

Sílvia Maria Pinto das Neves



**AS FUNÇÕES DO REPÓRTER DE IMAGEM E DO OPERADOR DE CÂMARA:
UM ESTUDO DE CASO NA RTP PORTO**

UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Porto 2018

Sílvia Maria Pinto das Neves



**AS FUNÇÕES DO REPÓRTER DE IMAGEM E DO OPERADOR DE CÂMARA:
UM ESTUDO DE CASO NA RTP PORTO**

UNIVERSIDADE FERNANDO PESSOA

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Porto 2018

Sílvia Maria Pinto das Neves

**AS FUNÇÕES DO REPÓRTER DE IMAGEM E DO OPERADOR DE CÂMARA:
UM ESTUDO DE CASO NA RTP PORTO**

Trabalho apresentado à Universidade Fernando Pessoa por Sílvia Neves, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação: Tecnologia da Comunicação Audiovisual, sob a orientação do Doutor Jorge Pedro Sousa, docente da Universidade Fernando Pessoa

Sumário

O objetivo principal desta investigação é conhecer as semelhanças, as diferenças e as funções de repórteres de imagem e de operadores de câmara, usando como estudo de caso a RTP Porto. Os trabalhadores responderam a um inquérito sobre as questões referidas e quatro desses profissionais (dois repórteres de imagem e dois operadores de câmara) foram sujeitos a uma entrevista em profundidade que abordava (entre outros assuntos) o dia-a-dia da sua atividade. As semelhanças observadas referem-se ao uso da mesma gramática da linguagem audiovisual, uma vez que a maneira de trabalhar a imagem (o uso da câmara, planos, movimentos e o que captar) é igual entre uma profissão e outra. As principais diferenças prendem-se com o género de trabalho que cada um desempenha: o repórter de imagem trabalha sozinho para fazer reportagens de informação ou diretos; o operador de câmara desempenha as suas tarefas, normalmente em equipa (embora haja aqui uma ressalva para os operadores que trabalham em vídeo móvel que fazem reportagens e diretos para a produção) com o objetivo de executar programas multicâmaras, orientado por um realizador.

Palavras-chave: Televisão, Informação, Câmara, Repórter, Imagem.

Abstract

The main objective of this investigation is to know the similarities, differences and functions of image reporters and cameramen, using as case study RTP at Oporto, Portugal. The workers answered an inquire about the referred questions and four of those professionals (two reporters and two cameramen) made an interview about (among other subjects) his daily activity. The observed similarities referred to use of the same audiovisual grammar language, since that the way of working the image (camera usage, plans, movements and what to capture) is the same on both professions. The main differences are related to the kind of work that each one do: the reporter works alone to do news reportages or lives; the cameraman performs his tasks, normally in a team (but its necessary to make a reservation because some cameramen works in EFP (mobile video) doing reportages or lives to production) with the objective of execute multicamera programs, conducted by a television director.

Keywords: Television, Information, Camera, Reporter, Image.

Agradecimentos

Aos meus pais porque sempre me apoiaram no meu percurso académico e principalmente a nível familiar nestes últimos oito anos;

À Bé pela amizade e por me ter desafiado a embarcar neste desafio do Mestrado;

Ao Eduardo, por toda a ajuda e energia profissional;

Ao Paulo, meu marido, por ter acreditado que levaria esta obra até ao fim;

E especialmente ao meu orientador, Professor Doutor Jorge Pedro Sousa, pela paciência e por, 10 anos depois ainda ter tido a coragem de me ajudar a finalizar este objetivo de vida académica e profissional.

Muito obrigada.

Índice

Sumário -----	III
Abstract -----	IV
Agradecimentos -----	V
Índice -----	VI
Índice de Gráficos -----	VIII
Índice de Figuras -----	X
Introdução -----	1
Capítulo I - Cenário Atual da Informação Televisiva	
1.1. Breve Apontamento sobre a Televisão -----	3
1.2. Informação Televisiva -----	6
1.2.1. Géneros Jornalísticos -----	8
1.2.1.1. O Telejornal -----	11
1.2.2. Evolução -----	15
1.2.3. Em Portugal -----	18
1.3. Que Futuro? -----	19
Capítulo II - O Papel do Repórter de Imagem na Informação Televisiva	
2.1. A Importância da Imagem em Televisão -----	21
2.2. Equipamentos: a revolução do ENG -----	23
2.3. Captação de Imagens	
2.3.1. Enquadramentos, composição e movimentos -----	25
2.3.2. Procedimentos a ter em conta -----	33
2.4. Equipa de Reportagem: características e desempenho -----	35
Capítulo III - Estudo de Caso	
3.1. Caracterização da RTP -----	40
3.1.1. Serviço Público de Televisão -----	41
3.1.2. Organigrama da Empresa -----	43
3.1.3. O dia a dia dos Repórteres de Imagem -----	44
3.1.4. O dia a dia dos Operadores de Câmara -----	45
3.2. Metodologia -----	46
3.2.1. Questionário a Repórteres de Imagem e a Operadores de Câmara da RTP Porto: Resultados e Discussão -----	46

3.2.2. Entrevistas em Profundidade a Repórteres e Operadores: Resultados e Discussão -	
-----	86
Conclusões -----	91
Bibliografia -----	93
Apêndice 1 – Questionário aplicado a Repórteres de Imagem e Operadores de Câmara -	
-----	97
Apêndice 2 – Guião das Entrevistas em Profundidade -----	100
Apêndice 3 - Transcrições das Entrevistas em Profundidade -----	101

Índice de Gráficos

Gráfico 1	47
Gráfico 2	47
Gráfico 3	48
Gráfico 4	48
Gráfico 5	49
Gráfico 6	50
Gráfico 7	51
Gráfico 8	51
Gráfico 9	52
Gráfico 10	52
Gráfico 11	53
Gráfico 12	54
Gráfico 13	54
Gráfico 14	55
Gráfico 15	56
Gráfico 16	56
Gráfico 17	57
Gráfico 18	58
Gráfico 19	59
Gráfico 20	60
Gráfico 21	61
Gráfico 22	62
Gráfico 23	62
Gráfico 24	63
Gráfico 25	64
Gráfico 26	65
Gráfico 27	66
Gráfico 28	67
Gráfico 29	67
Gráfico 30	68
Gráfico 31	69
Gráfico 32	69

Gráfico 33	70
Gráfico 34	71
Gráfico 35	71
Gráfico 36	72
Gráfico 37	72
Gráfico 38	73
Gráfico 39	74
Gráfico 40	75
Gráfico 41	76
Gráfico 42	76
Gráfico 43	77
Gráfico 44	78
Gráfico 45	79
Gráfico 46	80
Gráfico 47	81
Gráfico 48	82
Gráfico 49	83
Gráfico 50	83
Gráfico 51	84
Gráfico 52	84
Gráfico 53	85

Índice de Figuras

Figura 1 -----	29
Figura 2 -----	32
Figura 3 -----	33
Figura 4 -----	43

Introdução

A imagem e o áudio são os elementos fundamentais em que se baseia o mundo da televisão. A imagem pode ser captada através diferentes profissionais que embora trabalhem com o mesmo objeto, fazem-no com perspetivas e abordagens distintas.

Esta dissertação debruça-se sobre dois tipos de profissionais do mundo da televisão, pouco estudados, mas cujo trabalho é fundamental em qualquer estação televisiva e, em particular, na RTP. São eles o repórter de imagem e o operador de câmara. As designações podem confundir-se, mas, na verdade, correspondem a diferentes funções. O repórter de imagem, na RTP, é o indivíduo que faz a captação de áudio e imagem para informação, ele executa essa tarefa de forma autónoma acompanhado por um jornalista. Já o operador de câmara é o indivíduo que trabalha em ambiente multicâmara, exercendo a sua atividade normalmente com mais colegas em programas gravados ou em direto.

A informação é a área onde se pode observar ambas as profissões: o repórter de imagem, que tem como ambiente de trabalho qualquer local onde ocorra a notícia, e o operador de câmara que desenvolve a sua atividade, normalmente, em estúdio.

Enquanto os repórteres trabalham exclusivamente para a informação, os operadores têm uma maior diversidade de objetos de trabalho, podendo ser, no caso da RTP, estúdio de notícias, programas de entretenimento em estúdio ou no exterior (usando um carro de exteriores – régie).

Na RTP, os operadores de câmara também podem sair individualmente para fazer reportagens, na área de produção/entretenimento, serviço normalmente chamado de VML - vídeo móvel ligeiro. Tanto os repórteres como os câmaras, todos são essenciais para uma estação de televisão porque são os responsáveis pela imagem que chega a todo o mundo (uma vez que a RTP tem canais internacionais), mas em funções diferentes. Quais as semelhanças, diferenças e funções específicas entre esses dois profissionais são os assuntos abordados neste estudo de caso efetuado na Rádio e Televisão de Portugal, especificamente no Centro de Produção do Norte, vulgarmente conhecido como RTP Porto.

Este trabalho tem, assim, como objetivo geral contribuir para o conhecimento das funções, papéis, rotinas e perceções destes profissionais acerca do seu trabalho,

procurando ainda, especificamente, descrever, definindo-o, o campo de cada uma destas profissões.

O estudo foi efetuado utilizando dois tipos de métodos: quantitativo e qualitativo. Primeiro foi aplicado um questionário trabalhadores da RTP Porto (repórteres de imagem e operadores de câmara) e posteriormente foram entrevistados profissionais da imagem.

Esta dissertação divide-se em três capítulos: No primeiro apresenta-se o cenário atual da informação televisiva referenciando géneros jornalísticos, a evolução e o caso português da informação em televisão e tentando visionar um pouco do que será o futuro desta área jornalística. No segundo capítulo aborda-se o papel do repórter de imagem na informação televisiva, tendo em conta a importância da imagem, a evolução do material e tudo o que envolve a captação de imagem. O terceiro capítulo trata do estudo de caso começando por caracterizar a RTP, empresa onde foi realizada a observação, esquematiza o dia a dia de repórteres de imagem e operadores de câmara contados na primeira pessoa através das entrevistas efetuadas e analisa os dados obtidos através do questionário aplicado e das entrevistas executadas. É de salientar que este estudo assenta também na observação direta e vivências diárias, uma vez que exerço a profissão de operadora de câmara na referida empresa.

Numa empresa como a RTP, com áreas tão compartimentadas e específicas, basta observar a vida diária de cada trabalhador para perceber que cada um tem as suas funções e não há “trocas de papéis”, isto é, um repórter de imagem não irá fazer câmara em estúdio, nem um operador sairá em reportagem. Os próprios profissionais têm bem a noção da atividade de cada um, como se poderá comprovar através da análise aos questionários e entrevistas realizados no Centro de Produção do Norte, no Porto. Desta investigação saíram ainda dados importantes como, por exemplo, o facto de os operadores de câmara, na RTP Porto terem mais habilitações académicas que os repórteres.

Odeio a televisão. Odeio-a tanto como aos amendoins.

Mas não consigo parar de comer amendoins.

Orson Welles (in <http://www.geocities.com>,

consultado a 29 de janeiro de 2005).

Capítulo I

Cenário Atual da Informação Televisiva

1.1. Breve Apontamento sobre a Televisão

A televisão (...) é «ver de longe», é trazer à presença de um público de espectadores coisas para verem a partir de qualquer parte, de qualquer lugar e distância.

Giovanni Sartori (2000, p.22).

A televisão aparece como fusão do cinema com a rádio, segundo Alfredo Vizeu (2008, p. 50), usando a linguagem visual do cinema, a narrativa oral do rádio e o texto da imprensa. Prevalendo o ver sobre o falar, a componente visual tem mais impacto no público que a palavra. A expressão “isso apareceu na TV” é sinónimo de um facto real sem qualquer margem para dúvidas, “se apareceu na TV, então aconteceu”. O telespectador é um animal que vê, para quem as coisas com imagem têm mais impacto, pesam mais que ditas com palavras. (Sartori, 2000, p. 22). Além de informação e da relação que estabelece entre diferentes assuntos e a sociedade, este meio de comunicação de massas é fundamentalmente imagens, laço social, entretenimento e espetáculo, produzindo, por vezes, lixo televisivo. No entanto, Del Rey Morató (1998, p. 221) afirma que foi a televisão que conseguiu uma mudança qualitativa importante na realidade do jornalismo, porque os próprios conceitos associados a essa atividade profissional acusaram o impacto do pequeno ecrã. A informação passou a ser vista como o “ensinar do acontecimento” bastando uma câmara para divulgar um facto. A imagem funciona como confirmação do que os outros meios difundem. De acordo com Sartori (*cit. in* Del Rey Morató, 1998, p. 254), o olho acredita no que vê, evidenciando a imagem como força perturbadora capaz de falsear a verdade; nem tudo o que nos transmite a televisão é real, tal como acontece com a rádio e o jornal.

Clausse (1963, p. 123) constata que a televisão “encerra em si tudo o que precisa para ser um meio de comunicação colectivo”, seguro e atraente e Cádima (1999, *cit. in* Canelas, 2013, p. 41) salienta a importância que a televisão passou a ter quando “entrou

na vida das pessoas como um dos mais poderosos instrumentos de informação e entretenimento”, mas Wolton (1994 e 1999, *cit. in* Canelas, 2013, p. 43) recorda que a televisão tem como funções: informar, educar e divertir, contribuindo assim para a coesão social nas sociedades. Postman (*cit. in* Del Rey Morató, 1998, p. 193), apelida as pessoas de “criaturas da televisão” pois vive-se num ambiente onde a televisão é o meio de comunicação por excelência; a população é o ambiente social e intelectual criado por essa máquina de imagens que informa e influencia através de notícias o que acontece no mundo tanto perto como longe do local onde se está.

Como símbolo da modernidade e da democracia de massas, a televisão é também companheira dos nossos isolamentos e da vida diária. Mas, o facto de não fornecer produtos muito diferenciados, de ser generalista, é um dos seus pontos fracos. Mesmo com o aumento das cadeias de televisão, não se pode dizer que o produto final é muito diferente. A construção de uma sociedade do conhecimento é feita a partir duma mesma quantidade enorme de informação que está longe de ser isenta. Logo na captação do acontecimento, por detrás de uma câmara está o olhar de um técnico. O facto jornalístico será contado pela ótica do repórter, com as imagens gravadas pelo operador. Posteriormente, na edição serão feitas escolhas de imagens, de planos e entrevistas que continuarão a condicionar a informação que será transmitida. O grande desafio, na opinião de Vizeu (2008, p. 51), é optar por uma seleção honesta e responsável, apesar de nunca se poder falar de imparcialidade jornalística, pois todos os profissionais que colaboram na realização de uma reportagem têm a sua visão própria dos acontecimentos.

Marcel Julien, antigo Presidente da Société Nationale de Télévision en Couleurs, Antena 2, da França (*cit. in* Bivar, 1979, p. 6) dizia que, a televisão ao levar diretamente à casa de cada um “o clamor da cidade, a sua alegria e a sua realidade”, obriga a deixar de haver tolerância, uma vez que, na casa de cada um, só é permitida a entrada a “convidados que partilham dos nossos gostos e convicções. Caixinha milagrosa, a TV torna-se depressa uma intrusa.” Julien afirma também que a televisão “tem a responsabilidade de mostrar a sociedade como ela é.” (*cit. in* Bivar, 1979, p. 13)

“A televisão é capaz de congregaer perante um telejornal das nove da noite mais gente do que a que compra todos os jornais.” A afirmação de Del Rey Morató (1998, p. 222) revela a dimensão da televisão como meio de comunicação de massas e, mais ainda, a importância da informação por ela transmitida para vários milhões de cidadãos.

Sousa (1994, p. 72) aponta a individualização da mensagem como solução para que a televisão surta o efeito desejado. O facto de cada cidadão ter, no seu lar, uma televisão, permite-lhe uma receção privada de informação dando-lhe o direito de ser particular, de ser único. Para Ramonet “entender um telejornal (...) não é fácil e vai depender do recetor, da sua cultura, do seu meio, do seu conhecimento.” (*cit. in* Sousa, 1994, p. 84).

Felisbela Lopes (2007, *cit. in* Canelas, 2013, p. 43) apresenta a TV como uma “construção social da realidade” que “aproxima os cidadãos de universos próximos ou longínquos, podendo, de certo modo, alargar o conhecimento da vida do mundo ou do mundo da vida” baseando-se nos programas de informação como múltiplas visões dos diferentes assuntos.

Marcondes Filho chama a atenção para a “velocidade de leitura”, a “rapidez na descodificação de imagens visuais” e a “forma de apreender o real”, três itens que a televisão impõe à sociedade. (*cit. in* Sousa, 1994, p. 68) Mas este mesmo autor no seu livro “A Saga dos Cães Perdidos” (2002, p. 87) considera a televisão como “o meio mais elementar que existe, mais simples, de um carácter tão elementar que chega a irritar as pessoas medianamente exigentes.”

Cébrian Herreros (1998, p. 34) caracteriza a televisão como “um meio de informação” que exerce uma “fascinação expositiva” com “factos reais e de ficção”. O autor realça também quatro perspetivas do acontecimento: os factos testemunhados, a visão e interpretação do jornalista, as outras visões dos outros meios e informação e a visão da audiência, o que ela entende devido às outras fontes (família, amigos, etc.) que gera a opinião pública.

Segundo Sousa (1994, p. 71), o discurso jornalístico está diretamente relacionado com a “tentativa persuasiva de credibilização e baseia-se sobretudo nas imagens”. Também Epstein (*cit. in* Sousa, 1994, pp. 58 e 59) confirma a importância da imagem, afirmando que esta “condiciona o trabalho televisivo” e que:

As histórias que possibilitam a obtenção de imagens dramáticas ou interessantes serão provavelmente merecedoras de atenção jornalística; todavia, caso o acontecimento seja muito importante, existem recursos para obviar ao problema da falta de imagens (imagens computadorizadas, etc.).

A informação em televisão é organizada “mediante sons, imagens e escrita” de uma forma simples e requer “legibilidade e compreensibilidade para que a informação possa

ser seguida pelos públicos em gerais e heterogêneos.” O facto de ser um meio imediato permite uma grande cadência de imagens acabando por transformar o quotidiano em espetáculo em busca do entretenimento e da diversão. Ao converter-se em negócio de audiências “perde o seu sentido de meio de comunicação social”. (Cébrian Herreros, 1998, pp. 48-51). Segundo o autor, a televisão oferece imagens muito próximas da realidade podendo, por vezes, confundir os telespectadores. (Cébrian Herreros, 1998, p. 167)

Para Epstein, existem cinco critérios que determinam se um acontecimento é notícia: a importância do assunto ou a presença de figuras públicas, a previsibilidade, a facilidade na obtenção de imagens, o baixo custo despendido e a disponibilidade logística.

Além da informação, a televisão também produz espetáculo e, atualmente, grande é a polémica em torno da especularização das notícias, questionando a sua veracidade. Del Rey Morató (1998, p. 195) sublinha que:

A capacidade da televisão para produzir escândalo está testada. E essa produção de espectáculo não parte necessariamente de uma realidade que lhe seja alheia e sobre a qual informa, mas a partir de acontecimentos estritamente mediáticos, gerados pelo próprio meio e capazes de sequestrar a atenção dos cidadãos que deixam ocupações alternativas e programas que poderiam ver, em benefício da realidade mediática proposta pelo pequeno ecrã.

A partir do século XIX, aparecem dois formatos de fazer jornalismo: o de notícias, que leva muitas vezes ao sensacionalismo e o de análise que tenta manter-se à margem das notícias-espetáculo.

1.2. Informação Televisiva

A televisão não conhece a noite. É o dia perpétuo. A televisão encara o nosso medo da escuridão, a noite, o reverso das coisas.

Jean Baudrillard (cit. in Del Rey Morató, 1998).

Vera Íris Paternostro (1999, pp. 63 e 64) faz uma reflexão sobre a informação visual transmitida pela televisão tendo em conta a superficialidade dos temas como desvantagem e a imagem como principal vantagem.

Uma imagem que aparece no ar por escassos 15 segundos permanece na mente do telespectador por muito tempo, às vezes para sempre. (...) A TV estimula e provoca o interesse e a necessidade de se ampliar o conhecimento dos factos: acreditamos no poder motivador da TV enquanto meio de informação.

Paternostro (1999, p. 65) faz ainda uma caracterização da Informação Televisiva baseada em sete itens: a televisão mostra uma imagem e o telespectador vê (informação visual) quase ao mesmo tempo em que ocorreu o facto (imediatismo; instantaneidade) e em qualquer parte do mundo (alcance). A mensagem consegue “transportar o telespectador para ‘dentro’ das histórias” (envolvimento) apesar da ligeireza das mensagens (superficialidade). O interesse do telespectador orienta a programação através do índice de audiências.

Segundo Dinis Manuel Alves (2011, p. 38), o “jornalismo televisivo vive hoje uma grave crise de identidade, havendo mesmo quem se interroge quanto à existência do género naquele meio difusor”. Alves faz críticas muito severas ao jornalismo televisivo, afirmando que a “amarelização dos conteúdos informativos” transformou os telejornais em espetáculos noticiosos ou de crime, cheios de violência e que, inclusivamente a duração destes espaços noticiosos serve os interesses da contraprogramação, uma vez que gera saturação nos telespetadores. Refere também o uso excessivo das agências noticiosas e o recurso a um grupo reduzido de fontes para fazer informação. Também Nuno Brandão (2006, *cit. in* Canelas, 2013, 49) evidencia o crescente domínio de uma “informação espetáculo” para entreter os telespectadores, uma vez que as notícias são escolhidas “em função da sua capacidade de chamar a atenção do telespectador, acompanhando-as especialmente com imagens e sons que apelam à emoção e que dramatizam os conflitos.”

Para Marcondes Filho (2002, p. 79), o “telejornalismo foi, em seu início, uma variante do jornalismo impresso. Era uma espécie de leitura televisionada de notícias da imprensa.” O autor refere a criação de uma linguagem própria da televisão “advinda do desenvolvimento técnico (reportagens, videoteipes, criação de vinhetas, de cenário específico), particularmente a partir dos anos 60” que acabou por transformar uma simples leitura de notícias num show televisivo. Estrela Serrano (2012, p. 216) também

aborda “a ênfase no espectáculo” que “tende a fazer do jornalismo televisivo um jornalismo superficial centrado nas imagens.” Valoriza a imagem como “critério condicionante”, invocando que sem imagens a estória “tem poucas hipóteses de se tornar notícia.”

1.2.1. Géneros Jornalísticos

Saturando o olhar com imagens insignificantes a televisão destrói o imaginário, tira às imagens a força do maravilhoso, do misterioso e do autêntico.

(Missika e Wolton cit. in Jespers, 1998, p. 70).

Piedrahita del Toro (1987, pp. 37 a 44) divide os géneros jornalísticos televisivos em quatro: Notícia, Crónica, Entrevista e Comentário. O autor salienta o facto de que a televisão “sem «dar» notícias” pareceria cinema. A televisão, através do direto, mostra-nos o que está a passar nesse momento, mostra-nos a notícia ao mesmo tempo que está a acontecer, fazendo-nos acreditar que estamos diante do que acontece. “O espectador converte-se em testemunha próxima da notícia. (...) Graças à técnica, à equipa de realização, à palavra que apoia a imagem, é possível a notícia em TV.”

A crónica é uma síntese de um acontecimento que deve ter atualidade ou, pelo menos, estar relacionada com a atualidade do dia.

A crónica é, na realidade, uma «mini-reportagem», que aproxima o espectador dos factos da actualidade e lhe vale para se interessar-se mais amplamente por esse acontecimento, seja com a leitura do jornal ou com a reportagem que se emitirá mais tarde nos programas semanais. (...). É, resumidamente, uma análise sintética de um acontecimento noticiável. O que convém acrescentar-se é que analisar não é «editorializar».

A entrevista é o género jornalístico mais tradicional e que mantém as suas raízes até hoje porque o “apoio técnico baseia-se em regras simples, de plano e contra plano”. No entanto, há diferenças entre as entrevistas: a realizada para um telejornal é distinta da entrevista realizada para um programa especial ou semanal. Mas, em ambas as situações,

o entrevistador deve conhecer o tema e não atuar como protagonista, aparecendo de costas para a câmara. Esta é a televisão informativa, mas também existe “a televisão explicativa, que necessita de análise e de uma entrevista calma”, como acontece, por exemplo, na apresentação do perfil de um político em carreira ascendente. Neste caso, cabe ao jornalista o engenho de sacar a maior e melhor informação possível do entrevistado.

A informação visual apoiada num texto pode não ser suficiente para esclarecer o telespectador se o assunto informativo é importante, daí a importância do comentário “que «lima as arestas» da notícia.”

Estas análises ou comentários – como lhe chamam na TV alemã – dão seriedade informativa aos telejornais. Prestigiam a emissora. E não estão a competir com o entretenimento que virá a seu tempo. Mais que espectáculo, os telejornais devem estar concebidos com garra jornalística, onde não há que evadir o comentário.

Piedrahita del Toro (1987, pp. 46 e 47) realça que o comentário televisivo “não se deve cobrir com imagens” pois deixaria de ser um comentário (e passaria a uma análise ampla) além do fator distração induzido pelo movimento das imagens. Contudo, o autor ressalva que é apologista de que o comentário crie os seus próprios traços, a sua identidade, mas que não se confunda com a notícia.

Já Ganz (1995, p. 12) reconhece apenas três: Reportagem em Direto, Reportagem de Atualidade e Magazine. Na reportagem em direto, a recolha, tratamento e transmissão de informação acontecem em simultâneo. Na reportagem de atualidade, a recolha e tratamento do acontecimento são quase coincidentes, mas devido à necessidade de uma seleção por parte do jornalista, a transmissão é feita algum tempo mais tarde. Finalmente, no magazine, a informação só chega ao público depois de recolhida e tratada, quando o acontecimento já foi dado por concluído.

Godinho (2011, p. 67) refere essencialmente a reportagem televisiva como um:

Conjunto de princípios fundamentais que visam proporcionar uma experiência do acontecimento através do dispositivo da montagem possibilitado pelas «novas imagens» e (...) pelos «novos sons». O re-portar activa uma «ligação» à realidade diferente do «noticiar» (telejornal), do «interpretar» (comentário), do «opinar» (crítica) e do testemunhar (entrevista).

Cébrian Herreros (1998, p. 47) divide a informação televisiva em cinco géneros: intermitente (numa emissora generalista), continuada (numa emissora especializada), «à la carte» (o telespectador escolhe os conteúdos), «near on demand» (oferta através de vários canais digitais por cabo ou satélite) e permanente (através do teletexto). O mesmo autor (1998, pp. 166 e 169) defende que:

A informação é um processo de percepção, compreensão e interpretação da realidade actual por parte do jornalista e, posteriormente uma elaboração e codificação mediante diversos recursos expressivos para a transmitir à audiência. (...) A concepção da realidade na informação televisiva gera-se mediante uns planos visuais, umas fragmentações de espaços, umas selecções de tempos mais ou menos duradouros, carregados de sons e silêncios, que para a sua compreensão requerem um pensamento conceptual mediante a expressão oral. (...) O jornalista de televisão, além de espectador, percebe a realidade pela objectiva da câmara que destaca o olhar segundo formatos e pelos microfones que recolhem sons segundo as distâncias.

As imagens transmitidas, captadas por um profissional, são completamente diferentes das imagens gravadas por um amador, por exemplo, num espancamento da polícia, mas a tendência é transformar esse facto em denúncia social e não numa mera notícia. A sua divulgação será feita de uma forma diferente, apelando muito mais ao espectáculo. Grande aceitação popular tem, também, a técnica da câmara oculta usada para investigar certas situações e personalidades (principalmente no caso da corrupção). A televisão trabalha sempre “a informação como espectáculo e entretenimento” através de imagens com impacto, originais e emotivas e divulgando factos como “acidentes, catástrofes, crimes, assassinatos, golpes de estado, confrontos políticos, escândalos de todo o tipo, atentados, mortes”. (Cébrian Herreros, 1998, pp. 170 e 174).

O telejornal é, na essência, um discurso da atualidade (Vizeu, 2008, p. 23), mas é preciso ter em conta o espaço de tempo mediado entre o acontecimento e a sua transmissão no noticiário televisivo.

Sousa (1994, p. 82) defende o telejornal como género televisivo único que chega a todos os públicos.

De qualquer modo, o telejornal é sempre um género jornalístico que se faz sem as imagens que promete, as dos acontecimentos (imprevisíveis), mas com imagens de substituição, do pós-acontecimento, acompanhadas de um texto que descreve o acontecimento. Nos raros casos em que o telejornal tem as imagens que promete, as do acontecimento, entra em transe: estala a sua forma tradicional, transcende a duração e não vai fragmentar a informação: três

quartos do telejornal podem ser ocupados com uma única informação e, por vezes, até é o director de informação a apresentar as imagens.

1.2.1.1 O Telejornal

A imagem é parte da natureza da TV, e em telejornalismo precisamos casar imagem e informação.

Vera Íris Paternostro (1999)

A transmissão de informação na televisão teve o seu início em 1947, na americana CBS. A Comissão Federal das Comunicações (FCC) fez uma proposta às cadeias de televisão americanas, mas a ideia foi mal acolhida pois não acreditavam que as notícias seriam capazes de trazer mais audiência no *prime time* (entre as 19h e as 21h30) que a publicidade. A proposta passou a imposição e foi a CBS, a primeira a transmitir um telejornal diário. No entanto, foi preciso ainda algum tempo para que os telejornais (o género jornalístico por excelência, da informação) vencessem o horário nobre e se assumissem como líderes. Os primeiros telejornais eram uma sucessão de notícias lidas por um jornalista em frente a uma câmara mostrando, por vezes gráficos, mapas e fotografias. As imagens recolhidas, através de equipamentos cinematográficos, eram posteriormente passadas para televisão, um processo caro e moroso, daí as imagens só serem emitidas dois a três dias após os acontecimentos. Tendo em conta tantas barreiras técnicas, era fácil adivinhar o insucesso deste primeiro modelo de telejornal. (Sousa e Aroso, 2003, p. 152).

Com o aparecimento do vídeo em final dos anos sessenta passa a ser possível captar imagens dos acontecimentos e emití-los num espaço de tempo bem mais curto do que o que acontecia com o cinema. Era esta a solução para o êxito da informação televisiva. Segundo Ramonet (*cit. in* Sousa, 2006, p. 96) “o vídeo terá permitido ao telejornal adquirir o estatuto de vedeta da programação e de programa-âncora do horário nobre de audiência.” O mesmo autor afirma ainda que, o facto de o telejornal se destinar a todos os públicos, obriga a um entendimento.

Os acontecimentos só o são verdadeiramente quando a televisão os transmite, explorando o facto de que é feito o evento, propondo um significado e ao mesmo tempo protegendo o próprio caso de qualquer interferência. (Dayan e Katz, 1999, p. 84).

Contudo, Alsius (1997, pp. 30 e 46) defende a necessidade da especularização sempre tendo como base um equilíbrio entre o conteúdo e a forma da notícia e recorda-nos que “nada do que aparece na televisão é a realidade, mas uma representação de si mesma por meios electrónicos” e usando “códigos mais ou menos partilhados entre os jornalistas e os espectadores”. Alsius argumenta ainda que, mesmo num acontecimento transmitido em direto, o que os telespectadores veem não é igual ao que veem as testemunhas que estão presentes no local, uma vez que, o que chega ao espectador é já alvo de uma seleção de planos, de uma realização. Também o comentário do repórter, que descreve o que está a acontecer, pode alterar a ocorrência. “Ao realizador, muitas vezes, não importa a declaração importante, mas o plano bonito. Preocupa-o mais a forma que o conteúdo.” Esta opinião de Piedrahita del Toro (1987, p. 17) sugere que os realizadores dos serviços informativos deveriam ser jornalistas ou pelo menos terem “uma visão jornalística da informação em T.V.” para também haver uma preocupação com o rigor do assunto noticiado.

A figura do *pivot* também adquiriu importância no telejornal, acabando por ser uma das peças fulcrais. É esse o jornalista que dá a «cara pelas notícias», que as transmite pessoalmente e credibiliza a informação, cativando vários segmentos de público. E também ele que representa o telespectador nas entrevistas, ao colocar questões aos convidados. A apresentação da informação televisiva, em síntese, consiste no ato de contar uma história a uma câmara, como se esta fosse outra pessoa. (Sousa e Aroso, 2003, pp. 152 e 155). Mas segundo Piedrahita del Toro (1987, p. 28) há mais elementos que formam a linguagem televisiva como:

A dramaturgia que gira em torno do telejornal. A decoração adequada. A colocação de câmaras. A disposição do apresentador. O equilíbrio para evitar exageros retóricos tanto de gramática como de imagem.

