos notei que foram feitas várias entrevistas às pessoas retratadas em diferentes momentos e espaços. Nestas, que relação pretende ter com o entrevistado? Sente que tem tendências antropológicas?

R. Nos meus documentários, pretendo sempre associar o lugar ao discurso narrativo, quase como se o lugar fosse ele próprio uma personagem. Registar as entrevistas em diferentes momentos também permite um maior trabalho de pesquisa e investigação, por vezes há entrevistas que não revelam os factos porque são colocadas antes de se conhecer determinado ponto, então é preciso rever o que sabemos à data e voltar a entrevistar com outros pontos de vista.

7. Como descreveria a sua conduta de trabalho e os seus maiores objetivos numa produção documental?

R: Não sou a melhor pessoa para descrever a minha conduta, prefiro deixar essa análise a terceiros. Os maiores objectivos são conseguir evoluir dentro da área documental, em particular no Doc- ficção, e ajudar para que Portugal consiga internacionalizar os seus documentários, temos uma história única que se estende a todo o mundo, somos uma das culturas mais antigas na Europa, precisamos que o Estado e as entidades de apoio (ICA, etc) acreditem nos novos valores, nas novas linguagens e no que eu e os novos realizadores temos para dizer.

8. Como acredita que será o futuro do documentário em Portugal?

R: Estamos muito dependentes da RTP e do ICA, com a entrada das novas plataformas streaming e, sobretudo, da sua independência do ICA na escolha dos conteúdos a realizar, creio que o jogo possa estar mais dividido, ajudando assim à criação de indústria e à habituação dos portugueses de verem obras portuguesas. Durante anos essa habituação foi sendo destruída por apoios ao cinema e ao audiovisual que tinham como primeiro objectivo a obra de autor, pouco ou nada se importando se as salas de cinema estavam cada vez mais vazias, isso destrói esta área, porque afasta investimento. Não é possível ter uma obra prima numa indústria que não se desafia e que vive aburguesadamente dos apoios estatais quase que por decreto. A entrada das novas plataformas pode mudar este paradigma, o apoio da RTP2 aos produtores independentes tem sido essencial e único dentro do panorama televisivo nacional, mas precisamos de mais.

ENTREVISTA | Janeiro.2021

Autora: Francisca Simões

Entrevistado: Jorge Pelicano



UNIVERSIDADE
NOVA
DE LISBOA



Esta entrevista acontece no âmbito da pesquisa para o relatório de estágio de Francisca Simões com o tema “O diálogo entre o Documentário e o Jornalismo: públicos, influências e diferenças” para conclusão do mestrado em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão.

1. Tem reportagens jornalísticas televisivas premiadas, mas também filmes documentais feitos para sala. Por um lado, temos um público generalista, o da televisão, e por outro, um público mais específico, o do cinema. Acredita que os públicos destes dois meios são diferentes ao ponto de requererem métodos diferentes de pré-produção, produção e pós-produção?

Diria que as características intrínsecas da reportagem e do documentário, por si só, correspondem a diferentes métodos de criação e desenvolvimento. Não esquecer que a reportagem pertence ao universo jornalismo e o documentário ao cinema. Os públicos são diferentes, mas podem transitar entre esses universos. Na minha opinião, existem duas variáveis diferenciadoras no processo de criação: o ponto de vista do realizador e o tempo. Comparativamente à reportagem jornalista, foram estas as variáveis que descobri quando transitei para o cinema documental. Passei a ter mais tempo para aprofundar as histórias e os personagens. Era algo que na SIC não tinha, pois a televisão é muito mais imediata. No documentário, senti uma maior liberdade criativa na construção das histórias, com uma perspetiva e um ponto de vista cinematográfico. Na prática, encontrei uma nova forma de expressar.

2. Estando familiarizado com as duas linguagens, de que maneira vê uma ponte entre o documentário e o jornalismo, ou ela não existe?

Em comum, ambas comunicam com linguagem audiovisual, através das imagens em movimento e do áudio. Retratam igualmente o real, o jornalismo de uma forma mais objetiva, em contraste com a subjetividade documental. No que diz respeito ao método de trabalho e criação, sinto que a fase de pré-produção é relativamente reduzida no jornalismo devido à falta de tempo. Na minha experiência pessoal, o

jornalismo deu-me “mundo”, ou seja, permitiu-me conhecer “o país real”, do rico ao pobre, das tragédias às alegrias, dos bastidores da política às conferências de imprensa dos estádios de futebol. Essa experiência, real e factual, foi do que melhor retirei da minha passagem pelo jornalismo e essencial para passar a ponte.

3. Nas suas produções documentais usa alguma técnica jornalística ou linha deontológica do jornalismo, consciente ou inconscientemente?

O código deontológico do jornalista está - consciente e inconscientemente - sempre presente no meu *workflow* de trabalho. Destaco o respeito e humanidade que eu, como sujeito criador, devo ter para com a pessoa que estou a retratar. Esse respeito assume maior importância quando estou a fazer documentário, devido ao elevado grau de exposição e de intimidade. Assim aconteceu no meu filme “Pára-me de repente o pensamento” quando filmei utentes de um hospital psiquiátrico, ou então, quando retratei a Eulália, mãe de um ator porno gay, no filme “Até que o porno nos separe”. São ligações fraternas e humanas, entre mim e os retratados, que ficam para toda a vida, daí o respeito e confiança que deve existir. Quanto às técnicas jornalísticas, acabo por utilizar muitas delas em documentário, mas depende se estou a fazer um documentário observacional ou expositivo. Neste último, as técnicas jornalísticas têm um maior aproveitamento.

