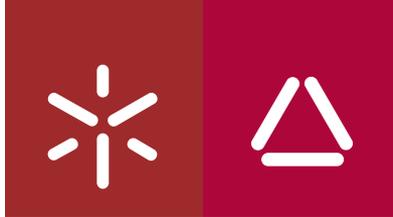


**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Luís Miguel Machado Costa

**Do velho se faz novo:  
a integração de imagens de arquivo no  
telejornalismo**



**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

Luís Miguel Machado Costa

**Do velho se faz novo:  
a integração de imagens de arquivo no  
telejornalismo**

Relatório de Estágio  
Mestrado em Ciências da Comunicação  
Área de Especialização em Informação e Jornalismo

Trabalho realizado sob a orientação da  
**Professora Doutora Felisbela Maria Carvalho Lopes**  
e da  
**Professor Doutor Alberto Manuel Teixeira de Sá**

## **DECLARAÇÃO**

Nome:

**Luís Miguel Machado Costa**

Endereço electrónico:

lmiguelmcosta@gmail.com

Título do Relatório:

**Do velho se faz novo:  
a integração de imagens de arquivo no telejornalismo**

Orientadores:

**Professora Doutora Felisbela Lopes**

e

**Professor Doutor Alberto Sá**

Ano de conclusão:

**2013**

**Relatório de estágio de Mestrado em Ciências da Comunicação  
Especialização em Jornalismo e Informação**

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTE RELATÓRIO, APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, 29/10/2013

Assinatura:

## **Do velho se faz novo:**

### **a integração de imagens de arquivo no telejornalismo**

#### **Resumo**

O presente relatório expõe o conhecimento adquirido ao longo do estágio de três meses na redação da TVI, centrado maioritariamente na edição de conteúdos noticiosos para os principais programas informativos da estação.

Deste modo, grande parte desta investigação pretende percorrer esta corrente audiovisual, avaliando, num primeiro momento, a importância da televisão nos hábitos de consumo da população e a transformação que o telejornalismo conheceu com a entrada dos grupos privados no sector da comunicação. Num segundo momento, o objectivo passa por analisar o papel da edição de imagem na construção da mensagem audiovisual, um processo que, embora relevante, é frequentemente esquecido nas investigações bibliográficas. Debruçar-nos-emos sobre a figura do editor, dissecando as suas tarefas e dinâmicas de trabalho, assim como as particularidades que o meio televisivo, muito marcado pela rapidez e pelo ritmo frenético, imprimem nas formas narrativas e estéticas.

Dentro deste tópico, foi nossa intenção central perceber em que medida os materiais existentes no arquivo são reaproveitados em novas produções: em que situações isso acontece, com que objectivos e quais os cuidados e repercussões que isso acarreta.

A problemática explorada foi suportada por uma pesquisa aprofundada, bem como por entrevistas realizadas aos editores das principais secções da redação da TVI e à responsável pela mediateca da estação. Dados e opiniões que nos permitirão refletir sobre a responsabilidade da edição na produção informativa.

**Palavras-chave:** Telejornalismo; Edição de Imagem; Arquivos Audiovisuais



## **Abstract**

This report exposes all the knowledge acquired during my three-month internship on the TVI newsroom, particularly focused on editing media contents for the main information programs of the station.

Thus, a great part of this investigation intends to explore this audiovisual medium, evaluating, on a first moment, the importance of TV on the consuming habits of the population, and also the transformation that the TV information shows suffered with the entrance of the private groups on the communication business. On a second moment, the purpose is to analyse the role of image editing on the construction of the audiovisual message, a process that, although relevant, is frequently forgotten in bibliographic investigations.

We will explore the figure of the editor, dissecting his tasks and dynamics of work, as well as the particularities that the TV medium, well-known by its speed and frenetic rhythm, print on the narrative and aesthetical forms.

Inside this topic, it was our main intention to understand to which extent the existing materials on archive are reused in new productions: in which situations does that happen, with which goals and what are the concerns and repercussions that it might bring.

The explored problematic was supported by a profound research, as well as the interviews made with the main editors of TVI newsroom departments and also with the responsible for the archive of the station. Data and opinions that will allow us to reflect about the responsibilities of editing on the informative production.



## **ÍNDICE**

1. INTRODUÇÃO .....	1
2. CARACTERIZAÇÃO DA EMPRESA.....	5
3. ESTAGIAR NA TVI.....	11
3.1. A SECÇÃO DE EDIÇÃO DE IMAGEM.....	12
3.2. A CHEGADA À REDAÇÃO.....	14
3.3. AS PEÇAS DE FIM-DE-SEMANA E AS SUAS PARTICULARIDADES .....	15
3.4. AS PEÇAS DE ABERTURA.....	17
3.5. A ROTINA DIÁRIA VIVIDA NA REDAÇÃO.....	18
3.6. A GESTÃO DO TEMPO NA EDIÇÃO EM TELEVISÃO .....	20
4. ENQUADRAMENTO TEÓRICO .....	23
4.1. A INFORMAÇÃO NA TV .....	23
4.1.1. A importância da televisão.....	23
4.1.2. Os vários géneros televisivos – o caso dos informativos .....	25
4.1.3. Critérios de noticiabilidade.....	30
4.1.4. A reportagem em televisão e as suas particularidades.....	33
4.1.5. Os canais privados e as alterações provocadas no telejornalismo .....	40
4.1.6. A hibridização de géneros televisivos .....	42
4.1.7. A importância da imagem no telejornalismo.....	44
4.2. A EDIÇÃO DE IMAGEM .....	47
4.2.1. A edição de imagem e a construção da notícia no telejornalismo.....	47
4.2.2. O processo de edição em contexto televisivo.....	50
4.2.3. Os diferentes sistemas de edição de vídeo e as suas implicações.....	55
4.2.4. A importância de boas imagens para a edição .....	57
4.3. OS ARQUIVOS AUDIOVISUAIS.....	60
4.2.1. A evolução dos arquivos audiovisuais: a sua credibilização e aproximação às redações .....	61
4.2.2. Os critérios de conservação.....	65
4.2.3. Os arquivos audiovisuais e a informação televisiva .....	66
4.2.4. O impacto da crise económica nos serviços de documentação.....	69

5. A IMPORTÂNCIA E AS IMPLICAÇÕES DO USO DAS IMAGENS DE ARQUIVO NO JORNALISMO TELEVISIVO.....	73
5.1. ENQUADRAMENTO .....	73
5.2. METODOLOGIA .....	73
5.3. CONSTITUIÇÃO DA MEDIATECA.....	74
5.4. COMO É FEITA A CONSERVAÇÃO .....	75
5.5. INTEGRAÇÃO DE IMAGENS DE ARQUIVO EM NOVAS PRODUÇÕES.....	77
5.5.1. Rapidez.....	78
5.5.2. <i>Offs</i> .....	79
5.5.3. “Dar um colorido à peça” .....	81
5.5.4. Inexistência de imagens do acontecimento narrado .....	82
5.5.4.1. Previsão do que vai acontecer .....	83
5.5.4.2. Ausência do jornalista .....	85
5.5.5. Evitar o ‘Portugal Sentado’ .....	86
5.5.6. "Brutos" insuficientes.....	89
5.5.7. “Boca” a recuperar .....	90
5.5.8. Acontecimentos passados .....	92
5.5.9. “Preguiça” em fazer novas imagens .....	94
5.5.10. Falecimentos .....	95
5.6. IMPLICAÇÕES DO USO DE IMAGENS DE ARQUIVO.....	97
5.7. ORÁCULO DE ARQUIVO.....	103
5.8. ALTERNATIVAS AO ARQUIVO .....	105
6. CONCLUSÃO .....	107
BIBLIOGRAFIA.....	115
ANEXOS.....	123
I. MÁRIO JORGE MARIA – editor de Desporto.....	123
II. CARLA MOITA – editora de Política .....	126
III. PAULO ALMOSTER – editor de Economia.....	130
IV. ISABEL MOIÇÓ – editora de Sociedade .....	135
V. TERESA GIÃO – responsável pela Mediateca .....	140

## **ÍNDICE DO CD ANEXO**

Americanos em Portugal (04.11.2012)  
Antevisão Liga dos Campeões (07.11.2012)  
Casas sobrelotadas (26.11.2012)  
Caso das Contrapartidas (19.11.2012)  
Caso do menino gordo (21.12.2012)  
Condenação do Solitário (30.11.2012)  
Contadores bi-horários (08.11.2012)  
Contração económica (25.10.2012)  
Cortes no desconto dos transportes públicos para militares (05.11.2012)  
Cortes no Ensino Superior (07.11.2012)  
Criança sem almoço (17.10.2012)  
Custos da educação (21.11.2012)  
Descida no preço do combustível (29.10.2012)  
Desempregados acima dos 45 anos (07.11.2012)  
Detenção de 14 assaltantes de multibanco (24.10.2012)  
Detenção nos confrontos na AR (16.11.2012)  
Detenção Vale e Azevedo (12.11.2012)  
Dia Mundial da Poupança (31.10.2012)  
Estudo da DECO sobre combustível (23.11.2012)  
Faleceu Joaquim Benite (05.12.2012)  
Faleceu Oscar Niemeyer (06.12.2012)  
Faleceu Ravi Shankar (12.12.2012)  
Greve dos estivadores (07.11.2012)  
Greve dos estivadores (28.11.2012)  
Greve dos estivadores (29.11.2012)  
Greve geral (12.11.2012)  
Incêndio em Tavira (05.11.2012)

Lei das rendas (04.12.2012)

Lei das rendas (05.12.2012)

Lei das rendas (06.12.2012)

Leite de vaca para consumo infantil (06.12.2012)

Listas de espera para cirurgia (24.10.2012)

Mau tempo (13.12.2012)

Medina Carreira sob suspeitas (06.12.2012)

Polémica Isabel Jonet (11.11.2012)

Queixas por erros médicos (20.12.2012)

Recolha de alimentos para o Banco Alimentar Contra a Fome (30.11.2012)

Sismo de 1755 (01.11.2012)

Taxas de portagens por pagar (19.11.2012)

Tiroteio na Amadora (06.12.2012)

## **1. INTRODUÇÃO**

Estávamos na década de 40 quando apareceu aquilo que viria a mudar por completo o panorama comunicacional à escala global. Consolidou-se como a principal fonte de informação e entretenimento, criou hábitos de consumo, formou padrões a serem seguidos, tornou-se num interveniente do sistema social, possuindo um papel ativo na formação educativa e na construção de opiniões. Tudo isto, ao mesmo tempo que entrava num cada vez maior número de domicílios. Falamos, como é óbvio, da televisão.