O autor chama ainda a atenção para muitas vezes se escrever para televisão, mas sem pensar na câmara, acabando por falhar a comunicação. O uso da “linguagem jornalística básica e comum a todos os meios” não é suficiente para “elaborar as notícias de um telejornal”. Além do jornalista, também o repórter de imagem tem que saber captar

imagens de um acontecimento sem ser preciso recorrer a imagens já gravadas. (Piedrahita del Toro, 1987, p. 27)

A capacidade de captar intuitiva e instantaneamente os significados, a habilidade em juntá-los para oferecer ao leitor conjuntos sintéticos imediatamente decifráveis, são as qualidades mais necessárias a um repórter. Jean-Paul Sartre, *Situações II* (*cit. in* Ganz, 1995)

Ganz (1995, p. 11) vê “o repórter como intermediário entre o público e o acontecimento.” Aparece a necessidade de “escrever para ser entendido” através de “imagens sem ambiguidade, textos simples, concisos, montagens que eliminem as redundâncias ou as explicações inúteis são a chave de uma reportagem eficaz.”

Repórter deriva da palavra inglesa *report* que significa “informar, relatar, referir, contar, dar parte, manifestar. Repórter é aquele que anuncia, (...) organiza a reportagem”. (Campos, 1994, pp. 38 e 42).

As reportagens televisivas têm que obedecer a certas regras para poderem ser exibidas e captar a atenção do telespectador. Segundo Sousa e Aroso (2003, pp. 116, 118 e 143), uma peça de televisão deve ter sempre imagens a acompanhar o comentário *off*, não devendo o texto ultrapassar três quartos da duração das imagens e responder às cinco questões essenciais: o quê?, quem?, onde?, quando?, como?, porquê?. A reportagem deve ter uma introdução, um desenvolvimento e uma conclusão; um início e um final fortes para o espectador não perder o interesse na informação que se está a tentar transmitir. A entrevista faz parte da reportagem diária (misturando-se com as imagens captadas e comentadas) e pode ser, por exemplo: um relato de testemunhas, um esclarecimento ou opinião.

A capacidade de informar está limitada pela conjugação entre imagens e texto. O facto de não haver imagens sobre um acontecimento pode ser fator determinante para a «não-emissão» dessa informação. Na atualidade internacional são normalmente feitas apenas referências a eventos por falta de informação visual para complementar o texto que sai nas agências noticiosas. Este ponto fraco da televisão é, muitas vezes, aproveitado pelo poder político que sabe que «sem câmara não há atenção» e evita a captação e gravação de imagens. (Jespers, 1998, p. 69). A falta de imagens pode ser colmatada com um texto mais descritivo do evento, testemunhas ou com imagens do pós-acontecimento. “Um dos defeitos ontológicos da imagem reside na sua incapacidade de representar

conceitos abstractos. O amor, a inflação são conceitos que não têm imagem.” (Sousa e Aroso, 2003, p. 87).

Aor da Cunha (*cit. in* Campos, 1994, p. 30) afirma que “o telejornal não cumpre a função de noticiar ou divulgar factos respeitantes à sociedade, refletindo-a.” O autor salienta que a função do Telejornal é a de:

Moldar, esticar ou comprimir imagens com textos que reproduzam a via política, social, cultural e económica à sua maneira, conforme critérios ideológicos e particulares do momento não só dos jornalistas, mas também segundo os proprietários de emissoras e dos seus patrocinadores da indústria e do comércio.

É reduzido o papel do jornalista a um intermediário entre o acontecimento e a sua transmissão perdendo a importância do “agente em busca de notícias”.

Piedrahita del Toro (1987, p. 23) refere que, de acordo com os “profissionais do meio”, a passagem de informação é secundária porque “ao finalizar estes jornais, o espectador dificilmente se recorda que notícias lhe foram servidas.” Para o autor, “a maioria dos espectadores vê os telejornais para se distrair e divertir; duas das funções que Wolton (1994 e 1999, *cit. in* Canelas, 2013, p. 43) atribuía à televisão no início deste capítulo.

Na televisão americana são bastante usadas as imagens em movimento, tendo em conta a velocidade a que surgem as notícias. Passa a ser difícil entender o que é a notícia e o porquê. A televisão alemã não se rege pelo sensacionalismo das imagens, prefere divulgar notícias sem imagens, mas que afetem “um grande número de cidadãos” (Piedrahita del Toro, 1987, p. 24). “Pelo que se pode averiguar, a qualidade da televisão nos diversos países depende da sociedade a quem é dirigida e não ao contrário.” (Torrente Ballester, *cit. in* Piedrahita del Toro, 1987, p. 30).

No jornalismo televisivo, o jornalista não trabalha sozinho. “Necessita de uma equipa sem a qual tudo o que se escreve ou pensa de nada vale.” (Piedrahita del Toro, 1987, p. 34). Qualquer ideia, mesmo a mais simples de se expressar, precisa de uma imagem como suporte, ou pelo menos de ser gravada por uma câmara, passando a ser uma imagem. O trabalho coletivo é essencial em televisão, é sempre um conjunto de esforços de vários profissionais que colmata numa única obra: a reportagem. “A informação, a entrevista, o aparecer no ecrã do televisor, não é mais do jornalista que da

câmara. Nem é mais destes que do realizador ou do editor.” (Piedrahita del Toro, 1987, p. 35).

Também a imagem do jornalista em estúdio, no telejornal, pode ser mais ou menos apelativa. Para obrigar o telespectador a reter informação usam-se imagens eletrónicas (gráficos normalmente chamados de «bolachas» ou pictogramas) e legendas sobre o assunto de que se está a falar. Para enfatizar ideias durante a leitura de um texto, pode-se usar duas câmaras: uma com um plano mais aberto e o outro mais fechado. A passagem de um plano para o outro será na parte mais importante do texto, que se quer vincar e distinguir do resto. Deve passar-se, na peça seguinte, para o plano mais aberto para não criar uma rotina e esta transição perder o efeito dramático. (Sousa e Aroso, 2003, pp.155 e 159).

1.2.2. Evolução

*O presente só o conheço através do ecrã da televisão.
No entanto, da Idade Média, tenho um conhecimento
directo.*

Umberto Ecco (cit. in Del Rey Morató, 1998)

Os primeiros telejornais apareceram no cinema, antes da exibição dos filmes, e eram documentários sobre atualidades que na altura de passarem já não eram muito atuais. Os registos audiovisuais eram feitos com filme e com equipamentos difíceis de transportar e pouco móveis e de edição complicada, daí demorar algum tempo até serem apresentados aos espectadores. Com a evolução para o filme de 16mm torna-se menos moroso fazer notícias e nas atualidades passam pela “política nacional, economia, estrangeiro e meteorologia”. (Sousa, 2006, p. 95).

Ignacio Ramonet (*cit. in* Sousa, 2006, p. 96) analisa alguns dos problemas dos primeiros telejornais, salientando a importância do texto audiovisual que, devido à velocidade de leitura, deverá ser conciso e claro, sem provocar cansaço no telespectador.

A duração máxima de um telejornal, tendo em conta a audiência/rentabilidade, foi mais um dos fatores que “contribuiu para o aparecimento do modelo hollywoodiano de telejornal e condicionou a sua evolução.”

A evolução dos telejornais contemplou algumas inovações como os sumários iniciais, a meteorologia e peças de *fait-divers*, assuntos mais *light* para criarem uma distração no telespectador, um *happy end* para o telejornal. (Sousa, 1994, p. 80). A variedade de temas (pelo menos de dez em dez minutos) é mais uma experiência adquirida através do cinema, uma vez que o telespectador perde a atenção ou diminui o interesse nesses intervalos de tempo. Para Ramonet num jornal de 30 minutos, podem abordar-se 20 a 25 temas ou apenas um, se tiver impacto suficiente para manter o telespectador «colado ao ecrã» como foi o caso do atentado de 11 de setembro de 2001 nos EUA ou a queda do A-330 no Oceano Atlântico, a 31 de maio de 2009.

De acordo com Ignacio Ramonet, a atualidade impôs um novo modelo de telejornal onde o direto multilocalizado é a base da credibilização da informação. Mostrar “o que se está a passar em cada ponto da Terra e as reacções (mundiais) aos acontecimentos.” (*cit. in* Sousa, 2006, p. 96)

A informação televisiva sofreu uma maior evolução nos últimos quarenta anos na ânsia de alcançar o direto. A meta a atingir prendia-se com a redução do tempo entre o acontecimento e a sua transmissão, algo que com o qual a imprensa não conseguia competir. Inicialmente, o direto era feito a partir do estúdio onde todos os meios estavam disponíveis e apenas era necessário convidar personalidades para dissertarem sobre o tema, pois as imagens do exterior tinham que vir através do cinema. (Torán, 1982, p. 15). Cebrián Herreros (1998, p. 20) defende que a informação televisiva, hoje em dia, tem que ser vista além da televisão tradicional, uma vez que a evolução da área técnica na produção e pós-produção veio facilitar a captação “mediante equipas ligeiras de vídeo e o registo e armazenamento em novos sistemas, até à difusão através de satélites e fibra óptica”. Até mesmo a receção dessa informação pode agora ser feita em “ecrãs gigantes e de cristal líquido”, ou via internet em qualquer computador ou smartphone.

Herreros (1998, pp. 33 e 34) assume a aplicação da informática e a digitalização de todos os processos como a renovação mais importante para o futuro. A transmissão em direto dos destaques da atualidade da sociedade dá mais força à televisão. Quando o

imediatamente não existe vive-se dos “conteúdos e tratamentos audiovisuais dos factos que proporcionam o espectáculo”.

A inovação técnica é essencial para o crescimento da televisão e para a renovação de conteúdos, logo para a atualização da informação televisiva. Normalmente, os serviços informativos de uma emissora “dispõem de estúdios, de cabines de montagem e de unidades móveis específicas” para telejornais ou magazines onde normalmente “não se utilizam as gruas no estúdio e é suficiente com as câmaras sobre tripés ou pedestais para que possam efectuar os movimentos necessários.” Os programas informativos são apetrechados com “as câmaras com teleponto, croma key, e em alguns casos, cenários virtuais” e material para registo áudio e vídeo digitais essenciais para o tratamento de imagens em computador. (Cebrián Herreros, 1998, pp. 53, 86 e 87).

A grande revolução da reportagem televisiva chama-se ENG (Electronic News Gathering). Uma câmara que capta imagens e as grava com uma autonomia de mais de duas horas. Pode ser manuseada pelo jornalista, mas normalmente é um especialista que a opera para o repórter ter maior liberdade no seu trabalho de pesquisa de informações. Este equipamento é normalmente usado “para cobertura de notícias em exteriores, entrevistas e pequenas reportagens.” Para eventos maiores são utilizadas, segundo Cébrián Herreros (1998, p. 88), unidades de produção eletrónica ligeira (EFP - Electronic Field Production). Cada unidade móvel é composta por:

Três câmaras autónomas, com magnetoscópios associados à mesa de edição, equipas de som e outros recursos técnicos para a elaboração de conteúdos informativos e de programas que não têm complexidade excessiva. Trata-se de unidades que facilitam uma rápida deslocação pelas cidades e que dão grande mobilidade para cobrir uma notícia em exterior, como se se desenvolvesse no estúdio.

Segundo Ivor Yorke (1998, pp. 192 e 193), o avanço tecnológico também pode ser uma desvantagem uma vez que, hoje em dia, qualquer pessoa possui uma câmara de vídeo e pode filmar imagens aceitáveis e emití-las com o rótulo de «ao vivo» ou «exclusiva». No entanto, não se pode associar a evolução do jornalismo de televisão ao decréscimo de qualidade, antes pelo contrário. A competitividade entre as diversas televisões força a uma expansão da “agenda de notícias, levando-a à análise de novas questões ou a um melhor tratamento das questões antigas, o público estará sendo mais bem servido.”

1.2.3. Em Portugal

O início da televisão em Portugal coincide, obviamente, com a fundação da Radiotelevisão Portuguesa (RTP), em 1955. O elevado preço dos aparelhos recetores e dos custos de equipamentos profissionais dificultaram a implantação da televisão a nível nacional. A obtenção de mais receitas passou pela publicidade comercial, além das taxas já cobradas, seguindo o exemplo inglês. Mas a partir das emissões experimentais ficou traçado o quadro da reportagem na informação televisiva portuguesa que “teria como fontes principais os jornais de atualidades cinematográficas e as pequenas rubricas de informação lidas, frente à câmara, por locutores da rádio.” (Godinho, 2011, p. 114). No dia 7 de março de 1957, início das emissões regulares, foi para o ar o primeiro “Noticiário”, o antecessor do “Telejornal”, apresentado por dois locutores que, de folha de papel na mão, leram as notícias do dia.

A televisão portuguesa sempre esteve ligada ao Estado (controlada por ele ou não) e, através dos seus noticiários, foi cumprindo a missão de divulgar temas com interesse para regiões e comunidades específicas. (Carneiro, 2006, p. 113)

Carlos Albino (*cit. in* Besenval, 1985, p. 11) acusa a televisão portuguesa de falta de iniciativa do processo cultural, imitando por isso produtos e ideias importadas, advindo daí a importância da televisão na indústria cultural nacional. Albino faz ainda uma reflexão sobre o poder de quem domina o meio de comunicação português e apresenta a televisão como “um centro de incentivos ou de travão ao aumento da produção própria de uma cultura e do desenvolvimento de uma imagem visual própria.”

Francisco Cádima (2006, pp. 94 e 95) realça que não é fácil conciliar o audiovisual, as telecomunicações e a informática, para existir a televisão.

O facto do mercado tradicional do audiovisual não dar sinais de esgotamento, reproduzindo conteúdos, nos diferentes formatos, como metástases, adicionando ao facto dos novos conteúdos interactivos necessitarem de um *know-how* no plano das competências de escrita, de design, de interfaces, no plano narrativo e no plano dos conteúdos, de forma mais genérica, podem também explicar este compromisso envergonhado das indústrias de conteúdos norte-americanas no âmbito dos novos media e da convergência de sectores. Em todo o caso, a era digital está a mudar algo. (...) Depois, com a própria televisão digital, já em aplicação, o que permitirá ter de lançar desde uma oferta multicanal a uma rede de multiserviços, transmissão de dados, aplicações interactivas, etc.

Tal como aconteceu a nível mundial, também em Portugal, a evolução técnica leva à obtenção de um melhor serviço que, por sua vez conduz a uma subida de audiências, provando que os espectadores e ouvintes valorizam as emissoras que lutam pelas novas tecnologias. (Bivar, 1979, p. 16).

Cádima (2006, p. 167) afirma que entre 2005 e 2006 Portugal atravessa uma mudança que terá “consequências na sua cultura mediática, tornando-a mais exigente, qualitativamente melhor, mais europeia.”

1.3. Que Futuro?

Com 60 anos de vida, a televisão já é vista hoje em dia como coisa do passado. Sartori (2000, p. 45) apresenta a Internet e o ciberespaço como novas fronteiras e a nova palavra de ordem é «ser digital».

O salto é grande e a diferença é a seguinte: o televisor é um instrumento monovalente, que recebe imagens, com um espectador passivo a olhar para elas, enquanto o mundo multimidiático é um mundo interactivo (portanto, de utilizadores activos) e polivalente (de utilização múltipla), cuja máquina é um computador que transmite e recebe mensagens digitalizadas.

Especialmente na informação televisiva, a procura pelas notícias deixou de ser feita exclusivamente através das 4 operadoras de televisão generalista. John Ellis (2000, *cit. in* Pires et Fidalgo, 2013) chama a esta altura, em que a oferta de informação é abundante, a *Third Era of Television: Plenty*. São tantas as notícias ao dispor do cidadão em suportes tão diferentes que este comanda o que quer ver, a que horas quer ver e onde quer ver. O nascimento dos canais temáticos (especialmente os dedicados às notícias) vieram mudar o panorama nacional da televisão (apenas generalista até então) dando a conhecer uma nova forma de fazer televisão e transmitir notícias: 24 horas de informação; onde cabem todos os acontecimentos nacionais, internacionais, regionais, desportivos e culturais. Inclusivamente a criação de espaços dedicados ao que acontece em certas regiões do globo como África, América ou Ásia.

A Internet vem colmatar alguns dos problemas da televisão, transformando monólogos em diálogos entre qualquer utilizador, de qualquer parte do mundo e permitindo uma interação de conhecimento e um aprofundamento ilimitado de qualquer curiosidade (uma biblioteca universal interligada por referências).

Com a própria televisão digital, já em aplicação, o que permitirá ter de lançar desde uma oferta multicanal a uma rede de multiserviços, transmissão de dados, aplicações interactivas, etc. Finalmente, com as novas facilidades, no plano do *intercasting*, recebendo dados via *broadcast*, ou através de sistemas Web, realizando, no fundo, a integração do PC e da TV. Mas o futuro será, aqui, o desdobramento multi-suporte de conteúdos e programas, on e off-line. Cádima (2006, pp. 94 e 95).

A tecnologia digital facilita o acesso às fontes de informação a qualquer pessoa uma vez que as múltiplas plataformas multimédia estão ao alcance de qualquer cidadão. No que respeita à televisão, Pires (2013) afirma que “o espectador está a tornar-se num produtor e decisor de conteúdos aos quais vai assistir”. No entanto, mais do que um espectador, cada cidadão pode transformar-se num jornalista-repórter porque segundo Canelas (2013, p. 39) “a omnipresença de cidadãos equipados com câmaras digitais fotográficas e de vídeo e/ou com telemóveis com capacidade de registo de fotografia e vídeo, cada vez mais portáteis e apresentando maiores níveis de qualidade de imagem, os mesmos podem captar imagens de teor jornalístico. Assim, os media de informação divulgam, cada vez com maior frequência, conteúdos disponibilizados pelos próprios cidadãos.”

Capítulo II

O Papel do Repórter de Imagem na Informação Televisiva

2.1. A Importância da Imagem em Televisão

Não importa o que vocês digam na televisão.

O que nos importa é o que aparece.

Paulo Francis (cit. in Squirra, 1993, p. 125).

O conceito de televisão já pressupõe imagem (uma vez que a palavra televisão, segundo o dicionário da língua portuguesa da Porto Editora (2017), é um “sistema que permite a transmissão de imagens e sons através de ondas eletromagnéticas ou por cabo”), daí a inevitabilidade de abordar este tema. Mas a imagem em televisão adquire uma importância maior a partir do momento em que se reflete acerca da qualidade e veracidade da imagem que é transmitida.

Através das imagens, o mundo é dado a conhecer ao espectador, captando a sua atenção para a notícia e, quanto mais espetacular e única for, mais o obriga a permanecer em frente ao aparelho. No entanto, muitas vezes, o espectador vê a imagem, mas não presta atenção ao texto (Sena, 2013, p. 48), daí a necessidade de haver uma escolha criteriosa das imagens que compõem a notícia. “A imagem espetacular sempre interessa à televisão” (Vizeu, 2002a, cit. in Sena, 2013, p. 48) mas as imagens mais surpreendentes são abertura do telejornal e as outras não, por isso a própria imagem (até mesmo o facto de existir ou não) condiciona a linha editorial de um jornal televisivo (Itânia Gomes, 2006, cit. in Sena, 2013, pp. 47-48).

Os modernistas diziam que “uma imagem vale mais do que mil palavras” e os pós-modernistas dizem que “uma imagem não é redutível a uma série de palavras, e não há discursos que sejam visualizados, totalmente, numa imagem”. (Godinho, 2011).

A câmara de televisão é sempre indiscreta; não tanto por recolher imagens proibidas, mas por captar elementos paralelos que podem dar outro sentido à notícia. (...) Os planos de filmagem, a escolha entre grandes planos, próximos, e planos remotos, a selecção de imagens,

pretendem ao fim e ao cabo dar mais a ver do que a própria realidade oferece. (...) Naturalmente que a câmara só filma o que está lá, mas a forma como o filma é a de revelar pormenores que alteram o significado do que é filmado. (Fidalgo, 1996).

Neste pensamento, António Fidalgo (1996) acaba de revelar um dos grandes trunfos da imagem e, consequentemente, de quem as capta: a capacidade de transmitir apenas uma parte do acontecimento real, moldando a notícia, de acordo com o interesse do jornalista ou da redação.

O jornalismo televisivo utiliza as imagens para ajudar na compreensão e dar credibilidade à informação na televisão. Quanto maior é a quantidade de imagens dos factos, mais credível é a informação, o que nem sempre é do agrado dos críticos, semióticos ou estetas da comunicação. (Squirra, 1993, p. 57)

Para Lopes (1982, p. 128), as imagens trazem “pedaços de vida” quotidiana e é a soma destas imagens ao texto explicativo do jornalista que faz surgir a informação televisiva. O autor cita Robert Wangermée dizendo que “A informação televisiva parece temer a imagem”, uma vez que “muitas vezes a imagem não constitui senão uma pseudo-ilustração que resvala para o acessório e o anedótico”. Jorge Pedro Sousa (2006, p. 305) reflete sobre a linguagem audiovisual que dá sentido às mensagens a transmitir aos telespetadores repartindo a responsabilidade entre elementos escritos (grafismos), o som e, obviamente, as imagens que “são os elementos principais e, até certo ponto, os elementos distintivos da linguagem audiovisual.”

Serrano (2012, p. 218) aprofunda o conceito de imagem citando Mercier (1996) que afirma que “a imagem fornece apenas uma parte do sentido, não podendo ser considerada como um universo fechado, isento de interpretação.” A imagem televisiva apenas tem sentido após o visionamento de cada telespetador que interpreta o que vê mediante a sua vivência e o seu ambiente social. Para Mercier (1996, p. 145) “O jornal televisivo oferece, pois, uma pluralidade de interpretações.”

2.2. Equipamentos: a revolução do ENG.

As imagens chegam ao telespectador através de um sistema de transmissão à distância, sendo necessário:

Uma câmara electrónica que capta as imagens e as decompõe em linhas horizontais, pondo em movimento uma emissão de electrões e um efeito fotoeléctrico; e comporta à chegada um tubo de recepção, o osciloscópio catódico, que recebe a modulação de vídeo e a transforma em imagens. No caso geral, a transmissão do emissor ao receptor faz-se pelo sinal de vídeo, que é o substituto eléctrico da imagem. (Cazeneuve, *cit. in* Sousa, 1991, p. 191).

Yorke (1998, pp. 82 e 83) refere que o equipamento de câmara foi evoluindo ao longo dos anos “desde a época em que o cinejornal fez cobertura da guerra com câmaras de 35 mm semelhantes às utilizadas nos filmes de longa-metragem.” Passando pelos 16mm e chegando às cassetes de vídeo, as câmaras foram ficando cada vez mais leves e mais pequenas, melhorando a qualidade da imagem e do som. ENG - Electronic News Gathering – é o termo mais usado para designar o equipamento fácil de transportar para “fazer as notícias” que serão posteriormente exibidas nos telejornais. A cassette é retirada da câmara com as imagens já gravadas e pode ser logo entregue aos editores de imagem; ou se o acontecimento assim o exigir, o material ser divulgado em direto para todo o mundo. Como o custo da fita é muito baixo (comparativamente à película do cinema), o conteúdo pode ser transferido para outra cassette sem grandes perdas de qualidade. “O material editado electronicamente na verdade nunca é «cortado», mantendo intacto o original”. (Yorke, 1998, p. 83)

Jacinto Godinho (2011, p. 118) conta a história da reportagem em Portugal e também referencia que o material usado nos inícios da RTP demorava, numa fase mais rápida das reportagens cinematográficas, três horas entre a captação das imagens e a exibição da peça, chamando-lhe de “curto espaço de tempo”.

No entanto, este sistema aparentemente vantajoso, trouxe alguns aspetos negativos à informação, apontados por Jaime Barroso García (1994, p. 90): a perda de qualidade da imagem relativamente à película; o aumento quantitativo do número de notícias que levou, por sua vez, à diminuição da qualidade formal do conteúdo (mais notícias, menos tempo). Também o processo técnico de recolha de imagens – através dos repórteres de

imagem – foi afetado pois passou a ser feito por pessoal com menos capacidade traduzindo-se numa perda qualidade prática das imagens.

“A imagem televisiva é o resultado de uma série de escolhas e de modificações, para além dos processos de selecção e de hierarquização da informação.” Jaspers (1998, p. 70) considera o enquadramento da câmara, a montagem e o comentário intervenções sobre o real. Essas escolhas ou pequenas alterações da realidade são abordadas por diversos autores de diferentes pontos de vista.

Diversos são os autores que afirmam que a câmara pode alterar a realidade, uma vez que a sua presença condiciona o acontecimento. “Não é possível dissimular uma câmara de televisão” (Paillet, *cit. in* Squirra, 1993, p. 85). O jornalista Amando Nogueira partilha a sua experiência no mesmo livro “Se você sai com uma câmara e vem uma passeata pela avenida, ela vem bem-comportada; quando você acende a luz e bota a câmara na direcção, eles se inflamam e fazem uma algazarra, que é irreal. (Fornes *cit. in* Squirra, 1993, p. 85). Alsius (1997, pp. 57 e 62), defende que “a câmara deve ser um elemento o mais neutro possível” para poder refletir a realidade, sem a condicionante presença de equipamento televisivo e da equipa de repórteres. No entanto, para fazer uma entrevista, por exemplo, muitas vezes é necessário (por razões técnicas) modificar o cenário da gravação ou do direto por questões de luz ou captação de som”. Para este autor (1997, p. 63), a melhor maneira de registar acontecimentos sem ser notada a presença da câmara é através da câmara oculta. No entanto, este método é bastante polémico porque nem sempre respeita os códigos de ética das cadeias de televisão, além de criar problemas no âmbito da violação da privacidade. Esta forma de captar fidedignamente a realidade é alvo de grandes objeções.

Richard Leacock, um conhecido realizador salienta o potencial da reportagem de câmara portátil com som síncrono e das regras que tinham de seguir: “filmar de câmara na mão, sem tripé, sem luzes, sem perguntas, sem pedir a ninguém para fazer fosse o que fosse” (depoimento in Peter Wintonick. *Cinéma Vérité: Defining the Moment*. 2000. *Cit. in* Godinho, 2011, p. 122).

2.3. Captação de Imagens

2.3.1. Enquadramentos, composição e movimentos

Ganz (1995, p.10) considera o repórter uma testemunha privilegiada porque é o olho e o ouvido do público no local do acontecimento e deve passar as informações que capta através do som e da imagem. Dziga Vertov, um dos grandes cineastas dos anos 20 e 30 (*cit. in* Campos, 1994, p. 61) afirma que “o olho submete-se à vontade da câmara e deixa-se dirigir por ela para esses momentos sucessivos de acção.”

Marcondes Filho (2002, p. 84) questiona a transmissão como sendo já captação de uma parte “de um acontecimento e sua reprodução em outra parte (nos estúdios, nos lares).” O facto de haver mais que um repórter a recolher imagens, interferem com a realidade ao escolher “os ângulos, as pessoas, os atos” e “nunca a transmissão se dá com a câmara fixa”. Este autor também aborda a mesma questão no trabalho em estúdio através da escolha que o realizador faz entre as câmaras que tem à sua disposição. “O que vemos num “ao vivo” não passa de um resultado de muitas escolhas, de muita gente interferindo, em suma, é uma produção, não é a “coisa em si”, que, todos sabemos, não existe. Só existem visões particulares, “impuras”, “defeituosas” ou “corrompidas” pelos nossos critérios pessoais e subjetivos”.

Sousa (1995, p. 197) salienta a importância da colocação da câmara, pois dela depende o ponto de vista do espectador. “Cada objecto pode ser visto (e, portanto, visto pela câmara, que é um observador ideal) de mil modos diferentes.” A escolha entre esses diferentes ângulos é feita *à posteriori* pelo realizador (no caso de ser uma emissão em direto) ou pelo editor (se forem imagens para a produção de uma reportagem).

Barroso García (1994, pp. 40 e 41) refere que quando um operador de câmara chega ao local, a primeira coisa a fazer “é colocar a câmara onde melhor se possa” e, em seguida, observar minuciosamente (se possível) a área envolvente para tentar encontrar pontos de interesse a captar para a reportagem. É o olho humano que tem a “percepção consciente de todos os detalhes sem interesse que não são significativos”, uma vez que “a câmara vê e regista tudo por igual, sem selecção.” Godinho (2011, p. 126) caracteriza o trabalho dos câmaras “Bons operadores eram os que faziam «grandes bonecos».” *Grandes bonecos* significava (e ainda significa) bons planos em que o enquadramento, a luz e a

originalidade do ponto de vista valem tudo, o plano vale por si só e não pela montagem em que foi inserido.

Aprender a compor uma imagem é também aprender a ver com intenção (com a intenção da história que contamos) e ver os elementos não significativos e supérfluos na cena para tratar de os eliminar na imagem a fim de conseguir a máxima informação com a máxima concisão.

A captação de imagens para a informação televisiva está sujeita a algumas «regras» que têm sempre que ter em conta os elementos estruturais que compõem a imagem. Sousa (1994, p. 94) subdivide esses elementos em duas categorias: dramáticos (iluminação, cor) e plásticos (planos, angulações, enquadramento, composição).

Tóran (1982, p. 43) divide as componentes da imagem em três: plano, composição e enquadramento. As divisões do plano de Tóran são semelhantes às propostas por Sousa (2006, pp. 306 e 307) mas este autor refere-as quanto à amplitude do enquadramento. Ainda no âmbito do enquadramento, ambos os autores fazem alusão às três formas de enquadramento: central, descentrado e oblíquo; e também ao ângulo de filmagem (segundo Tóran) ou da câmara (de acordo com Sousa). Neste campo, Sousa (2006, p. 307) menciona três planos: normal, picado e contrapicado, e Tóran acrescenta mais três: perfil, três quartos e perspectiva lateral.

Também os cenários escolhidos deverão ser o mais «neutros» possível para não haver um excesso de elementos que desvie a atenção do telespectador. Para manter a atenção do telespectador no elemento certo da imagem é necessário, segundo Albertino Aor da Cunha (*cit. in* Sousa, 1994, p. 99), uma boa composição do plano a captar. “Ver da esquerda para a direita”, para a imagem ser lida tal como nos livros e revistas cria conforto no observador, mas se “as linhas diagonais estiverem em posição com menos de 45 graus fora da vertical, dão a ideia de movimento para a frente, assim como sugerem insegurança.” Estas são algumas das regras para quem aprende a transformar o que vê, em imagens para o telespetador ver. Se as linhas diagonais tiverem mais de 45 graus, por exemplo, “indica queda, instabilidade e velocidade excessiva” e provocará outro tipo de sensações completamente diferentes em quem as observa.

Marcello Giacomantonio (*cit. in* Sousa, 2006, p. 305) também fala da composição como elemento que orienta o nosso olhar “segundo esquemas pré-definidos, descobrindo

os seus constituintes e avaliando a importância destes.” Giacomantonio chama ainda a atenção para o papel do operador de câmara, uma vez que é ele que:

Escolhe os elementos nos quais deseja que o observador atente e procura colocá-los no campo visual de forma a que o observador deles extraia um determinado sentido ou experimente determinadas sensações. Quando uma imagem está bem composta o recetor percorre-a com o olhar da forma previamente determinada pelo operador de câmara.

Esses elementos são volumes, pontos e linhas que definem a geometria da imagem. Se uma imagem “contém linhas verticais e horizontais transmite uma sensação de estatismo”. As linhas oblíquas são mais “dinâmicas” e as curvas dão a sensação de movimento. As linhas de força que transmitem profundidade chamam-se linhas de perspetiva. (Sousa, 2006, p. 306). A composição de todos estes elementos (e muitos mais, dependendo da situação e do local) determina a escolha do enquadramento, isto é, do campo visual da imagem a captar que, normalmente, é da responsabilidade do operador de câmara. Tóran (1982, p. 43) identifica a composição como elemento que “permite que os olhos percorram a imagem segundo determinados esquemas, descobrindo as suas partes essenciais e avaliando a sua importância”; dividindo-a em composição vertical (um prédio), composição horizontal (o horizonte), composição diagonal (uma estrada com perspetiva) e composição cíclica (um moinho ou um tornado).

A análise dos enquadramentos (em diferentes vertentes) foi abordada por João Carlos Correia (2011, p. 57) que se refere ao enquadramento como “um tipo de mensagem que visa ordenar ou organizar a percepção do observador dizendo: «Tenha em conta o que está dentro e não o que está fora».”