4. Nos diferentes projetos documentais notei que colocava a câmara como um objeto observador, ou seja, deixava os intervenientes agirem livremente e naturalmente sem grandes interferências. E mesmo em entrevistas, procurava uma linguagem e abordagem confortável para o entrevistado. Qual a relação que pretende ter com os entrevistados/protagonistas? Sente que tem tendências antropológicas?

Mais do que olhar, prefiro observar. A observação tem, para mim, uma dimensão mais antropológica. Atrevo-me a dizer que essas tendências antropológicas desaguaram num estilo documental de cariz observacional. Diria até que foi uma resposta a uma vontade e inquietação. Quando saí do jornalismo, procurei abordagens mais profundas e introspetivas, que se afastassem da superficialidade jornalística. Em algumas reportagens, verificava que o discurso e comportamento das pessoas, divergia consoante a câmara estivesse ou não a gravar. De certa maneira, aquilo que registava não era, em si, autêntico e verdadeiro. Concluí que essa procura da verdade (ou da minha verdade) só seria possível com maior quantidade de tempo junto do retratado e/ou do objeto documental. No meu processo criativo, dedico bastante tempo aquilo que chamo “trabalho sem câmara”. Não é mais do que um contrato de confiança entre

mim e as pessoas que filmo. A câmara só entra quando essas pessoas aprovam essa relação. Daí resulta uma interação livre e espontânea, mais próxima da verdade.

5. Como descreveria a sua conduta de trabalho e os seus maiores objetivos numa produção documental?

O meu objetivo, enquanto realizador ou repórter televisivo, é contar histórias através do som e da imagem. O que sempre me atraiu, foram os universos e contextos onde habitam os protagonistas das histórias. Experimentar a dura e solitária vida de um pastor nas montanhas da Serra da Estrela, retratar durante 2 meses o quotidiano de um hospital psiquiátrico e acompanhar a rodagem de um filme porno gay, são exemplos desses universos que a minha profissão permitiu. No presente e futuro próximo, quero procurar novas fronteiras entre o documentário e a ficção, e entre o documentário e a reportagem televisiva. Não quero ficar associado a um determinado estilo ou marca autoral.

6. Como acredita que será o futuro do documentário em Portugal?

O documentário português atingiu uma maturidade e diversidade assinalável. Novas ofertas de ensino universitário e a diminuição dos custos dos equipamentos de filmagem e áudio permitiram a entrada de novos realizadores. Prova disso, é a quantidade de filmes portugueses que são submetidos aos grandes festivais de cinema documental no estrangeiro e também em Portugal, como é o caso do DocLisboa. A par do incremento exponencial destes festivais, surgiram nos últimos anos, novas plataformas de streaming – caso do Filmin e do Festival Scope – que contribuíram para uma maior visibilidade dos filmes e dos realizadores portugueses.

ENTREVISTA I Maio.2021

Autora: Francisca Simões

Entrevistado: Catarina Santos



UNIVERSIDADE
NOVA
DE LISBOA



NOVAFCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Esta entrevista acontece no âmbito da pesquisa para o relatório de estágio de Francisca Simões com o tema “O diálogo entre o Documentário e o Jornalismo Audiovisual de Investigação: influências, diferenças e públicos” para conclusão do mestrado em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão.

1. Do desenvolvimento tecnológico proveio o jornalismo audiovisual, primeiramente na televisão, estendendo-se agora ao meio digital. Foram os jornalistas que se adaptaram a novos meios de comunicação exigidos pelo público, ou foi o público que se teve de familiarizar com o desenvolvimento do jornalismo audiovisual?

De cada vez que surge um novo meio de comunicação, acontece um pouco de ambos: jornalistas e público adaptam-se. Os jornalistas ganham uma nova linguagem e um novo modo de comunicar e o público também começa a procurar essa novidade.

2. Ainda que generalista, o público que acede a conteúdo jornalístico online tende a ser uma parcela da sociedade com mais formação, e são sobretudo jovens adultos e adultos. De que maneira este público influencia as suas escolhas e a maneira como cria e produz os seus trabalhos audiovisuais?

Essa realidade foi mudando progressivamente, nos últimos anos. Hoje já se diversificou bastante e é bem mais plural o retrato dos públicos que consomem conteúdo digital. Nos últimos anos, esse acesso massificou-se — hoje, há pessoas de múltiplas idades e com percursos muito diversos. E a maioria acede através dos telemóveis.

Em todo o caso, comunicar bem implica sempre adaptar o que fazemos à nossa audiência — ao perfil socio-económico (que varia consoante o órgão de comunicação), ao perfil de leitor, ao que procura para se informar e até ao dispositivo a partir do qual vê/lê/ouve. Essa noção é fundamental para quem faz jornalismo multimédia — na forma como se escreve, na linguagem dos vídeos, etc. É fundamental, por exemplo,

que os trabalhos possam ser vistos, da maneira mais eficaz possível, em todos os dispositivos (e não apenas em desktop).

3. Tendo o documentário e o jornalismo um propósito comum, o de mostrar uma realidade, de que maneira vê uma ponte entre estas duas áreas, ou ela não existe?

Há algumas linguagens e ferramentas que se podem cruzar — e ambos os géneros podem enriquecer-se mutuamente. Mas não concordo que tenham o mesmo propósito. Por exemplo, um documentário pode ser ficcionado, pode escolher um ângulo e ter o objetivo de demonstrar uma tese e não tem de obedecer ao código deontológico que rege o jornalismo.