Com menos de cem anos de existência, a responsabilidade da “caixinha mágica”, como ficou conhecida, não pode ser ignorada. É através dela que a sociedade em geral passou a tomar conhecimento do mundo em que está inserida, apercebendo-se dos problemas e acontecimentos que a rodeia. As explicações para tal facto são mais do que muitas: é rápida, barata, imediata e o seu uso não envolver qualquer esforço. Mas mais importante, foi o primeiro veículo de comunicação de massa capaz de aliar a audição à visão. Graças ao seu poder visual, a televisão não se limita a descrever os factos, mas também os mostra, causando um impacto imediato nos espectadores.

Embora composta por vários macro-géneros, são o entretenimento (considerado mais atrativo comercialmente) e a informação que mais marcam a grelha de programação. Dentro deste último, os conteúdos noticiosos – vulgarmente denominados de telejornais – são a grande chave na prática do jornalismo televisivo. Apesar de curta, a história da televisão sempre foi pautada por uma presença constante destes programas, cuja missão está em oferecer aos telespectadores temas e notícias que reportam uma visão geral da atualidade. É, pois, uma peça importante na estratégia de programação das emissoras.

Contudo, com a entrada de grandes grupos económicos no sector comunicativo, iniciada nos últimos anos da década de oitenta, nasce uma nova fase no percurso da televisão. Rompe-se com o discurso pedagógico e unidirecional, até então em voga, e valoriza-se cada vez mais a componente de entretenimento ao invés da informativa. Uma das consequências mais evidentes

prende-se com a informação deixar de ser percebida como um bem para passar a ser vista como um produto meramente comercial. Assim, uma das estratégias é utilizar todos os recursos possíveis para agradar (e agarrar) o público, gerando-se uma diluição das fronteiras tradicionais dos géneros, resultado de uma hibridização de conteúdos. O telejornalismo é contaminado por outros géneros e formatos, registando-se uma grande revolução no seu tratamento. Nasce a era do *infotainment*.

Como sabemos, a construção de uma reportagem implica vários passos. O último acaba por acontecer na ilha de edição onde todos os elementos necessários (sejam imagens, sons, músicas ou outros elementos gráficos) são escolhidos, ajustados e organizados de forma a que transmitam uma mensagem objetiva, concisa e de fácil compreensão para o telespectador. Sem esta fase, as filmagens seriam apenas imagens desconexas, sem qualquer significado.

Ora, este novo rumo que a informação pretende seguir acarreta claras influências no método de edição – maior dramatização, utilização de música, aproximação à novelização dos conteúdos. Percebemos, assim, que, embora com um forte paralelismo com a montagem adotada pelo cinema, a edição televisiva sofre algumas especificidades com base nos diferentes contextos.

Quando se fala em edição, uma das ideias que nos assalta logo a mente é a necessidade de boas imagens para que a mensagem chegue de forma imediata e sem ambiguidade. Isto leva-nos até aos arquivos audiovisuais, uma vez que é aí que muitos dos editores recorrem em situações de necessidade, como é o caso de falta de imagens sobre um determinado tema para montar uma reportagem. Através do sector de documentação, é possível pesquisar e recuperar informações em tempo hábil, com destreza e competência, de modo a que uma fita armazenada com imagens não editadas seja incluída em novas reportagens para os noticiários diários, sem a necessidade de novas filmagens.

No entanto, esta integração de imagens de arquivo em novas produções nem sempre decorreu nos moldes em que é feita nos dias de hoje. A partir dos anos 30, dá-se uma acentuada mudança no seu processo de organização, deixando este de estar conotado como um repositório de algo já ultrapassado, sem qualquer utilidade ou valor. É assim que o seu propósito – conservar documentos com elevado valor comercial, social e/ou cultural – sai reforçado, havendo, a par disso, uma aproximação entre o arquivo e as redações.

Assim, o trabalho desenvolvido ao longo destas páginas pretende ser um passo no sentido de, por um lado, dar visibilidade à importância do editor televisivo e, por outro, abrir caminho ao estudo da utilização do arquivo na produção informativa.

No decorrer da investigação, surgem algumas questões com especial relevância:

- i) Como e com que critérios são conservados os variados materiais audiovisuais?
- ii) Em que situações os editores de imagem recorrem ao arquivo?
- iii) O que é que isso implica? Quais as vantagens e desvantagens que daí resultam?
- iv) A existência de um oráculo 'arquivo' torna-se necessário para alertar o telespectador de que o que está vendo não aconteceu naquele dia?
- v) Há alternativas para evitar que se utilize tantas vezes material do arquivo?

Para tentar dar resposta aos assuntos suscitados, a metodologia apoiar-se-á na análise de variadas reportagens emitidas entre outubro e dezembro de 2012, bem como em testemunhos de alguns jornalistas. Por último, mas não menos importante, resta referir que este trabalho baseia-se, em boa parte, na experiência profissional adquirida ao longo do estágio curricular de três meses realizado na redação da TVI.



## **2. CARACTERIZAÇÃO DA EMPRESA**

20 de fevereiro de 1993. Menos de quatro meses depois do nascimento da SIC, que coloca um ponto final no monopólio da televisão estatal, surge a Quatro, a segunda estação privada em Portugal. Propriedade da Igreja Católica, rapidamente evidencia a sua identidade religiosa, logo a começar pelo logótipo em que o numeral 4 “não serve apenas para assinalar o canal, mas também para marcar a conhecida Cruz de Cristo” (Lopes, 2007: 42).

Inicialmente aos comandos do padre António Rego, como diretor de informação, e de José Nuno Martins, como diretor de programas, a TVI tem como ambição tornar-se numa “televisão alternativa”, assumindo-se como um canal popular centrado na família.<sup>1</sup> O objetivo tenta ser alcançado logo nos primeiros dias. O presidente do Conselho de Administração, no dia da abertura das emissões, afirma que a Quatro pretende ser um projeto “de valores, com uma clara orientação de personalismo humanista e cristão”, descartando a hipótese de se iniciar uma “corrida contra a RTP ou contra a SIC” (Lopes, 2007: 47). Embora não seja aclamado como um canal doutrinário, mais uma vez se torna difícil encobrir a sua ligação à Igreja. Ainda mais quando é criada na redação uma editoria específica para a religião, o que origina uma maior atenção prestada a estes assuntos.

De facto, nos primeiros tempos, a política editorial da Quatro distancia-se bastante do tom agressivo adotado pelos outros canais. As palavras de Jorge Nuno Oliveira, na altura diretor-adjunto de informação, mostram como a preocupação com a concorrência é um problema menor para os jornalistas da estação: “Nunca entraríamos pela concorrência desenfreada como a que existe entre a RTP e a SIC. Ser os últimos não nos vai preocupar, desde que o sejamos dando a notícia com mais rigor” (Lopes, 2007: 48).

Tal ideologia empresarial não traz bons ventos e, em 1996, a TVI é um canal à deriva. Economicamente, a estação acumula dívidas, resultado de programação mal sucedida junto do grande público. São feitos sucessivos pequenos reajustes na grelha, acreditando-se que isso

---

<sup>1</sup> Este papel central dado à família é regido pela Carta de Princípios da estação. Aliás, a TVI é a única estação do Panorama Audiovisual Português a

atrairia novas audiências – algo que nunca aconteceu. O cenário é de tal forma negro que Carlos Cruz, diretor de Antena nesse período, admite que “nas circunstâncias atuais, não vejo possibilidade de ir mais longe e transformar a TVI numa estação competitiva por forma a conquistar o público e a ganhar a confiança dos investidores” (Lopes, 2007: 93).

A história da Quatro dá uma grande reviravolta quando novos atores entram em ação. Decorria o ano de 1997 quando 30% da estação de televisão passa para as mãos do grupo Media Capital. Miguel Paes do Amaral é o rosto por detrás da intensa reformulação que se faz sentir de seguida. Em abril de 1998 é a vez da Sonae conseguir uma posição de relevo nas assembleias gerais, ao associar-se à Lusomundo e ao investidor Stanley Ho. O nome de José Eduardo Moniz para ocupar os comandos da estação, como diretor geral, surge de Belmiro de Azevedo. A partir daqui, começa a luta pelas audiências.