A linguagem audiovisual tem como unidade-base o plano. De acordo com Sousa (2006, pp. 306 e 307) podemos classificar os planos quanto à amplitude de enquadramento e ao ângulo. O autor apresenta as seguintes variações de um plano em relação à amplitude do enquadramento:

Plano de pormenor – revela pormenores como um anel numa mão ou uma mancha na parede de uma casa;

Grande plano – é um plano mais expressivo que informativo. Enquadra pormenores, mas de forma mais ampla, como o rosto de uma pessoa ou uma vidraça da janela de uma casa.

Plano próximo – corresponde a um grande plano mais vasto, representando um afastamento do observador em relação ao grande plano. Corresponde, por exemplo, a uma pessoa enquadrada a partir dos ombros ou uma janela vista quase por inteiro.

Plano médio – serve para relacionar objetos e/ou destacá-los do seu meio envolvente. Numa pessoa corresponde ao enquadramento pela cintura e numa casa pode abranger, por exemplo, uma varanda e uma janela.

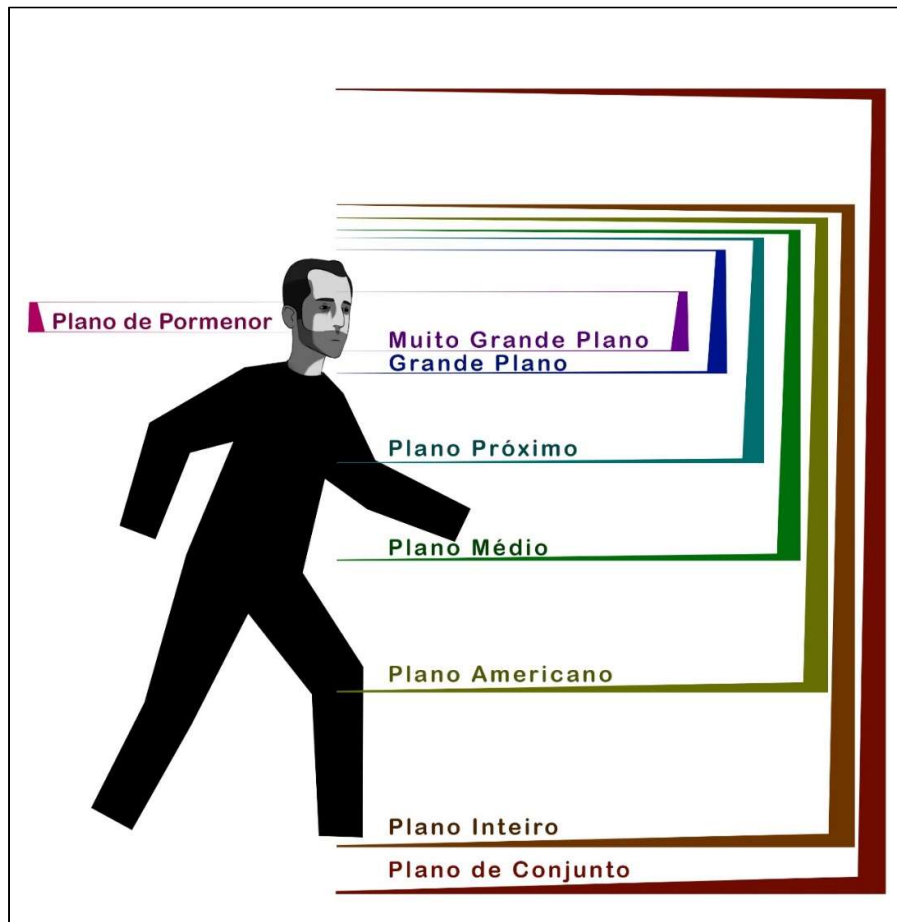
Plano americano – é aplicado apenas em figuras humanas e corresponde ao enquadramento acima do joelho. A sua origem aparece nos filmes de *western* devido à necessidade de criar um plano que abrangesse o coldre onde estavam as armas que os pistoleiros disparavam.

Plano de corpo inteiro – também este plano só se aplica à captação de imagens de pessoas. De acordo com o seu nome, enquadra o corpo inteiro de uma figura humana, dos pés à cabeça permitindo ao espectador conhecer ainda o ambiente onde está localizada a personagem.

Plano de conjunto – é um plano mais amplo que o plano médio que normalmente engloba um conjunto de pessoas. Revela uma certa proximidade aos elementos do primeiro plano, mas localiza bem o ambiente onde decorre a ação.

Plano geral – normalmente é um plano que se refere mais a paisagens devido à sua grande amplitude. Também podemos ter planos gerais de pessoas ou casas, mas, nesses casos, a designação “plano inteiro” é mais correta porque num plano geral dificilmente se distinguiria as pessoas ou as casas devido ao seu afastamento da câmara. Os planos gerais são, fundamentalmente, informativos e servem para mostrar uma localização concreta e situar o observador.

Figura 1 – Variação da Escala de Planos



Fonte: Produção do autor

Para captar a atenção do público em televisão é mais utilizado o grande plano porque “reduz a polissemia”, “permitindo concentrar o máximo de informação.” (Campos, 1994, p. 63).

Emilio Polo de Guinea e Francisco Montesdeoca Alonso (1995, p. 46) chamam a atenção para a importância do “ângulo a partir do qual se faz um plano de uma pessoa” pois pode influenciar a “atitude do espectador para com essa pessoa”. O correto é colocar a câmara sempre ao nível dos olhos da personagem. Se o plano é contrapicado, isto é, está abaixo da altura dos olhos, dá-nos uma imagem de alguém “autoritário, forte, poderoso” e inclusive acentua alguns traços (no primeiro plano) como o queixo. Se o plano está acima do nível dos olhos da figura (plano picado), produz-se “um efeito de inferioridade, carência de importância”, acentuando o nariz em primeiro plano.

A linguagem audiovisual também abrange os movimentos de câmara que são sempre provocados pelo desenvolvimento da ação, implicando deslocações de cena e a modificação do ponto de vista (tal como na mudança de plano por corte). Mas os movimentos produzem-se e efetuam-se “de forma contínua e à vista do espectador”. Podem requerer deslocação da câmara - *travelling*, grua, *steadycam* – ou apenas a rotação sobre os eixos horizontal ou vertical - panorâmica ou picado – ou podem ainda tratar-se de movimentos óticos de afastamento ou aproximação da câmara ao objeto – *zoom*. (Barroso García, 1994, p. 61). Para Jorge Campos (1994, p. 70), a panorâmica “é essencialmente descritiva e serve para identificar o espectador com o local da acção.” O autor refere ainda que a excessiva utilização deste movimento pode “introduzir a monotonia do olhar” ou mesmo “produzir ruído na comunicação, se utilizada ora num sentido ora no outro” obrigando o espectador a mudar constantemente o sentido da leitura. O *travelling* “permite acompanhar de perto o desenvolvimento de uma acção ou aproximar ou afastar o espectador do centro psicológico dessa mesma acção.”

Marcondes Filho (2002, p. 85) salienta que “a angulação da câmara, os *travellings*, os *zooms*, a distância que toma o repórter em relação à câmara que o filma, os entrevistados da região sinistrada tudo isso é uma tradução do acontecimento numa linguagem-padrão, regular, repetitiva, sempre igual. Feito isso, os fatos já podem passar, eles se tornaram telejornalísticos, já estão na “linguagem certa”.”

Sousa (2006, p. 561 e 563) refere outro fator a ter em conta: a profundidade de campo:

“a zona nítida de uma imagem em termos de profundidade. (...) Uma grande profundidade de campo permite definir pormenores em profundidade.

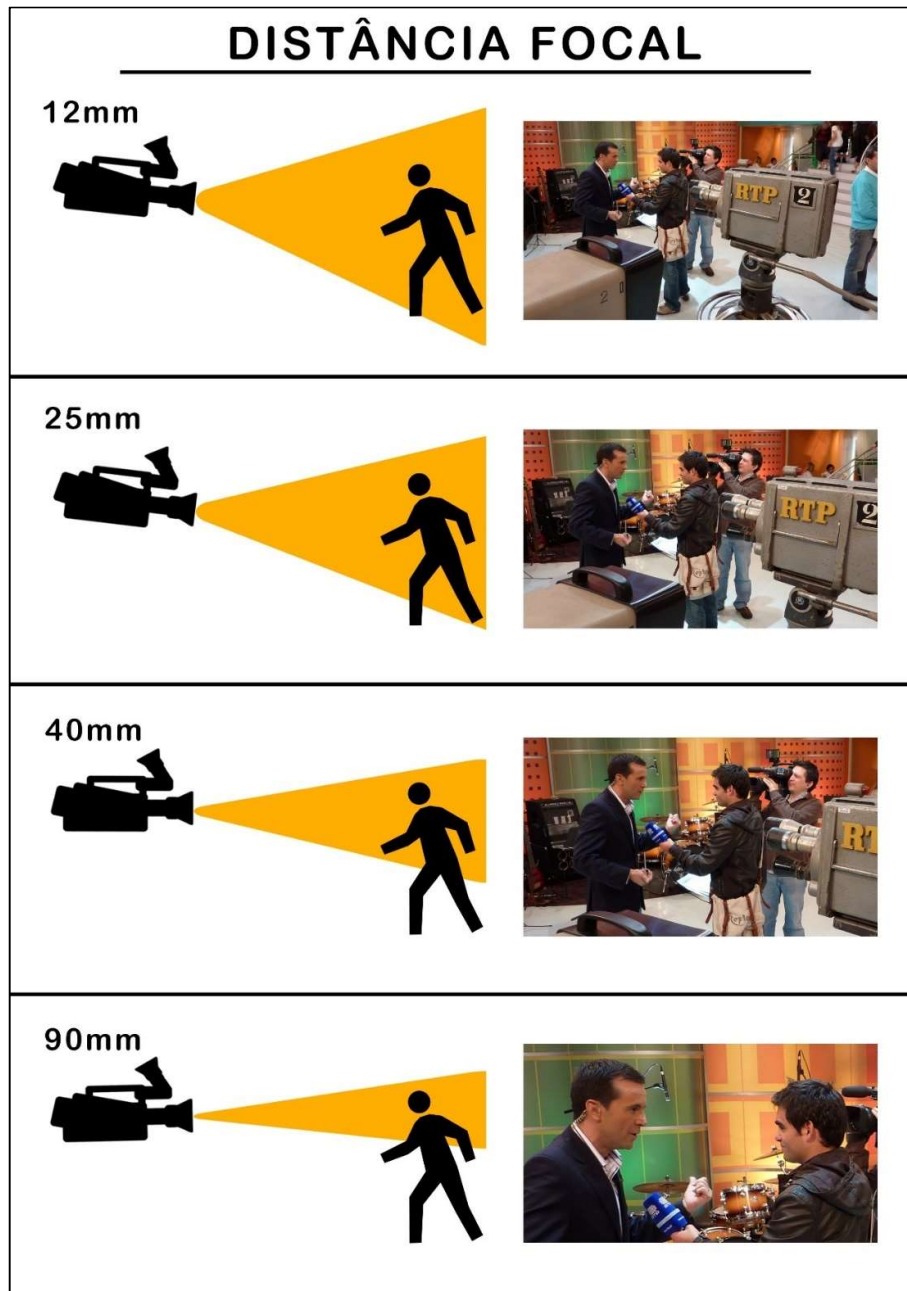
Uma pequena profundidade de campo pode ser útil, por exemplo, para destacar um motivo dos restantes.”

Freeman (2002, p. 19) classifica a profundidade de campo como a “quantidade de imagem, do mais próximo ao mais longínquo que se encontra bem focada e distinta”. Salienta o facto de a profundidade de campo variar consoante a distância focal da objetiva: “uma objectiva de distância focal curta, como numa grande-angular, permite uma profundidade de campo maior que uma teleobjectiva”. Segundo Busselle (1980, p. 42), “Quando os raios paralelos de luz penetram numa lente positiva, encontram-se num ponto situado atrás dela. A distância desse ponto até ao centro da lente é a «distância

focal» dessa lente.” De acordo com a ótica, uma lente positiva é uma lente de bordos delgados ou também chamada de convergente.

A distância focal varia consoante as objetivas (área de cobertura) que estão em uso e neste campo temos três categorias: grandes-angulares, normais e teleobjetivas. Freeman (2002, p. 16) salienta também que as distâncias focais das objetivas mudaram a partir do momento que o *ccd* (*charged coupled device*) evoluiu e aparece com tamanhos e formas diferentes, tendencialmente mais reduzidos. O *ccd* é um conversor de variações de intensidade luminosa em variações de carga elétrica (saída analógica). A seguir ao *ccd* terá de haver um outro conversor analógico/digital devido ao facto de hoje em dia as gravações serem digitais. Como as áreas dos *ccd* são diferentes, para manter o enquadramento usam-se distâncias focais diferentes, logo a profundidade de campo muda. Uma objetiva 8 mm, para uma câmara de vídeo *broadcast*, que tem por norma *ccd's* de 2/3, é uma grande angular, uma objetiva com muita profundidade de campo.

Figura 2 – Variação da Distância Focal numa câmara ENG.



Fonte: Produção do autor

Magno (2004, p. 20 e 21) analisa a variação da profundidade de campo em três pressupostos distintos: a distância da câmara aos motivos a captar, a distância focal (tipo de objetiva) e qual a abertura (diafragma) que se está a usar. A profundidade de campo é

maior quanto mais distante estiver a câmara do objeto, quanto menor for a distância focal (grande-angular) e quanto menor for a abertura de diafragma usada (f:22, por exemplo).

Figura 3 – Profundidade de campo consoante as quatro variáveis: abertura de diafragma, a distância focal da objetiva, a distância da câmara ao objeto e o tamanho do ccd.



Fonte: Produção do autor

A duração da imagem também é importante e varia consoante o plano ou o movimento de câmara. Entre os 3 e os 20 segundos (respetivamente, para um plano fixo ou para uma panorâmica ou *travelling*), a imagem tem que apelativa e é um dos principais mecanismos de credibilização das notícias (Sena, 2013, p. 47).

2.3.2. Procedimentos a ter em conta

Após o conhecimento das noções básicas de enquadramento, há mais procedimentos que o operador de câmara/ repórter de imagem e o jornalista devem ter em atenção.

A nível técnico, Ganz (1995, p. 87) refere algumas indicações básicas necessárias à aprendizagem da gravação de imagem e som numa câmara de vídeo. “Verificar se a bateria está carregada (vuímetro) e se tem cassete.” A escolha do filtro é o passo seguinte, que depende do local da gravação: exterior ou interior. Segue-se o balanço (ou balanceamento) de brancos, uma “sensibilização da memória electrónica da câmara a todas as variações entre o branco e o preto no local preciso da filmagem”; o que implica novo balanceamento quando se varia o local de gravação. Grava-se mira de barras na cassete e “faz-se uma experiência para aferir todas as funções de registo da câmara”: foco, *zoom* e se o microfone (incorporado ou externo) está a funcionar e regula-se a entrada de som na câmara. Agora está tudo pronto para captar e gravar imagens e sons.

Barroso García (1994, pp. 30 e 31) aponta outro fator a ter em atenção: a “firmeza e estabilidade da imagem”. Uma das causas da distração dos espectadores é a “uma gravação insegura e vacilante *câmara na mão*, sem tripé” originada pelos puxões e sacudidelas da câmara ao ombro. Para García (1994), a instabilidade da câmara faz com que o espectador se aperceba da presença da câmara “destruindo a ilusão de realidade” e criando pouca perceção do acontecimento em si, daí a necessidade do uso de um bom tripé que “permite movimentos de câmara mais suaves e uniformes além de evitar (...) a fadiga física do operador de câmara, que contribui para a instabilidade do plano.”

Para uma boa captação de imagens é necessário ter em conta alguns elementos como o local da gravação (em termos de iluminação e de som) e o equipamento a utilizar. Ganz (1995, pp. 22 e 27) refere que o material irá depender da duração, da dificuldade e da distância da reportagem (além das facilidades técnicas do local). Para assegurar todas estas variantes é importante conhecer previamente o lugar de trabalho. Se é interior ou exterior porque dentro de uma divisão pouco iluminada será necessário um projetor para acrescentar luz ao motivo a gravar. O número de cassetes a transportar irá depender da duração do produto final – prever, pelo menos, duas vezes mais – e dos próprios hábitos de trabalho. O autor refere ainda que o objetivo da gravação também condiciona o material a levar: uma reportagem televisiva de atualidade até 2 minutos requer 12 a 15 minutos de imagens e 7 a 10 de entrevistas, captando tudo para a mesma cassete. Mas se for um magazine televisivo, há mais tempo para organizar as imagens e as entrevistas e, é então vantajoso, registar em cassetes diferentes.

No entanto, com a evolução tecnológica, algumas das recomendações destes autores, García (1994) e Ganz (1995) estão um pouco sobredimensionadas. Os cartões SD de grandes capacidades vieram substituir as cassetes e já não há uma preocupação tão grande com o seu transporte, uma vez que, num pequeno cartão de 32GB podemos gravar 2,5 horas de vídeo em qualidade HD ou 8 horas em vídeo digital (SD). Os balanceamentos (quer de brancos, quer de negros) já são muito mais intuitivos graças aos *viewfinders* a cores das câmaras com um grau altíssimo de fiabilidade e até mesmo os balanceamentos automáticos, só usados em situações inesperadas por falta de tempo ou por grandes variações de temperaturas de cor, estão agora muito mais fiéis à realidade cromática dos nossos olhos. Até mesmo a maior dificuldade de passar de um exterior para um interior, em direto, está facilitada com funções específicas que fazem quase “o trabalho todo” do repórter de imagem ou operador de câmara em exteriores.

2.4. Equipa de Reportagem: características e desempenho

Canelas (2013, p. 31) caracteriza dois tipos de equipas de reportagem: nas redações noticiosas de maior dimensão e nas delegações regionais e locais de operadores televisivos nacionais e internacionais. Na primeira, a equipa é composta:

Por um jornalista, um repórter de imagem e um editor de imagem. O jornalista estrutura a notícia, o repórter de imagem, através de uma câmara de vídeo e respetivos acessórios, capta o material audiovisual e o editor de imagem, com a colaboração do jornalista e em função do texto elaborado por este e do material audiovisual registado pelo repórter de imagem, efetua as operações de edição de vídeo.

Na segunda, existem apenas “um jornalista e um repórter de imagem, sendo a função/tarefa de editar em vídeo a informação noticiosa desempenhada pelo repórter de imagem.”

As equipas de televisão que saem em reportagem são, atualmente, constituídas por duas pessoas (repórter de imagem e jornalista) mas há uns anos, também o operador de som fazia parte da equipa. A captação de som é agora da responsabilidade do repórter de imagem que grava som e imagem na banda magnética, devidamente síncronos e equilibrados, de acordo com o sinal visual do vuímetro integrado na câmara. Ganz (1995, p. 40, 85) assegura ainda que a utilização das câmaras profissionais (*broadcast*) é

complexa e “apenas um operador de câmara ou um redactor com formação são capazes de a utilizar.” Yorke (1998, p. 78) chama a atenção para uma tentativa de redução ainda maior das equipas através da introdução de equipamentos melhores e mais fáceis de operar e pela combinação de especialidades. A crescente tendência à operação de câmara, som e luz por uma só pessoa não se restringe aos noticiários mais modestos, pois os benefícios em termos de flexibilidade, velocidade e mobilidade são de facto atraentes, mas teremos sempre algumas reservas porque esta questão só se coloca nas reportagens diárias para os telejornais. Numa Grande Reportagem ou num trabalho de maior envergadura (que requeira uma equipa multicâmaras) é completamente impossível reduzir a equipa desta forma.

Apesar das vantagens da equipa de um só membro, é preciso fazer uma advertência. A banda de um homem só (inevitavelmente eles eram homens) sempre existiu nas regiões mais afastadas, mas a economia que representam às vezes não compensa a modesta qualidade do seu trabalho.

Mas Ganz (1995, p. 85) também faz referência ao jornalista-repórter de imagens, a “equipa” de um só elemento que transforma o repórter de imagem em jornalista, substituindo a esferográfica pela câmara de filmar; as palavras por planos.

Emilio Polo de Guinea e Francisco Montesdeoca Alonso (1995, pp. 52 e 53) mencionam um estudo sobre a importância da comunicação entre a equipa técnica. Tim Knight, jornalista da cadeia CBC partilha a sua forma de trabalhar porque incentiva os repórteres de imagem a lutarem também pela história, tal como os jornalistas. “Faço-os participar da história, (...) faço por que lutem por ela, cada um deles no seu campo; também escuto, a sua opinião é imprescindível”. Este jornalista conta inclusivamente o que aconteceu numa experiência que protagonizou ao sair com dois câmaras para a rua: falou com um sobre a perspectiva que tencionava abordar da história e com o outro não “Comparamos as gravações e, é claro, o resultado não é o mesmo. O câmara tem que saber o que procura.”

À chegada ao local do acontecimento, tanto o jornalista como o repórter trabalham numa primeira abordagem, a nível individual. Enquanto o jornalista procura informações sobre o que aconteceu através de testemunhas, dos envolvidos e das autoridades localizando os espaços da ação e quais as pessoas a entrevistar; o repórter de imagem vai gravando imediatamente o que vai vendo, «tomando notas» com a sua câmara. Ganz

(1995, pp. 30, 39 e 40) destaca que o objetivo comum (do jornalista e do repórter) é a gravação de “uma sucessão de planos que relatem uma história” idealmente “unicamente em imagens, sem ter que acrescentar, um comentário.” No entanto, o repórter de imagem sabe que há planos-chave para a abertura e o fecho da reportagem. Essas regras fazem parte de uma sintaxe da imagem que é do conhecimento do repórter e do editor. Polo de Guinea e Montesdeoca Alonso (1995, pp. 56 e 58) falam também da recolha de entrevistas que, embora não sejam “o melhor método para saber do sucedido, são interpretações e opiniões” importantes para formar a opinião do telespectador. Os autores mencionam aspetos a ter em conta para a gravação de uma entrevista como a localização da câmara (tendo em conta o meio ambiente e o espaço livre em redor das personagens entrevistadas) e a prioridade de gravação (primeiro são gravadas as respostas do entrevistado e só depois as perguntas do jornalista, para posterior edição). Enquanto o jornalista e entrevistado se preparam são também recolhidos planos de conjunto e/ou pormenores que ajudam na dinâmica da montagem.

Piedrahita del Toro (1987, pp. 49 e 50) designa o câmara como repórter de TV e salienta ainda que deve ser uma pessoa decidida e com visão jornalística. Tendo em conta os diferentes tipos de reportagens, também deveria haver diferentes tipos de câmaras. Del Toro distingue alguns temas como a guerra e a sociedade, mas salvaguarda as situações dizendo que “não é que um câmara valha para uma coisa e para a outra seja uma nulidade”. A experiência, a especialidade, a sensibilidade e o conhecimento do tema são atributos determinantes para a execução de uma boa reportagem.

Yorke (1998, p. 78) salienta que “o profissional que opera a câmara para um noticiário é tradicionalmente o mais experiente numa equipa de dois.” Menciona ainda os deveres de um operador de câmara: “posicionar a câmara, compor a imagem e filmar a cena” e realça o facto de os profissionais veteranos serem “respeitados pelo conhecimento editorial obtido graças à sua experiência” mas salvaguarda que o repórter é o verdadeiro responsável pela reportagem (e que sensatamente deverá dar ouvidos aos conselhos experientes de quem o acompanha). O autor (1998, p. 81) destaca ainda uma característica dos “operadores de câmara que se orgulham do seu trabalho”: a transmissão dos “seus conhecimentos aos jovens repórteres, fazendo o melhor para garantir um produto final bem-sucedido.”

Ana Sena (2013, p. 52) faz referência a algumas das características que podem distinguir os repórteres de imagem: a idade, a experiência e o conhecimento específico de uma área do jornalismo (desporto, política, internacional).

Jaime Barroso García (1994, p. 98) apresenta duas denominações para a mesma pessoa/função: operador de câmara ou repórter gráfico de imagens. Segundo o autor, este profissional “deve também orientar-se na realização e no jornalismo, pois em muitas ocasiões terá que tomar decisões por si mesmo”.

Jorge Campos (1994, p. 78) aponta uma preocupação maior: “um operador que desconheça as potencialidades criadoras da câmara, só por acaso fará boas imagens”. É necessário o profissional ter o perfeito conhecimento da área e da câmara com a qual trabalha.

A própria RTP, nos primórdios da sua aventura pelo mundo das notícias cinematográficas, instituiu a divisão da reportagem entre “repórteres de imagem” e “redatores”, cortando “ao meio o principal elo de articulação da reportagem, tornando mais fácil o seu controlo político”. Hogan Teves (*cit. in* Godinho 2011, pp. 117 e 118) explica que, desta forma, o repórter de imagem não “tinha possibilidade de decidir o sentido final da reportagem porque perdia o controlo, o destino das imagens”. As imagens eram posteriormente editadas, e “controladas pelo texto de um redactor”. Mas, apesar desta divisão, durante vários anos, os únicos enviados para os locais dos acontecimentos eram os repórteres de imagem “que decidiam, com critérios cinematográficos e não jornalísticos, os planos e as sequências que iriam depois ser montadas.” A equipa de redatores, que apenas saía com os operadores quando havia diretos ou acontecimentos importantes no estrangeiro, trabalhava apenas na montagem das imagens para escrever o texto. Nessa altura, os profissionais da informação da televisão e da rádio não eram considerados jornalistas pelo Sindicato de Jornalistas. (Godinho, 2011, p. 115).

O 25 de abril de 1974 marca uma nova era na reportagem: a liberdade de ouvir o povo que o Estado Novo não permitia. “(...) as dimensões e técnicas da reportagem que estiveram bloqueadas anteriormente: a entrevista, os depoimentos dos cidadãos e os vivos do repórter em cima dos acontecimentos.” (Godinho 2011, p. 151). Outra data importante para Portugal, que também definiu uma nova visão no domínio da reportagem, foi a 11 de março de 1975, o ataque das tropas paraquedistas ao Regimento de Artilharia Ligeira 1 (RAL1), em Lisboa. O trabalho do jornalista Adelino Gomes de comentar as imagens

que o repórter captava sem nunca desligar a câmara foi fundamental para a compreensão na íntegra do acontecimento, na sua duração original. “A câmara é agora rainha, guiada pelo comentário jornalístico que vai acrescentando às imagens os dados que ela não pode revelar, como as horas, os locais, os nomes dos intervenientes, o que se vai passar.” (Godinho 2011, p. 155).

Ana Sena (2013) refere mais uma forma de manipulação da realidade, além da forma de captação, é a montagem ou edição: a sequência pela qual serão “coladas”/editadas as imagens e apresentadas ao espectador. O jornalista e o editor vão selecionar as melhores imagens de acordo com o trabalho que queiram fazer e apresentá-las às pessoas como verdadeiras e concretas. “A decisão de mostrar umas imagens e ocultar outras, a distribuição das imagens ao longo da peça e a sua própria sequência permitem uma infinidade de possibilidades para explorar a vertente espetacular da notícia.” (Canavilhas, 2001, *cit. in* Sena, 2013, p. 49).

Proporcionar aos “espectadores uma experiência pessoal em que possam constituir os seus próprios pontos de vista” é o complicado desafio que se impõe à reportagem. (Godinho 2011, p. 160).

Capítulo III

Estudo de Caso

3.1. Caracterização da RTP

A Rádio e Televisão de Portugal é uma empresa estatal portuguesa que inclui estações de rádio e televisão públicas. Anteriormente, as empresas públicas de rádio e televisão: Radiodifusão Portuguesa (RDP) e Radiotelevisão Portuguesa (RTP), eram entidades jurídicas independentes e distintas. A partir de 2004, foram reestruturadas e fundidas numa única empresa pública, prestadora do serviço público, a Rádio e Televisão de Portugal. Desde então, a sigla RTP passou a designar o grupo inteiro de Rádio e Televisão Públicas.

A RTP é atualmente constituída por 1611 funcionários divididos entre a Sede, na Avenida Marechal Gomes da Costa, em Lisboa e as diversas delegações e Centros de Produção. São três os Centros de Produção: Norte (vulgarmente chamado de RTP Porto), Madeira e Açores.

A RTP Porto tem 251 funcionários efetivos entre pessoal administrativo, técnicos, produção e informação. Analisando apenas as áreas a que se referem os profissionais da imagem que se incluem neste estudo existem, na área técnica, 46 pessoas, das quais 9 são operadores de câmara; e na informação, 14 dos 84 funcionários são repórteres de imagem. Para a investigação ter mais impacto e representar dignamente a realidade que se vive profissionalmente na RTP Porto, consideramos para o estudo além dos trabalhadores efetivos, também os repórteres com contrato de prestação de serviços e os trabalhadores da área técnica da empresa de *outsourcing* que colabora assiduamente chamada Nome Código: Green. Assim sendo, no caso dos repórteres de imagem, são 2 os trabalhadores a contrato de prestação de serviços, o que faria um total de 16. No entanto, 3 destes que estão inseridos nos recursos humanos da RTP Porto, trabalham fora do monte da Virgem, nas delegações de Viana do Castelo e Vila Real. Como tal, apenas 13 são contabilizados como efeitos do estudo efetuado.

No caso dos operadores de câmara, 9 são os técnicos efetivos e, em média, colaboram 15 profissionais através da empresa de *outsourcing* assegurando na íntegra os

horários noturnos da informação nos estúdios e cobrindo o resto dos serviços quando necessário.

3.1.1. Serviço Público de Televisão

De acordo com Lopes (2011, p.25), a televisão em Portugal rege-se por um documento que se assume como matriz do audiovisual, a Lei de Televisão, mas que apenas serve princípios gerais.

No período que aqui nos ocupa, esteve em vigor a Lei nº27/2007, de 30 de julho, que estipula como obrigações gerais dos operadores de televisão, nomeadamente dos generalistas, o seguinte:

- “a) Assegurar, incluindo nos horários de maior audiência, a difusão de uma programação diversificada e plural;
- b) Assegurar a difusão de uma informação que respeite o pluralismo, o rigor e a isenção;
- c) Garantir uma programação e uma informação independentes face ao poder político e ao poder económico”

A formulação é genérica, e assim é de esperar de qualquer articulado deste género, mas a redação tal como está abre zonas de ambiguidade. À luz desta lei, um canal generalista pode, em franjas de maior audiência, centrar a sua programação num determinado tipo de oferta e promover alguma diversidade em horários com um inexpressivo número de telespectadores. Na prática poderá ser um canal temático; mas a nível legal poderá reivindicar a sua natureza generalista.

Zanella (2006: 90) define serviço público como “toda atividade material que a lei atribui ao Estado para que a exerça diretamente ou por meio dos seus delegados, com o objetivo de satisfazer concretamente as necessidades coletivas, sob regime jurídico total ou parcialmente público.”

A concessão de serviço público de rádio e televisão compreende a produção, emissão e difusão de conteúdos sonoros e audiovisuais, através da prestação de serviços de televisão, de rádio e de multimédia (*in* “Contrato de Concessão do Serviço Público de Rádio e de Televisão”, março 2015).

A finalidade do serviço público da RTP é, acima de tudo, servir os cidadãos, satisfazendo o seu direito de serem informados, da forma mais livre e neutra possível, dos assuntos que se passam no país e no mundo.