4. Nas suas reportagens usa alguma técnica ou linguagem documental, consciente ou inconscientemente?

Creio que sim. Há uma estética que procuramos, normalmente, imprimir nos trabalhos multimédia mais longos e que vai beber mais a uma linguagem documental do que à linguagem mais típica da reportagem televisiva, por exemplo. No ritmo, na ausência de voz off, no arrojado gráfico. Mas os princípios jornalísticos têm de estar lá sempre a guiar o conteúdo, independentemente da linguagem.

5. Nos diferentes projetos há sempre um cuidado muito grande com as pessoas que estão a partilhar as suas histórias. Há abertura possível dentro da ética jornalística para tendências antropológicas?

Não sei se entendo bem a pergunta, mas o jornalismo lida com pessoas, conta as suas histórias, enquadra-as no seu contexto, contribui para que realidades menos óbvias possam ser percecionadas pela sociedade. Nesse sentido, acaba por beber contributos de diferentes ciências sociais - antropologia, sociologia, história, etc.

6. Como descreveria a sua conduta de trabalho e os seus maiores objetivos ao construir uma reportagem?

Antes de mais, reger-me sempre pelo código deontológico dos jornalistas — é o que basta quanto a conduta, está lá tudo. Quanto a objetivos, será sempre contar bem uma história que considere relevante, surpreendente, necessária, que acrescente algo e que possa contribuir para uma sociedade mais informada — seja qual for o tema.

7. Como acredita que será o futuro da reportagem web em Portugal?

Acho que temos muito para crescer — o que é entusiasmante. Há imensos caminhos por trilhar, novas formas de contar histórias, de forma mais interativa, mais próxima do leitor, mais criativa. A maioria das redações portuguesas está a demorar a adaptar-se e a saber tirar verdadeiro partido destas ferramentas, em comparação com outros meios internacionais, mas há uma evolução e algumas vão dando passos promissores.

ENTREVISTA I Maio.2021

Autora: Francisca Simões

Entrevistado: Miriam Alves



UNIVERSIDADE
NOVA
DE LISBOA



NOVAFCSH
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

Esta entrevista acontece no âmbito da pesquisa para o relatório de estágio de Francisca Simões com o tema “O diálogo entre o Documentário e o Jornalismo Audiovisual de Investigação: influências, diferenças e públicos” para conclusão do mestrado em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão.

1. Do desenvolvimento tecnológico proveio o jornalismo audiovisual, primeiramente na televisão, estendendo-se agora ao meio digital. Foram os jornalistas que se adaptaram a novos meios de comunicação exigidos pelo público, ou foi o público que se teve de familiarizar com o desenvolvimento do jornalismo audiovisual?

É uma questão interessante. Acho que, em termos de adaptação (dos jornalistas e do público) a resposta incluirá uma mistura das duas hipóteses que colocas, um pouco como o ovo e a galinha.

Quanto ao motor dessa evolução, acho que as explicações se complexificam à medida que se avança no tempo e sobretudo com a entrada em cena das redes sociais.

Os jornalistas querem fazer chegar a informação ao maior número de pessoas possível e da forma mais interessante possível.

Mas há muitos fatores a ter em conta, entre eles a procura de novas formas de chegar a novos públicos pelo mercado publicitário, de que dependem em grande medida as empresas de média.

O próprio desenvolvimento tecnológico possibilita – e cria – novas necessidades.

2. Tem grandes reportagens televisivas premiadas. De que maneira o público generalista da televisão influencia as suas escolhas e a maneira como cria e produz os seus trabalhos audiovisuais?

De todas as maneiras.

Tento que os meus trabalhos sejam compreendidos por toda a gente, sejam acessíveis a um público realmente generalista. Tento que sejam interessantes para quem não sabe nada sobre o assunto e para quem sabe muito sobre o assunto: um exercício difícil e nem sempre igualmente conseguido, mas sempre muito desafiante.

Tento que sejam trabalhos úteis para o maior número possível de pessoas. É isso que me move. Uso o conceito de utilidade na forma mais lata possível: saber mais é útil, ficar menos indiferente é útil, descobrir uma coisa bela é útil, pensar num assunto em que nunca antes se tinha pensado, ou de um novo ponto de vista, é útil.

3. Nos diferentes projetos sobressaiu-me sobretudo o entrelace de discursos e histórias, que pode ter uma interpretação quase de construção em puzzle, uma técnica muito usada em documentário. Nas suas grandes reportagens usa alguma técnica ou linguagem documental, consciente ou inconscientemente?

Depende das reportagens e dos temas. Nalgumas uso uma abordagem mais “documental”, noutras o registo é muito diferente. Tenho experimentado vários registos, várias maneiras de contar uma história, escolhendo a que me parece mais adequada a cada tema. Imagino que cada um de nós vá apurando as suas próprias técnicas, umas de forma mais consciente que outras.

4. Tendo o documentário e o jornalismo um propósito comum, o de mostrar uma realidade, de que maneira vê uma ponte entre estas duas áreas, ou ela não existe?

Vejo mais pontes que fronteiras entre as duas áreas. Tenho, na verdade, essas fronteiras muito pouco definidas, mas a minha visão sobre esse assunto é muito pouco académica. Muito incompleta, portanto.

5. As grandes reportagens, normalmente, são projetos mais demorados que permitem uma maior aproximação aos intervenientes e entrevistados. Sente que, de alguma forma, é possível ter tendências antropológicas na medida do possível dentro da ética jornalística?

Acho que preciso de perceber melhor a tua pergunta.

6. Como descreveria a sua conduta de trabalho e os seus maiores objetivos ao construir uma grande reportagem?

Escrevi há uns meses algumas reflexões para um Manual de Reportagem organizado pelo projeto REC – Repórteres em Construção, que foi recentemente editado e que reúne textos de muitos jornalistas que podem ser interessantes para a tua tese.