Depois de um período com alguns avanços e recuos, o ano 2000 marca a verdadeira viragem nas audiências da estação. O protagonista: ‘Big Brother’, o grande irmão. As novelas da vida real estreiam na televisão portuguesa e rapidamente se tornam num filão a explorar. Multiplicam-se as versões – umas com anónimos, outras com famosos. O sucesso é tanto que passam a ser uma âncora do horário nobre da estação, receita, aliás, ainda hoje utilizada.

A partir desta data, o canal entra numa fase de crescimento e consolidação, na qual a ficção nacional, aposta forte de José Eduardo Moniz, tem um papel de grande destaque. Em 2001, a transmissão da novela ‘Olhos de Água’, protagonizada por Sofia Alves, é uma das responsáveis por a estação de Queluz de Baixo dar o salto e reduzir a distância que a separa da SIC. O horário nobre passa a contar com três novelas portuguesas numa lógica de continuidade. O grande público parece seduzido por este novo elixir da programação nacional, conquistado pelas suas histórias de amor e desamores com sotaque luso, mas também pela diversidade de cenários<sup>2</sup> que servem de palco às produções da NBP.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Além de servir como um instrumento de entretenimento, rapidamente as novelas se transformam num instrumento de promoção turística do país. Percorrendo várias regiões de Portugal, despertam a curiosidade do público em ver de perto os cenários das suas histórias favoritas. Os números, que mostram um aumento do turismo destas zonas, são um bom argumento para que cada vez mais Câmaras Municipais estejam recetivas a celebrarem protocolos com a NBP.

<sup>3</sup> Sendo a produção nacional uma aposta forte do grupo, não é de admirar que, em Outubro de 2008, a Media Capital passe a deter a totalidade da NBP – Nicolau Breyner Produções, concentrando a produção da Prisa e Media Capital sob a marca Plural Entertainment. O passo seguinte, que

Neste turbilhão que se gerou com a entrada de José Eduardo Moniz, até a própria linha editorial dos noticiários sofre uma reformulação forte:

“[preferem-se] assuntos nacionais às temáticas internacionais, sobrepondo a vida quotidiana à política, privilegiando o cidadão comum às fontes oficiais, valorizando o registo emocional em detrimento de argumentos de natureza mais racional” (Lopes, 2007: 156).

Sensacionalismo e falta de respeito pelas recomendações da ERC (Entidade Reguladora para a Comunicação Social) são algumas das críticas que marcam o percurso de Moniz na direção da TVI.

Outra das mudanças é o desaparecimento de conteúdos informativos semanais em horário nobre. Estes deixam de ter espaço na antena, entretanto ocupada pela fórmula *reality show* + ‘Jornal Nacional’ + ficção nacional + *reality show*. A grelha de programação restringe, desta forma, a informação aos noticiários diários.

Porém, a 27 de outubro de 2003, a informação ganha um novo balão de oxigénio: o horário da manhã. As primeiras horas do dia passam a ser ocupadas com o ‘Diário da Manhã’, uma evidente resposta ao ‘Bom Dia Portugal’, emitido na RTP que regista bons resultados. A nova aposta, que junta Henrique Garcia, jornalista e diretor de Informação, e Júlia Pinheiro, diretora de Programas, esbate as fronteiras entre o que é a informação e o que pertence ao entretenimento – o *infotainment*<sup>4</sup> toma conta das rédeas.

Embora os registos audimétricos já atribuíssem a liderança do *prime time* a Quêluz de Baixo desde 2001, a TVI alcança, em 2005, o comando em *all day*, relegando a estação de Carnaxide, que há onze anos liderava as audiências, para segundo plano.

E é nesse ano que novas mudanças acontecem. Em causa está a alienação que Paes do Amaral decide fazer de parte da Media Capital (MC). Em novembro, a Prisa, o ‘grande’ da

---

acontece em 2011, é a construção de uma “cidade cinematográfica”, na Quinta dos Melos, em Bucelas, que acolhe 21 mil metros quadrados cobertos e cerca de 30 mil de área exterior.

<sup>4</sup> Abordaremos com mais detalhe este conceito no capítulo 4.1.

comunicação espanhola, que detém o periódico diário *El País*, uma rádio e o canal de televisão *Cuatro*, assume oficialmente o estatuto de acionista principal da MC.<sup>5</sup>

Anos mais tarde, em agosto de 2009, José Eduardo Moniz anuncia a sua saída em pleno 'Jornal Nacional'. Onze anos depois de estar à frente da estação que transformou em líder de audiências e campeã de faturação e de rentabilidade, Moniz deixa o lugar livre para Bernardo Bairrão, até aqui administrador-delegado da TVI.<sup>6</sup>

No que diz respeito à direção de informação, desde a reorganização da estrutura interna de direções e serviços depois da compra pela Prisa, passou a ser um jogo de cadeiras. Depois de João Maia Abreu<sup>7</sup>, Júlio Magalhães assume o cargo. Contudo, por pouco tempo. Em fevereiro de 2011, José Alberto Carvalho é indicado para o novo diretor de informação, transitando da RTP juntamente com Judite Sousa que ocupa, ao lado de Mário Moura, a subdireção.

Na liderança em sinal aberto há três anos consecutivos e com um percurso marcado por um crescimento consolidado, a TVI decide apostar naquilo que sempre lhe tinha escapado: o universo do cabo.

Depois de mais de oito anos de negociações com a Portugal Telecom com vista à colocação de um canal de informação na TV Cabo, um processo pautado por sucessivos atrasos, eis que, a 26 de fevereiro de 2009, surge a TVI 24. A ambição de concorrência em pé de igualdade com a RTP e a SIC, ambas com canais noticiosos, é concretizada. A TVI alarga finalmente a sua oferta a outro leque de público.

Inicialmente com o slogan "o Mundo em tempo real", a TVI 24 é a terceira estação noticiosa em Portugal, emitindo blocos de informação de hora em hora, com um caráter de *hard*

---

<sup>5</sup> Este investimento causa uma grande polémica política. O então líder do PSD, Marques Mendes, acusa os governos português (encabeçado por José Sócrates) e espanhol de cumplicidade neste negócio. Em cima da mesa estão as aparentes ligações do grupo Prisa ao PSOE. A polémica sobe ainda mais de tom quando, em abril de 2007, o ex-ministro socialista Joaquim Pina Moura anuncia que integrará a Administração da Media Capital como presidente com funções não-executivas, em substituição de Paes do Amaral, que deixa a empresa.

<sup>6</sup> Em entrevista à revista *Playboy* portuguesa, explica as razões que estão por trás desta saída: "aquilo que os acionistas queriam não era aquilo que eu lhes podia dar. Os acionistas e a administração achavam que a informação da TVI tinha de ser algo mais clássico, mais convencional. Como construí toda a TVI numa base anti-convencional, mais perto da realidade das pessoas, escolhendo um caminho que diferenciava a estação da RTP e da SIC, ambas mais convencionais, não podia voltar atrás nesse caminho."

<sup>7</sup> Em setembro de 2009, a direção de informação, encabeçada pelo jornalista João Maia Abreu, demite-se em bloco como consequência da suspensão do 'Jornal Nacional de Sexta', apresentado por Manuela Moura Guedes.

*news*, 24 horas por dia. Além das notícias, o canal conta ainda com uma programação variada, havendo espaço em grelha para a transmissão de grandes reportagens, documentários internacionais e outro tipo de programas informativos.

A nova aposta significa um investimento de cerca de 6,5 milhões de euros, aplicados na renovação de um estúdio da redação e na contratação de 90 pessoas, entre técnicos e jornalistas.

Contudo, como já era expectante, as audiências iniciais ficam abaixo da dos outros canais noticiosos, dada a posição firmada no mercado que a SIC Notícias e a RTP N (atual RTP Informação) já possuem. Porém, com o avançar dos meses, os valores audimétricos revelam um ambiente cada vez mais competitivo entre os três canais.

O nascimento da TVI 24 impulsiona aquilo que se pode apelidar de uma abertura da estação a outras plataformas e novos públicos. A *tvi24.pt* é um exemplo dessa nova fase. Essencialmente, é uma plataforma online que noticia os acontecimentos mais importantes do dia, muitas vezes histórias exclusivas do canal, sempre acompanhadas por produções fotográficas e de vídeo, adaptadas ao formato digital e interativo.

Ainda seguindo esta lógica de expansão, mas arriscando no entretenimento, a estação de Queluz de Baixo acaba de apresentar mais dois canais em exclusivo para clientes com televisão paga: a TVI Ficção, um projeto dedicado a 100% à ficção portuguesa desenvolvida pela TVI e pela Plural (disponível para clientes MEO), e o +TVI, um espaço onde são transmitidos concursos, *talk shows*, formatos ligados à noite, à moda e à música, entre repetições e produção própria (para assinantes ZON).