Segundo o Código de Ética da RTP (sd: 7,8,9), a sua atividade é pautada pelos seguintes valores:

Independência: deverá transmitir informação precisa, rigorosa e verídica englobando sempre o seu contexto de forma imparcial e independente relativamente aos interesses públicos e aos interesses privados;

Acessibilidade: o serviço público prestado tem a obrigação de ser acessível à generalidade da população e em todas as regiões do país;

Pluralismo: a sua programação deverá ser baseada na diversidade de opiniões;

Cultura Nacional: tem a responsabilidade de assegurar, consolidar e desenvolver a cultura nacional, apoiando e divulgando os autores, artistas, cientistas, pensadores e criadores portugueses;

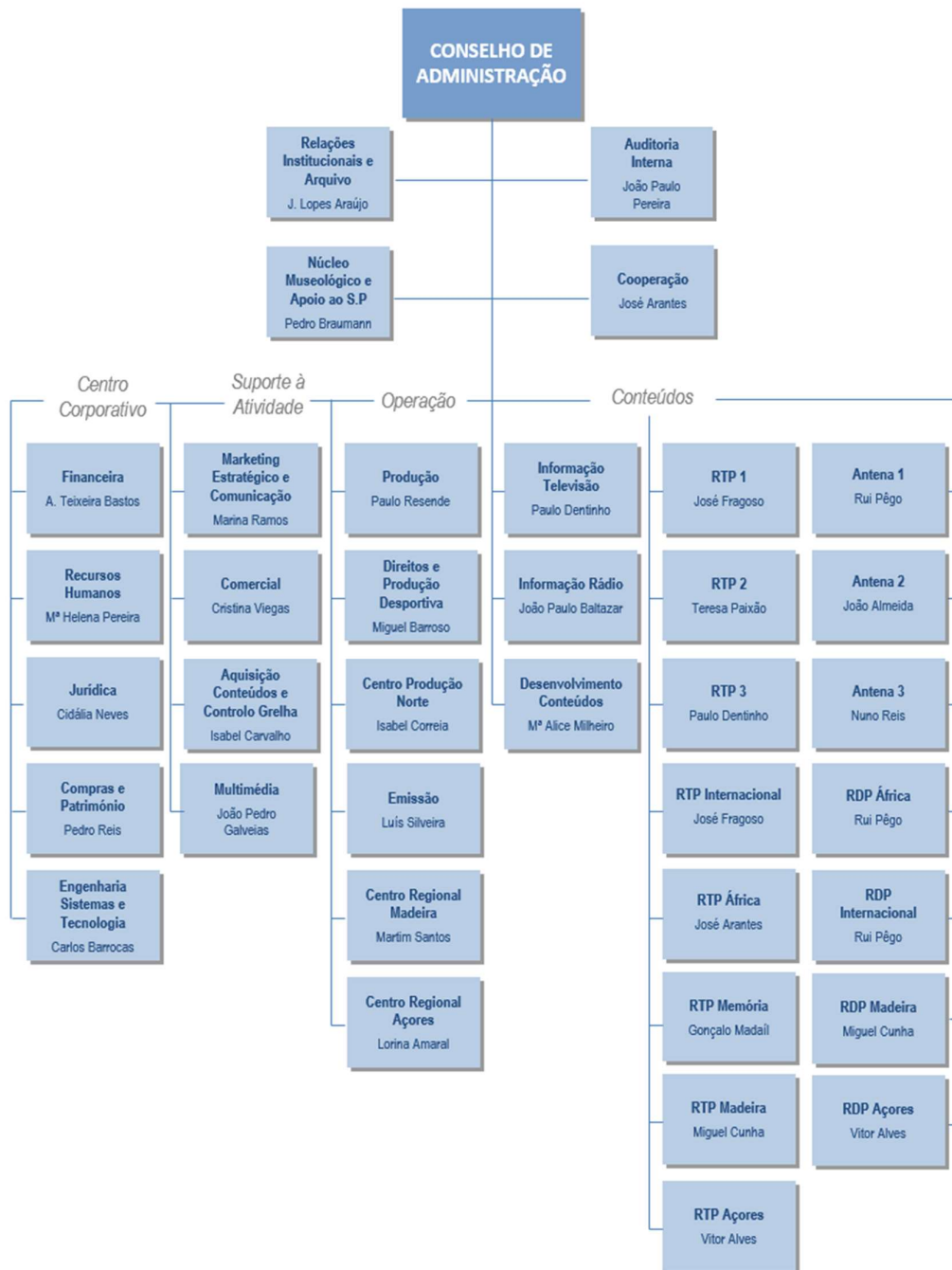
Interesse das minorias: o público com interesses minoritários deverá, igualmente, encontrar na programação dos conteúdos transmitidos a satisfação dos seus interesses;

Variedade: tem a obrigação de garantir uma diversificação dos conteúdos transmitidos de forma pluralista e rigorosa, para que possa satisfazer todos os indivíduos e grupos sociais, tendo em conta a variedade de públicos, garantindo assim uma programação diversificada e plurifacetada;

Inovação e Desenvolvimento: todas as inovações terão de contribuir para uma maior eficácia e mais desenvolvimento do serviço público.

3.1.2. Organigrama da Empresa

Figura 4: Organigrama da RTP.



O Conselho de Administração é o órgão máximo que gere a Rádio e Televisão de Portugal liderado pelo Presidente Gonçalo Reis e diretamente ligadas ao C.A. (Conselho de Administração) estão 7 áreas: Relações Institucionais e Arquivo, Auditoria Interna, Núcleo Museológico, Apoio ao Serviço do Provedor e Cooperação, Informação de Televisão, Informação da Rádio e Desenvolvimento e Conteúdos.

Observa-se ainda que a empresa está dividida em 4 setores: Centro Corporativo, Suporte à Atividade, Operação e Conteúdos. O Centro Corporativo engloba 5 ramos de atividade: Financeira, Recursos Humanos, Jurídica, Compras e Património e Engenharia de Sistemas e Tecnologia. O Suporte à Atividade está repartido por: Marketing Estratégico e Comunicação, Comercial, Aquisição de Conteúdos e Controlo de Grelha e Multimédia. A área de Operação está dividida em Produção, Direitos e Produção Desportiva, Centro de Produção Norte (vulgarmente conhecido como RTP Porto), Emissão, Centro Regional da Madeira e Centro Regional dos Açores. No círculo de ação dos conteúdos estão os diversos canais de emissão da RTP quer televisão, quer rádio: RTP 1, RTP 2, RTP 3, RTP Internacional, RTP África, RTP Memória, RTP Madeira, RTP Açores, Antena 1, Antena 2, Antena 3, RDP África, RDP Internacional, RDP Madeira e RDP Açores.

3.1.3. O dia a dia dos Repórteres de Imagem

Para caracterizar o dia a dia de um repórter de imagem nada melhor que ser o próprio a relatar a sua experiência. Nas entrevistas realizadas a dois repórteres de imagem (Repórter 1 e Repórter 2) e a dois operadores de câmara (Câmara 1 e Câmara 2), com o fim de enriquecer este estudo, foi colocada a questão: “Como é o teu dia a dia de repórter de imagem/operador de câmara? O que fazes, quem te indica para onde vais e o que fazer?”

No caso dos repórteres houve, há cerca de dois anos e após uma decisão superior, novas regras para os horários e, hoje em dia, já sabem mensalmente os dias de folga e há um horário “mais ou menos marcado”. Segundo os próprios repórteres: “já sabemos antecipadamente que naquela semana, provavelmente, vamos entrar sempre às oito ou à uma, mas que nunca é certo.” A certeza só a têm no dia anterior, quando recebem um e-

mail da chefia com a “agenda com os serviços” que vão ter no dia seguinte, contando com o horário previamente marcado. O Repórter 2 dá um exemplo: “Imagina que eu estou a entrar às 9, à partida terei serviço de manhã e está especificado para onde é que vou, com quem vou (com que jornalista é que vou), o sítio e o objetivo de reportagem.” Existe ainda o horário de “piquete” em que não há nada marcado, nem mesmo em agenda, mas quando surge um acontecimento de última hora (como um incêndio ou uma entrevista) é só “pegamos no material com o colega, o jornalista, e avançamos, por norma é esse o nosso dia a dia” relata o Repórter 2.

3.1.4. O dia a dia dos Operadores de câmara

Nos operadores de câmara, os horários processam-se de maneira diferente porque, embora tenham o mesmo serviço/programas, um dos entrevistados é trabalhador efetivo da RTP e o outro trabalha para uma empresa de *outsourcing* que colabora com a RTP fornecendo técnicos de diversas áreas: câmara, controlo, iluminação, mistura, áudio, assistentes de operações. No caso do Câmara 1, que é efetivo, há um horário marcado com quase um mês de antecedência embora, na véspera, seja sempre necessário confirmar o que se fazer no dia seguinte, uma vez que o regime de atividade em que estão inseridos os técnicos permite alterações de horário no dia anterior. Em termos do género de trabalho, o próprio operador relata o que faz: “Podemos fazer notícias, trabalhar no estúdio de notícias, num estúdio de cenografia virtual. Podemos trabalhar num estúdio com cenografia real, fazer programas de produção, musicais, teatros, novelas, seriados e, muitas vezes, dar apoio no exterior a programas de produção.” O Câmara 2 trabalha na RTP, mas através de outra empresa e é essa empresa que lhe marca os dias e os serviços. “Sabemos antecipadamente, no dia anterior, se vamos para o estúdio ou se vamos para um exterior, mas o trabalho em si, se vais fazer uma câmara um ou se vais uma grua, é no dia, praticamente, que se vê” – menciona o Câmara 2 na sua entrevista

3.2. Metodologia

Para produzir este estudo de caso foram utilizadas duas metodologias: quantitativa (através de questionários) e qualitativa (entrevistas – analisadas no subcapítulo 2.2. Entrevistas a Repórteres e Operadores).

Os questionários foram aplicados a 35 profissionais, no total (repórteres de imagem e operadores de câmara) da RTP Porto. No início do estudo, a ideia era inserir apenas os trabalhadores efetivos da empresa; no entanto, devido ao reduzido número de pessoas (uma vez que a RTP, no geral, trabalha com muitos técnicos em regime de recibos verdes e através de empresas de *outsourcing*) foi necessário alargar a população a ser inquirida de forma a obter uma amostra válida para análise. Sendo assim, os questionários foram entregues entre 17 de fevereiro e 4 de março contendo perguntas relativas às funções dos trabalhadores das diferentes áreas e quais as suas posições relativamente à tecnologia como condicionante do seu trabalho. Encontra-se em anexo, um exemplar dos que foi entregue para preenchimento.

Em seguida procede-se à respetiva descrição e interpretação dos gráficos gerados através do tratamento de dados no *software IBM SPSS Statistics*. No caso das questões de resposta múltipla foi também usado o *Microsoft Excel*.

Recorde-se ainda que a análise aqui produzida resulta do conhecimento direto da situação através de observação direta e vivências diárias, uma vez que exerço a profissão de operadora de câmara na referida empresa.

3.2.1. Questionários aos Repórteres de Imagem e aos Operadores de Câmara da RTP Porto: Resultados e Discussão

Num total de 35 questionários aplicados, 25 foram respondidos, havendo uma taxa de resposta de 71,4%. No gráfico 2 verificou-se que os operadores de câmara foram mais recetivos à colaboração no estudo (81,8%) e que, embora numa percentagem inferior, mais de 50% dos repórteres de imagem também cooperaram.

Gráfico 1: Percentagem de respostas ao questionário.

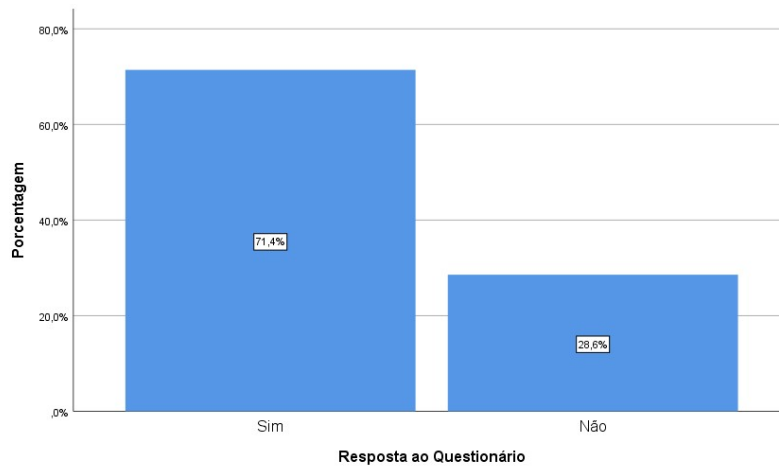
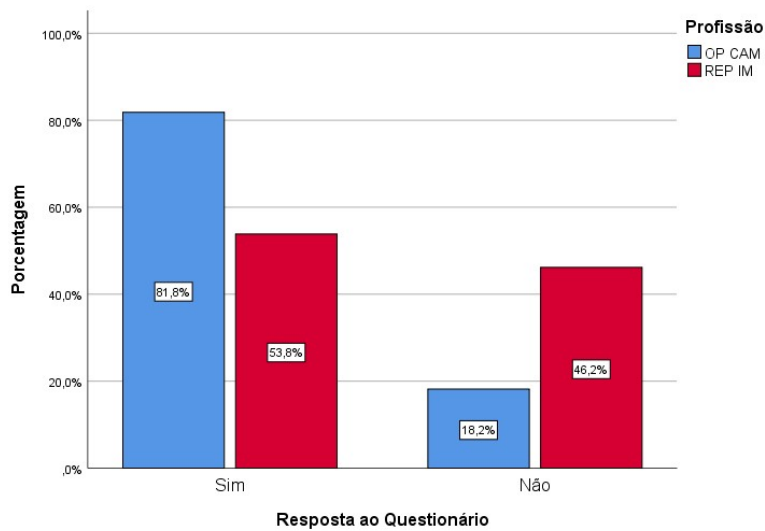
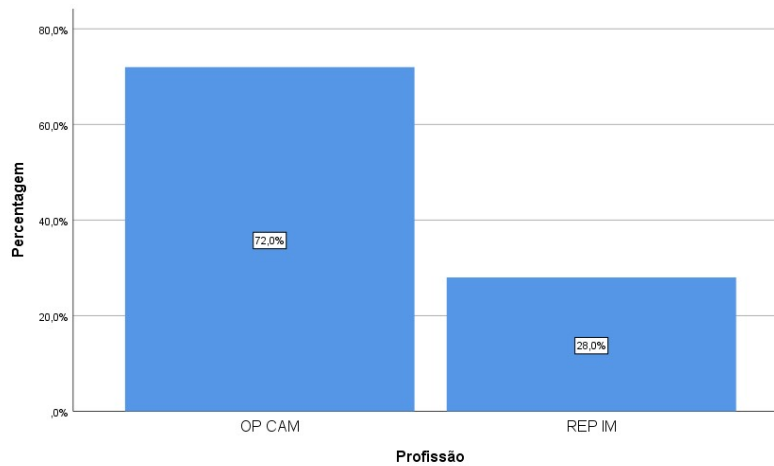


Gráfico 2: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem que responderam ao inquérito.



Num universo de 25 inquéritos respondidos, 72% são operadores de câmara e 28% repórteres de imagem, observando-se que, trabalhando a RTP Porto nas duas vertentes: Reportagem de Informação e Programas de Entretenimento, com multicâmaras, é natural haver uma percentagem maior de operadores que de repórteres.

Gráfico 3: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem.



Em termos da caracterização da população inquirida, os técnicos de imagem continuam a ser uma profissão predominantemente masculina como se pode comprovar pelos dados do próximo gráfico. Apenas 12% dos trabalhadores são do sexo feminino e essa percentagem refere-se a operadoras de câmara.

Gráfico 4: Percentagem de trabalhadores do sexo feminino e masculino.

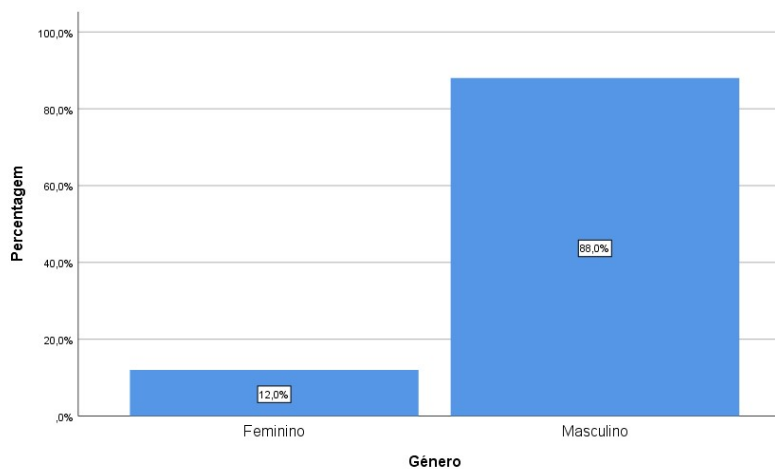
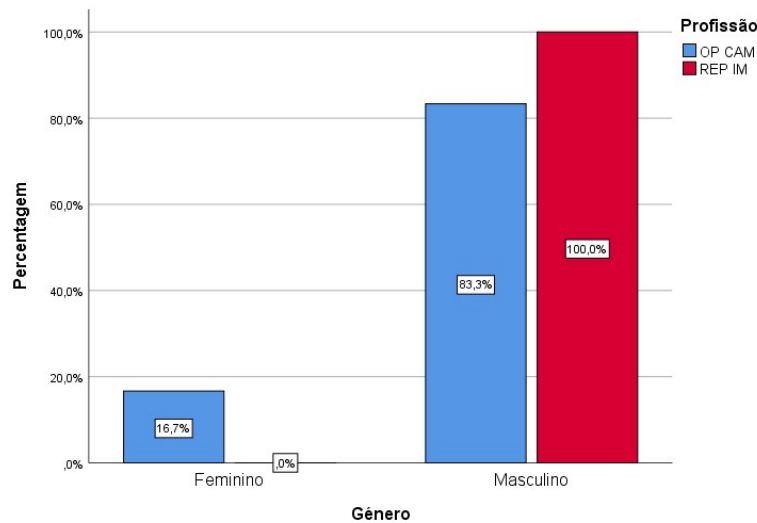
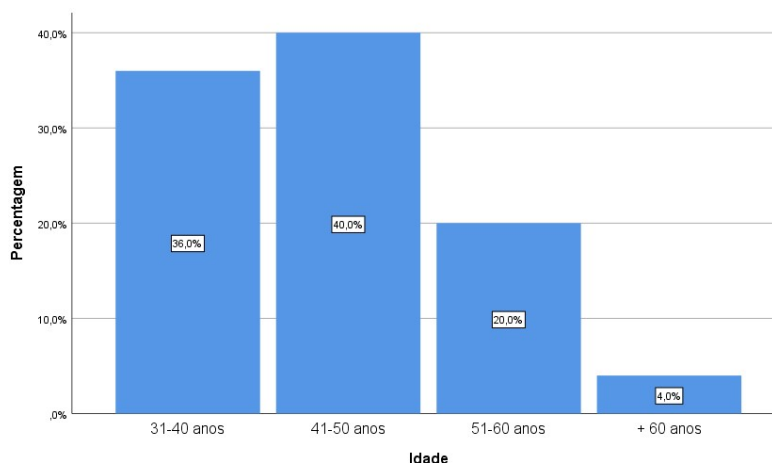


Gráfico 5: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante os diferentes sexos.



Há já alguns anos que a mulher passou a desempenhar papéis que pertenciam unicamente aos homens e, hoje em dia, já não existem profissões de homens ou de mulheres. No entanto, é ainda notória uma maioria masculina nesta área do audiovisual. O peso e dificuldade de transporte dos equipamentos eram os principais entraves para que a mulher entrasse no mundo das câmaras, aliando o facto de os horários (ou falta deles!) não se coadunarem com a vida feminina de responsabilidade pelos filhos e pela casa. Aos poucos, a mulher vai-se afirmando embora, ainda continue a ser mais fácil fazê-lo através da operação de câmara que da reportagem, devido às viagens que a atualidade informativa impõe, mas a tecnologia veio ajudar muito, tornando os equipamentos mais leves e fáceis de manusear. Outro fator a ter em conta é a localização. Provavelmente encontraremos mais mulheres na capital, a trabalhar nesta área, que no Porto.

Gráfico 6: Percentagem dos inquiridos por faixa etária.



Relativamente à idade pode concluir-se que os trabalhadores são, na sua maioria, jovens uma vez que 76% estão abaixo dos 50 anos. A diferença entre a faixa etária mais baixa (entre 31 e 40 anos) e a seguinte (41-50 anos) é de apenas 4%. O facto de, nos últimos anos, o Governo português ter “aconselhado vivamente” o emagrecimento da empresa semipública de televisão aparece agora refletido neste gráfico. As chamadas “Saídas Voluntárias” e “Pré-reformas” ou “Reformas Antecipadas” levaram a que o grosso dos funcionários mais antigos fosse saindo, dando lugar aos mais novos, daí a grande percentagem de jovens trabalhadores.

A nível das habilitações académicas há uma clara tendência para uma formação Superior: 52% dos inquiridos quando apenas 40% dos técnicos têm o 12º ano. Estes dados estão, obviamente, relacionados com a percentagem de jovens trabalhadores da RTP Porto. Sendo eles mais jovens assumem a formação superior como necessária, quase essencial para quem trabalha em imagem.

Analisa-se ainda que, avaliando os dados por profissão, são mais os repórteres com o Ensino Secundário (71,4%) enquanto que os operadores de câmara têm, na sua maioria (66,7%), um grau académico superior. Há ainda a assinalar o facto de haver a mesma percentagem de repórteres de imagem com o 9º ano e com o Ensino Superior (14,3%) e que apenas 5,6% dos operadores de câmaras ficaram pelo terceiro ciclo do Ensino Básico.

Gráfico 7: Percentagem dos inquiridos por habilitações académicas.

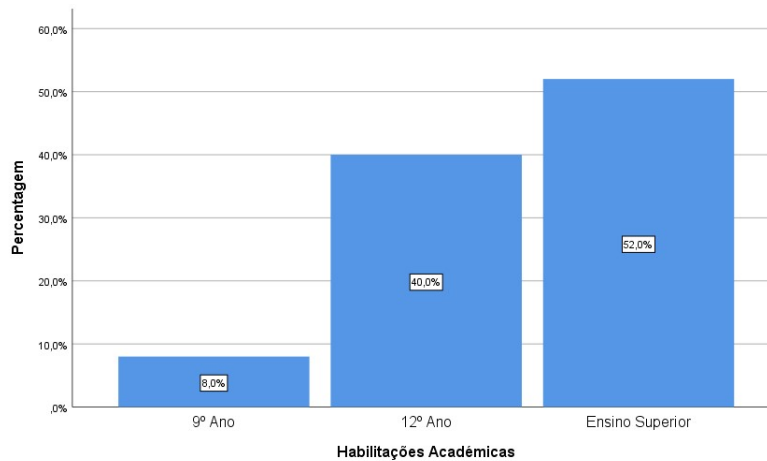
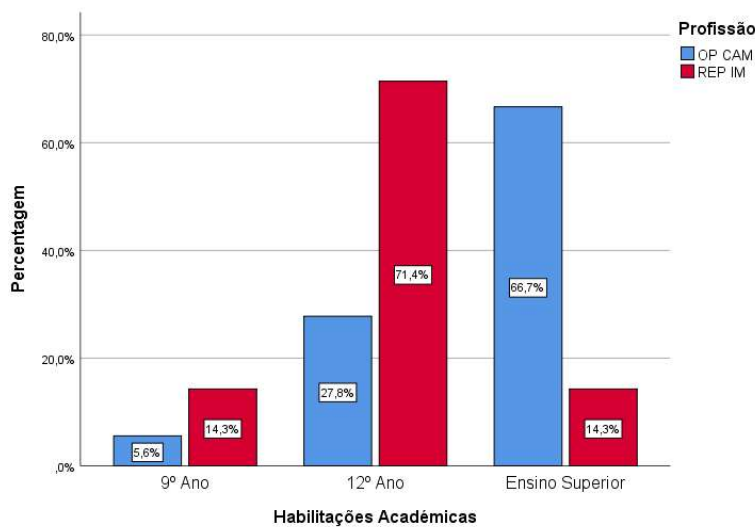
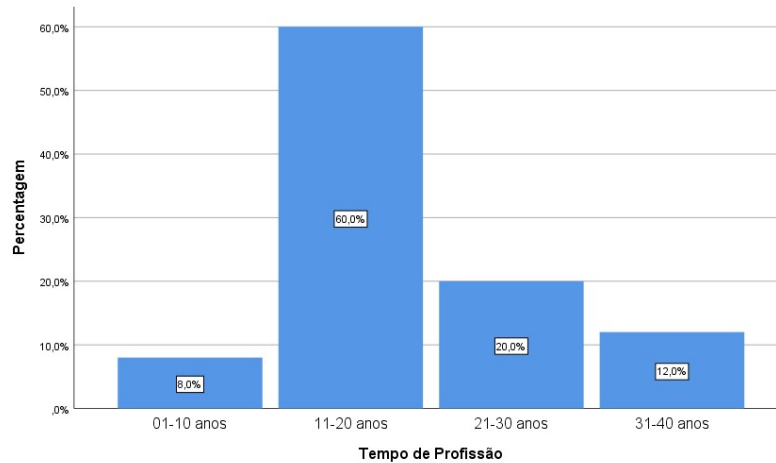


Gráfico 8: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante as habilitações académicas.



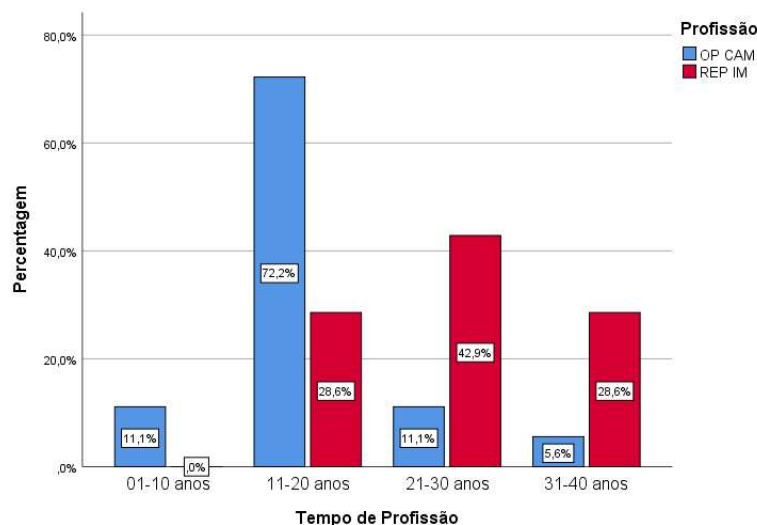
No gráfico seguinte, quanto ao tempo de profissão, verifica-se que 60% dos inquiridos têm entre 11 a 20 anos de trabalho na área da imagem, numa avaliação conjunta de repórteres e operadores. É curioso salientar que, apesar de ser uma equipa jovem a nível técnico, demonstram já alguma experiência no ramo porque, maioritariamente são pessoas que têm entre 11 a 20 anos de trabalho.

Gráfico 9: Percentagem dos inquiridos por intervalos de tempo de profissão.



Numa análise mais aprofundada entre cada área observa-se que os operadores de câmara têm menos tempo de serviço que os repórteres de imagem: 72,2% dos operadores têm entre 11 a 20 anos enquanto que a maioria dos repórteres (42,9%) exercem a profissão há mais anos (de 21 a 30 anos). Através destes dados pode também questionar-se outras premissas: os repórteres de imagem mantêm-se na profissão mais anos que os operadores de câmara que, entretanto, com o passar dos anos, à partida, escolherão outras áreas de trabalho passando para edição, produção, realização ou até chefia técnica, numa ótica de progressão de carreira.

Gráfico 10: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante os diferentes intervalos de tempo de profissão.

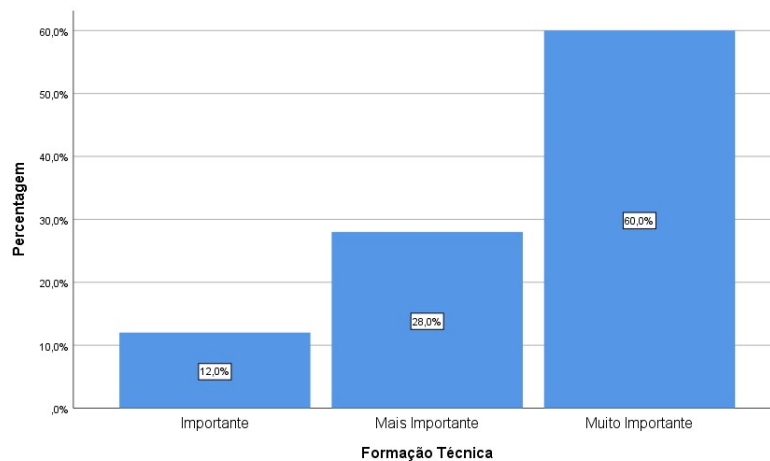


Passando agora às perguntas mais concretas do inquérito foram indicados 5 fatores a ter em conta para a questão “Para ser considerado operador de câmara, refira o que considera mais importante, numa escala de 1 (menos importante) a 5 (mais importante).”:

1. Formação Técnica;
2. Formação Estética;
3. Noções de Edição;
4. Noções de Áudio e
5. Direção de Fotografia (Iluminação).

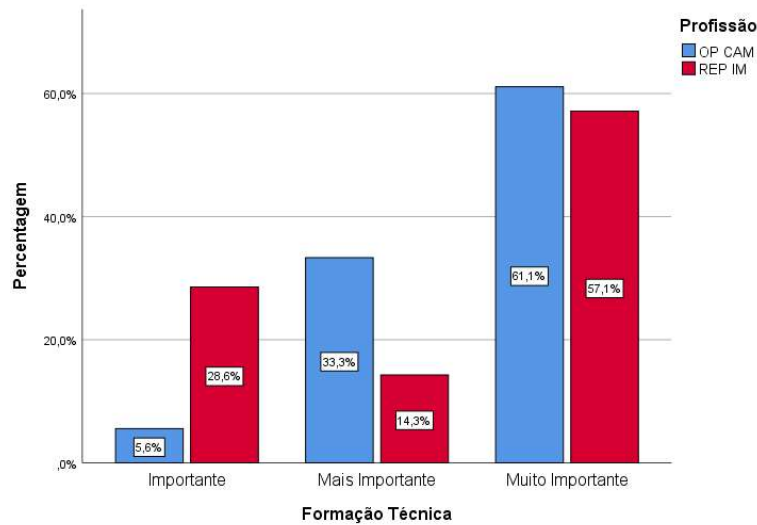
Para cada uma destas opções respondidas foi gerado um gráfico para análise não só das opções escolhidas, mas também para avaliar o grau de importância dado a cada uma das escolhas. Assim sendo e, começando pela Formação Técnica, observa-se que esta característica é “muito importante” para um operador de câmara com uma percentagem de 60%. Salienta-se também o facto de nenhum dos inquiridos ter dado respostas abaixo do “importante” nesta questão.

Gráfico 11: Percentagem dos inquiridos relativamente à importância da formação técnica.



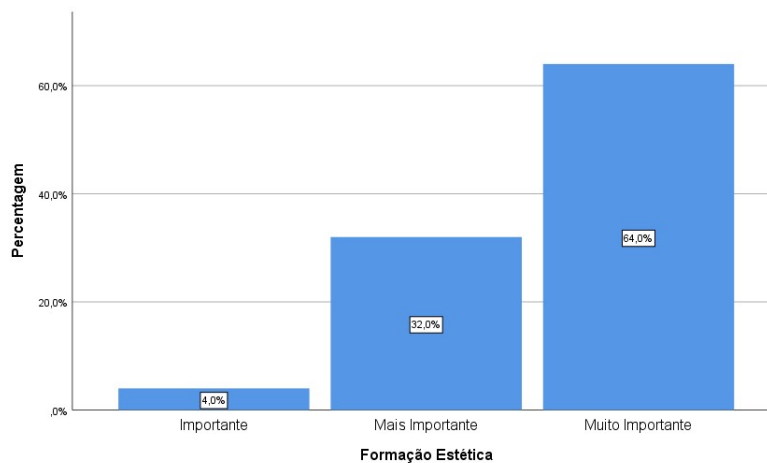
Observando as respostas através da profissão desempenhada verifica-se apenas algumas diferenças entre “importante” e “mais importante” entre os repórteres e os operadores, mas ambos consideram a formação técnica “muito importante” na sua larga maioria. Este dado vem, de certo modo, confirmar os resultados obtidos através do gráfico 5 (Percentagem dos inquiridos por habilitações académicas) que traduz a preocupação dos trabalhadores em alcançarem uma formação superior, na sua maioria que, de diversas formas, também englobam a formação técnica, uma vez que a própria empresa não tem apresentado formações de âmbito técnico.

Gráfico 12: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância da formação técnica.



Na opção 2. Formação Estética, o grau de importância máxima “ganha” com 64%.

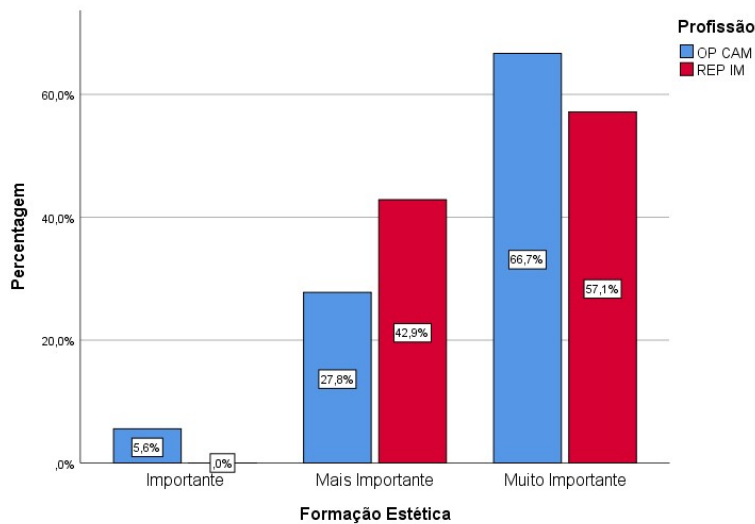
Gráfico 13: Percentagem dos inquiridos relativamente à importância da formação estética.