Envio-te em anexo o meu texto. Tem a minha resposta a esta questão e ajuda a completar algumas das outras. Para resumir: revejo-me no conceito de Jornalismo Construtivo (o meu texto explica).

7. Foi autora de reportagens interativas. Como acredita que será o futuro da grande reportagem em Portugal? Passará por essa vertente interativa?

A equipa da Grande Reportagem SIC fez algumas experiências, uma em particular correu muito bem (a reportagem “Somos o que Comemos”), mas foi impossível manter, por falta de tempo.

Tenho visto magníficas reportagens multimédia. Acho que o futuro será um leque cada vez maior, com muitas opções, muitas formas de fazer e de receber uma reportagem.

O mais importante para mim, quando penso no presente e no futuro da reportagem, e do jornalismo em geral, é manter claras as fronteiras entre informação e disseminação de afirmações. (Também há mais sobre isto no texto que te envio em anexo)

ENTREVISTA I Maio.2021

Autora: Francisca Simões

Entrevistado: Pedro Coelho⁵



UNIVERSIDADE
NOVA
DE LISBOA



Esta entrevista acontece no âmbito da pesquisa para o relatório de estágio de Francisca Simões com o tema “O diálogo entre o Documentário e o Jornalismo: públicos, influências e diferenças” para conclusão do mestrado em Ciências da Comunicação, especialização em Cinema e Televisão.

1. Na sua descrição na página da SIC escreve “não há novos nem velhos meios, há jornalismo”. Do desenvolvimento tecnológico proveio a videojornalismo, primeiramente na televisão, estendendo-se agora ao meio digital. Foram os jornalistas que se adaptaram a novos meios de comunicação, ou foi o público que se teve de familiarizar com o desenvolvimento do jornalismo?

R.: Eu acho que uma coisa não invalida a outra. Nós já passámos do jornal para a rádio e quando a rádio surge toda a gente acha que a imprensa escrita vai morrer, porque a rádio chegava a todo o lado, tinha uma capacidade de se tornar omnipresente que o jornal não tinha, depois o direto, a miniaturização da rádio e a frequência modelada que lhe permitiu fazer diretos de tudo o quanto era sítio, e depois veio a televisão e quando a televisão surge então toda a gente decretou a morte da rádio, a televisão impôs-se e a rádio tornou-se complementar. Aquilo que assistimos, aquilo que curiosamente o Nacio Ramonez diz é que há um empilhamento, ou seja, os paradigmas, eles nunca desaparecem, vão-se estruturando ao ponto de poderem juntar-se uns aos outros e conviverem uns com os outros. E foi o que aconteceu também aqui na internet. É certo que a internet teve consequências nefastas ao nível da sustentabilidade do negócio. Porquê? Porque os anunciantes e a publicidade foi durante muitos anos a fonte de receita do jornalismo... A publicidade desaparece, ou melhor, perde capacidade de financiar o jornalismo. A partir do momento em que as grandes plataformas da internet, nomeadamente o Google, o Facebook, etc., conseguem encontrar estratégias de contacto direto com os anunciantes sem a intermediação dos órgãos de comunicação social, com publicidade feita à medida por causa das estratégias de identificação do auditório que essas plataformas têm, é claro que a publicidade é um bem cada vez mais escasso nas plataformas tradicionais,

⁵ Transcrição de entrevista realizada por videochamada

sobretudo na imprensa escrita, porque os conteúdos também se tornaram acessíveis praticamente à borla de uma forma muito fácil para toda a gente. Portanto, se a internet teve virtudes, teve também um conjunto determinante de defeitos, nomeadamente a nível da sustentabilidade do jornalismo. O jornalismo teve necessariamente de adaptar-se, mas eu não acho que seja um processo concluído, pelo contrário, nós estamos a assistir a transformações que não são diárias, mas são transformações sucessivas de adaptação do jornalismo da mesma forma que o público se vai também adaptando. O público hoje acede à informação da forma que entende e o jornalismo tem realmente ido mais atrás do público, do que o público atrás do jornalismo. A única coisa que nós que não podemos permitir, jornalistas e académicos que estudam o jornalismo, é que o jornalismo se torne irrelevante.

Já há de facto vários autores que entendem que o jornalismo caminha a passos largos para a irrelevância. A partir do momento em que todas as formas de comunicação estão misturadas na rede, torna-se muito complexa a subsistência distintiva do jornalismo – isso nós notamos. Por isso nós temos que reinventar o jornalismo a ponto de continuar a mantê-lo relevante, ou melhor ainda, torná-lo cada vez mais relevante. Uma aposta na qualidade do jornalismo verdadeiramente distintivo pode de alguma maneira atenuar este efeito de desinteresse e de desinvestimento. Temos esse papel nas nossas mãos porque sabemos que as pessoas precisam de jornalismo independente e livre. E nesse sentido eu entendo que tudo isto tem que funcionar em conjunto, não dá para nós estarmos a separar o público dos emissores da mensagem que são os jornalistas. Cada vez mais há interconexões, cada vez mais essas interconexões têm que ser exploradas ao serviço do jornalismo. É um desafio para todos nós, quer para o público, que ele próprio se vai reinventando, quer sobretudo para o jornalismo e para os produtores de conteúdo jornalísticos, que é uma praça muito maior que o jornalista infelizmente. Não depende só dos jornalistas a produção de conteúdos jornalísticos, depende de muitas entidades, cada vez mais há entidades que se associam ao jornalismo, se nós antes em televisão precisávamos de um jornalista, de um repórter de imagem, hoje precisamos de um programador, precisamos de outras valências, precisamos de um infografista cada vez com apetrechos tecnológicos mais avançados... Ou seja, vamos caminhando para uma interconectividade também ao nível de várias valências, de várias profissões, porque o jornalismo é cada vez mais uma atividade complexa e a tecnologia, que não vem alterar a estrutura do jornalismo, a tecnologia não altera o quadro de valores do jornalismo, mas a tecnologia obriga a reinvenções da ação. E é basicamente isso que nós jornalistas temos que fazer, temos que reinventar a ação, adaptá-la aos novos hábitos de consumo, sobretudo utilizar a tecnologia no bom sentido, que é a tecnologia enquanto elemento de distribuição da mensagem, que me leve a mensagem o melhor possível, o mais longe possível, ao maior número possível de pessoas. A tecnologia serve para isso, é um complemento, não é uma essência.