Caracterização da empresa

### **3. ESTAGIAR NA TVI**

Integrado no plano curricular da vertente profissionalizante do mestrado em Ciências da Comunicação, o estágio proporcionado pela Universidade do Minho tem a duração de 3 meses e acontece no primeiro semestre do segundo ano. Reveste-se de especial importância, pois, em muitos dos casos, trata-se do primeiro contacto direto que se estabelece entre o mercado, chamemos-lhe assim, de trabalho e o aluno. Embora, graças às múltiplas atividades extracurriculares que vinha a desenvolver, não tenha sido o meu caso, a experiência foi encarada como uma grande escola, que me permitiu crescer. Ao longo destes meses, adquiri uma postura mais profissional, alargando diariamente a minha visão crítica.

A eleição pela TVI deveu-se a vários fatores. Primeiro: porque se trata de um canal de televisão. Sendo a minha licenciatura direcionada para o audiovisual, fazia todo o sentido que, tendo que escolher um órgão de comunicação social, este possibilitasse pôr em prática as minhas competências e saberes adquiridos. Segundo: porque se trata de um canal de televisão líder de audiências. Trabalhar numa empresa que, há cerca de seis anos, ocupa as preferências dos portugueses só podia ser uma oportunidade muito positiva. “Estar entre os melhores” como se costuma dizer. Além de que me identifico bastante com o tipo de jornalismo praticado nesta estação. Terceiro: porque se trata de um canal de televisão líder de audiências onde o estagiário é encarado como mais um elemento da equipa. Ao contrário do que acontece noutros canais televisivos, aqui o estagiário não é limitado ao papel de observador. Se o principal objetivo do estágio é aprender, isso não se consegue apenas vendo os outros trabalhar. Se a licenciatura e o mestrado foram carregados de ensinamentos teóricos, torna-se, pois, necessário que o aluno coloque, pelo menos nesta fase, verdadeiramente as mãos no trabalho. Em termos psicológicos, o comportamento da redação – encarar o recém-chegado como um indivíduo útil para o funcionamento da empresa – torna-se num fantástico estímulo para quem, cheio de medos e receios, está a dar os primeiros passos na área.

### **3.1. A SECÇÃO DE EDIÇÃO DE IMAGEM**

O meu estágio decorreu de 1 de outubro a 21 de dezembro de 2012, na casa-mãe da TVI, em Queluz de Baixo. Depois de apresentadas as instalações, que me pareceram labirínticas (tanto na altura como três meses depois), eis chegada a altura da reunião, em jeito de boas-vindas, com o sub-diretor de informação. Embora grande percentagem de estagiários opte pela secção de sociedade – por ser aquela com maior diversidade temática e com maior participação nos alinhamentos informativos –, Mário Moura perguntou-me em que secção gostava de trabalhar. Respondi-lhe assim: “eu gostava de ser editor”. Pensava que fosse uma resposta clara, mas pela sua reação de estranheza notei que não. O mais certo era estarmos a falar de coisas diferentes. Depois das explicações, a suspeita confirmou-se: quando me referia a ‘editor’ queria dizer ‘editor de imagem’ e não ‘editor de secção’. De facto, analisando o meu percurso académico (a licenciatura em Audiovisual e Multimédia e o mestrado em Informação e Jornalismo) e profissional (sempre restrita ao jornalismo na vertente de operador de audiovisual), a edição de imagem era a escolha mais acertada. Por outro lado, a reação do Mário Moura elucidou-me em outros dois aspetos: i) era raro um estagiário entrar nesta secção; ii) havia um apagamento do papel do ‘editor de imagem’ no seio da redação.

Esta realidade foi-se tornando cada vez mais clara à medida que os dias foram passando. Em primeiro lugar, registei a eliminação do termo ‘editor’ como referente a quem exerce este trabalho. Para os lados de Queluz de Baixo, é mais frequente ouvir a palavra ‘montador’ (o que, por vezes, dá azo a algumas piadas mais perversas entre colegas de profissão).

Outro dado constatável é que há cada vez mais jornalistas a editarem as suas próprias peças. São vários os motivos para que isto aconteça: i) o número de editores de imagem é reduzido e, nas chamadas horas de ponta, o trabalho acumula-se – portanto, quem não quer esperar tem que tratar de si; ii) nem sempre o trabalho em equipa é fácil de se gerir e há sempre pequenas quezílias que vêm ao de cima – jornalista e editor de imagem podem ter visões diferentes quanto ao trabalho e alguém tem que ter a humildade de ceder quando não é possível chegar a consenso; iii) nas avaliações internas, se o jornalista for responsável pela montagem das suas reportagens o resultado é mais benéfico para si. Aliás, desde a introdução do novo sistema

(que substituiu o método de montagem analógico) que a intenção é acabar com a secção da montagem no seio da redação.

A autoria também é outro indício revelador. Sempre que uma peça é emitida, tanto o jornalista como o repórter de imagem assinam-na. Contudo, esse direito estava vedado ao editor; salvo peças com duração superior a 3 minutos e se assim o jornalista o entendesse. A partir de janeiro de 2013, essa limitação já foi corrigida, por uma questão de igualdade perante todos aqueles que intervêm para o produto final, tal como acontecia há muito nos outros canais generalistas.

Por último, esse apagamento pode ser constatado através da equipa de edição de imagem que pode ser classificada de generalista. Ao contrário do que acontece com os jornalistas que estão distribuídos por editorias consoante os temas noticiosos – Sociedade, Política, Economia, Desporto e Internacional –, os editores de imagem não o estão. Todos os profissionais editam informação jornalística sobre qualquer tema.

Tal como referi, a percentagem de estagiários que escolhe a secção de edição de imagem é muito reduzida. Deste modo, posso dizer que isso me permitiu ser recebido de forma muito diferente das minhas colegas que ficaram na secção de Sociedade. Adicionalmente, como a equipa é muito mais pequena, há uma maior ligação entre colegas. Todos se mostraram disponíveis para me auxiliarem, uma ajuda bastante preciosa nos primeiros dias, uma vez que a ambientação foi mais complexa do que estava à espera. Tudo aquilo era novidade para mim: os rostos, o ritmo frenético da informação, as rotinas... até o próprio programa de edição.

Desde 2004, está instalado na TVI um sistema digital de edição não linear da *Quantel*, o *sQ* e o *sQ Edit*, ferramentas que oferecem os recursos básicos para a montagem em vídeo dos conteúdos noticiosos. Contudo, no âmbito da conceção de conteúdos referentes à informação não diária, estes já não são montados num espaço físico partilhado com os jornalistas. Para o efeito, existem algumas salas de pós-produção vídeo, visto requererem outro tipo de equipamentos, com funcionalidades mais avançadas, com mais ferramentas e recursos. Além disso, é necessário aos editores de imagem estarem mais resguardados, para se poderem concentrar da melhor forma para dar azo à sua criatividade. Estas salas são, então, equipadas com *PaintBox* e *sQ Edit Plus*,

igualmente da *Quantel*, adequadas para trabalhos mais complexos como são as médias e grandes reportagens.

### **3.2. A CHEGADA À REDAÇÃO**

A primeira semana foi de pura observação. Limitei-me a recolher o máximo de informações possível vendo os outros trabalhar. Colei-me a eles tipo sombra, tentando decorar os passos que davam, os atalhos de teclado que permitiam certas funções, os procedimentos de publicação e todos os códigos existentes... Ao fim de uma semana, o meu chefe, João Ferreira, perguntou-me se já me sentia preparado para trabalhar sozinho. Respondi-lhe que sim e de imediato recebi uma tarefa: fazer três *clips* promocionais da Liga dos Campeões (cerca de 30'' cada um). Para isso, tive que visionar cerca de 15 cassetes *betacam* com os resumos dos jogos transmitidos até então e escolher os melhores momentos para, posteriormente, montar ao ritmo da música. Não foi um trabalho aprazível – ainda menos para quem não gosta de desporto como eu – mas permitiu-me, durante cinco dias, apreender tudo de forma muito rápida e muito autodidata, uma vez que, embora tivesse sempre os meus novos colegas dispostos a ajudar, estava fechado numa sala de pós-produção completamente sozinho. Senti-me verdadeiramente posto à prova e não queria de forma alguma falhar. Depois de ter alongado o meu horário de trabalho para ‘dar conta do recado’, três dias depois já tinha uma primeira versão para ser apresentada. Como é óbvio, recebi algumas indicações do João Ferreira para melhorar o resultado: “mais reações e menos jogadas”. Quer isto dizer que teria que seleccionar mais planos de pormenor e eliminar todos os gerais. Feitas as devidas alterações, sexta-feira estavam os *clips* finalizados. Foi nesse mesmo dia (12 de outubro) que passei para a redação.

Faltava meia hora para o ‘Jornal da Uma’ ir para o ar. Como sempre, a partir das 12h todos os minutos contam e instala-se uma verdadeira luta contra o tempo. Eu continuava sentado ao lado dos outros editores, resumindo-me ao papel de observador. A certa altura, surge a jornalista Andreia Duarte, precisando de ajuda para montar uma peça sobre cuidados paliativos a partir de “brutos” enviados pela Agência Lusa. Senti-me preparado para assumir as responsabilidades e ofereci-me para a tarefa. Simpaticamente, a jornalista tentou pôr de lado a

pressão do tempo, dizendo que era só para ser emitida na segunda parte. Contudo, para um inexperiente de edição (assim me sentia por o programa ainda ser uma novidade para mim) nem isso era suficiente para acalmar o nervoso miudinho que se tinha instalado. A ideia de que estava a fazer, pela primeira vez, algo para ser emitido a nível nacional deixava-me excitado, por um lado, e preocupado, por outro. Com muita paciência da parte dela para a minha demora, a reportagem conseguiu ficar concluída muito tempo antes de ser emitida.