Mesmo na análise dos resultados em termos de profissão, 66,7% são operadores e 57,1% são repórteres que reconhecem a estética como “muito importante” para ser considerado operador de câmara. Os valores são muito semelhantes aos da Formação Técnica e, no caso dos repórteres, até é igual. Apesar de muito diferentes, a técnica e a

estética são essenciais a um profissional da imagem. O conhecimento do material é importante como parte técnica, mas sem o sentido estético, a imagem seria pouco apelativa. A formação estética é inicialmente aprendida, tal como a técnica, mas o seu “experimentar no terreno” vai apurando a estética individual, dando-lhe certas características, quase como um cunho próprio à sua captação.

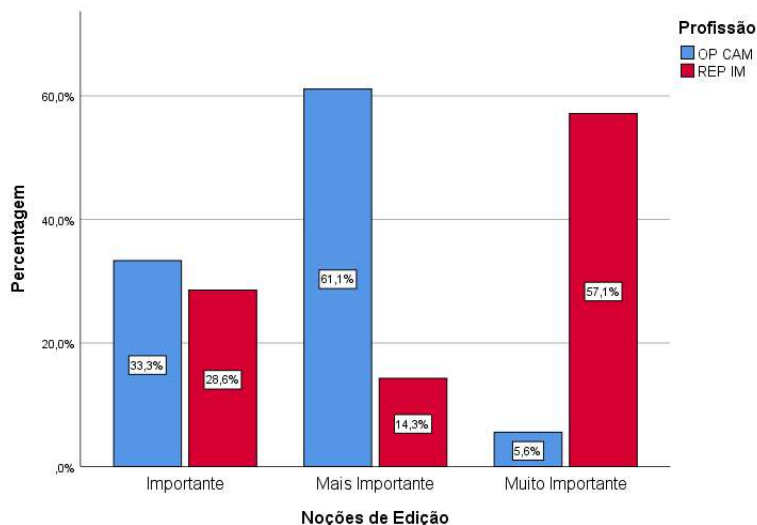
Gráfico 14: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância da formação estética.



No caso das Noções de Edição (fator n. 3), os resultados obtidos diferem bastante em cada área. Os repórteres de imagem (57,1%) consideram esta valência muito importante enquanto os operadores de câmara (61,1%) relativizam apenas com “mais importante”, um 4 numa escala de 1 a 5. O caso é facilmente justificado pelo facto de os repórteres de imagem poderem, eles próprios, editar as suas imagens, no caso dos que trabalham nas delegações espalhadas pelo país ou mesmo quando vão enviados para fora em serviços especiais para cobrir acontecimentos internacionais.

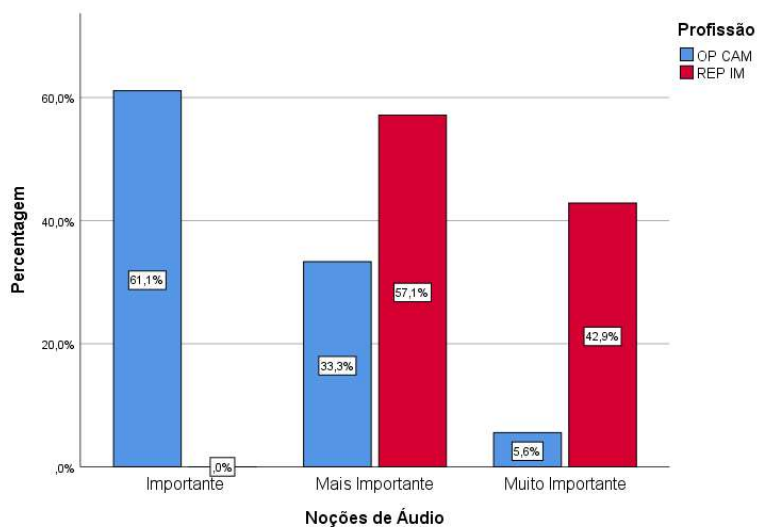
É, no entanto, interessante o facto de as percentagens dos repórteres de imagem (57,1%) serem as mesmas no que se refere à importância da formação estética e das noções de edição, atribuindo os profissionais igual relevância a estes dois fatores.

Gráfico 15: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância das noções de edição.



O áudio (opção 4. Noções de Áudio) é também uma das preocupações a ter em conta para os profissionais da imagem, mas em óticas diferentes, daí 61,1% dos operadores de câmara (que diariamente não necessitam de ter especial atenção a esta área) apenas considerarem “importante” ter algumas noções de áudio, enquanto 57,1% dos repórteres acha “mais importante”.

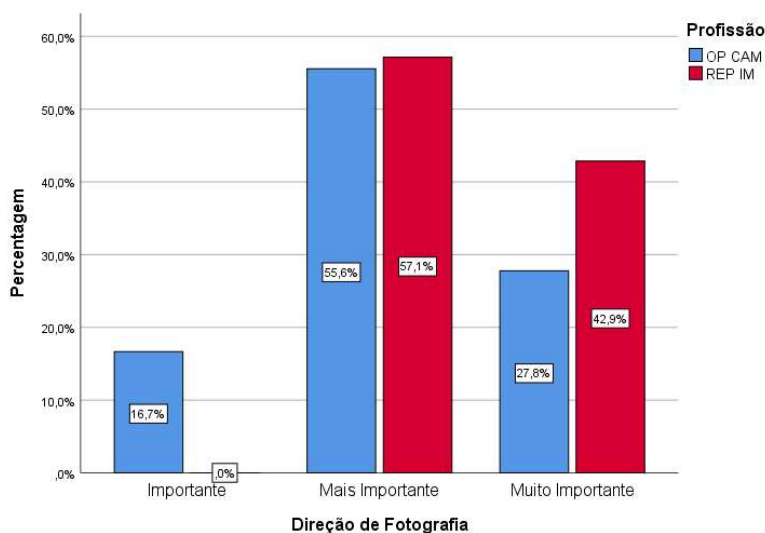
Gráfico 16: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância das noções de áudio.



Os operadores de câmara como se inserem numa equipa multidisciplinar, onde também estão os técnicos de som, cada área está a cargo de um responsável especializado. No caso dos repórteres de imagem, eles saem sozinhos para a captação de vídeo e áudio, por isso realçam a importância do ter conhecimento deste fator.

A última questão refere-se à Direção de Fotografia, normalmente designada por Iluminação, onde ambos os profissionais estão de acordo e dão uma importância associada ao nível 4 – “mais importante”. É, no entanto, relevante analisar que, tanto esta opção como a anterior (4. Noções de Áudio), obtiveram a mesma percentagem a nível de importância por parte dos repórteres de imagem: 57,1% para “mais importante” e 42,9% para “muito importante”. Tanto um como outro fator são de igual importância para os repórteres porque, ao trabalharem sozinhos, o áudio e a luz (iluminação) são da sua responsabilidade. Também neste campo há um técnico de iluminação que trabalha em conjunto com o operador de câmara nos programas.

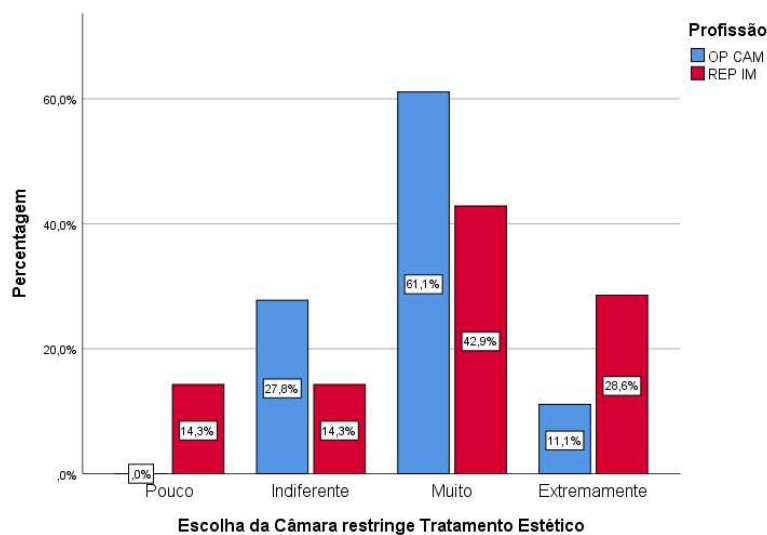
Gráfico 17: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância da direção de fotografia.



A questão seguinte do inquérito prende-se com a escolha da câmara a usar, no âmbito do tratamento estético, se essa seleção restringirá o trabalho final. 61,1% dos operadores de câmara acreditam “muito” na importância deste fator, assim como 42,9% dos repórteres de imagem. Todos os profissionais têm consciência que o material que usam é cada vez mais evoluído e específico. A escolha de uma certa câmara ou máquina

fotográfica para fazer vídeo é muito importante tendo premissas de um trabalho diferente, condicionam o trabalho final e têm resultados completamente diferentes. A profundidade de campo, o enquadramento e a luminosidade da objetiva são algumas das condições necessárias a ter em conta dependendo se se tratar de uma reportagem, uma grande reportagem, um programa de entretenimento ou um noticiário.

Gráfico 18: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de restrição no tratamento estético que a escolha da câmara proporcione.

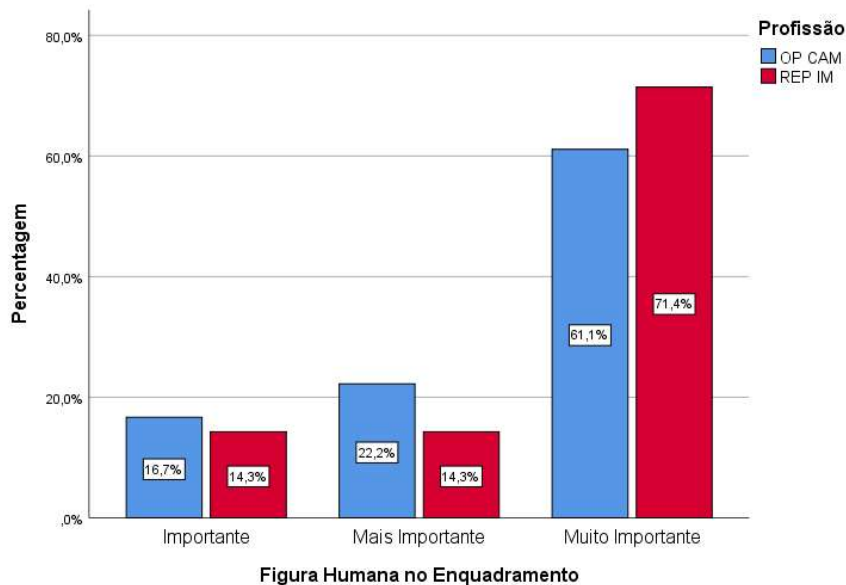


A pergunta n. 7 refere-se aos elementos que se devem ponderar para um enquadramento e qual a sua importância relativa, numa escala de 1 a 5, sendo o 1 – menos importante e o 5 – mais importante. Nesta questão também analisamos cada elemento em separado e tendo em conta cada uma das profissões: 1. Figura Humana; 2. Logótipos ou Texto; 3. Luz; 4. Profundidade de Campo; 5. Ângulos de Câmera (picado/contrapicado) e 6. Distâncias Focais.

No primeiro elemento analisado (de acordo com a ordem do questionário), a Figura Humana, vê-se uma clara unanimidade em ambos os profissionais em classificá-lo como “muito importante”. Numa composição gráfica, a presença de uma figura humana é uma condicionante para o enquadramento. Na classificação de planos apresentada por Jorge Pedro Sousa (2006, pp. 306 e 307) quanto à amplitude de enquadramento, a referência é

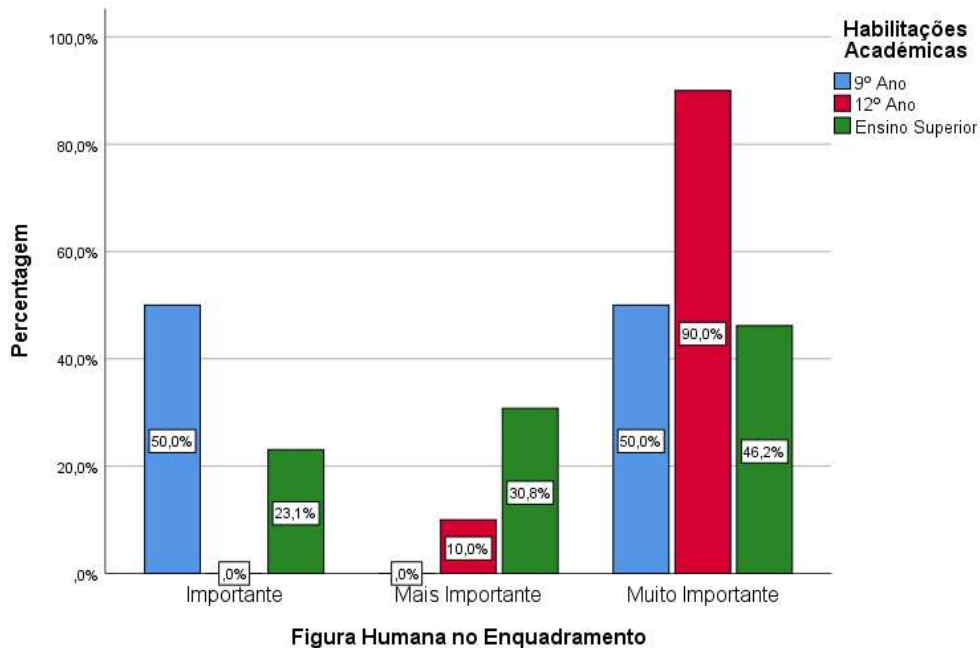
sempre uma pessoa para determinar a escala de plano (entre grande plano, plano próximo, médio, americano ou de conjunto).

Gráfico 19: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância da figura humana no enquadramento.



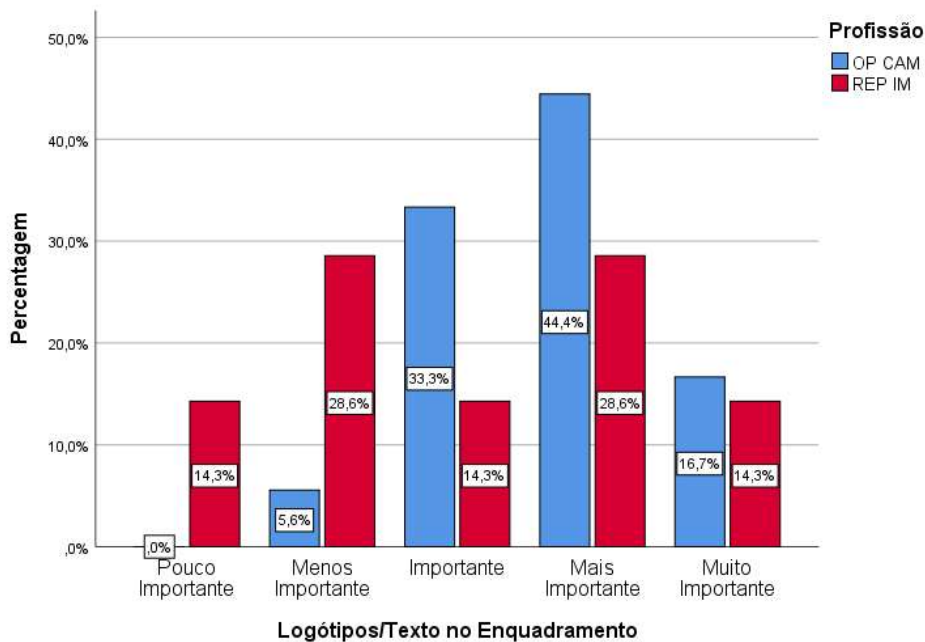
Para um conhecimento mais profundo do universo dos técnicos de imagem da RTP Porto, procedeu-se à análise, na mesma questão, do mesmo elemento, mas do ponto de vista das habilitações académicas e o resultado é muito interessante. Os trabalhadores com formação académica superior aparecem muito divididos entre “importante”, “mais importante” e “muito importante” com variações de opinião que rondam os 7 pontos percentuais. No caso dos técnicos com o 12º ano, a diferença entre “mais importante” e “muito importante” é abismal: 10% e 90%, respetivamente. Os profissionais que têm apenas o 9º ano estão divididos equitativamente, mas entre duas importâncias mais distantes: “importante” (3, na escala de 1 a 5) e “muito importante” (5).

Gráfico 20: Percentagem dos inquiridos por habilitações académicas consoante o grau de importância da figura humana no enquadramento.



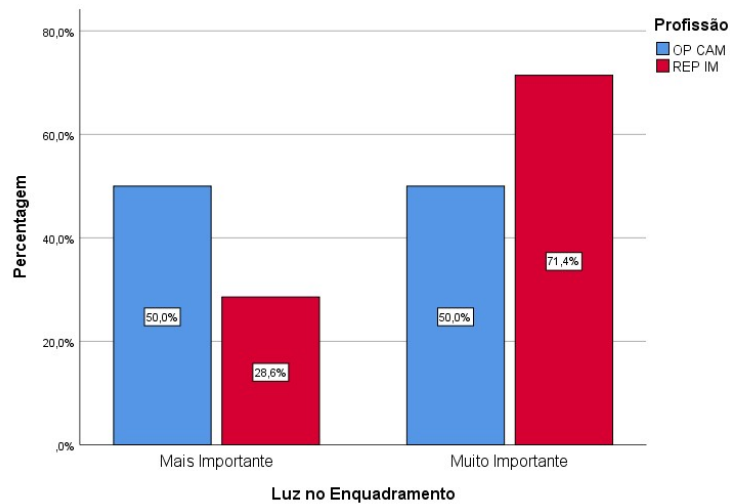
O segundo elemento abordado no questionário refere-se aos Logótipos ou Texto, a ter em conta num enquadramento. Aqui veem-se resultados mais equilibrados, no entanto, curiosos. No caso dos repórteres de imagem, as opiniões variam entre duas percentagens: 14,3% e 28,6%, não se destacando uma importância que seja relevante para os logótipos ou o texto terem nos enquadramentos. Nos operadores de câmara, os pareceres também estão divididos, mas há valores mais evidentes (44,4%) que apontam para uma importância de 4, numa escala de 1 a 5, classificando o elemento “Logótipos ou Texto” como “mais importante”.

Gráfico 21: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância dos logótipos/texto no enquadramento.



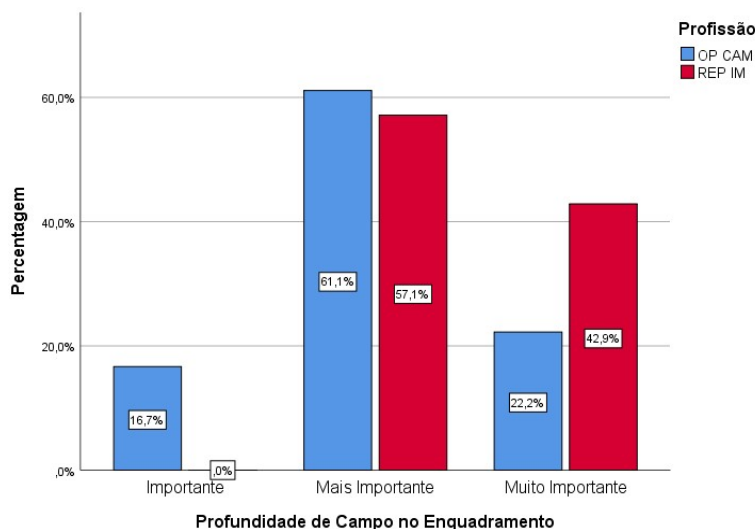
Ainda relativamente à questão do enquadramento, a Luz é o próximo item em análise e revela um grau de importância diferente entre repórteres e operadores. No caso dos repórteres, 71,4% consideram a luz “muito importante” enquanto 28,6% acham que é apenas “mais importante”; no entanto, os operadores de câmara estão empatados entre um e outro grau de importância a 50%. Não deixa de ser um dado interessante uma vez que ambos os profissionais trabalham “a luz” para obterem a imagem. A diferença é que o facto de o operador trabalhar em equipa com um iluminador e um operador de controlo acaba por não atribuir a importância máxima à luz. Ao contrário, o repórter de imagem que faz tudo sozinho, admite que sem luz não consegue boas imagens.

Gráfico 22: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância da luz no enquadramento.



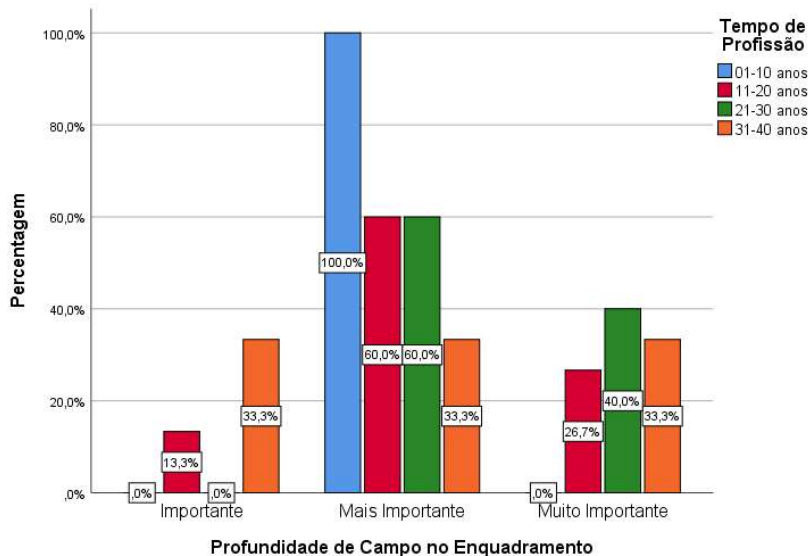
Num enquadramento é também relevante a Profundidade de Campo. Este elemento é “mais importante” para a maioria dos técnicos – 61,1% dos operadores de câmara e 57,1% dos repórteres de imagem. A profundidade de campo já foi sujeita a análise no capítulo II, subcapítulo 3 onde se reflete sobre a captação de imagens, mais especificamente os enquadramentos, a composição e os movimentos, de acordo com os autores Sousa (2006), Freeman (2002) e Magno (2004).

Gráfico 23: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância da profundidade de campo no enquadramento.



Dada a importância da Profundidade de Campo para ambos os profissionais da Imagem, fez-se ainda uma análise a este item, mas tendo em conta o tempo de desempenho da atividade como se pode observar no próximo gráfico. O primeiro dado a chamar a atenção é o facto de todos os que trabalham na área há 10 anos serem unânimes na classificação de “mais importante”. Outro dado interessante aparece entre os trabalhadores com tempo de serviço de 31 a 40 anos, os mais experientes estão divididos entre o grau de importância a atribuir à Profundidade de Campo (33% entre “importante”, “mais importante” e “muito importante”). A profundidade de campo influencia a composição gráfica, mas também depende muito do intuito da captação de imagem. As diferentes objetivas também condicionam a profundidade de campo: o uso de uma grande-angular permite maior profundidade de campo num enquadramento que uma teleobjetiva.

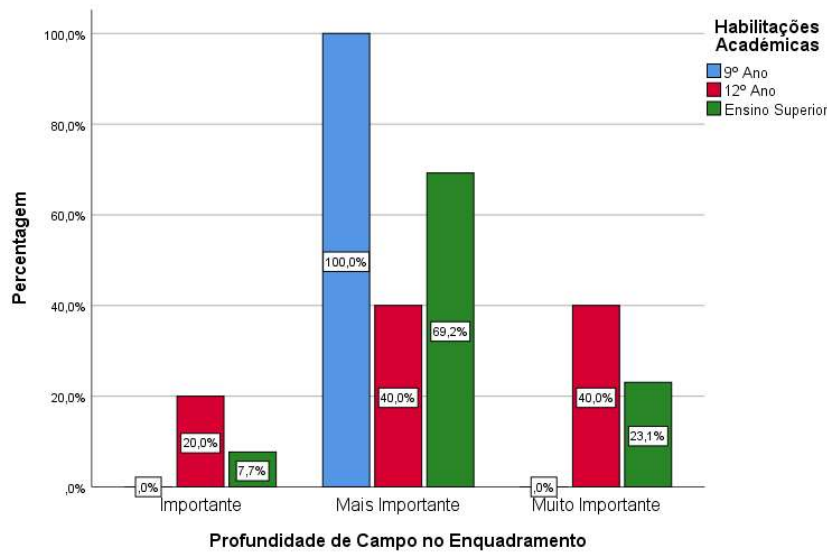
Gráfico 24: Percentagem dos inquiridos por intervalo de tempo de profissão consoante o grau de importância da profundidade de campo no enquadramento.



Ainda no âmbito do mesmo elemento, processaram-se os dados tendo como referência as habilitações académicas e os resultados também nesta vertente são muito interessantes. 100% dos inquiridos que têm o grau académico mais baixo estão de acordo em classificar a Profundidade de Campo como “mais importante” num enquadramento, tal como 69,2% dos técnicos com a formação académica superior. Os profissionais com

o 12º ano estão indecisos entre o “mais importante” e o “muito importante”, uma vez que ambos os graus estão com 40%. Na realidade, a importância da profundidade de campo depende muito do trabalho que se está a realizar e normalmente, para se obter os fundos desfocados dando mais destaque ao objeto principal, por exemplo, é algo que requer algum tempo para pensar como o fazer da melhor maneira. Ora este tempo não é compatível com o trabalho do repórter de imagem no seu dia a dia, quando tudo é feito o mais rápido possível havendo pouco espaço a ajustes técnicos.

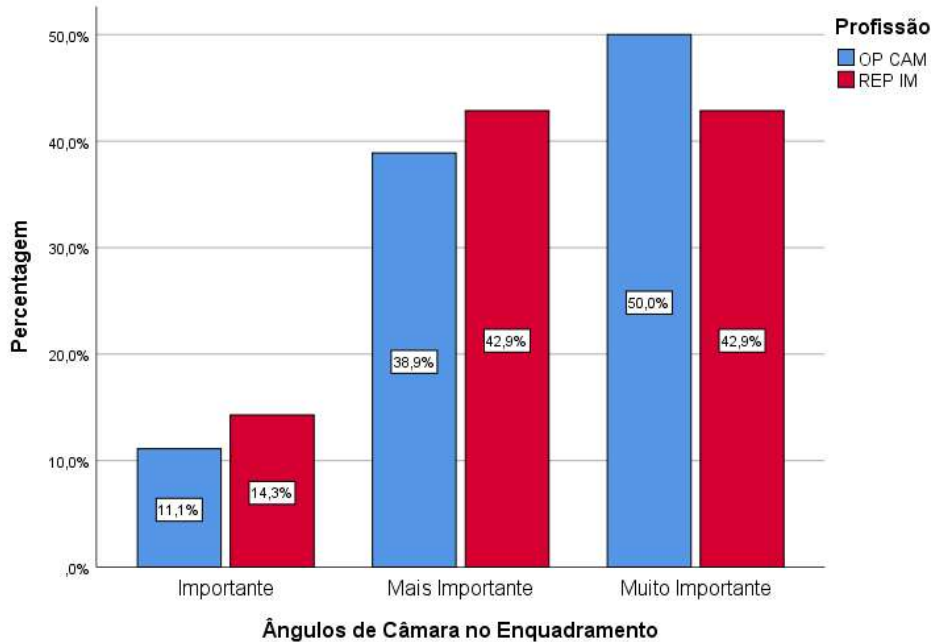
Gráfico 25: Percentagem dos inquiridos por habilitações académicas consoante o grau de importância da profundidade de campo no enquadramento.



Os Ângulos de Câmara, isto é, se o plano é picado ou contrapicado, fazem parte dos elementos a ponderar e neste campo houve alguma diferença nas opiniões. 50% dos operadores de câmara escolheu esta opção como “muito importante” embora no caso dos repórteres de imagem haja um “empate” entre o “muito importante” e o “mais importante” porque ambos contabilizam 42,9%. Os ângulos de câmara são planos mais específicos usados para dar ou retirar força a um elemento no enquadramento, normalmente, na figura humana. Se o plano estiver picado, a pessoa parecerá mais pequena que o resto dos elementos; se o plano for contrapicado dar-se-á mais destaque, parecendo que está num pedestal, sendo superior aos restantes elementos do enquadramento, tal como já foi

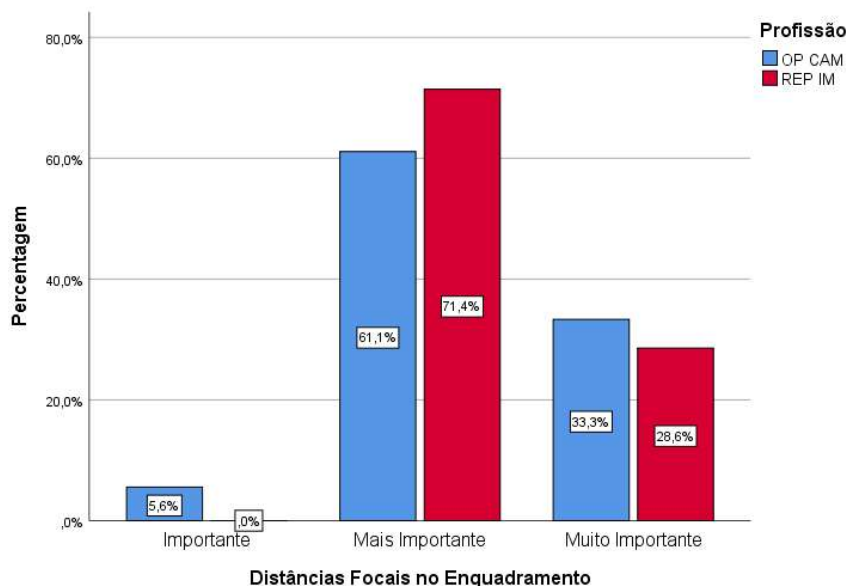
abordado no capítulo II, subcapítulo 3 onde se reflete sobre a captação de imagens, mais especificamente os enquadramentos, a composição e os movimentos, de acordo com os autores Emilio Polo de Guínea e Francisco Montesdeoca Alonso (1995, p. 46).

Gráfico 26: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância dos ângulos de câmara no enquadramento.



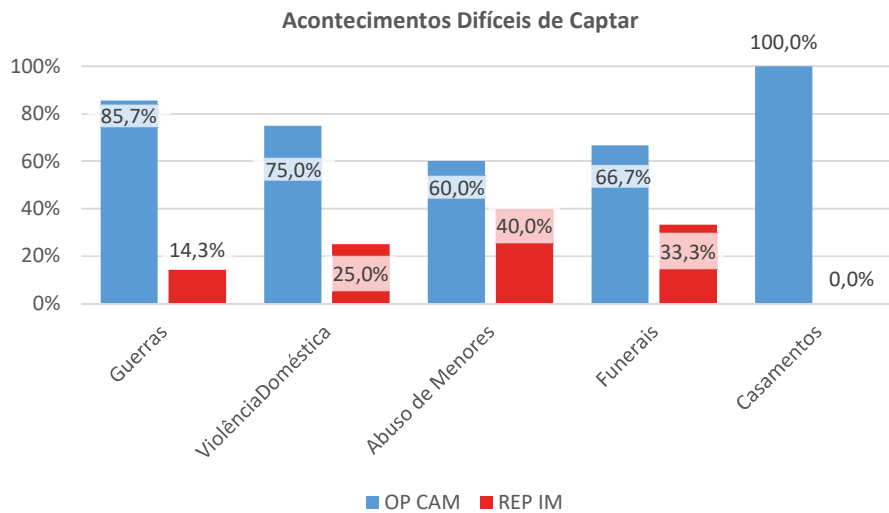
Por fim, relativamente ao último dos elementos em questão do inquérito, também se obteve unanimidade na escolha do grau de “mais importante” por repórteres e operadores por 61,1% e 71,4%, respetivamente. As distâncias focais, também anteriormente referidas por Freeman (2002) e Magno (2004) são cruciais para um enquadramento porque dependem da objetiva. Já aqui falamos na grande-angular, por exemplo que tem uma distância focal menor que as objetivas *standard* ou normais e na teleobjetiva que oferece uma distância focal muito maior.

Gráfico 27: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância das distâncias focais no enquadramento.