2. Como acredita que será o futuro do jornalismo em Portugal? E mais especificamente relativamente à grande investigação e à grande reportagem, há coisas novas que já estão a ser feitas a nível de interatividade com o público.... É esse o caminho? O caminho de tentar aproximar-se cada vez mais do público para tentar cativar as pessoas?

R.: Eu entendo que o jornalismo deve aproximar-se sempre do público, não necessariamente integrando o público no processo produtivo. Eu acho que o público é fundamental, é para ele que nós estamos claramente a trabalhar, é o público que nós temos de servir, é o público a quem nós temos que alimentar essa fome de informação, que é essencial para o exercício de cidadania de cada um, para a defesa da democracia, tudo isso se enquadra nos valores e na missão do jornalismo. Mas mais do que trabalhar com o público, nós trabalhamos para o público. Há duas lógicas quando nós falamos em colaboração: a colaboração com o público, ela é inerente ao jornalismo; a intervenção do público nos conteúdos, ela é necessária mas não determinante. Ou seja, nós não podemos ignorar a receção, em nenhuma circunstância nós podemos ignorar os efeitos que a nossa imagem provoca junto do público, até porque se o fizermos estamos a ser tolinhos, no sentido de que os intercâmbios que nós estabelecemos com o público são determinantes para a consolidação da mensagem; em cada história que nós fazemos, quer seja de investigação quer seja do jornalismo quotidiano, é necessário que nós consigamos apreender a forma como ela é rececionada. E se a partir daquela receção surgir algum efeito de continuação da história, de complementaridade, etc., nós não podemos nunca ... mas é uma tarefa muito complexa esta de lidarmos com o input do público e em todo o mundo há dúvidas sobre a melhor forma de o fazer. Veja, por exemplo, que há um conjunto de diversos meios de comunicação social relevantes que bloquearam as caixas de comentários por causa do lixo tóxico que elas produzem, ou transferiram para o Facebook os comentários à matéria que é publicada nessas publicações, o que é desde logo um absurdo porque estamos a prescindir de um elemento que é determinante até para a continuidade do negócio. Isto é um desafio muito interessante, muito difícil de resolver, não há uma solução imediata. Se analisarmos o caso do 'The New York Times' ou do 'Washington Post', que criaram grupos de jornalistas que filtram a comunicação com o público, filtrando inclusivamente tudo aquilo que não deve ser passível de entrar neste processo comunicativo entre o jornalista e o público - essa é claramente uma solução que diria ideal porque consegue-se ir buscar aquilo que é essencial tirando tudo o que é tóxico, ou seja, filtrando tudo o que é tóxico, inclusivamente há penalizações para quem é tóxico na intervenção nos comentários que faz aos conteúdos jornalísticos publicados,

nomeadamente no 'The New York Times' e no 'Washington Post', e eu acho que era necessariamente para aí que devíamos caminhar. Ou seja, o público é importante, é relevante, nós temos que estar permanentemente atentos àquilo que o público acha do nosso trabalho, mas há uma outra abrangência do jornalismo que não depende diretamente do público. Nós, digamos que a montante e a jusante, temos sempre o público, é para eles que nós trabalhamos, isso é determinante, mas independentemente disso nós, jornalistas, temos de criar conteúdos e criar condições para criar esses conteúdos jornalísticos distintivos – essa é a minha batalha maior. E como é que nós em países como Portugal vamos conseguir fazer esse exercício, sobretudo defendendo a parte mais nobre do jornalismo que é o jornalismo de investigação? Claramente o jornalismo de investigação é distinto do quotidiano. O David Randel tem uma frase que eu gosto muito de citar, ele diz que o jornalismo de investigação começa quando termina o jornalismo quotidiano, o jornalismo de investigação não se rende ao silêncio das fontes oficiais e é esse jornalismo que nós necessariamente temos de defender, temos de proteger, porque ele é claramente o grande pilar da democracia e é a grande fonte de elemento distintivo do público. Portanto, estando sempre a servir o público, o que nós temos necessariamente que pensar é de que forma é que nós vamos salvaguardar o jornalismo de investigação num país com as características de Portugal onde o mercado é frágil, onde as elites têm um enorme poder, onde a capacidade de pressionar o jornalista e o órgão de comunicação social para o qual ele trabalha é muito influente, onde a possibilidade de uma determinada história poder não chegar ao fim apenas porque interesses que são próximos dos interesses da empresa... Tudo isto é uma batalha que o jornalismo de investigação diariamente tem de travar e vai travando, mas vai travando de uma forma muito modesta porque a expressão do jornalismo de investigação em Portugal é diminuta, quase diria inexistente. Como é que nós, sabendo nós da importância do jornalismo de investigação, como é que nós vamos conseguir salvá-lo? Este é claramente o desafio do momento. E como é que nós o conseguiremos fazer? Na minha ótica, o futuro do jornalismo de investigação passa pela colaboração dos jornalistas de investigação, não entre público, também com o público naturalmente, nós nunca esquecemos o público, mas sobretudo criando uma rede de jornalistas de investigação que consigam tornar cada história inevitável, porque se ela não for publicada na SIC, ela é publicada na RTP, se não for publicada na RTP é publicada na TVI, no Expresso ou no Público. Ou seja, haver um conjunto diverso de jornalistas de investigação a funcionarem em consórcio que tornem as histórias inevitáveis. Se me perguntar qual é o próximo passo que Portugal tem que dar necessariamente, eu acho que é este ao nível de jornalismo de investigação, os jornalistas de investigação têm de se associar num consórcio dando escala a cada história e tornando cada história inevitável. Esta para mim parece-me ser claramente a grande batalha a travar para o agora, para o tempo que nós vivemos neste momento.