Dizem que em tudo na vida é a primeira vez a que custa mais e a que deixa mais recordações. No decorrer deste estágio tive muitas oportunidades para aprender e testar as minhas capacidades. Oportunidades por vezes acompanhadas com muito suor e friozinho na barriga, mas quase sempre com um sabor doce de ‘missão cumprida’.

Com o passar dos dias, a redação começou a depositar mais confiança no meu trabalho e a pedir com maior regularidade a minha colaboração. Passaram a ser cada vez menos as horas em que estava desocupado, sempre com alguém a pedir para editar ora *offs*<sup>8</sup>, ora reportagens, ora *clips* para “pintar” entrevistas... Gradualmente, senti que o meu trabalho estava a agradar aos restantes profissionais e a recompensa traduzia-se num aumento de responsabilidades que colocavam sobre os meus ombros. A prova disso mesmo está nas várias reportagens de fim de semana e até mesmo peças de abertura que realizei.

### **3.3. AS PEÇAS DE FIM-DE-SEMANA E AS SUAS PARTICULARIDADES**

Aos sábados e domingos, como se sabe, a quantidade de eventos em agenda é, normalmente, bastante mais reduzida do que no restante período da semana. Por oposição, a duração dos noticiários costuma estender-se muito além do tempo habitual. Um caso bem elucidativo é o ‘Jornal das 8’ apresentado aos sábados por Judite de Sousa que, não raras vezes, excede os 90 minutos. Para se manter um equilíbrio entre estas duas forças opostas, a solução está em potenciar a busca pelos *fait divers*. Além de se debruçar sobre os mais variados temas, este tipo de trabalho jornalístico regra geral é mais extenso do que o normal, com uma duração

---

<sup>8</sup> Notícia lida, em direto, pelo *pivot* e colorida com um bloco de imagens previamente construído.

variável entre os 3 e os 8 minutos, ao contrário das restantes reportagens que têm duração máxima de 3 minutos.

Inseridas nesta categoria, recordei algumas peças que me deram particular gozo trabalhar: “Todos os Nomes”<sup>9</sup>, do jornalista Filipe Mendonça, emitida no dia 22 de dezembro sobre os nomes mais populares de hoje e de há quase cem anos; “Leitão à Bairrada”, do jornalista Marcos Pinto, que conta os segredos da confecção tradicional do verdadeiro leitão da bairrada; “TPC: Sim ou Não?”<sup>10</sup>, da autoria da jornalista Andreia Duarte, que foi para o ar no dia 2 de janeiro, onde vários especialistas defendem a abolição dos trabalhos para casa; “Cirque do Soleil”, do jornalista Sérgio Furtado, onde são revelados em exclusivo à TVI os bastidores e alguns segredos do novo espetáculo de homenagem à *popstar* Mickael Jackson; “15 €uros”<sup>11</sup>, emitida no dia 22 de dezembro, onde a jornalista Susana Bento Ramos dá algumas sugestões de presentes baratos para o dia de Natal. Esta última teve um forte carimbo simbólico, uma vez que foi a minha última reportagem editada enquanto estagiário (o trabalho foi feito na última tarde do estágio) e a única assinada com o meu nome.

Estas reportagens, por serem mais longas, exigem maior dedicação por parte dos profissionais envolvidos. O tempo em televisão tem uma velocidade muito maior e torna-se necessário estar sempre a cativar a atenção do telespectador para ele não abandonar a mensagem a meio. Sabe-se que, no mundo televisivo, a imagem em movimento é ‘tudo’. O seu poder de sedução é grande e pode tornar eficiente um processo de comunicação. Regra geral, as partes da mensagem televisiva que melhor se retêm são o princípio e o fim. Por isso, o jornalista e o editor têm que ponderar muito bem a forma como vão abrir e terminar a reportagem. Para captar a atenção, mais importante do que um *off* apelativo, é fulcral que as primeiras imagens e sons sejam fortes. Um exemplo bem claro está na reportagem “TPC: Sim ou Não?”. Tanto os primeiros como os últimos segundos podem não parecer relevantes do ponto de vista jornalístico, mas são fortíssimos para exercer um certo fascínio, principalmente pela semântica da imagem, apoiando o processo de construção dos sentidos.

---

<sup>9</sup> Acessível em <http://www.tvi.iol.pt/videos/13769815>

<sup>10</sup> Acessível <http://www.tvi.iol.pt/programa/jornal-das-8/4295/videos/156659/video/13774625/6>

<sup>11</sup> Acessível em <http://www.tvi.iol.pt/programa/jornal-das-8/4295/videos/156659/video/13769821/7>

### **3.4. AS PEÇAS DE ABERTURA**

Quanto às peças de abertura, estas são sempre notícias sobre um acontecimento notável, com grande impacto e repercussão social e política, que, devido à sua relevância, suscitam muito mais interesse nos telespectadores. Por isso mesmo, a responsabilidade de trabalhar num tema de abertura é muito maior, mais ainda quando, muitas das vezes, este se baseia num acontecimento de última hora, com informações a chegarem pouco tempo antes de o noticiário arrancar. Por algumas vezes tive o prazer de sentir o frenesim de trabalhar ‘em contrarrelógio’ para ter a peça pronta a entrar no ar. Destaco dois momentos: a detenção do ex-presidente do SLBenfica, Vale e Azevedo, no dia 12 de novembro e a greve geral de 14 de novembro que desencadeou numa carga policial sobre os manifestantes que se juntaram em frente à Assembleia da República.

O segundo episódio foi vivido com particular nervosismo por dois motivos. Primeiro, porque a emissão da TVI 24 seguia em direto a partir da AR, com a jornalista Patrícia Matos num cenário de fazer lembrar as reportagens de guerra. Segundo, porque os acontecimentos se desenvolveram em bola de neve, com a chegada de novas informações a cada minuto que, por sua vez, conduziam à modificação quase por completo da história que queríamos contar. A reportagem, a cargo da jornalista Ana Filipa Nunes, ao início da tarde, não seria muito diferente do habitual: uma peça sobre mais uma manifestação organizada pela CGTP contra as medidas do Governo, com os habituais discursos das forças sindicais. Algumas horas depois, o texto teve que ser alterado pois o principal foco passou a ser os manifestantes que, concentrados em frente ao Parlamento, já tinham derrubado as grades de proteção colocadas pela polícia e atiravam pedras, balões cheios de tinta e outros objetos. Após alguns minutos, nova reformulação: uma violenta carga policial investida contra os manifestantes fazia um elevado número de feridos e algumas detenções pelos crimes de desobediência. Todo este desenrolar de correções sucessivas à reportagem – correções essas impostas em certa medida pela direção de informação – fez com que o trabalho se fosse atrasando, agravado pela existência de várias horas de “brutos”, o que

dificultava a procura de imagens-chave que fossem ao encontro do relatado<sup>12</sup>. Com muita concentração e sangue frio, tudo correu bem.

E foi exatamente esta uma das coisas mais importantes que aprendi durante o estágio: gestão de tempo e de stress. O episódio mais memorável aconteceu alguns dias antes. Era 1 de novembro, ex-feriado religioso de Todos os Santos, mas também dia comemorativo do terramoto de 1755. O jornalista Carlos Enes, responsável por muitas grandes reportagens e reportagens de investigação, estava escalado para fazer uma peça sobre a possibilidade de um novo terramoto em Lisboa, com consequências igualmente catastróficas. Era um trabalho complexo não só em termos técnicos, como em termos sociais, uma vez que alertava a população para a impreparação da cidade para estes desastres naturais. Já passava algum tempo das 19h quando o jornalista requereu a ajuda de um editor de imagem. Como era feriado, o número de funcionários da minha secção era menor do que o habitual (já por si reduzido para as necessidades da redação). Ofereci-me para a tarefa sem antes saber o que me esperava: teria que editar uma peça de 5 minutos em apenas uma hora e meia. Só para se ter uma ideia, normalmente essas reportagens são marcadas com algum antecedência – sendo o João Ferreira, responsável pelo departamento, a escalar o editor para o trabalho em questão – e levam, muitas vezes, toda a tarde a serem feitas. Sem dúvida que nunca suei tanto a fazer um trabalho. A responsabilidade era grande porque, caso a peça não estivesse concluída a tempo de ser emitida, perderia metade do seu valor-notícia, o que punha em cheque o trabalho do próprio jornalista. Com uma boa gestão de stress, as coisas acabaram por correr bem e, no final, ainda houve oportunidade para visionar o resultado com calma.