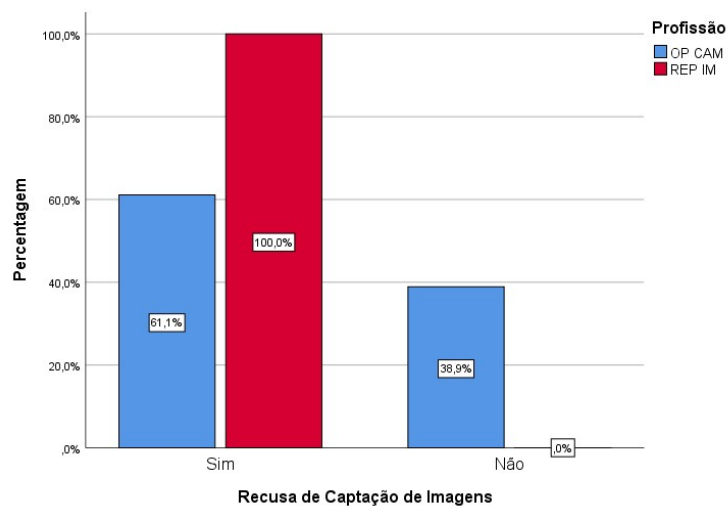
No dia a dia de um profissional da imagem há situações mais ou menos complicadas para a captação de imagens. No entanto, algumas imagens, em circunstâncias específicas, assumem um grau de dificuldade maior em cada trabalho. A questão seguinte propõe alguns Acontecimentos Difíceis de Captar que receberam respostas múltiplas por parte dos inquiridos, o que obrigou à criação de uma tabela cruzada e em seguida, de um gráfico com esses dados. Cada um dos acontecimentos difíceis tem o valor máximo de 100%, sendo as percentagens apresentadas, a partilha de respostas entre operadores de câmara e repórteres de imagem. Pode então concluir-se que, apenas os operadores consideram os “Casamentos” como acontecimento difícil de captar e que, os outros eventos propostos também têm um grau de dificuldade maior para estes técnicos que para os repórteres. Apenas no caso de “Abuso de Menores”, os valores entre os profissionais se aproximam, mas os operadores continuam a estimar este tipo de ocorrências como mais difíceis que os repórteres de imagem.

Gráfico 28: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante as múltiplas respostas sobre os Acontecimentos Difíceis de Captar



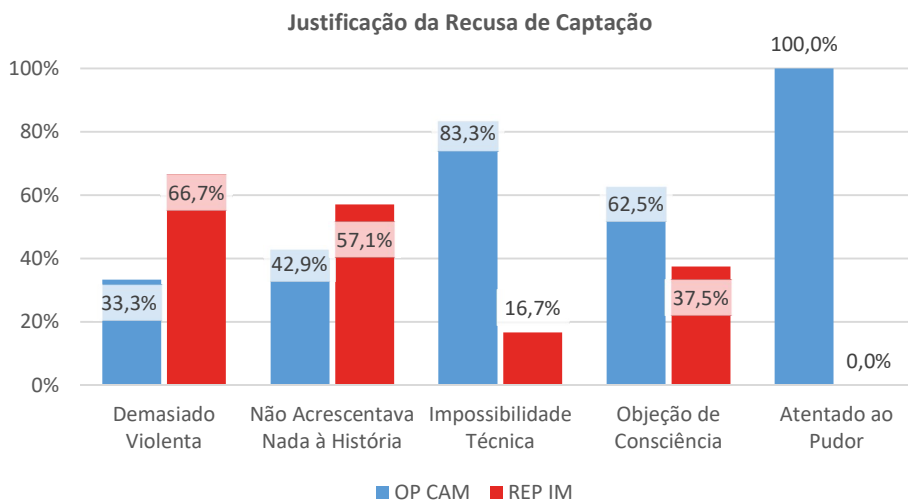
A recusa de captação de imagens é uma questão pessoal porque normalmente os motivos são mais privados que técnicos. Neste caso, tendo em conta a natureza do trabalho dos repórteres, já todos se recusaram a captar imagens. Nos operadores de câmara, a diferença não é tão acentuada, mas mais de 50% já passaram por uma situação de “não aceitar” captar algum tipo de imagens.

Gráfico 29: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem que já se recusaram ou não a fazer captação de imagens.



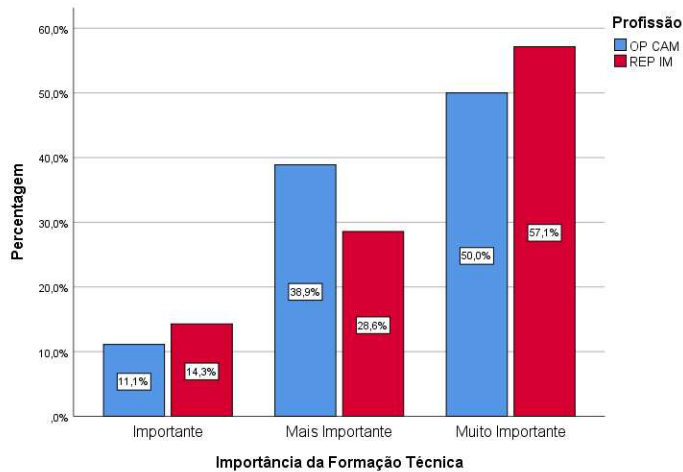
No gráfico seguinte observam-se as justificações que constavam no inquérito e, como alguns dos trabalhadores alegaram mais que uma destas situações, foi criada uma tabela cruzada e posteriormente um gráfico com esses dados. A cada uma das justificações foi dado o valor máximo de 100%, sendo as percentagens apresentadas a divisão entre as respostas dos operadores de câmara e dos repórteres de imagem. Assim sendo, pode-se concluir que, apenas os operadores usaram o “Atentado ao Pudor” como justificação e que a “Impossibilidade Técnica” e a “Objeção de Consciência” são situações que acontecem, maioritariamente, com estes profissionais da imagem. Os repórteres consideram a violência das imagens a captar e o facto de estas serem supérfluas à história que contam, os motivos mais válidos para fundamentar a sua recusa de captação.

Gráfico 30: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante as múltiplas justificações para a recusa de captação de imagens.



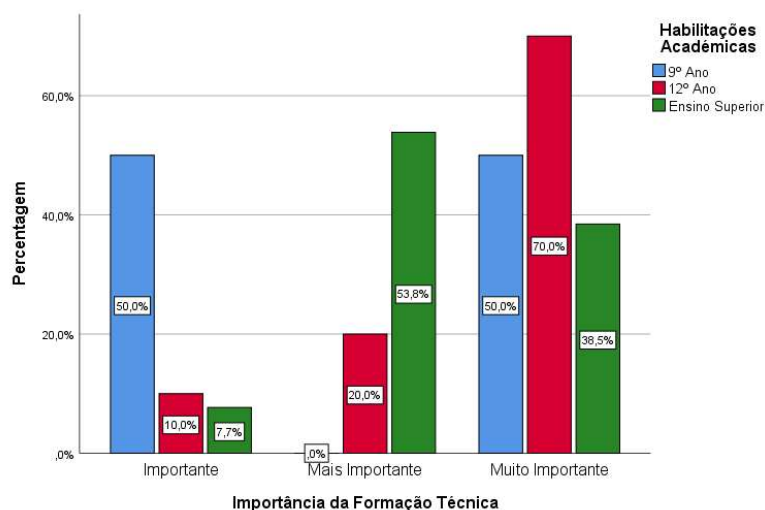
Na pergunta n. 10 era pedido aos inquiridos que classificassem em termos de importância, a formação técnica dos trabalhadores da imagem, tendo em conta a evolução tecnológica do material. Assim sendo e analisando o gráfico, conclui-se que 57,1% dos repórteres e 50% dos operadores consideram “muito importante” a formação técnica.

Gráfico 31: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância da formação técnica face à evolução tecnológica do material.



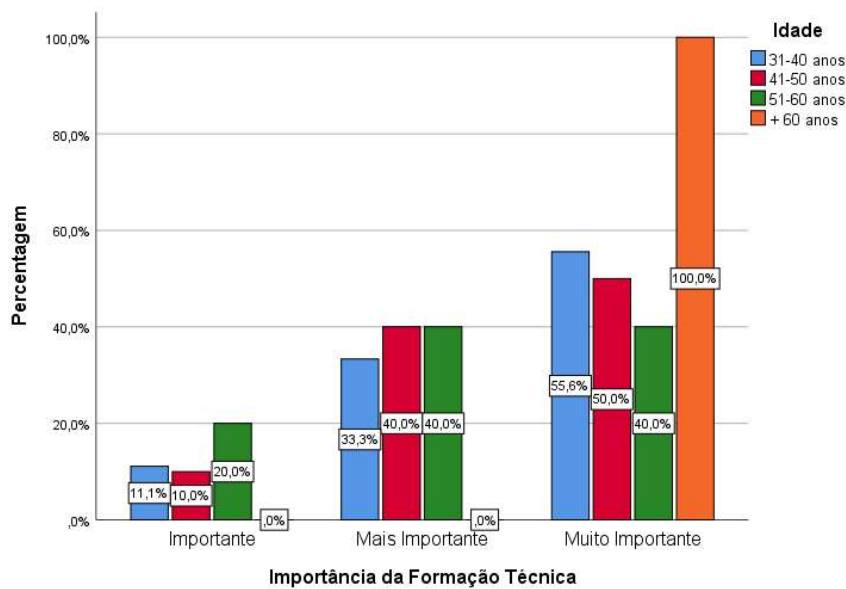
Esta mesma questão, mas salientando as diferenças a nível das habilitações académicas, verifica-se que o grau de maior importância é partilhado por 70% dos trabalhadores com o 12º ano, 50% dos que têm o 9º ano e apenas 38,5% dos que concluíram o Ensino Superior. Curiosamente, estes técnicos com mais habilitações apenas consideram “mais importante” a formação técnica aliada à evolução tecnológica, com uma percentagem de 53,8%.

Gráfico 32: Percentagem dos inquiridos por habilitações académicas consoante o grau de importância da formação técnica face à evolução tecnológica do material.



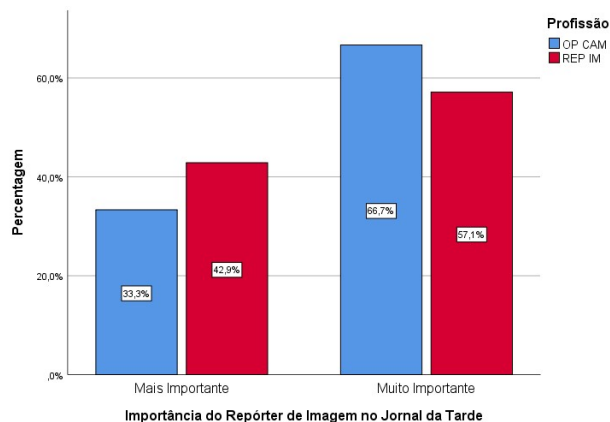
Submeteu-se ainda a questão n. 10 a outra análise relacionada com a idade de cada trabalhador para se concluir que a percentagem dos trabalhadores das diferentes faixas etárias reconhece a formação técnica como “muito importante” na evolução da tecnologia. Apenas a faixa etária dos 51 aos 60 anos tem a mesma percentagem entre “muito importante” e “mais importante” (40%).

Gráfico 33: Percentagem dos inquiridos por intervalo de tempo de profissão consoante o grau de importância da formação técnica face à evolução tecnológica do material.



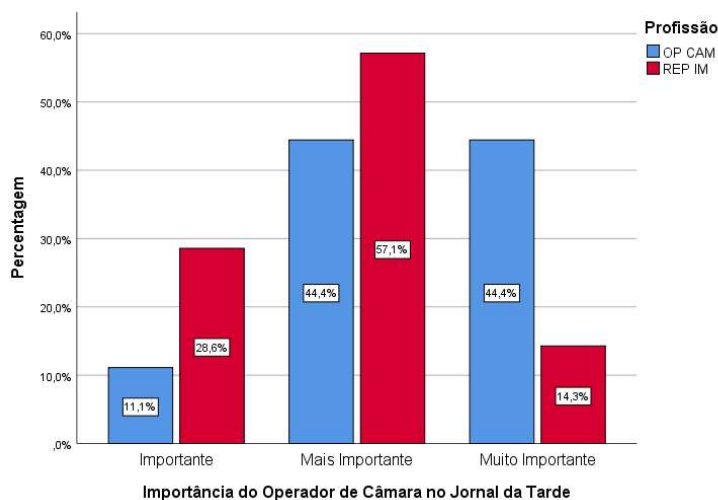
A pergunta seguinte prende-se com o facto de um noticiário (qualquer um deles, na RTP Porto) ser feito por estes dois técnicos de imagem. As reportagens são previamente gravadas e captadas pelos repórteres de imagem e o noticiário, ao ser emitido, necessita do operador de câmara para trabalhar a imagem do *pivot* e assim chegar a nossas casas. Nesta questão pretende-se saber qual o grau de importância que os inquiridos atribuem a cada um destes profissionais da imagem, tomando como exemplo o Jornal da Tarde, um dos espaços informativos de referência, produzido (não na íntegra) e emitido a partir da RTP Porto. Ao observar-se o gráfico seguinte conclui-se que tanto operadores como repórteres concordam na sua maioria que o repórter de imagem é “muito importante” no Jornal da Tarde.

Gráfico 34: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância do repórter de imagem no Jornal da Tarde.



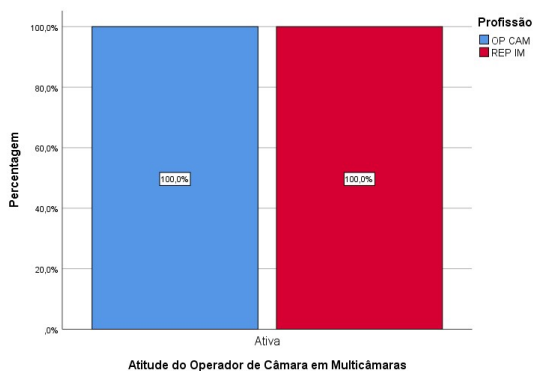
Em relação ao papel do operador, não é reconhecida tanta importância a nível percentual, embora os próprios operadores de câmara estejam divididos entre “mais importante” e “muito importante” com 44,4%.

Gráfico 35: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância do operador de câmara no Jornal da Tarde.



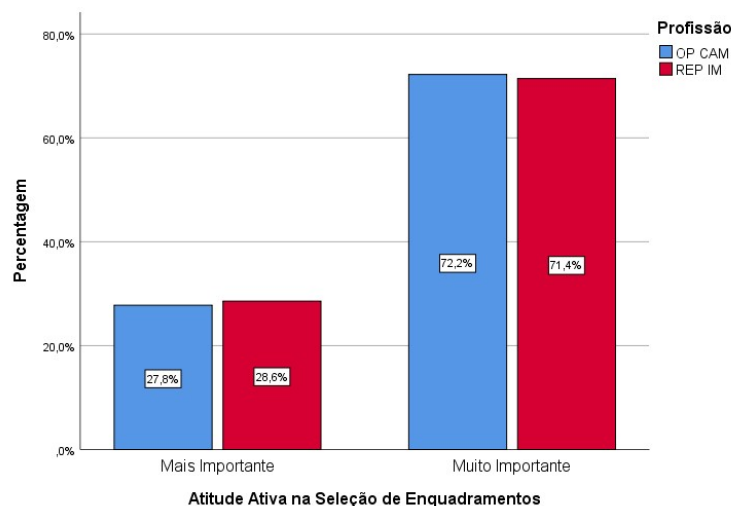
A questão mais unânime de todo este inquérito é a seguinte na nossa análise e está diretamente ligada com a atitude que um operador de câmara deve ter face a um trabalho multicâmaras: se deve ser uma atitude passiva ou ativa. As respostas obtiveram 100%, tanto na opinião dos repórteres de imagem como dos operadores de câmara, valorizando a atitude ativa do trabalhador.

Gráfico 36: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem que consideram que o operador de câmara deve ter uma atitude ativa num trabalho multicâmaras.



A partir da resposta “ativa” da pergunta anterior, a nova questão pedia para definir os critérios em que o operador de câmara intervém numa escala de 1 a 5 (1 – pouco importante, 5 – muito importante). É inequívoca a resposta dos inquiridos através de 72,2% dos operadores e 71,4% dos repórteres a afirmarem que o câmara é “muito importante” na seleção dos enquadramentos.

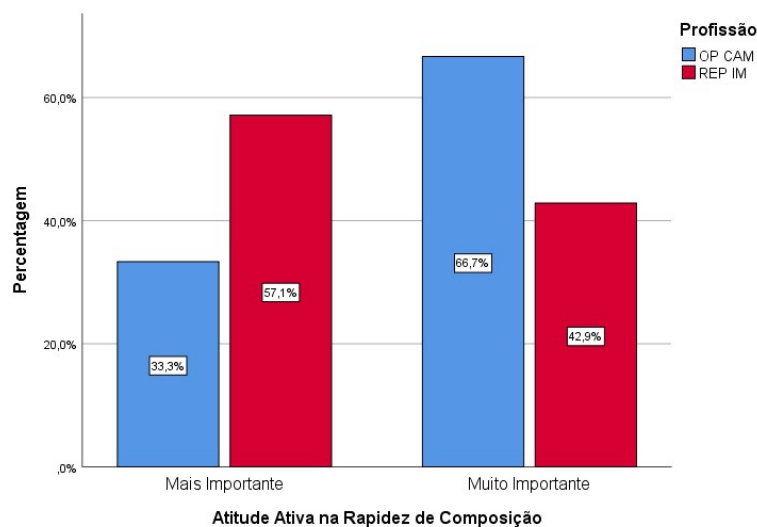
Gráfico 37: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância de uma atitude ativa na seleção de enquadramentos.



O mesmo não acontece para a opção seguinte. A rapidez na composição do plano é considerada “muito importante” para os operadores (66,7%), mas apenas “mais

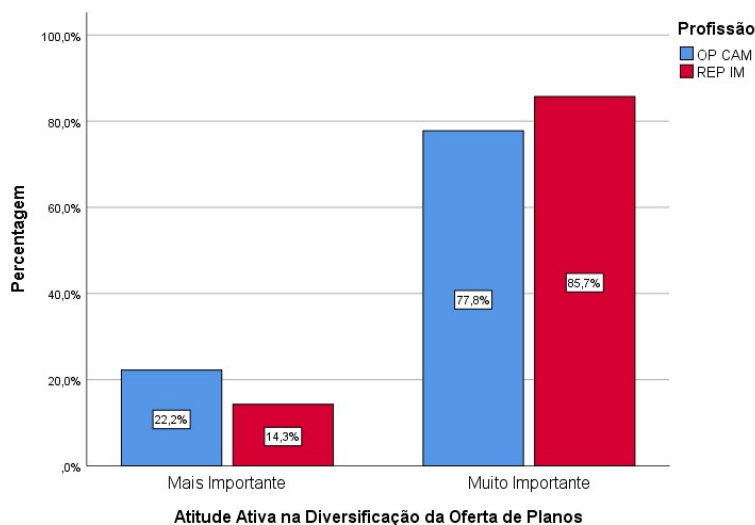
importante” para os repórteres (57,1%). Aqui observa-se bem a diferença entre quem é operador e quem é repórter. No caso do repórter nem sempre a composição é cuidada porque depende das condições de captação (clima, movimentação do objeto) porque o importante é ter “lá” o ponto de interesse para a reportagem ou o direto. Com o operador de câmara, a rapidez de composição tem a ver com os grafismos colocados no fundo do jornalista-*pivot* que, hoje em dia, devido aos cenários virtuais e às placas gráficas cada vez mais rápidas, mudam num ápice, à velocidade de um *click* de um rato. Estar atento ao “que se passa no *viewfinder*” e rapidez no manuseamento da câmara são os requisitos essenciais aos operadores.

Gráfico 38: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância de uma atitude ativa na rapidez de composição.



A diversificação na oferta de planos é outro critério que gerou unanimidade entre os trabalhadores com percentagens de 77,8% nos operadores e 85,7% nos repórteres. Demonstra que os técnicos de imagem têm consciência da importância do seu trabalho porque eles são “os olhos do realizador” no terreno, no caso dos operadores de câmara e vão sugerindo/oferecendo os planos consoante o que lhes parece importante mostrar. O mesmo se passa com os repórteres de imagem: eles são os olhos, mas da população em geral porque são as imagens deles, os planos que eles gravam (ou emitem em direto) que vão mostrar o que aconteceu, o que eles (repórteres) viram no terreno.

Gráfico 39: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância de uma atitude ativa na diversificação da oferta de planos.

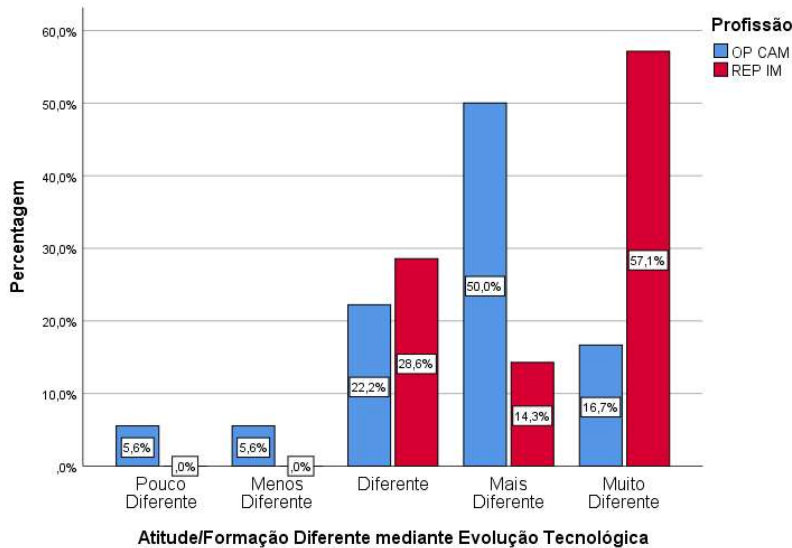


A próxima questão tem a ver com a evolução tecnológica da cenografia virtual, um tema que acaba por estar mais relacionado com os operadores de câmara porque obriga a um cuidado diferente relativamente a enquadramentos porque os elementos “não estão lá”, são virtuais e também podem ser moldados através do computador que os gera. Há uma maior inconstância e variação para cada plano. No entanto são os repórteres de imagem quem considera “muito importante” a atitude ou formação diferente por parte do operador para essa evolução. Os próprios operadores acabam por “desvalorizar” um pouco essa atitude ou formação, provavelmente porque o fazem, há pelo menos 8 anos, na RTP Porto. Em junho de 2010 foi inaugurado o Estúdio B, um estúdio de cenografia virtual onde se passou a fazer os noticiários e todos os programas relacionados com a Informação da RTP1 e RTP3. Crê-se que, sendo a maior parte destes operadores dessa altura, ao fim de 8 anos, já não valorizem uma atitude diferente ou mesmo uma formação especial porque é o seu dia a dia trabalhar com este género de tecnologia.

No caso dos repórteres de imagem, a evolução tecnológica é vista como grande razão para ter uma atitude “muito diferente” perante o seu trabalho. Os *viewfinders* são a cores, a maior parte das câmaras quase faz o balanceamento de brancos “sozinha”, a qualidade de imagem melhora diminuindo o tamanho da câmara a usar e o peso cada vez menor do material são algumas das vantagens que a tecnologia trouxe a estes

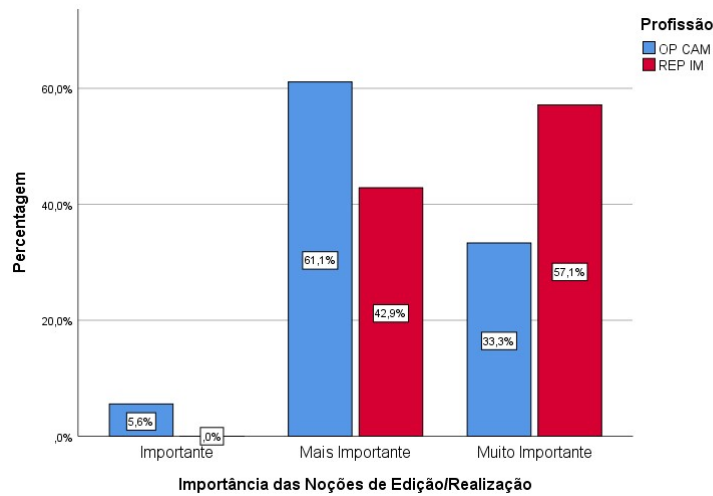
trabalhadores, facilitando o seu trabalho e obrigando a uma constante atualização de conhecimentos.

Gráfico 40: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância de uma atitude/formação diferente mediante a evolução tecnológica.



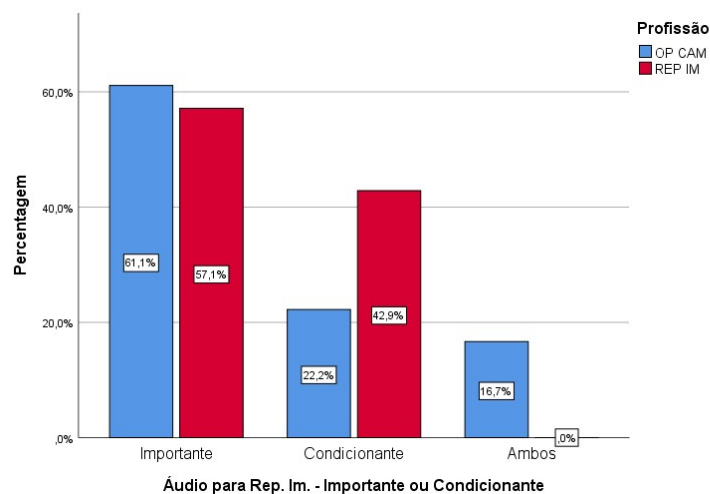
As noções de edição e/ou realização são importantes para um repórter de imagem e para um operador de câmara pois são a finalização de um trabalho por eles iniciado. No caso do repórter, se ele souber como as imagens irão encaixar e quais as regras, captará imagens de forma a facilitar posteriormente o trabalho do editor que, em algumas circunstâncias, até pode ser o próprio operador. Na RTP Porto não funciona assim, mas nas Delegações espalhadas por todo o país, o repórter é também editor. Em relação ao operador de câmara, as noções de realização são igualmente de grande valor pois favorece o trabalho do realizador na escolha dos planos a “colocar no ar” e, em articulação com o resto dos colegas operadores (uma vez que os programas são, normalmente, multicâmaras), valoriza o produto final a emitir para o telespetador. O grau de importância, nesta questão está reconhecido por parte dos técnicos, mas de formas diferentes. Os repórteres consideram “muito importantes” estas noções, mas os operadores acham apenas que são “mais importantes”.

Gráfico 41: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância das noções de edição/realização.



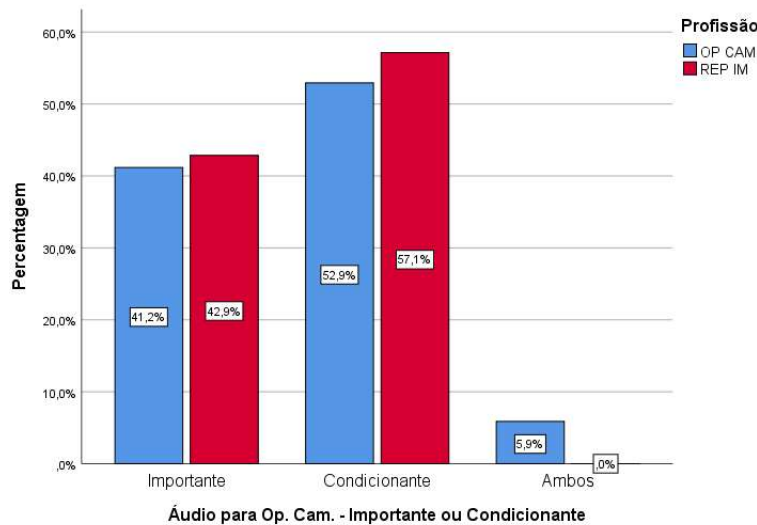
O áudio é, tanto para repórteres de imagem como para operadores de câmara, um tema importante que leva a muitas questões e a diferentes opiniões. Na próxima questão tentou saber-se se os profissionais consideram o áudio importante ou condicionante para o trabalho diário de um repórter de imagem. Os próprios repórteres de imagem aparecem divididos entre o importante e o condicionante com uma diferença de apenas 14,2%, enquanto que os operadores de câmara na sua maioria (61,1%) acham que o áudio é importante para o trabalho diário dos colegas.

Gráfico 42: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem que consideram o áudio importante e/ou condicionante para o Repórter de Imagem.



No caso do trabalho dos operadores de câmara, as opiniões estão mais equilibradas embora os profissionais calculem que o áudio é mais condicionante que importante. É interessante salientar a inversão dos valores entre “importante” e “condicionante” nos repórteres de imagem entre o gráfico 37 e o 38.

Gráfico 43: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem que consideram o áudio importante e/ou condicionante para o Operador de Câmara.

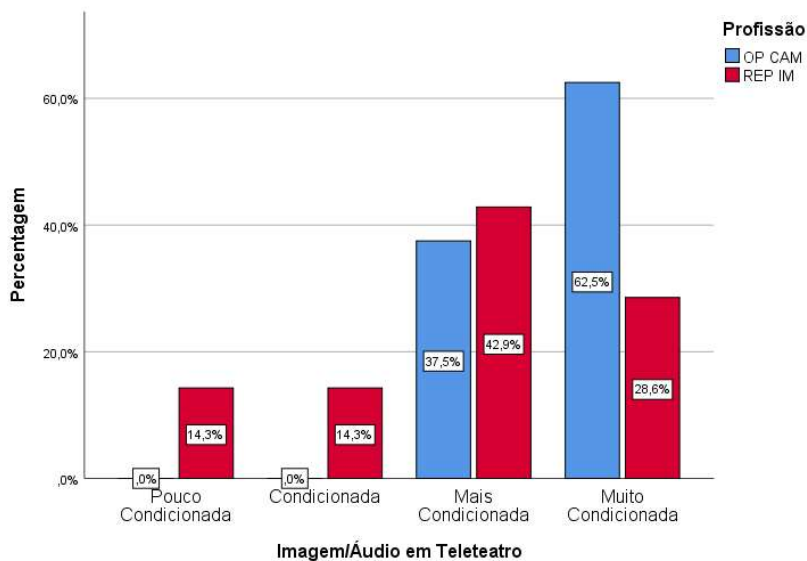


A última questão deste inquérito reflete sobre as condicionantes da imagem em relação ao áudio e em que atmosferas poderá essa situação ocorrer; a colocação de microfones e o espaço de captação tendo em conta as reverberações e outros ruídos externos podem influenciar a captação de imagens. As hipóteses apresentadas estão relacionadas com realidades que se vivem agora na RTP Porto. No caso do Teleteatro para a RTP 2 que é executado pelos operadores, Entrevistas e Voxpop's são o dia a dia dos repórteres e de alguns operadores de câmara que designamos de VML (Vídeo Móvel Ligeiro) que fazem as reportagens e diretos para os Programas de Entretenimento, programas esses que são feitos em estúdio também pelos operadores e os noticiários que, como vimos anteriormente, são a “parceria” mais próxima entre o trabalho do repórter e do operador.

De uma forma geral, estas respostas são as mais diferentes de todo o inquérito. Em termos de grau de importância, provavelmente cada trabalhador assumiu uma posição muito pessoal em relação a cada condicionante apresentada, daí a obtenção de gráficos

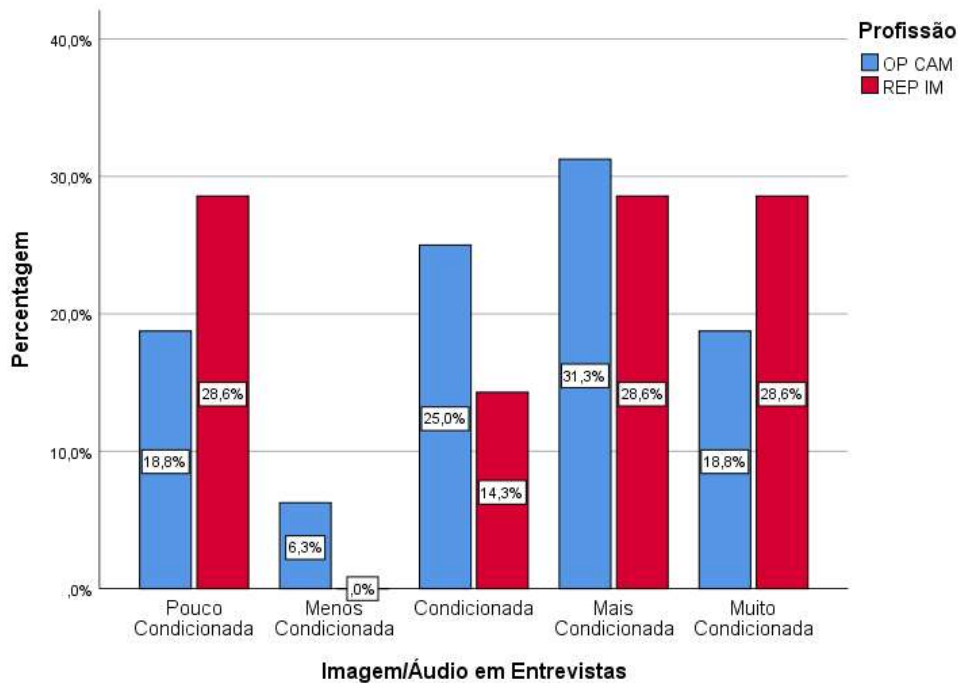
com valores muito distribuídos. No caso do Teleteatro, os operadores de câmara assumem a importância do áudio ao condicionar a imagem estando as opiniões distribuídas entre “mais condicionada” (37,5%) e “muito condicionada” (62,5%). Os repórteres, como não costumam executar este tipo de trabalho, estão mais divididos não chegando sequer nenhum valor aos 50%.