3. Os jovens estão a perder o hábito de sequer ver o telejornal às 20h porque não vivem com os pais e não têm esse hábito e se for preciso, não vão pesquisar, só leem os títulos...

Pedro - E consomem por partilha, que é o mais dramático de tudo. Quando o amigo lhe passa determinada matéria ele consome, se o amigo não lhe passa não vai procurar. Portanto há aqui um nicho cada vez mais fechado, cada vez mais enrolado, um ciclo cada vez mais fechado.

Francisca – E isso também está a prejudicar a investigação?

R.: A única coisa que lhe posso dizer relativamente à investigação jornalística é que cada vez que uma história é publicada num jornal, ou é exibida numa televisão ou uma rádio difundida, essa história tem força. Veja, por exemplo, os projetos alternativos que estão a surgir ao nível de jornalismo, são projetos de jornalismo de investigação. Eu dou sempre o exemplo do ‘Fumaça’ porque um bom exemplo que é, um projeto que consegue autofinanciar-se produzindo conteúdos distintivos. Ou seja, há uma vontade grande das pessoas em consumirem conteúdos distintivos. Nós temos que explorar esta vontade. Essa é a nossa batalha, como é que: 1. tornamos as histórias inevitáveis; 2. continuamos a servir os interesses do público que claramente reclama este tipo de histórias, precisam delas para tomarem decisões, como o Tom Vozicil ‘para serem livres e se autogovernarem’. É para isso que serve o jornalismo, no fundo, muito mais o jornalismo de investigação.

4. Dentro das suas reportagens há alguma preocupação específica tendo em conta que o público generalista mudou? Há alguma coisa que hoje em dia... Por exemplo, tentar apanhar o nicho dos jovens, é uma preocupação?

R.: É uma preocupação até porque o jornalismo é um bem público. E nós temos que perceber que deve chegar ao público e há claramente um público que está distante das plataformas tradicionais que são os jovens. E há estratégias de captação dos jovens. Eu dou-lhe um exemplo que eu acho que é muito significativo: a PBS, que é um canal norte-americano público, tem um programa que eu talvez considere o melhor programa de investigação do mundo televisivo, que é o ‘Frontline’, e o ‘Frontline’ tem estratégias de captação do público, e sobretudo do público jovem, que são muito interessantes. Em 2016 o ‘Frontline’ publicou um documentário de 30 minutos apenas no online a que chamou ‘Stick up kid’, que é uma história magnífica, é uma história de

investigação feita a partir do exemplo de um jovem que tinha sido detido, na fronteira dos 15 para os 16 anos, e que tinha sido colocado numa prisão de maiores, numa prisão de adultos, e o jovem esteve 9 anos detido e conta toda a história dele. E à conta do documentário da PBS a legislação foi alterada num conjunto diverso de estados norte-americanos, impedindo que miúdos fossem presos em prisões de adultos. E porque é que eu digo isto? Digo isto porque foi criada a partir deste documentário, foi criada uma aproximação enorme ao público jovem, porque eles publicaram desde logo no lugar onde o jovem está, que são as plataformas da internet, é aí que que eles estão. Fizeram uma associação entre o conteúdo que produziram e emitiram e as redes sociais do programa e depois conseguiram uma coisa que eu acho extraordinária, não apenas aquele documentário foi visto como puxaram público jovem para o programa da PBS, para o 'Frontline', criando nos jovens o hábito de verem o programa e verem-no na forma mais clássica de que há memória, que é ficaram em frente à televisão à espera que apareça a reportagem da PBS. Claro que podem vê-la na internet, claro que podem consumi-la da maneira que entenderem, mas aquilo que foi importante foi associar os jovens a uma marca clássica que é o 'Frontline' e a reportagem de investigação televisiva. E com este tipo de estratégias vamos conseguindo agarrar o público. Nós nos conteúdos que produzimos na SIC, por exemplo, digamos que a panóplia de recetores é vasta, não se fixa nos 65-80, é muito mais vasta, anda pelas classes superiores, vai muito à classe C e não exclui os jovens. Portanto, eu acho que nós estamos a fazer o que é possível fazer. Acho que temos que ter um maior compromisso com as redes sociais, um ainda maior compromisso com o online, embora no caso da última reportagem que eu fiz nós tivéssemos tido durante 8 meses o conteúdo a viver online. Fizemos uma coisa sobre a extrema direita na Europa e o que fizemos foi produzir conteúdos originais para o online e fizemo-lo entre outubro de 2020 e finais de abril de 2021. Portanto estivemos estes 6 meses a produzir de 15 em 15 dias conteúdos originais para o online, num mini site que criámos dentro do site da SIC Notícias a que chamámos 'O Projeto Extremos', ainda por cima era feito por jovens, porque tinha na equipa um conjunto de alunos que tinham sido meus alunos de jornalismo da licenciatura (e agora são alunos de mestrado). Eu e uma outra professora fizemos esse projeto, um projeto financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, e conseguimos de facto promover uma interligação direta com o lugar onde os jovens estão. A única coisa que lhe posso dizer é que a audiência da reportagem na televisão foi absolutamente transversal.