### **3.5. A ROTINA DIÁRIA VIVIDA NA REDAÇÃO**

Com a minha integração na redação da TVI, constatei que o dia dos jornalistas é dividido em três fases distintas, mas sempre interligadas. A primeira acontece quando chegam à redação. Neste momento inicial, é tempo para se inteirarem de como o noticiário se organizará e quais são os trabalhos que terão pela frente. Analisando o programa informático *iNews*, observam quais as

---

<sup>12</sup> Acessível em <http://www.tvi.iol.pt/videos/13741508>

peças que lhes ficaram destinadas depois da primeira reunião de editores de secção e os repórteres de imagem que os acompanharão. Conforme as situações – uma questão que se prende mais ao nível do tempo –, têm ainda alguns breves momentos para se preparem sobre o tema em questão. Por vezes, e caso o pessoal da agenda não tenha feito esses contactos prévios, é nesta altura que se contactam os possíveis intervenientes, a fim de marcarem as entrevistas. A meio da manhã e a meio da tarde, dá-se então a segunda fase: jornalista e repórter de imagem vão para o terreno onde captam todo o material necessário para dar forma à peça. Sobre este assunto, contudo, não poderei avançar muitos pormenores porque nunca foi minha função sair da redação. Por último, a terceira fase é a mais stressante – pelo menos para mim, uma vez que estou diretamente implicado: o fechamento da peça. Não raras vezes, quando o jornalista entra novamente na redação, o relógio já marca muito pouco tempo para o noticiário começar a ser emitido e, portanto, a correria é geral. No entanto, ainda é necessário *ingestar* os “brutos” (um processo de digitalização de imagens feito em tempo real, ou seja, se o repórter filmou 30 minutos de imagens, vai demorar o mesmo tempo a estar acessível no servidor), ver todas as imagens e entrevistas de forma a escolher os melhores depoimentos e escrever o texto *off*. Só depois é que o editor de imagem entra, propriamente, em ação.

Apesar da responsabilidade final de uma matéria ser do jornalista, durante o processo de montagem, ele vai aceitando algumas sugestões do editor de imagem. Às vezes, o primeiro está muito preso às palavras e precisa que alguém, com uma visão mais distanciada, sirva de auxílio para passar a mensagem da melhor forma. É por isso que frequentemente se diz que o editor de imagem é o primeiro filtro entre o jornalista e o telespectador: se o primeiro não entender, o segundo também não entenderá.

Com o texto já previamente escrito, o trabalho do editor começa com a gravação do *off*. Ao contrário do que imaginava, na redação não existe nenhuma cabine insonorizada para este tipo de trabalhos. Este procedimento é feito ali mesmo, no meio da redação, com um barulho de fundo sempre constante. Na generalidade das vezes, depois de ajustados os níveis de captação, o ruído é facilmente eliminado – o microfone unidirecional ajuda a esse facto. Contudo, quando o som ambiente é mais intenso (e isto é inversamente proporcional ao tempo que falta para o noticiário ir

para o ar), é preciso pedir um pouco de silêncio nas imediações e repetir a gravação – feitas as contas, quanto menos tempo se tem, mais complicações surgem.

O editor começa por trabalhar o áudio, eliminando as repetições do jornalista por palavras trocadas, entoações erradas, dificuldades em dizer certas expressões... Só posteriormente é que são dispostas as imagens em função do texto. Normalmente, nesta fase, o editor fica a trabalhar sozinho na ilha de montagem, enquanto o jornalista volta para o seu posto de trabalho, aproveitando esta pausa para escrever o *pivot* e fazer oráculos. Por vezes, quando necessita de algum grafismo – tabelas explicativas, por exemplo – também é nesta altura que isso acontece. Como são recorrentes estes formatos, já existem moldes pré-feitos que poupam imenso tempo, evitando que a equipa de grafismo da própria TVI tenha esse trabalho. Depois de concluída a montagem, quando o tempo permite, o jornalista volta para visionar a peça antes de ir para o ar. E digo ‘quando o tempo permite’ porque, não raras vezes, já está tão em cima do tempo que a peça é publicada no servidor – pronta a ir para o ar a qualquer momento – antes mesmo do jornalista a ver na totalidade como produto final. Toda esta descrição, que aqui parece longa, acontece, em muitas situações, em poucos minutos – porque assim o é exigido.

### **3.6. A GESTÃO DO TEMPO NA EDIÇÃO EM TELEVISÃO**

É um facto conhecido que a atividade jornalística está rodeada por um conjunto de constrangimentos que limitam e condicionam o normal desenrolar da atividade. Como podemos ver, a falta de tempo é talvez o principal. Um constrangimento que afeta em grande escala a fase de edição. Durante estes meses pude observar que, quando se iniciam os programas informativos mais importantes, algumas das peças que vão ser transmitidas ainda não estão prontas, sendo editadas à medida que os noticiários avançam.

Torna-se assim, evidente, uma complicada gestão de tempo que tem que ser feita e que, em último grau, leva a um duelo entre qualidade *versus* rapidez. É depois de terem consultado todas as fontes e escrito o seu texto que os jornalistas procuram o editor de imagem, o último elemento na cadeia da produção de reportagens televisivas. Ora, isto quer dizer que, embora existam peças a serem feitas ao longo de todo o dia, é principalmente nos horários 11h30-13h30

e 18h30-20h30 que o avolumar de trabalho se adensa. Por outras palavras, quanto mais próximo estamos das 13h e das 20h (horas em que vão para o ar o ‘Jornal da Uma’ e o ‘Jornal das 8’, respetivamente) mais os montadores têm que distribuir a sua atenção por um número maior de jornalistas. Isto torna-se ainda mais complicado tendo em conta que o equilíbrio numérico entre uns e outros está longe de ser conseguido, como já foi referido. Para conseguir responder a todos os pedidos em tempo útil, é comum os editores procurarem as soluções mais fáceis, delegando para segundo plano a qualidade – como cheguei a ouvir pelos corredores “a melhor peça é aquela que está no ar quando deve”. Quer isto dizer que não interessa tanto a qualidade da peça – e aqui falo em termos de montagem – mas que ela esteja pronta a ser emitida conforme o estabelecido no alinhamento.

Um dos recursos muito usado na redação para poupar tempo na fase de edição é utilizar logo as primeiras imagens que aparecem nos *clips*, tornando obsoleta aquela velha máxima de escolher o melhor material. Ou seja, à medida que elas aparecem na cassete são transportadas para a *timeline* da reportagem, preenchendo os espaços deixados em branco entre os vivos, conforme as necessidades. Este truque será tão mais útil, se houver uma ajuda do operador de imagem na altura de recolher as imagens, aproveitando, já no terreno, para construir sequências de planos prontas a serem utilizadas sem a necessidade de executar grandes cortes.

Outro estratagema bastante eficaz é copiar planos. Um exemplo: duas notícias sobre o mesmo assunto, uma emitida há alguns dias, outra a ser preparada agora. Se a primeira ainda estiver no servidor (e quando não está, pode-se pedir para que seja desarquivada), copiam-se os planos utilizados, muitas vezes até mantendo a própria sequência de imagens. Com isto, economizam-se os minutos necessários para a procura de novas imagens, bastando colá-las nos espaços necessários para “pintar” os *offs* do jornalista. No entanto, no final, teremos duas reportagens, em termos visuais, praticamente iguais. O caso pode até passar despercebido, se for uma situação pontual. Porém, se multiplicarmos isto ao longo do tempo (se o assunto ficar na ordem do dia durante alguns dias), veremos que, além de o assunto não ser diferente, também a estrutura é muito parecida. Constatei isso várias vezes. Um caso muito explícito foi o da greves dos portos, nomeadamente o de Lisboa. O assunto foi desenvolvido vezes sem conta, frequentemente sem grandes novidades. Se por um lado do ponto de vista jornalístico era mais do

mesmo, do lado das imagens o caso não era muito melhor, com um repetir exaustivo das mesmas imagens.

E é exatamente sobre esta utilização das chamadas imagens de arquivo para “pintar” as reportagens que falarei no capítulo 5. Por ser uma prática tão comum na redação da TVI, considero ser importante analisar os motivos que estão por detrás de tal situação e perceber que implicações (benéficas ou não) trazem para o jornalismo e para o telespectador.

## **4. ENQUADRAMENTO TEÓRICO**

### **4.1. A INFORMAÇÃO NA TV**

#### **4.1.1. A importância da televisão**

Num trabalho em que o assunto principal é o telejornalismo e o uso de imagens de arquivo, não faria sentido começar de outra forma que não pela abordagem da importância da televisão.

Desde a exibição das primeiras imagens, por volta de 1940, o percurso da televisão foi sempre marcado por diversas transformações e evoluções tecnológicas, com um aumento significativo do seu poder comunicacional. Uma importância reforçada por fatores como a crescente expansão das emissoras televisivas, cada vez mais facilitada pela informática e tecnologias de telecomunicações. Embora com menos de cem anos de existência, rapidamente se disseminou por um cada vez maior número de domicílios. Consolidou-se como a principal fonte de informação e entretenimento e criou hábitos de consumo, ao mesmo tempo que formou padrões a serem seguidos. Daí a desempenhar um papel revestido de especial relevância enquanto interveniente do sistema social, na formação educativa da população e na construção de opiniões foi uma questão de tempo.

Considerando os hábitos de consumo da população portuguesa (talvez não mais do que uma réplica do que acontece a nível mundial), esta responsabilidade do pequeno ecrã é ainda maior. Embora se viva a tão badalada era da Internet, é a TV, maioritariamente, a única fonte de informação. Através dela, o público passou a tomar conhecimento do mundo em que está inserido, apercebendo-se dos problemas e acontecimentos que o rodeia.