Gráfico 44: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância em que a imagem fica condicionada pelo áudio em teleteatro.



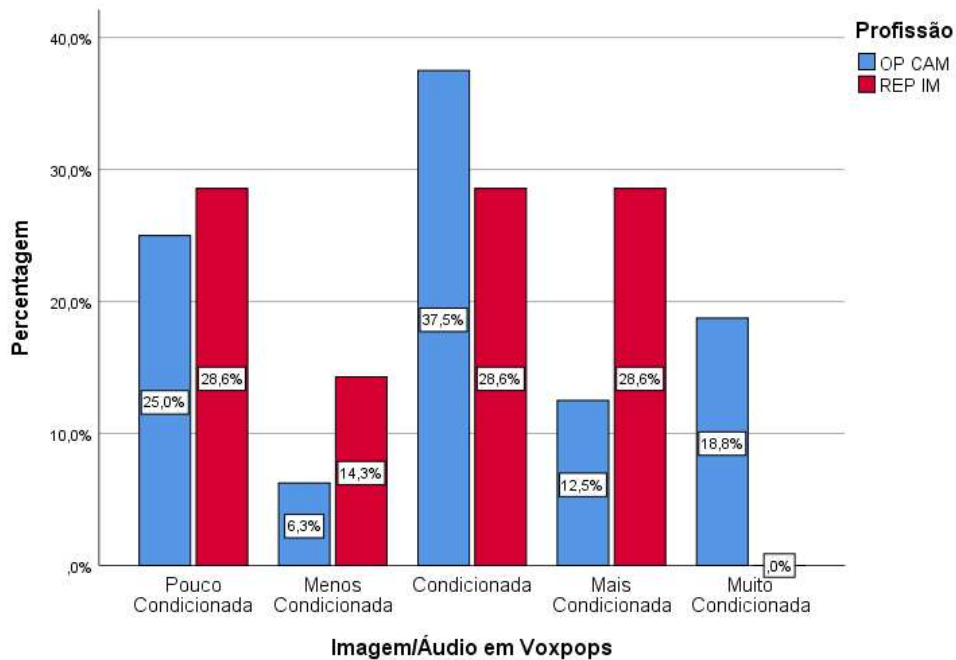
O áudio em entrevistas é uma das restrições à imagem porque a captação desse áudio já depende de outros fatores externos ao repórter e ao operador como as condições climáticas ou a localização do entrevistado. No entanto, não há uma opinião formada entre as respostas dos 25 inquiridos acerca do áudio ser uma condicionante para a imagem, uma vez que as ideias são muito divergentes em termos de importância como se verifica no gráfico seguinte. No caso dos repórteres (que são quem trabalha diariamente com entrevistas), as opiniões estão divididas (com 28,6%) entre “pouco condicionada”, “mais condicionada” e “muito condicionada”. No caso dos operadores de câmara, como trabalham em equipa, há sempre um operador que áudio responsável por esta área, daí não haver também nenhuma opinião formada.

Gráfico 45: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância em que a imagem fica condicionada pelo áudio em entrevistas.



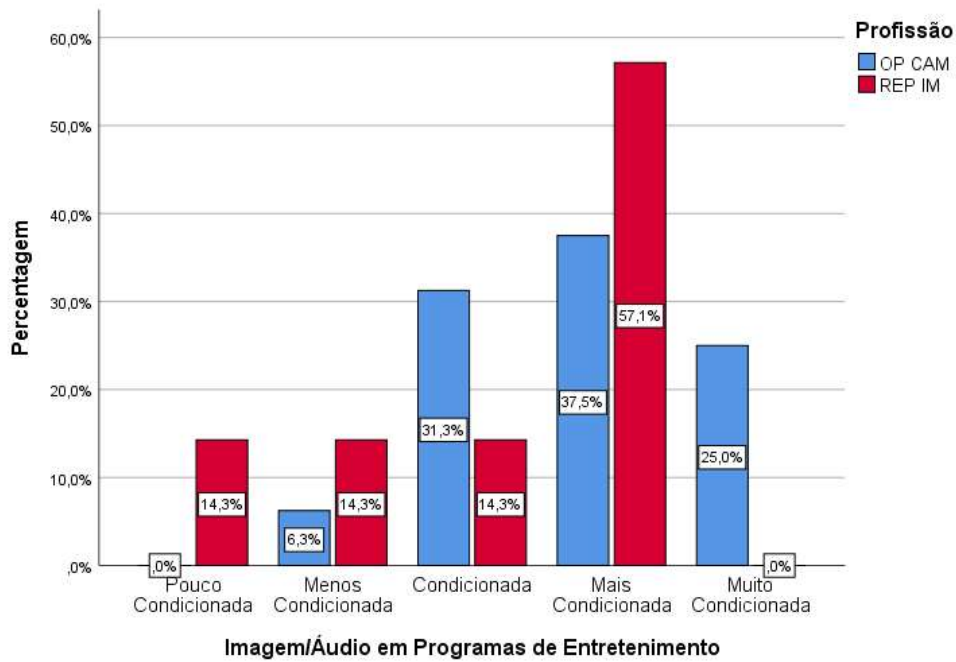
Os voxpop's são entrevistas feitas à população em geral, na rua sobre assuntos que estão na ordem do dia ou, no caso dos programas de entretenimento, sobre questões de algum assunto específico que se irá abordar no programa em estúdio. Devido às características "informais" de captação, nem sempre o áudio é cuidado como devia ser. Daí a questão de o inquérito obter percentagens tão semelhantes entre as 5 opções propostas não havendo, também aqui, nenhuma conclusão acerca do condicionamento da imagem por causa do áudio em voxpop's.

Gráfico 46: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância em que a imagem fica condicionada pelo áudio em voxpop's.



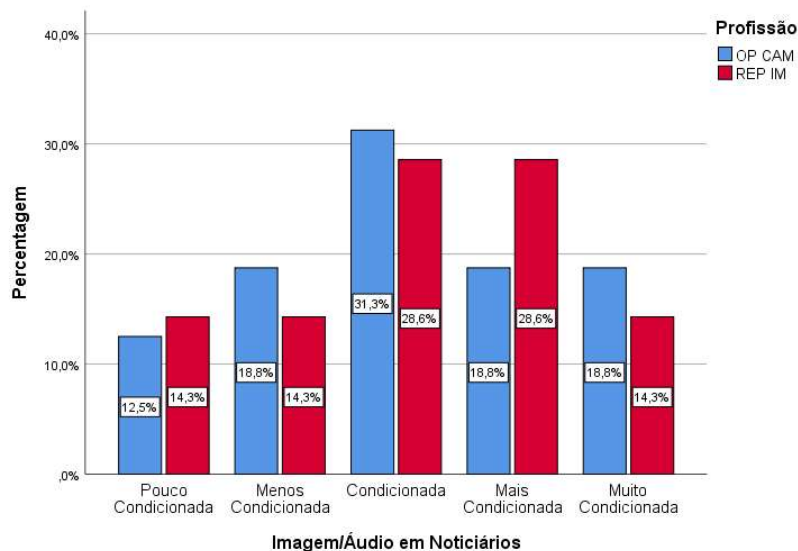
Em relação aos programas de entretenimento, os repórteres de imagem são mais unânimes e 57,1% consideram que a imagem fica mais condicionada pelo áudio. No caso dos operadores de câmara continua sem haver opinião formada embora o valor mais alto (37,5%) também seja na opção de valor 4 na escala de 1 a 5. De facto, nos programas de entretenimento, o áudio pode condicionar os planos a apresentar, por exemplo, sempre que um grupo musical atuar num programa de entretenimento com captação de som em direto, a colocação de microfones e colunas para monição dos músicos irão condicionar a estética e enquadramentos a efetuar. Será sempre um compromisso entre o áudio e o vídeo com o aval final do realizador. O grau de dificuldade será maior ou menor consoante o grupo a atuar, se for um só cantor, uma banda, uma tuna ou um rancho folclórico, tendo em conta o número de elementos e instrumentos, complicará, à partida o trabalho do operador de câmara (e do áudio por causa da captação).

Gráfico 47: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância em que a imagem fica condicionada pelo áudio em programas de entretenimento.



No caso dos noticiários, voltam a aparecer as opiniões muito “espalhadas” sem haver números que permitam uma leitura conclusiva. As duas maiores percentagens vão para uma imagem “condicionada”, mesmo a meio da tabela de opções.

Gráfico 48: Percentagem de operadores de câmara e repórteres de imagem consoante o grau de importância em que a imagem fica condicionada pelo áudio em noticiários.



Tendo em conta a análise inconclusiva à última questão, relativamente ao facto de a imagem ficar ou não condicionada pelo áudio, tentou-se outra abordagem no sentido de usar as habilitações académicas como variável e não a profissão, uma vez que a distinção entre operadores de câmara e repórteres de imagem não refletiu nenhum dado valeroso. Assim sendo, ao observar os gráficos seguintes deduz-se que, em todas as 5 situações apresentadas como exemplos para o áudio condicionar a imagem (Teleteatro, Entrevistas, Voxpop's, Programas de Entretenimento e Noticiários), os trabalhadores com menor habilitação académica são unânimes (100%) em atribuir sempre o valor do centro da tabela, assumindo que o áudio condiciona sempre a imagem, mas “numa medida intermédia”.

No caso do teleteatro também é interessante realçar que tanto os profissionais com o 12º ano como os que têm o ensino superior concordam que a imagem fica “muito condicionada” pelo áudio (50% e 58,3%, respetivamente).

Gráfico 49: Percentagem dos inquiridos por habilitações académicas consoante o grau de importância em que a imagem fica condicionada pelo áudio em teletatro.

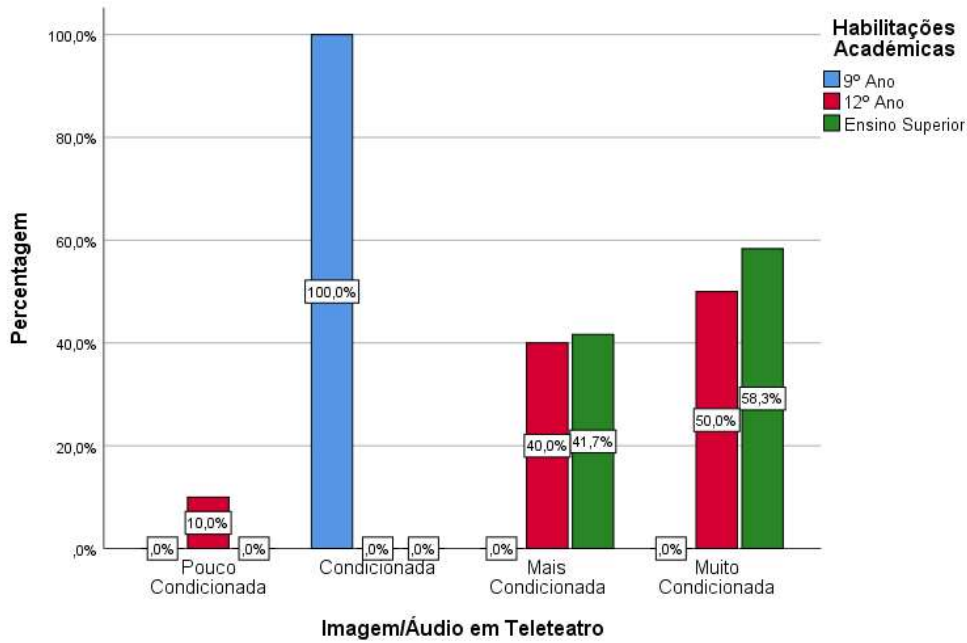


Gráfico 50: Percentagem dos inquiridos por habilitações académicas consoante o grau de importância em que a imagem fica condicionada pelo áudio em entrevistas.

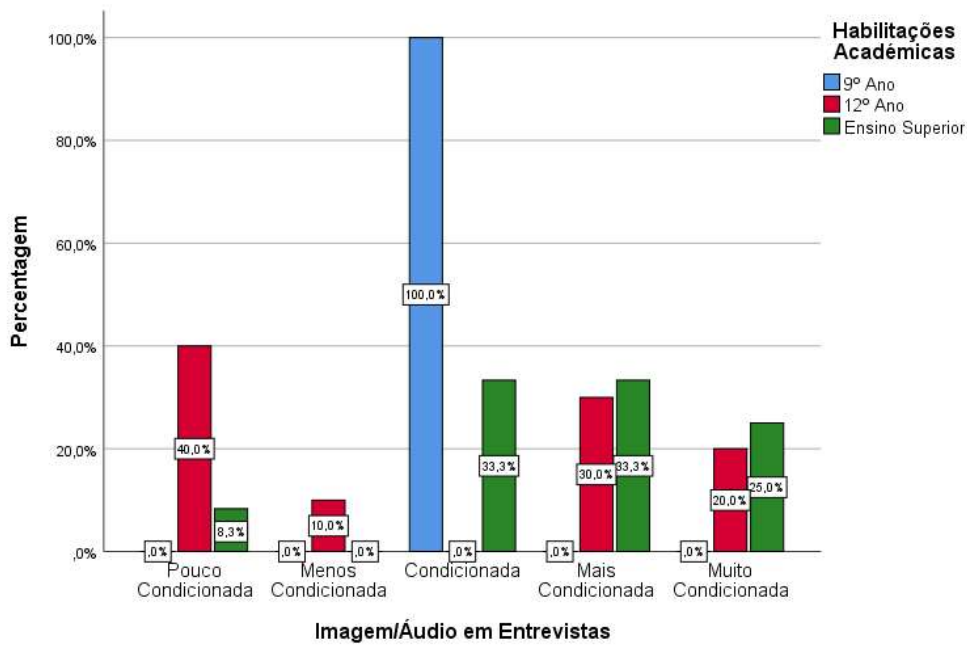
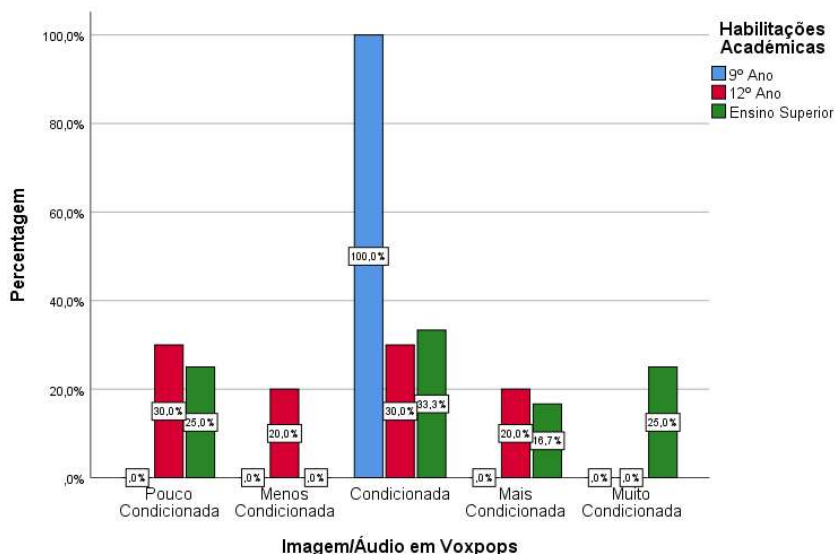


Gráfico 51: Percentagem dos inquiridos por habilitações académicas consoante o grau de importância em que a imagem fica condicionada pelo áudio em voxpop's.



Apenas no próximo gráfico, relativamente aos programas de entretenimento, há valores mais assinaláveis referentes aos trabalhadores com o 12º ano e com o Ensino Superior que consideram que a imagem é “mais condicionada” pelo áudio nestes tipos de programa.

Gráfico 52: Percentagem dos inquiridos por habilitações académicas consoante o grau de importância em que a imagem fica condicionada pelo áudio em programas de entretenimento.

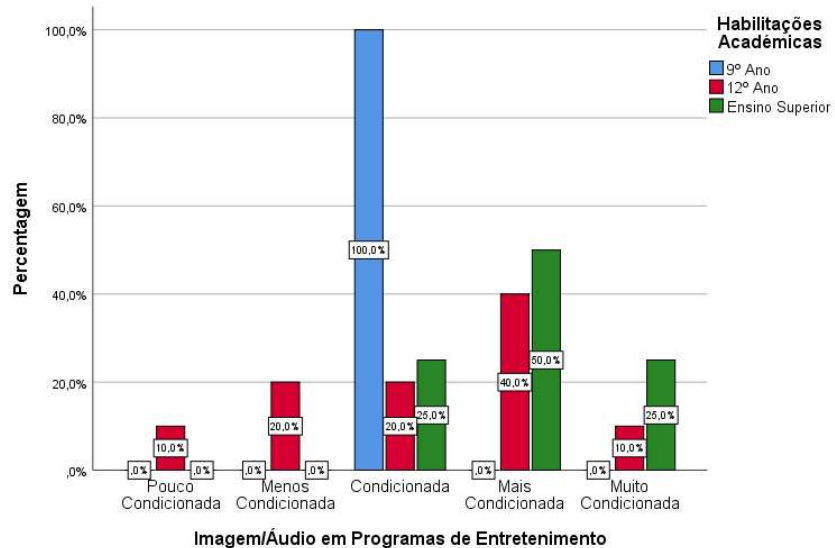
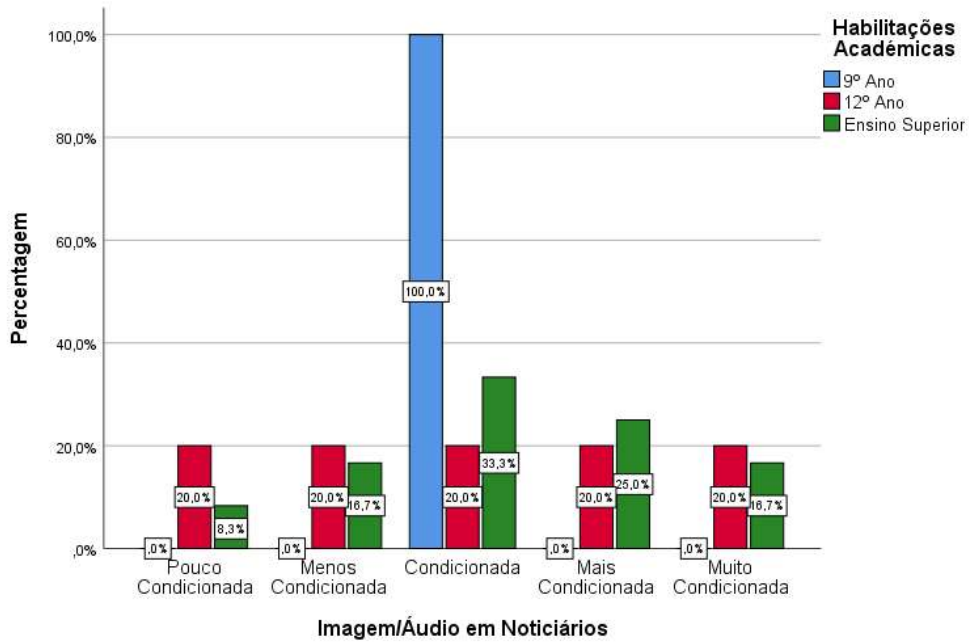


Gráfico 53: Percentagem dos inquiridos por habilitações académicas consoante o grau de importância em que a imagem fica condicionada pelo áudio em noticiários.



Em relação às outras situações propostas no questionário continua sem haver uma opinião manifestamente relevante, aparecendo as percentagens muito divididas com valores muito baixos entre os 5 graus de importância apresentados.

3.2.2. Entrevistas a Repórteres e Operadores: Resultados e Discussão

Entrevistas aprofundadas a 4 elementos do sexo masculino entre os 35 e os 61 anos, todos trabalhadores da RTP Porto: 2 são operadores de câmara (um júnior e um sénior) e 2 são repórteres de imagem (um júnior e um sénior). Os trabalhadores séniores são efetivos na empresa, os juniores são trabalhadores a recibo verde: um diretamente para a RTP, através de um Contrato de Prestação de Serviços e o outro através de uma empresa de *outsourcing* chamada Nome de Código Green.

A razão desta seleção dos trabalhadores para entrevista está diretamente relacionada com os questionários previamente realizados. O número de anos no ativo e a idade dos intervenientes foram os itens determinantes para a seleção dos quatro entrevistados. O Repórter 1 tem 60 anos e é repórter de imagem há 32; o Câmara 1 tem 61 anos e é operador de câmara há 40; o Repórter 2 tem 36 anos e é repórter de imagem há 4 anos e o Câmara 2 tem 35 anos e é operador de câmara há 19.

As entrevistas foram realizadas, individualmente, entre 28 de maio e 19 de junho, nas instalações do Centro de Produção do Norte (CPN) e gravadas em formato áudio.

As questões colocadas são muito diretas e concretas para saber, na opinião de cada um, as diferenças e semelhanças entre um repórter de imagem e um operador de câmara e para analisar se a evolução tecnológica desempenha um papel importante na operação de uma câmara, no dia a dia da televisão.

1ª questão – O que é, para ti, um repórter de imagem e um operador de câmara; quais as principais diferenças, semelhanças ou características? (o que um tem que o outro não tem?)

2ª questão – Achas que a tecnologia condiciona a visão da realidade a captar? Porquê?

3ª questão – Como é o teu dia a dia de repórter de imagem/operador de câmara? O que fazes, quem te indica para onde vais e o que fazer?

Repórter 1 / Câmara 1 - Séniores

Repórter 2 / Câmara 2 – Juniores

Em termos gerais, concluiu-se que os trabalhadores mais novos não têm grande conhecimento acerca da divisão que a RTP faz entre repórteres de imagem e operadores de câmara. O facto de os repórteres de imagem de informação não fazerem mais nenhum tipo de serviço de câmara faz com que não tenham ideia do trabalho abrangente dos operadores da câmara, que também são repórteres de imagem, mas para programas de produção, entretenimento. O Repórter 2, repórter de imagem júnior, que está na empresa há pouco tempo, não tem ideia do trabalho de um operador de câmara e o Câmara 2, operador de câmara júnior na RTP, sendo freelancer, trabalha como repórter de imagem para outras estações televisivas, por isso não estabelece grandes diferenças na maneira de trabalhar, uma vez que ele desempenha as duas funções. Refere que “ambos têm que saber trabalhar com a câmara, seja ela qual for. Basicamente, fazem praticamente a mesma coisa; um trabalha mais em equipa com realizadores e programas mais longos se calhar e em diretos, enquanto que o repórter de imagem, faz mais à base de reportagens. Acho que é esse a única coisa que os distingue, (...) uns têm mais criatividade que outros, mas isso já vai de cada pessoa, agora o repórter e o operador, acho que é praticamente a mesma coisa.”

Para o Repórter 2, o operador de câmara é mais um técnico que faz o enquadramento que lhe pedem, fala do balanceamento, mas no caso não se aplica porque há um operador de controlo que ajusta a câmara em conjunto com o operador de câmara a nível de balanceamento, filtros e diafragma. O Repórter 2 fala ainda do realizador como responsável pelo plano, enquadramento, balanceamento e diafragma dizendo que é o realizador que decide tudo isso e informa os operadores do que têm a fazer, sendo um trabalho mais previsível que o do repórter que é mais stressante e imprevisível nomeadamente na cobertura de incêndios, desastres ou acompanhamento de políticos. Para este trabalhador, o que “mais distingue um do outro é o facto de um contar uma história, há um princípio, um meio e um fim em cada reportagem que nós fazemos. E acho que há mais contacto com as pessoas enquanto que com um operador de câmara não.” São mais autónomos em tudo acabando por ser também jornalistas uma vez que contam, através de imagens, o que veem. Quando chegam ao local são eles sozinhos que veem a luz, o melhor sítio para montar o tripé (se possível, porque muitas vezes é mesmo sem tripé!) para fazer as imagens para as reportagens ou para o direto.

No caso dos trabalhadores com mais experiência, eles têm profundo conhecimento do trabalho de uma e outra área e quais as suas diferenças. O Repórter 1 já foi operador de câmara por isso sabe bem a distinção entre as duas funções. Para ele um operador só se preocupa com a parte estética, não tem autonomia e é mais paciente porque trabalha em equipa e tem sempre um realizador “nas orelhas” a dar indicações. Acha que é um trabalho mais monótono porque são muitas horas dentro de um estúdio que, a esta altura da vida ele não conseguiria ter, daí ele ter optado por ser repórter de imagem. É uma pessoa mais autónoma, que tem que estar atenta à sua volta para reportar o que se passa, que trabalha em conjunto com o jornalista que, como vai variando, é mais pacífico para trabalhar. O repórter tem ainda uma preocupação constante com o áudio, que o operador não tem.

O Câmara 1 é o trabalhador há mais tempo na mesma profissão, sempre foi operador de câmara e esquetiza as diferenças entre as duas áreas muito sucintamente referindo que “um repórter trabalha em exteriores, interiores, normalmente fora do estúdio, trabalha em situações precárias, pode estar muito sujeito ao tempo, ao tempo atmosférico, aos critérios jornalísticos, trabalha em coordenação, normalmente, com um jornalista, poderá fazer gravados ou diretos. (...) Têm uma noção muito bem sustentada do fluxo de trabalho: captação de imagem, edição e até locução e, portanto, ele tem que ter noções profundas de edição.” Os operadores de câmara trabalham tanto em exteriores como em estúdio, para a informação ou para a produção (entretenimento). Regem-se por critérios estéticos, mas devem ter noções de realização, edição e som, uma vez que trabalham em equipa. A captação de imagens deve ser feita a pensar numa posterior edição (ou realização) uma vez que o trabalho começa nele (operador de câmara) mas acaba nos outros. O Câmara 1 defende ainda que “o operador de câmara tem que perceber de *codecs*, de *ccd's*, de luz, de temperatura de cor, de som, de níveis, de igualizações e o ideal era que ele também percebesse de edição.” Refere também que deve dominar a técnica e estética e que tem uma maior noção de trabalho em equipa que o repórter.

Em relação à segunda questão colocada, sobre o facto de a tecnologia condicionar a realidade a captar, todos concordam que a evolução tecnológica trouxe muitas vantagens, mas o Repórter 1 ressalva que “a tecnologia não deve (condicionar a visão da realidade). Quer dizer, eu devo tentar reportar a realidade e o mais limpinho possível”, de forma a manter sempre a verdade da notícia e referencia o uso dos *drones* e dos

viewfinders a cores como aspetos benéficos das melhorias técnicas. A visão do Repórter 2, júnior é, no mínimo, surpreendente porque diz ele que “eu já nasci na era do digital, do cartão, não sei o que é gravar em *videotape*.” Só tem conhecimento do que acontecia antes através do que contam os colegas mais velhos sobre o filme e o preto e branco. O Repórter 2 “já é do tempo” em que as imagens são gravadas em câmaras digitais, de *viewfinders* a cores e que, rapidamente, através de um cartão se “ingesta” num servidor (computador) todo o trabalho captado e fica disponível para o editor e jornalista montarem a reportagem. “Eu não consigo ter termo de comparação” afirma o trabalhador. Os operadores de câmara também consideram que a tecnologia é muito positiva. O Câmara 2 conta que “nos meus 18 anos que tenho de trabalho, já vi que muita coisa mudou (...) peso de material, peso de câmaras, inclusive de projetores de vídeo, (...) facilita o transporte e o trabalho em si (...) a qualidade das lentes, o aumento de qualidade da gravação, dantes era magnético e agora é digital” e veio reduzir o espaço necessário para arquivo de imagens. No entanto, o Câmara 2 chama a atenção que, para além dos meios técnicos, a criatividade é também essencial porque mesmo com material mais antigo é possível fazer um bom trabalho, depende tudo do operador. O Câmara 1 realça que a evolução tecnológica é abismal porque desde as câmaras a tubos e a preto e branco até aos *ccd*'s de alta qualidade de hoje em dia muita coisa mudou, inclusivamente a estética da imagem que está diretamente relacionada com a técnica. “A técnica não é uma coisa vaga e para engenheiros. (...) O artista tem que ter um conhecimento profundo da técnica. (...) Mas nós temos, por exemplo, uma quantidade imensa de menus numa câmara, não só da captação como do registo e, se o operador não dominar essas tecnologias, não sabe minimamente o que está a fazer e poderá estar a fazer asneiras brutais.” E o Câmara 1 dá ainda um exemplo: se o suporte de exibição for através da internet, a imagem a gravar será em vídeo progressivo, se for para televisão, o vídeo será interlaçado.

A terceira pergunta estava relacionada com o dia a dia de cada trabalhador, como sabem o que têm a fazer e onde. Como são duas áreas diferentes, as coisas processam-se de maneira diferente. O Câmara 2 trabalha para a RTP através de uma *outsourcing* sendo o caso dele diferente dos outros, a nível da atribuição de um horário de trabalho. Ele sabe apenas no dia anterior se trabalha em estúdio ou em exterior e o local. A câmara que irá “fazer”, com a qual irá trabalhar e a sua especificidade, só sabe no dia e no local em conjunto com os outros operadores de câmara.

No caso dos trabalhadores efetivos ou com contrato de prestação de serviços da RTP, o dia a dia acontece de forma um pouco diferente, uma vez que todos têm um horário marcado com um mês de antecedência. Mas, de acordo com o Câmara 1, operador sénior “temos de perceber o que vamos fazer de um dia para o outro” porque o regime de horário que temos de irregularidade permite alterações com 24 horas de antecedência. A nível de tarefas, um operador de câmara tanto pode trabalhar num estúdio de notícias, com cenografia virtual ou real, como em programas de produção como musicais, teatro, novelas, seriados ou mesmo dar apoio no exterior a programas de entretenimento.

No caso dos repórteres de imagem, o horário que sai, vem apenas com as folgas e uma previsão de horário, sem tarefas atribuídas. Mas, também neste caso, só no dia anterior é que sabe o que vão fazer para o dia seguinte porque o trabalho depende dos serviços de Agenda. A chefia ao fim de cada dia distribui o trabalho para o dia seguinte pelos repórteres de acordo com o tal horário mensal previamente fixado. Estes trabalhadores têm ainda o horário sem tarefa atribuída, estando “de piquete”, isto é, aguardam a chamada para poderem sair em reportagem se acontecer alguma coisa: incêndios, entrevistas de última hora, etc.