5. Sobre uma hipótese se calhar ainda um bocadinho longínqua... Acha que o jornalismo também vai passar por plataformas como a Netflix e a HBO?

R.: Está cada vez mais lá. Veja que a Netflix tem, por exemplo, tem extraordinários documentários jornalísticos no portfólio. Ou seja, tem documentários jornalísticos e o género documentário não jornalístico, tem um conjunto diverso. Nós agora temos a plataforma 'Opto' que tem lá todo o conteúdo das nossas grandes reportagens e têm níveis de acesso muito interessantes. Portanto, eu acho que é um pouco equivalente àquilo que o 'The New York Times' faz, e o 'Financial Times', que são jornais que se tornam imprescindíveis levando a que as pessoas os subscrevam, e mesmo o 'Guardian', que é um jornal aberto, tem níveis de subscrição extraordinariamente relevantes. Portanto, jornais de qualidade, conteúdos de qualidade, as pessoas pagam para os ter. Aqui em Portugal também pagamos para ler o 'Público', o 'Expresso'. Eu pelo menos não preciso de pagar porque tenho acesso via empresa ao 'Expresso' e depois indiretamente ao 'Público'. Mas de facto conteúdos distintivos, eles podem ter esse privilégio, e com as grandes reportagens acontece o mesmo, se não forem, entretanto, parar ao YouTube. Que eu sei que as grandes reportagens da 'Grande Ilusão', que foram 5 episódios, a SIC teve que andar sempre a impedir o YouTube de ter lá aquilo. Eles publicavam, nós despublicávamos e andámos nisto durante muito tempo, porque a SIC está a gerar receita.

6. Pegando no documentário... O documentário é todo um mundo onde há imensa coisa complexa e há uma ponta que está mais próxima do jornalismo, se podemos dizer assim, e por isso as fronteiras são um pouco difíceis de definir. Eu costumo dizer que o propósito comum está lá, que é contar histórias, os restantes propósitos comuns não sei se são assim tão lineares... A minha questão é, para além dessa, qual é a maior ligação que há entre as duas áreas – documentário e jornalismo?

R.: Eu tenho sempre uma hierarquia de géneros quando penso nos géneros jornalísticos televisivos em concreto, penso sempre nesta medida que é: temos a notícia que é o ângulo aberto, temos a reportagem, um ângulo mais fechado, um zoom sobre uma parcela daquela realidade que é a notícia, depois temos a média reportagem e a grande reportagem, onde ainda fecha mais e vai ao detalhe, e depois, se quisermos ir ao detalhe do detalhe do detalhe, nós podemos fazer um documentário sobre uma parcela ínfima da realidade com um grau de comprometimento e de matéria bastante mais elevado. Nesta altura posso dizer que ao longo da minha carreira tenho feito sobretudo grande reportagem, desde 2012 só faço grande reportagem de investigação e ao longo da minha carreira terei feito dois documentários jornalísticos. Com um envolvimento diferente, com um grau de detalhe diferente, centrados em pessoas, mesmo que tivessem um ângulo aberto, esse ângulo

partia das pessoas e nunca saia das pessoas, portanto é um ângulo muito mais fechado do que o ângulo de grande reportagem. Claro que há vizinhanças, mas a forma de construção de um e de outro eu entendo que é completamente diferente. Eu gosto sempre de dar este exemplo, eu construo a grande reportagem a pensar numa estrutura de picos, em que sei que a atenção das pessoas não é permanente, ela não se mantém eternamente, então eu consigo criar uma estrutura, ou tento criá-la nesse sentido, que é começa lá em cima, sabendo que a atenção não se prolonga, depois tem que encontrar uma forma de recuperar a atenção das pessoas e andamos sempre assim na estrutura de picos, sem nunca baixar muito para não afundarmos. O documentário, a ligação que eu tenho com a audiência é muito mais flat, porque a pessoa que vê o documentário estabelece entre eu e a pessoa, entre o realizador do documentário e a pessoa que o consome, estabelece uma ligação direta, a pessoa vê porque quer ver e a estrutura pode ser muito mais flat, não tem que obedecer a esta lógica (de picos) que é difícil de construir, é por vezes um bocadinho lesiva do conteúdo, mas tem de ser assim na grande reportagem. O documentário tem essa mais valia, estabelecemos um contrato com o auditório e o auditório vê porque quer ver e por isso não precisamos de andar aqui a tentar captá-lo ou a tentar persegui-lo, não somos stalkers do nosso auditório, deixamos que ele flua diretamente com a mensagem que nós lhe estamos a passar. Por um lado, confia no realizador, acredita naquele projeto, sobretudo identifica-se com aquela temática e a visão parcial do documentário é claríssima, é uma visão mais do realizador do que propriamente do jornalista, o jornalista está, mesmo o da grande reportagem, muito obrigado a um quadro de valores que é exigente, que é o quadro de valores do jornalismo. No documentário jornalístico, sem que esses valores sejam evitados, porque não se pode pensar nessa possibilidade, há de facto uma visão, diria, um pouco mais definida por parte do jornalista que realiza o documentário, uma visão com alguma dose de parcialidade até se quiser, que é um pouco inimiga do jornalismo, mas quem vai ver um documentário sabe ao que vai e sabe porque é que vê. Se me pergunta o que gosto mais de fazer, eu estou muito habituado a fazer grandes reportagens de investigação, que já são elas próprias dentro da grande reportagem um detalhe ainda maior, portanto um zoom ainda mais fechado, mas eu digo-lhe, estou muito habituado a fazê-las e gosto muito de as fazer, mas perante o desafio de realizar um documentário eu não nego, tanto assim é que já fiz dois ao longo dos últimos 15/20 anos, talvez, e curiosamente os dois tiveram bons resultados em termos de audiência, mas claramente foram construídos numa outra perspetiva.