Tomando o caso concreto de Portugal, “é predominante (...) a falta de hábito de leitura de jornais, da busca por mais do que uma fonte de informação, do cruzamento e comparação da mesma história em diversas plataformas informativas” (Costa, 2011: 6). Isto eleva a televisão a um patamar inacessível aos outros meios de comunicação. A explicação para tal facto parece óbvia: é rápida, é imediata, é barata e não envolve qualquer esforço no seu uso, chegando um

produto já produzido e pronto a ser consumido. No entanto, falta referir a principal característica que a distingue das outras plataformas de comunicação: o poder do uso da imagem. A sua ubiquidade – estar em toda a parte ao mesmo tempo – e instantaneidade possibilitam que a televisão

“não se limite a descrever os factos, mas também que os mostre, que sejam vistos e ouvidos, transmitindo a errónea impressão da realidade e não apenas de uma representação da mesma. A imagem provoca um impacto imediato nos espectadores que, mesmo sem se aperceberem, absorvem a mensagem que está a ser passada.” (Costa, 2011:7)

Além do mais, a imagem faz-se acompanhar por outro elemento importante: o som. O facto de ser “o único veículo de comunicação de massa que mobiliza dois dos sentidos mais importantes – a audição e a visão” (Oliveira, 2008: 14) parece ser mais uma razão que explica toda esta sedução que a TV exerce na sociedade. O autor afirma ainda que “a visão é o mais importante dos sentidos humanos, pois é através dela que o homem estabelece a maior parte das relações com o mundo e também é através do olhar que as pessoas são seduzidas ou seduzem” (Oliveira, 2008: 14).

Por outro lado, admite-se ainda o seguinte:

“a importância da imagem não impede que a audição represente um sentido extremamente valorizado. Afinal, a televisão utiliza uma linguagem que vai ser ouvida pelos telespectadores e, mais importante ainda, ouvida apenas uma vez.” (Oliveira, 2008: 14)

Desta forma, a transmissão de informação é feita através da palavra, escrita ou falada, podendo a imagem tornar-se vazia ou incompreensível, se não for articulada com um texto que lhe dê sentido.

Para entendermos o nascimento da televisão é preciso recuar muitos anos, mais concretamente até aos primórdios da Humanidade.

Desde sempre, o ser humano demonstrou necessidade de se expressar das mais diversas formas. Foi quando a boca deixou de ser utilizada como instrumento de corte e a mão se tornou numa valiosa ferramenta para os mais diversos fins que a capacidade de produzir sons e promover a arte pictórica começou a ser desenvolvida. Valim, referido por Oliveira (2008: 13), defende que, já nos tempos primitivos, o homem deixava as suas impressões, relatos do

quotidiano, caçadas, entre outras coisas, em forma de desenhos “para que as futuras gerações pudessem conhecê-los, aprender com eles e reverenciá-los”. Também José Pires dá especial relevo às pinturas nas cavernas, apontando a estes “primeiros registos das representações da vida humana e da natureza” um “potencial imaginativo sem igual” (Pires, 2011: 23), posição na linha da teorização de André Leroi-Gourhan (1990) sobre o estudo da relação entre a técnica e a cultura na pré-história.

Na década de trinta do século XIX, ocorrem as primeiras iniciativas daquilo que viria a ser o arranque do cinema. Em concreto, o aparecimento do fenacístoscópio, pelas mãos de Joseph Plateau, e do estroboscópio, criado por Simon von Stampfer. O princípio que deu origem a tudo chama-se fenómeno de “Persistência Retiniana”, como descrito por Peter Mark Roget, em 1824, que afirma que um objeto visualizado pelo olho humano persiste na retina por uma fração de segundos (cerca de 1/20 à 1/5 segundos) após a sua percepção. Constitui o princípio vital da animação, pois retira proveito da lentidão da visão em renovar as imagens, criando, assim, a ilusão do movimento: a projeção, em série, de 24 desenhos estáticos por segundo são interpretados como não tendo interrupção (Williams, 2001). De lá até então, o mundo audiovisual evoluiu de tal forma que, atualmente, está espalhado por todas as partes do mundo, empregando milhões de pessoas.

#### **4.1.2. Os vários géneros televisivos – o caso dos informativos**

Como outros veículos mediáticos, a televisão é composta por diferentes géneros que exploram diferentes possibilidades de receção da audiência. São, portanto, formas reconhecidas socialmente a partir das quais se classifica um produto. Em geral, os programas pertencem a um macro-género particular, como a ficção ou a informação, e é a partir desse macro-género que é reconhecido pela audiência.

Ainda que apresente alguma diversidade de conteúdos, a programação da televisão portuguesa faz prevalecer os géneros ligados ao entretenimento, considerados mais atrativos comercialmente. Contudo, ocupando um espaço menor na grelha, há também lugar para alguns conteúdos informativos. Aliás, se pensarmos num formato audiovisual em que a informação seja o

elemento principal, o espaço que, com maior rapidez, nos vem à mente será, muito provavelmente, o telejornal. Como afirma (Oliveira, 2008: 23), recorrendo-se da opinião de Becker, “o telejornal é o produto de informação de maior impacto da atualidade na prática do jornalismo ligado à televisão”. Na sua essência, pode-se resumir como um programa informativo com uma duração variável entre os 30 minutos (no cabo) e mais de 60 minutos (nas generalistas), com uma periodicidade estabelecida no qual se encadeiam temas e notícias que reportam uma visão geral da atualidade. Olhando para a curta história da televisão, verifica-se a sua presença constante desde o início.

É, portanto, uma peça importante na estratégia de programação das emissoras, agindo em duas frentes: funciona como âncora da audiência e dá credibilidade ao canal, marcando a sua identidade corporativa. Os programas telejornalísticos são, porém, uma variação específica dentro do género informativo, a par dos programas de entrevistas, documentários e magazines temáticos (desportivos, económicos, políticos...), obedecendo a “regras próprias do campo jornalístico em negociação com o campo televisivo” (Gomes, 2006: 15).

Comparativamente com os demais conteúdos da programação televisiva, Temer (2006: 101) defende que os telejornais se destacam pela “exposição-veiculação de informações e/ou factos e acontecimentos exteriores a si mesmo”. Quer isto dizer que, ao contrário dos *reality shows*, muito centrados em situações que acontecem no interior do próprio programa – muitas delas ocorridas apenas porque a produção cria condições para tal –, o telejornal reporta apenas episódios externos a ele ou que sucederam independentemente da intervenção da produção ou mesmo da sua veiculação. Isto implica uma inegável ligação com a realidade. Uma característica ainda mais reforçada pela ética jornalística que faz questão de valorizar a isenção, a imparcialidade e a objetividade, “qualidades estas que são usualmente empregues para mediar a própria qualidade do jornalismo” (Temer, 2006: 101). Como diz Puente, “sem ela, o jornalismo não existiria. Ali, encontra-se o seu fundamento” (cit. em Santos, 2008: 4). Embora a principal função do jornalismo seja dar conta dos acontecimentos diários, não é qualquer aspeto da realidade que pode ser chamado de notícia. O mesmo autor recorre às palavras de Genro Filho

para dizer que “o singular é a matéria-prima do jornalismo, a forma pela qual se cristalizam as informações, ou pelo menos, para onde tende essa cristalização” (Santos, 2008: 5)<sup>13</sup>.

A missão destes espaços resume-se em oferecer aos telespectadores a atualidade, servindo-se de imagens e sons que tornam possível uma compreensão abrangente. Por vezes, o hiato temporal entre o momento em que o acontecimento se dá e em que a notícia é transmitida é instantâneo. Para isso, há a intervenção no local de um correspondente ou enviado especial para relatar o que está a acontecer ou o que aconteceu, através de uma ligação em direto. Torna-se, deste modo, claro que estes programas devem diferenciar-se de outros conteúdos classificados de entretenimento, cujo objetivo passa por distrair o telespectador, oferecendo-lhe um tempo de televisão divertido, através de entrevistas, críticas, comentários, votações e passatempos interativos.

As estatísticas falam por si, mostrando que a escolha da televisão como meio para obter informações é uma tendência já fortemente enraizada na maioria dos cidadãos. Os telejornais são “indiscutivelmente, os produtos jornalísticos de maior audiência” (Santos, 2008: 4). Isto acontece por vários motivos. Um deles tem a ver com o facto de se tratar de uma fonte de acesso fácil e bastante económico aos acontecimentos diários – “não é necessário ir muito longe para se informar, basta caminhar até à sala e ligar a televisão” (Santos, 2008: 4). Outra explicação está relacionada com aquilo que a Psicologia chama de “Instinto de Percepção”: estar informado é uma necessidade básica para a sobrevivência do ser humano. Por outras palavras, o que esta ciência procura demonstrar é que saber o que acontece do outro lado do país e do mundo, factos que vão além da sua própria experiência, dá uma certa segurança às pessoas.

“Mesmo antes da imprensa, quando as conversas entre as pessoas eram mais comuns, a troca de informação era fundamental para que os sujeitos planeassem as suas vidas. A informação produziria um sentido de coesão e metas comuns” (Boberg: 2008, 13).