Conclusões

Ao iniciar-se esta pesquisa, a proposta era analisar as características dos dois tipos de profissionais da imagem existentes na RTP Porto: repórteres de imagem e operadores de câmara através da resposta a três perguntas de investigação: Quais as semelhanças e as diferenças entre um repórter de imagem e um operador de câmara e quais as funções de cada um. Os dados demonstram que é possível tirar as seguintes conclusões:

a) A nível de captação de imagem, ambas as profissões usam a mesma linguagem audiovisual, em algumas situações chegam mesmo a usar equipamento igual, uma vez que alguns operadores de câmara fazem reportagem e diretos, mas para a produção de entretenimento e as câmaras ENG que usam são iguais às dos repórteres de imagem;

b) Por norma, ambos os profissionais, são o início de um trabalho que nunca termina neles, isto é, há normalmente um editor que seleciona e monta as imagens do repórter e um realizador que seleciona as imagens do(s) operador(es) e as «coloca no ar»;

c) Os trabalhadores mais jovens não sentem tanto a diferença entre as duas profissões, ou porque tanto são repórteres como operadores (dada a natureza precária do seu trabalho exercem as duas atividades para outras empresas de televisão) ou porque desconhecem o funcionamento geral na empresa (pouco tempo a desempenhar funções na empresa);

d) Os profissionais mais antigos reconhecem a separação entre as categorias principalmente devido ao local de trabalho de cada um (exterior para os repórteres e estúdio para os operadores, com exceção dos câmaras que fazem vídeo móvel que também podem fazer exteriores em reportagem). Note-se aqui que, apesar de os operadores também executarem trabalho multicâmara em exteriores (de uma forma diária apenas no verão), os repórteres de imagem continuam a assumir que o trabalho dos operadores de câmara se desenvolve em estúdios;

e) Uma das principais diferenças prende-se com o facto de os repórteres de imagem se regerem por critérios jornalísticos e trabalharem sozinhos na captação de imagem e os operadores de câmara trabalharem em equipa, normalmente com mais dois colegas (ou até mais sete em programas de entretenimento) e o seu trabalho depende do realizador e do que este lhes pede;

f) Os repórteres de imagem trabalham para a informação (notícias) e os operadores para ambas as áreas: informação e produção (entretenimento). No caso da informação, os operadores de câmara, apenas desempenham as suas funções em estúdio; para a produção

tanto operam em estúdio como em exterior, mas sempre multicâmara e “ligados” a uma régie ou carro de exteriores. Esta circunstância, de exercerem uma profissão em conjunto com mais operadores de câmara, faz com que estes técnicos estejam mais habilitados a trabalhar em equipa que os repórteres que captam imagem sempre sozinhos (em conjunto com um jornalista, mas que não opera a câmara);

g) Relativamente ao equipamento que usam, os operadores de câmara são mais versáteis que os repórteres, isto é, o facto de exercerem a sua atividade em dois tipos de estúdio: um com cenografia real (programa de entretenimento) e outro com cenário virtual (noticiários e alguns programas gravados de entretenimento e informativos) “obriga-os” a conhecer e operar com diversos tipos de câmaras, além dos equipamentos que usam fora do estúdio, com um carro de exteriores. Os repórteres de imagem têm, cada um, uma câmara (a sua câmara) para trabalhar em qualquer lado;

h) Em termos de formação académica, os operadores têm, maioritariamente, o ensino superior e os repórteres, o ensino secundário, segundo o estudo nos trabalhadores da RTP Porto;

i) Os noticiários são o melhor exemplo da complementaridade destes profissionais: a imagem do *pivot* captada pelo operador de câmara, alterna com as *peças* do repórter de imagem. Cada um na sua área, estes técnicos de imagem *fazem* a Televisão.

Bibliografia

- ALSIUS, Salvador. (1997). *Catorce Dudas sobre el Periodismo Televisivo*. Barcelona. Editorial CMIS.
- ALVES, Dinis Manuel. (2011). *Mal Dita Televisão*. Coimbra. Mar da Palavra – Edições.
- BARBEIRO, Heródoto et RODOLFO DE LIMA, Paulo. (2002). *Manual do Telejornalismo*. Rio de Janeiro. Editora Campus.
- BARROSO GARCÍA, Jaime. (1994). *Técnicas de Realización de Reportajes y Documentales para Televisión*. Madrid. Instituto Oficial de Radio Televisión Española.
- BESENVAL, Patrick. (1985). *A Televisão*. Lisboa. Editora Vega.
- BIVAR, Manuel. (1979). *O Pluralismo na Televisão*. Lisboa. RTI- Radiotelevisão Independente
- BOURDIEU, Pierre. (1997). *Sobre a Televisão*. Oeiras. Celta Editora.
- BUSSELLE, Michael. (1980). *Tudo Sobre Fotografia*. Círculo de Leitores.
- CÁDIMA, Francisco Rui. (2006). *A Televisão 'Light' Rumo ao Digital*. Lisboa. Media XXI.
- CAMPOS, Jorge. (1994). *A Caixa Negra: Discurso de um Jornalista sobre o Discurso da Televisão*. Porto. Edições Universidade Fernando Pessoa.
- CANELAS, Carlos Francisco Lopes. (2013). *O Binómio Jornalista-Editor de Imagem na Produção Noticiosa Televisiva*. RIA – Repositório Institucional da Universidade de Aveiro, download em <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/11946/1/Tese.pdf>
- CEBRIÁN HERREROS, Mariano. (1998). *Información Televisiva. Mediciones, Contenidos, Expresión y Programación*. Madrid. Editorial Síntesis.
- CLAUSSE, Roger. (1963). *Le Journal et l'Actualité: Comment Sommes-Nous Informés du Quotidien au Journal Télévisé?* Bélgica. Verviers: Gérard & Co.
- CONGRESSO DOS JORNALISTAS PORTUGUESES (1998). *Conclusões, teses, documentos - 3º Congresso dos Jornalistas Portugueses*. Lisboa. Minerva

- CORREIA, João Carlos. (2011). *O Admirável Mundo das Notícias: Teorias e Métodos*. Covilhã. Livros LabCom.
- DAYAN, Daniel et KATZ, Elihu. (1999). *A História em Directo*. Coimbra. Minerva Editora.
- DEL REY MORATÓ, Javier. (1998). *El Naufragio del Periodismo en la Era de la Televisión*. Madrid. Editorial Fragua.
- FIDALGO, António. (1996). *O consumo de informação. Interesse e curiosidade*. BOCC – Biblioteca Online de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior, download em <http://bocc.ubi.pt/pag/fidalgo-antonio-interesse-curiosidade-informacao.html>
- FREEMAN, Michael. (2002) *O Guia Completo da Fotografia Digital*. Cambridge, Inglaterra. The Ilex Press Limited.
- GANZ, Pierre. (1995). *A Reportagem em Rádio e Televisão*. Mem Martins. Editorial Inquérito.
- GIACOMANTONIO, Marcello. (1976). *Os Meios Audiovisuais*. Lisboa. Edições 70.
- GODINHO, Jacinto. (2011). *As Origens da Reportagem – Televisão*. Lisboa. Livros Horizonte.
- HOGAN TEVES, Vasco. (2007). *RTP 50 Anos de História*. Lisboa. [CD-ROM] IP Quatro.
- JESPERS, Jean-Jacques. (1998). *Jornalismo Televisivo*. Coimbra. Minerva.
- LOPES, Felisbela. (1999). *O Telejornal e o Serviço Público*. Coimbra. Minerva.
- LOPES, Felisbela. (2011). *A TV dos Jornalistas*. Braga. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, download em https://www.researchgate.net/publication/266489249_A_TV_dos_Jornalistas_A_TV_dos_Jornalistas.
- LOPES, Victor Silva. (1982). *Iniciação ao Jornalismo Áudio Visual*. Lisboa. Quid Juris? – Sociedade Editora.
- MAGNO, Sérgio. (2004). *Fotografia Digital*. Porto. Porto Editora.

MARCONDES FILHO, Ciro. (2002). *A Saga dos Cães Perdidos*. São Paulo. Hacker Editores.

PATERNOSTRO, Vera Íris. (1999). *O Texto na TV – Manual de Telejornalismo*. Rio de Janeiro. Editora Campus.

PIEDRAHITA DEL TORO, Manuel. (1987). *Teleperiodismo: Ante el Reto de la Televisión*. Madrid. Instituto Oficial de Radio Televisión

PINTO, Ricardo Jorge et SOUSA, Jorge Pedro. (2008). *Jornalismo e Democracia Representativa: Actas das III Jornadas Internacionais de Jornalismo*. Porto. Universidade Fernando Pessoa.

PIRES, Sónia Sá et FIDALGO, António. (2013). *O Telejornalismo em sinal aberto na era da informação ubíqua: o problema da perda do “common knowledge” e o (novo) papel do telejornalista*. SOPCOM – Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação, download em: <http://revistas.ua.pt/index.php/sopcom/article/view/4042>

POLO DE GUINEA, Emilio et MONTESDEOCA ALONSO, Francisco. (1995). *Locución y Presentación Televisiva*. Madrid. Instituto Oficial de Radio Televisión Española.

RAMONET, Ignacio. (1999). *A Tirania da Comunicação*. Porto. Campo das Letras.

SABINO, Juliana L. M. F., DAVID-SILVA, Giani e PÁDUA, Flávio L. Cardeal. (2016). *O Potencial da Imagem Televisiva na Sociedade da Cultura Audiovisual*. São Paulo. Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, v.39, n.2, p.65-80, maio/ago. 2016, download em <http://www.scielo.br/pdf/interc/v39n2/1809-5844-interc-39-02-0065.pdf>

SARTORI, Giovanni. (2000). *Homo Videns: Televisão e Pós-pensamento*. Lisboa. Terramar.

SENA, Ana Rita. (2013). *Modos e mecanismos de credibilidade no jornalismo televisivo: o caso da SIC*. BOCC – Biblioteca Online de Ciências da Comunicação da Universidade da Beira Interior, download em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/m-jornalismo-2013-ana-sena.pdf>

- SERRANO, Estrela. (2012). *Alguns Pressupostos Teóricos para uma Análise do Jornal Televisivo*. In: CUNHA, Isabel Ferin, et alii (orgs.). (2012). *Pesquisa em Media e Jornalismo - Homenagem a Nelson Traquina*. Covilhã. Livros LabCom, pp. 216-230.
- SOUSA, Jorge Pedro. (1994). *Elementos do Radiojornalismo e Telejornalismo*. Porto. Edições Universidade Fernando Pessoa.
- SOUSA, Jorge Pedro et AROSO, Inês. (2003). *Técnicas Jornalísticas dos Meios Electrónicos*. Porto. Edições Universidade Fernando Pessoa.
- SOUSA, Jorge Pedro. (2006). *Elementos de Teoria e Pesquisa da Comunicação e dos Media*. Porto. Edições UFP.
- SQUIRRA, Sebastião. (1993). *Aprender Telejornalismo*. São Paulo. Editora Brasilense.
- TORÁN, L. Enrique. (1982). *La Información en TV*. Barcelona. Editorial Mitre.
- VIZEU, Alfredo. (2008). *A Sociedade do Telejornalismo*. Rio Janeiro. Editora Vozes.
- YORKE, Ivor. (1998). *Jornalismo Diante das Câmeras*. São Paulo. Summus Editorial.

Apêndice 1

Questionário aplicado aos Repórteres de Imagem e Operadores de Câmara da RTP Porto

QUESTIONÁRIO - REPÓRTERES DE IMAGEM E OPERADORES DE CÂMARA

APRESENTAÇÃO DO ESTUDO

Chamo-me Sílvia Neves e, no âmbito do Mestrado em Ciências da Comunicação, ramo de Tecnologia da Comunicação Audiovisual, a decorrer na Universidade Fernando Pessoa, Porto, estou a desenvolver uma dissertação intitulada: «As Funções do Repórter de Imagem e do Operador de Câmara: Um Estudo de Caso na RTP Porto», sob a orientação do Prof. Doutor Jorge Pedro Sousa.

Com o desenvolvimento desta dissertação, pretendemos atingir os seguintes objetivos:

Nomear quais as funções de um repórter de imagem e de um operador de câmara, quais as diferenças e semelhanças no dia-a-dia de cada um deles, tendo como objeto comum o facto de todos trabalharem na RTP Porto.

É com vista à concretização de alguns destes objetivos que estou a contactar, pedindo que tenha a amabilidade de responder ao presente questionário constituído por 3 páginas. As informações recolhidas são anónimas e o seu tratamento e apresentação apenas contemplará a globalidade dos dados.

Desde já agradeço toda a colaboração prestada.

Sílvia Neves | e-mail: silvia.neves@rtp.pt | tlm. 917 172 734

QUESTIONÁRIO

- Género: Feminino Masculino
- Idade: _____ anos
- Habilitações Académicas: 9º ano 12º ano Ensino Superior
Curso: _____
- Há quanto tempo é Repórter/Operador? _____ anos
- Para ser considerado operador de câmara, refira o que considera mais importante, numa escala de 1 (menos importante) a 5 (mais importante):

	1	2	3	4	5
5.1 formação técnica					
5.2 formação estética					
5.3 noções de edição					
5.4 noções de áudio					
5.5 direção de fotografia (iluminação)					

- A escolha da câmara restringe o tratamento estético a dar ao trabalho? (1 - pouco; 5 - muito)

1	2	3	4	5

7. Em termos de enquadramento, quais são os elementos a ponderar e qual a sua importância relativa (1 - pouco importante, 5 - muito importante):

	1	2	3	4	5
7.1 Figura Humana					
7.2 Logótipos ou Texto					
7.3 Luz					
7.4 Profundidade de Campo					
7.5 Ângulos de Câmara (picado/contrapicado)					
7.6 Distâncias Focais					

8. Na sua opinião, quais são os acontecimentos mais difíceis de captar?

- 8.1. Guerras
- 8.2. Violência doméstica
- 8.3. Abuso de Menores
- 8.4. Funerais
- 8.5. Casamentos

9. Alguma vez se recusou a captar uma imagem?

Sim Não

Se SIM, porquê?

- 9.1. Demasiado violenta
- 9.2. Não acrescentava nada à história
- 9.3. Impossibilidade técnica
- 9.4. Objeção de consciência
- 9.5. Atentado ao pudor

10. Classifique em termos de importância, a formação técnica dos trabalhadores da imagem, tendo em conta a evolução tecnológica do material.

1	2	3	4	5

11. Tomando o Jornal da Tarde como exemplo, como classifica a importância do trabalho do repórter de imagem e do operador de câmara (1 - pouco importante, 5 - muito importante):

	1	2	3	4	5
11.1. Repórter de Imagem					
11.2. Operador de Câmara					

12. Num trabalho multi-câmaras, acha que o operador de câmara deve ter uma atitude:

Passiva Ativa

Se respondeu ATIVA, defina quais os critérios em que o operador de câmara intervém e qual a sua importância (1 - pouco importante, 5 - muito importante):

	1	2	3	4	5
12.1. Seleção de enquadramentos					
12.2. Rapidez na composição					
12.3. Diversificação na oferta de planos					

13. A evolução tecnológica da cenografia virtual (que pressupõe uma variação rápida de elementos estruturantes da imagem) obriga a uma atitude/formação diferente do operador de câmara. Numa escala de 1 (pouco diferente) a 5 (muito diferente) classifique.

1	2	3	4	5

14. Defina qual o grau de importância que as noções de edição/realização têm para um bom desempenho de um repórter de imagem/operador de câmara?

1	2	3	4	5

15. Em que medida é que o áudio é importante/condicionante para o Rep. Imagem/Op. Câmara?

	Importante	Condicionante
15.1. Repórter de Imagem		
15.2. Operador de Câmara		

16. Em que atmosferas, a imagem fica condicionada em relação ao áudio (colocação de microfones no espaço, reverberações) numa escala de 1 (menos) a 5 (mais):

	1	2	3	4	5
16.1. Teleteatro					
16.2. Entrevistas					
16.3. Voxpops					
16.4. Prog.s de Entretenimento					
16.5. Noticiários					

Muito obrigada pela sua colaboração.
Bom Trabalho!

Apêndice 2

Guião das Entrevistas em Profundidade

1ª questão – O que é, para ti, um repórter de imagem e um operador de câmara; quais as principais diferenças, semelhanças ou características? (o que um tem que o outro não tem?)

2ª questão – Achas que a tecnologia condiciona a visão da realidade a captar? Porquê?

3ª questão – Como é o teu dia a dia de repórter de imagem/operador de câmara? O que fazes, quem te indica para onde vais e o que fazer?

Repórter 1 / Câmara 1 - Sêniores

Repórter 2 / Câmara 2 – Juniores

Apêndice 3

Transcrições das Entrevistas

O Câmara 1 é homem, tem 61 anos, é operador de câmara há 40 anos e tem o ensino secundário. É trabalhador efetivo da RTP e na empresa sempre foi operador de câmara.

Data da Entrevista: 23 maio 2018

1ª – “Um operador de imagem é um sujeito que trabalha essencialmente com câmaras. O que eu distingo de um repórter, um repórter trabalha em exteriores, interiores, normalmente fora do estúdio, trabalha em situações precárias, pode estar muito sujeito ao tempo, ao tempo atmosférico, aos critérios jornalísticos, trabalha em coordenação, normalmente, com um jornalista, poderá fazer gravados ou diretos. Trabalha com equipamentos ligados à emissão: *teradeks*, antigamente com parábolas de feixes, não era ele que operava as parábolas, mas tinha que fornecer os sinais corretos de vídeo e áudio às parábolas, neste caso, à *teradek* e trabalha de acordo com critérios jornalísticos. O operador de câmara poderá trabalhar em exteriores e interiores, poderá trabalhar para a informação ou para a produção, enquanto que o repórter trabalha essencialmente para a informação. O operador de câmara deveria ter muitos critérios estéticos, deve perceber em que programa ele está inserido, o ritmo a dar, muitas vezes não ao direto, mas muitas vezes, trabalha para pós-produção. Não existem critérios jornalísticos, mas estéticos: ritmo, a composição de imagem é muito importante para um operador de câmara. Tem que ter noções de som como o repórter, tem que dominar a técnica e a estética, tem que perceber de realização, tem de perceber de edição, muitas vezes o operador de câmara trabalha e as gravações que ele faz sabe que não vão ser usadas no momento, vão ser usadas à posteriori, ou vão ser vistas por um editor e, por isso, tem que ter noções de edição; ele tem que fornecer planos de forma a que dê uma sequência lógica às imagens. As imagens não valem por si, como o fotógrafo, as imagens não são independentes da sequência, para um operador de câmara a sequência de imagens é fundamental, a tal narrativa visual é muito importante. Depois tem que

ter noções técnicas profundas, a estética é fundamental, as noções técnicas também são muito importantes e evoluíram muito. Dantes as noções técnicas eram muito básicas e hoje as noções técnicas são de uma complexidade total. O operador de câmara tem que perceber de *codecs*, de *ccds*, de luz, de temperatura de cor, de som, de níveis, de igualizações e o ideal era que ele também percebesse de edição porque, neste caso, alguns repórteres de imagem, que trabalham em delegações, podem fazer a edição (e fazem). Têm uma noção muito bem sustentada do fluxo de trabalho: captação de imagem, edição e até locução e, portanto, ele tem que ter noções profundas de edição. Provavelmente, o operador de câmara poderá nunca vir a montar trabalho nenhum, poderá entregar sempre as gravações a um editor... (...) ele (operador de câmara) tem que perceber que o trabalho começa nele e, muitas vezes, acaba nos outros.

Nas características psicológicas deveria existir uma coisa que se chama bom senso, (...) a noção de trabalho em equipa, a falta da individualidade, a falta do mérito individual (...) as pessoas sabem, os operadores de câmara e os repórteres que não vão ter comendas porque os trabalhos são coletivos. Nenhum repórter vale por si. Nenhum operador de câmara vale por si. Mas valem na medida em que se integram num trabalho em conjunto. (...) As noções de equipa são muito importantes. Quando a valorização pessoal se sobrepõe através do reconhecimento público, normalmente essa pessoa está no mau caminho.

2ª – É evidente que cada vez mais a tecnologia condiciona a realidade a captar. A tecnologia hoje permite-nos coisas fantásticas. A evolução, isto, num operador de câmara, a evolução tecnológica desde o tubo *orticon*, um tubo muito primitivo com imagem horrível com imagem a preto e branco até aos fabulosos *ccds* com dinâmicas, portanto, a relação com as altas luzes e as zonas mais escuras, são relações que já ultrapassam de longe a dinâmica da película, que era uma referência. A película cinematográfica, durante muitos anos, foi uma referência, e hoje, os *ccds* e as gravações com alta dinâmica permitem trabalhos que fotograficamente são fantásticos. Essa noção, o operador de câmara deve-a ter, como por exemplo, uma coisa tão insignificante como o tamanho do *ccd*. O tamanho do *ccd* influencia a estética (...) toda a gente sabe que os *ccds* pequenos, portanto o tamanho de captação de imagem numa área pequena implica grandes profundidades de campo.

Nos *ccds* grandes, normalmente, trabalha-se com profundidades de campo menores, portanto o tal look cinematográfico, que muitas vezes era a tentativa do operador de câmara de vídeo (...) não se conseguia com câmaras de *ccds* pequenos (...) ou seja, a estética está interligada à técnica. A técnica não é uma coisa vaga e para engenheiros. E a estética é um campo à parte para os artistas, para os operadores de câmara artistas, não. O artista tem que ter um conhecimento profundo da técnica. Isto a falar só da área dos *ccds*. Mas nós temos, por exemplo, uma quantidade imensa de menus numa câmara, não só da captação como do registo e, se o operador não dominar essas tecnologias, não sabe minimamente o que está a fazer e poderá estar a fazer asneiras brutais. Um operador tem que saber o que é uma imagem progressiva ou uma imagem interlaçada, saber que se eu estou a trabalhar para uma televisão, por exemplo, posso estar a trabalhar com uma imagem interlaçada, e se estiver a trabalhar para a internet ou para um *youtube*, trabalharei com imagens progressivas porque o suporte é muito importante. (...)

3ª - No meu caso específico, nós temos um horário marcado com um mês de antecedência e, nós temos que, na véspera, perceber o que vamos fazer no dia seguinte, porque só temos alguma certeza do que vamos fazer, de um dia para o outro. Se as coisas forem estáveis, até podemos ter alguma estabilidade durante um mês; se as coisas se alterarem, o nosso regime de trabalho permite que nos alterem o horário com 24 horas de antecedência e, portanto, nós temos de consultar um horário e perceber o que vamos fazer. Podemos fazer notícias, trabalhar no estúdio de notícias, num estúdio de cenografia virtual. Podemos trabalhar num estúdio com cenografia real, fazer programas de produção, musicais, teatros, novelas, seriados e, muitas vezes, dar apoio no exterior a programas de produção, isto tudo feito por operadores de câmara.

O Repórter 1 é homem, repórter de imagem há 32 anos, tem 60 anos e tem o 12º ano. É trabalhador efetivo da RTP e foi operador de câmara algum tempo, mas depois decidiu passar para repórter.

Data da Entrevista: 4 junho 2018

1ª – A principal diferença, para mim, entre as duas funções, o repórter de imagem e o operador de câmara, é a autonomia que o repórter de imagem tem. O repórter de imagem está a fazer informação, a informação está a acontecer no momento, de um momento para o outro pode mudar e alterar, e tem que estar atento ao que se passa para poder reportar isso. Não tem ninguém a dar-lhe instruções sobre o que deve fazer e como o deve fazer, portanto tem essa autonomia de ter que decidir no momento e tem de colaborar com o jornalista. (...) a grande diferença acima de tudo é a autonomia, para além de, na parte técnica, enquanto o operador de câmara só se preocupa com a parte estética do trabalho, o repórter de imagem também tem o áudio que tem que tratar, e é uma coisa que cada vez mais se dá importância em televisão. Aqui há uns anos passaram muito lado, mas hoje é muito importante.

Características técnicas é, principalmente, a parte do áudio que o repórter tem que ter esse tipo de preocupações. Como pessoa, acho que o operador de câmara tem que ter muito mais paciência que o repórter de imagem porque, se é complicado, às vezes, numa equipa de duas pessoas terem que se entender, mas como variamos normalmente sempre de jornalista, a coisa também é mais tranquila. O operador de câmara além de ter que estar sempre nas orelhas com um realizador a dar-lhe indicações, para mim tem um trabalho muito mais monótono porque passa muitas horas dentro de um estúdio, apesar de também fazerem exteriores mas, passa muitas horas dentro de um estúdio, o que para mim, hoje em dia, acho que já seria impossível de acontecer, acho que já me teria reformado se isso acontecesse.

2ª – Acima de tudo acho que a tecnologia não deve (condicionar a visão da realidade). Quer dizer, eu devo tentar reportar a realidade e o mais limpinho possível e, portanto, fugir às tecnologias. As tecnologias podem ajudar, hoje com os drones (...) para complementar as coisas, mas o repórter de imagem, a função principal, é reportar e ser verdadeiro no fundo e, portanto, não fugir à realidade.

Claro que veio ajudar, nomeadamente até a questão dos *viewfinders* agora serem a cores... não quer dizer que nós falhássemos muitas vezes, mas temos outra confiança que não tínhamos na altura porque estávamos a ver a preto e branco e havia sempre a dúvida se as coisas estavam corretas ou não.

3ª – Os nossos horários são marcados mensalmente, mas só sabemos as folgas. Isto até há mais ou menos um ano e meio, dois anos. Só sabíamos mesmo as folgas e o

horário do dia a dia era marcado só no dia anterior até às 17 horas, que nunca é bem às 17, muitas vezes 18, 19, 20... Hoje em dia, por decisão da chefia, já temos mensalmente as folgas marcadas e fixas, o horário diário, já temos um horário mais ou menos marcado, quer dizer, já sabemos antecipadamente que naquela semana, provavelmente, vamos entrar sempre às oito ou à uma mas que nunca é certo, continuamos só a saber no dia anterior. O trabalho depende dos serviços da agenda e, portanto, a chefia dia a dia, ao fim da tarde faz a distribuição dos serviços do dia seguinte já, neste momento a contar em acertar, precisamente, com esses horários pré-idealizados.

O Câmara 2 é homem, tem 35 anos e é operador de câmara há 18 anos. Concluiu o 9º ano e, neste momento trabalha para a empresa de *outsourcing* Nome de Código: Green que colabora diariamente com a RTP.

Data da Entrevista: 11 junho 2018.

1ª – Basicamente, o operador de câmara, na minha opinião, e o repórter de imagem, ambos têm que saber trabalhar com a câmara, seja ela qual for. Basicamente, fazem praticamente a mesma coisa; um trabalha mais em equipa com realizadores e programas mais longos se calhar e em diretos, enquanto que o repórter de imagem, faz mais à base de reportagens. Acho que é esse a única coisa que os distingue, uns fazem mais um tipo de trabalho que outros porque, na realidade, têm que saber os dois, tanto um como o outro, tecnicamente e na criatividade, uns têm mais criatividade que outros, mas isso já vai de cada pessoa, agora o repórter e o operador, acho que é praticamente a mesma coisa.

2ª – Sim, no meu caso em concreto, nos meus 18 anos que eu tenho de trabalho, já vi que muita coisa mudou, e ao longo dos anos, desde que existe televisão, neste caso, a diferença ainda é maior. Agora, hoje em dia e, cada vez mais, o equipamento que nós usamos também se reflete no produto final. E também em relação a material, peso de material, peso de câmaras, inclusive projetores de vídeo, hoje em dia são mais levezinhos, facilita o transporte e o trabalho em si, durante a reportagem ou o trabalho que for feito... e sim, a qualidade das lentes, o aumento

de qualidade da gravação, dantes era magnético e agora é digital... mesmo a nível de arquivo e tudo o mais, ocupa menos espaço, dantes guardavam-se todas as cassetes, hoje em dia passa-se para discos duros e a nível de logística também ajuda muito. Acredito que no futuro quanto mais os anos avançarem, as coisas vão ficar melhores. Agora não é por teres um equipamento topo de gama que vai fazer de ti mais criativo ou menos, essa criatividade já vai de cada um. Eu posso trabalhar com material antigo e fazer um trabalho igual, ou se calhar melhor, do que outras pessoas, e vice-versa porque, acima de tudo, o operador de câmara, para além de ter mais facilidades, a criatividade está acima de tudo e a disponibilidade para trabalhar.

3ª – No meu caso, neste momento trabalho para a RTP através de outra empresa. Essa empresa é que me marca os dias, é que me diz se vou para o estúdio ou vou para exterior. Por acaso nunca tive que fazer trabalho de repórter de imagem, foi sempre de operador de câmara. Os meus trabalhos aqui são feitos em grupo com realizador, produtor, técnicos de som... e sabemos antecipadamente, no dia anterior, se vamos para o estúdio ou se vamos para um exterior, mas o trabalho em si, se vais fazer uma câmara um ou se vais uma grua, é no dia, praticamente, que se vê.

O Repórter 2 é homem, repórter de imagem há 4 anos e tem 36

anos. Trabalha para a RTP através de um contrato de prestação de serviços e tem o 12º ano.

Data da Entrevista: 19 junho 2018.

1ª – Na minha opinião, sendo eu e sempre fui repórter de imagem (não quer dizer que não venha a ser operador de câmara) mas penso que o que mais distingue um do outro é o facto de um contar uma história, há um princípio, um meio e um fim em cada reportagem que nós fazemos. E acho que há mais contacto com as pessoas enquanto que com um operador de câmara não. Podemos ver um operador de câmara mais como um técnico, não sei, isto da pouca experiência que eu tenho em relação ao que é ser um operador de câmara. Na minha opinião, essa é a maior

diferença entre um e outro. Um operador de câmara é mais uma pessoa que chega e que faz o enquadramento que lhe pedem, o balanceamento, essa parte mais técnica não sei se são vocês que decidem ou não, se é tudo a realização que decide... Nós não, nós, enquanto repórteres de imagem, nós somos muito mais autónomos em relação a tudo, em relação à parte técnica e depois em relação aos enquadramentos, àquilo que achamos que é importante gravar ou não e ao próprio contacto com as pessoas. Há uma maior aproximação porque nós somos repórteres de imagem, temos sempre jornalista, mas no fundo também somos jornalistas que contamos através de imagens aquilo que vemos. Há sempre o complemento entre o texto e a imagem numa peça de telejornal, de jornal da tarde. Nesse sentido acho que nós somos muito mais autónomos, contamos histórias, acho que essa é a maior diferença para um operador de câmara.

Características técnicas, foi o que eu disse, como vocês quando operam já está tudo mais ou menos programado, vocês só têm mesmo de operar enquanto que nós não, nós temos que fazer tudo, nós temos de chegar, ver luz, ver o melhor sítio para montar câmara e tripé e, muitas vezes, é sem tripé, muitas vezes é como dá... porque há situações aflitivas e stressantes. Não é nada planeado, programado: olha, é aqui que eu vou ficar. Em termos técnicos: balanceamento, diafragma, é isto porque me disseram que era isto; o enquadramento é este porque me disseram que era este e vou estar aqui de x a x horas a fazer isto. Nós não, nós é sempre tudo muito mais imprevisível. Uma pessoa chega e, às vezes dependendo do serviço e da correria, uma pessoa tem que fazer tudo no joelho, nunca fica tudo muito perfeito às vezes porque é quase impossível. Uma pessoa a correr fazer o balanceamento, e depois entra num sítio e sai, é tudo muito mais imprevisível em termos técnicos. E em termos psicológicos, se calhar há muito mais stress, não estou que a dizer que como operador de câmara não haja, porque também há de certeza, mas em situações, algumas situações do dia a dia, no caso de um incêndio, de um desastre, de acompanhamento de políticos, é sempre muito mais stressante também porque o que acontece hoje em dia é: repórter de imagem tem de fazer a reportagem e em simultâneo tem de fazer diretos, em termos técnicos e práticos é muito difícil controlar tudo isso e ter isso tudo da melhor forma possível.

2ª – Eu já nasci nesta era, porque eu sou muito novo em relação a alguns colegas que tenho, que já andam aqui há mais anos do que os que eu tenho de idade. Muitos, oiço as histórias deles que começaram no filme, na película, no preto e branco. Eu sou sincero, eu não tenho noção de como é que seria gravar algo assim. Eu nasci na era do digital, do cartão, não sei o que é gravar em videotape, claro que as diferenças são enormes, digo eu, tanto na velocidade com que nós conseguimos meter as coisas no ar, é completamente diferente, a facilidade com que nós conseguimos passar, editar, ou seja, tirar o bruto da câmara para um computador ou para a edição, a facilidade hoje em dia é muito maior. Isso claro que depois tem influência no produto final, na velocidade com que as coisas são publicadas ou não. Agora, eu não consigo ter uma comparação maior do que isto porque eu nasci nesta era e não faço ideia quais seriam as dificuldades deles na altura e, termos de tudo. (risos)

3ª – Nós recebemos a agenda para o dia seguinte. Nessa agenda, normalmente vem a hora a que entras, a hora que saís. Nós hoje em dia temos um planeamento mensal, um horário por mês. Nunca é certo porque depende dos serviços, mas à partida cumpre-se e esse cumprimento passa por receber um e-mail com a agenda com os serviços que nós vamos ter no dia seguinte. Imagina que eu estou a entrar às 9, à partida terei serviço de manhã e está especificado para onde é que vou, com quem vou (com que jornalista é que vou), o sítio e o objetivo de reportagem. Depois há aqueles dias em que estamos no chamado “piquete” em que não temos nada marcado, mas surge um incêndio, surge uma entrevista de última hora e nós, como estamos de piquete àquela hora, somos nós que saímos da redação para ir fazer a reportagem. O dia a dia: se não tiver nada marcado, estamos aqui dependentes do que acontece, tendo alguma coisa marcada, chegamos, pegamos no material com o colega, o jornalista, e avançamos, por norma é esse o nosso dia a dia.