7. Sente que depois de fazer os documentários a sua abordagem relativamente à grande reportagem mudou? Houve alguma coisa, alguma técnica...

R.: Não há, ou seja, a única coisa que há é a consciência que são dois gêneros diferentes e que eu posso exercê-los aos dois estando, contudo, consciente que o canal para o qual trabalho, sendo um canal comercial, que tem que ter resultados diretos, é mais imediato, é mais natural que eu opte pela grande reportagem.

8. Uma das coisas que eu noto nas suas reportagens é que a subjetividade é importante, apesar de nunca obviamente sair dos parâmetros que no jornalismo não pode sair. Eu queria perguntar-lhe sobre isso, como é que você vê a subjetividade no jornalismo, porque é um assunto às vezes delicado, mas que ao mesmo tempo ninguém consegue negar porque nada é 100% objetivo.

R.: E então na grande reportagem não é mesmo! Eu acho que a objetividade é uma referência da qual nenhum jornalista se deve libertar, deve tê-la sempre como propósito, mas temos que ter todos nós a consciência do nosso quadro de valores, independentemente da necessidade de sermos objetivos, o nosso quadro de valores, o lugar de onde nós partimos, a forma como nós investigamos a história, porque há um momento em que a história se torna muito clara na minha cabeça, em que eu tenho a consciência que a estudei ao detalhe profundo e tenho a consciência absoluta sobre a história. Eu sei que aquilo que eu estudei, que eu analisei ao detalhe, falando com todas as fontes possíveis e imaginárias, eu sei que aquilo é o que está mais próximo da verdade. Então eu não consigo ultrapassar esta situação, se sei que aquilo é o que eu sei que está mais próximo da verdade, eu tenho a obrigação de mostrar às pessoas que aquela investigação que eu fiz, pela forma cuidadosa com que a fiz, é o que mais se aproxima da verdade e eu, por vezes, digo-lhe, não tenho grandes contemplações e se eu tenho a certeza que aquilo é como é – eu não filmei mas vi, eu não filmei mas sei, eu não filmei mas falei com gente que me mostrou papéis, que eu vi papéis, e garante-me que aquilo é, eu tenho a certeza que é – eu tenho a obrigação de abrir esse caminho, e por isso mesmo o jornalista tem o privilégio de entrar nessa história, de se transformar numa espécie de porteiro que vai abrindo as portas da verdade. Isto pode parecer que é uma justificação para eu por vezes entrar nesse universo da subjetividade, mas eu só entro, só cruzo a fronteira, quando a verdade é minha parceira, quando eu cheguei ao detalhe, e eu através do trabalho que tive para chegar ao detalhe, eu aproximei-me da verdade. Eu tenho a obrigação de abrir a porta daquela verdade, tenho até por vezes a obrigação de mostrar às pessoas o caminho que eu fiz para chegar àquela verdade.

8.1 – E esse é o maior objetivo?

R.: É aproximar-me da verdade. À verdade nunca chego, porque a verdade é um valor filosófico inalcançável, mas eu aproximo-me dela o tanto quanto posso naturalmente.

9. É possível haver uma abordagem mais antropológica? Isso acaba por ser inconsciente? Acontece ou não acontece?

R.: Acho que há, eu acho que o repórter é claramente um antropólogo, mesmo que não seja participante dessa realidade. Mas a forma como o repórter se coloca no lugar de observação, eu acho que tem muito do antropólogo. Eu até gosto muito nas minhas reportagens de ter dois tempos – o tempo da observação, que me permite olhar para a realidade sem a intervenção da câmara, e o tempo da ação, que começa na observação. Eu observo a realidade, tento decodificá-la, esquecendo que existe uma câmara, não estou lá com câmaras, estou lá só eu, observo a realidade e isto é muito produtivo quando eu tenho o privilégio de fazer isto. Observar a realidade sem a câmara permite-me observar a realidade inteira. Porque a partir do momento em que eu coloco a câmara naquela realidade eu sei que ela já não vai ser a mesma, já vai ser outra coisa distorcida. Por isso mesmo eu gosto de ter a diferença entre o antes e o depois, entre o sem câmara e o com câmara. Porque a partir do momento em que eu coloco a câmara eu sei que aquela realidade já não é o que era, porque eu acompanhei-a antes, eu vi-a antes, eu observei-a antes. Portanto, eu coloco-me muito no lugar da observação, eu acho que o elemento principal da reportagem é a observação. Eu até costumo dizer como uma piada, embora as pessoas não entendam o que tem piada, mas eu acho que tem, que eu sou pago para observar. Eu sou pago para observar e é isso. E é uma observação quase diria passiva, no sentido em que eu estou apenas a observar, mas há um momento em que eu ultrapasso essa fronteira tendo por base todos os apontamentos que eu tirei durante a fase de observação, eu consigo depois entrar naquela realidade e captá-la jornalisticamente. Aqui é diferente do antropólogo porque a captação jornalística e a seleção jornalística é diferente que qualquer outra ação, ela é muito específica, ela é muito particular. Eu capto a realidade inteira, mas jornalisticamente eu apenas apanho as parcelas que eu considero relevantes para o trabalho jornalístico. Mas é importante que o primeiro trabalho seja um trabalho de antropologia, se quiser, para que depois, num segundo momento, o jornalismo possa sobreviver a partir da observação antropológica que foi feita na primeira fase.