No entanto, o visionamento dos telejornais não satisfaz apenas as necessidades individuais. Schudson defende que a informação (informação essa, na maioria das vezes, veiculada pelos telejornais) tem um papel de destaque na sociedade contemporânea: “um cidadão

---

<sup>13</sup> O papel dos valores-notícia e dos critérios de noticiabilidade será considerado mais à frente, no subcapítulo 4.1.3.

mais informado criará uma melhor e mais completa democracia” (cit. em Martins, 2009: 12). O que o autor quer dizer é que quanto mais informações o indivíduo possuir, maior será a sua consciência do mundo para tomar decisões.

Percebemos, assim, porque o noticiário é um dos pilares de qualquer programação audiovisual que se queira generalista. San Miguel (2010) chama-lhe a “coluna vertebral” em torno da qual todas as televisões, sejam elas nacionais, regionais ou locais, se articulam. É como um tronco a partir do qual toda a programação se ramifica: filmes, *talk shows*, documentários, *reality shows*, magazines culturais e infantis.

Constituído por uma série de fontes de imagens, sons, gravações, filmes, fotos, arquivos e infográficos, o telejornal é o resultado do “aparente caos dos acontecimentos transformados em notícia” (Oliveira, 2008: 25). O modelo adotado pelas emissoras de televisão é uma estrutura, segundo Souza Filho (2012), utilizada a partir da década de 40, nos Estados Unidos e repercutida em todos os lugares do mundo. Em linhas gerais, define-se por quatro características:

- i) divisão por blocos temáticos;
- ii) a centralização na figura do apresentador;
- iii) a utilização de imagens dos acontecimentos, complementadas pela narração;
- iv) uso de entrevistas, com a narração dos repórteres.

O investigador, com base no que é dito por Gans, justifica a utilização deste padrão por razões “que favorecem a audiência, pela familiaridade com o modelo; por permitir maior agilidade para os editores; e pelo estabelecimento da diferença de nível entre as notícias” (Souza Filho, 2012: 83).

Analisando os conteúdos informativos dos noticiários, constata-se uma característica importante: a diversidade temática. A heterogeneidade das notícias, como afirma Pérez (2007: 3), “é uma constante nestes espaços e, por sua vez, um reflexo dos múltiplos acontecimentos de naturezas tão distintas que ocorrem na sociedade diariamente e que constituem a atualidade”. O autor acrescenta o seguinte:

“ainda que a heterogeneidade dos temas permaneça, a necessidade de organizar os conteúdos obriga a estabelecer uma estrutura em que se agrupam os factos de acordo com critérios que não são excludentes e, com frequência, convivem entre si: os critérios geográficos e temáticos” (Pérez, 2007: 3).

Contudo, a aparente diversidade temática coexiste com uma outra característica completamente antagónica: a homogeneidade. Uma contradição que mais não é do que uma consequência direta dos “processos de fabricação das notícias cada vez mais padronizados” (Pérez, 2007: 4).

O que acontece é que a diversidade temática aqui referenciada é conseguida porque num telejornal são incluídos acontecimentos de todas as naturezas e características. Ora, esses mesmos critérios noticiosos são comuns a todas as redações televisivas, gerando uma homogeneização jornalística. A cada vez maior standardização das redações, oleada por rotinas produtivas enraizadas, desencadeia uma repetição temática e um tratamento informativo de alguns acontecimentos muito semelhante.

“As reiteraões temáticas e a presença dos mesmos acontecimentos nas diferentes televisões é uma constante, incluindo quando não se justifica pelo interesse informativo dos temas (...) Surpreende esta coincidência quando as televisões têm linhas editoriais muito diferentes e audiências distintas, tanto social como ideologicamente” (Pérez, 2007: 4).

Temer (2006) recupera a metáfora de McLuhan para falar da televisão enquanto janela para o mundo. Se antes, para vermos a praça era necessário postarmo-nos sobre a janela, hoje em dia, basta ligar a “janela electrónica”. Pelo ecrã, é-nos possível inteirar das ações dos outros, principalmente aquelas que afetam diretamente as condições de sobrevivência. Dentro destas, temos as que interferem nas condições objetivas da vida humana (por exemplo, alteração nos salários) ou nas condições subjetivas (como nos processos de identificação com grupos ou com modelos de comportamento). No entanto, o autor considera que “a informação jornalística é diferente da informação espontânea e ocasional que circula na praça” (Temer, 2006: 99), dado que o jornalismo, além de transformar essa informação em mercadoria e de lhe atribuir um carácter estético, também a categoriza e a hierarquiza com base na interpretação de dois elementos fundamentais “eventualmente complementares, eventualmente conflitantes” (Temer, 2006: 99) – são eles o interesse público e o interesse do público.

É inegável o poder que o jornalismo tem na condução da vida social e na busca de identidade e segurança no dia-a-dia. Silverstone afirma que a razão está na confiança atribuída pela sociedade aos meios de comunicação de massa. “A confiança é essencial para a

administração da vida quotidiana; para a nossa própria segurança pessoal num mundo complexo, para a nossa capacidade de agir, de lidar um com o outro...” (cit. em Araújo, 2005: 5). O próprio defende, portanto, o papel da televisão como construtor e sustentador da confiança, seja na vida rotineira ou nas instituições sociais.

Falando em jornalismo, embatemos naquilo que é o seu átomo nuclear: a notícia. “É a base do jornalismo, o seu objetivo e o seu fim” (Oliveira, 2008: 38). Mas afinal, o que é a notícia? Para Oliveira, em linhas muito gerais, “é tudo aquilo que o público necessita saber” (Oliveira, 2008: 35). Acima de tudo, é discurso, ou seja, um conjunto de convenções. Convenções essas que ajudaram a configurar o jornalismo como uma instituição socialmente reconhecida, na qual fazem sentido as noções de imparcialidade e objetividade e as distinções entre facto e ficção, informação e entretenimento. Mais especificamente, o conceito de notícia pode ser pensado enquanto narrativa – o relato do repórter, num primeiro momento, e do editor, num segundo, permite ao leitor/ouvinte/telespectador ter acesso aos factos dos quais, normalmente, está distante. Já Henn defende que “a notícia movimenta o mundo contemporâneo, inserindo-se no quotidiano das pessoas de uma maneira irremediável”, bastando estar “de ouvidos e olhos abertos para que se torne alvo de um bombardeio de notícias” (Oliveira, 2008: 39). Acrescenta ainda que mesmo aqueles que não assistam televisão não escaparão da ação da notícia: “sempre há alguém que fará algum comentário” (Oliveira, 2008: 39).

#### **4.1.3. Critérios de noticiabilidade**

“O jornalismo informa os seus públicos de que algo digno de nota aconteceu”. Quem o diz é Ekström (2002: 266). De facto, na informação televisiva dos canais generalistas tudo importa – “a vida de todos os dias, o que afeta o cidadão comum e as elites, ou por outras palavras, as maiorias e as minorias, o que está próximo e o que permanece afastado, o que é familiar e o que é estranho” (Lopes: 2008, 116). No entanto, como não há espaço na grelha para que tudo se torne notícia, é preciso selecionar.

Daí que, pesquisando sobre o conceito de notícia, se torne quase impossível encontrar autores que não abordem o processo de avaliação subjetiva que se esconde por detrás do que é

ou não considerado notícia. Para Marcondes Filho (Oliveira, 2008), escolher o ângulo, a manchete, ou simplesmente não dar a notícia é uma decisão dos próprios jornalistas. Também Olga Curado (Oliveira, 2008) adverte que a importância de um acontecimento é avaliado pelos jornalistas, que julgam se o facto é notícia e merece ser divulgado.

Nesse processo de *gatekeeping*, são as qualidades que determinado acontecimento reúne que se tornam num importante instrumento de seleção. Martins (2009) enumera, com base naquilo que Nelson Traquina escreve no seu “Teorias do Jornalismo”, vários itens que podem servir de valores-notícia de seleção, divididos em:

i) critérios substantivos – tendo como denominador comum o facto de estarem relacionados com a avaliação direta do acontecimento em termos de importância. São eles: morte, relevância, novidade, tempo, notoriedade, proximidade, notabilidade, conflito, inesperado e infração;

ii) critérios contextuais – referindo-se ao contexto de produção da notícia.

Outros valores-notícia citados por Morais (2004) referem-se à disponibilidade (acessibilidade/proximidade geográfica); capacidade do facto ser visualizado (principalmente no caso da televisão); exclusividade (número de pessoas e de outros meios de comunicação interessados no assunto); e seleção de um tema apenas para equilibrar um noticiário.

Estes critérios estão diretamente ligados à confecção das notícias, na medida em que são eles que selecionam, tematizam e hierarquizam os factos considerados noticiosos. Por outras palavras, é com base nestes tópicos que, de entre uma infinidade de temas que aparecem diariamente, são construídos os alinhamentos dos jornais e a ordem de entrada das peças – quanto mais relevante for considerado o acontecimento, mais próximo da abertura será emitida a reportagem.

Contudo, não atuam de forma isolada. Convém lembrar que, sobre os critérios de noticiabilidade e mecanismos de previsibilidade, atuam vários elementos: política editorial; relação tempo/espaco na elaboração das notícias; fluxo de informações que chega à empresa; natureza do meio; quantidade de pessoas envolvidas no processo de produção; experiência dos

profissionais de comunicação; avanços tecnológicos; disponibilidade financeira (relação com a publicidade e patrocinadores); formato (compromisso com a audiência) e público-alvo<sup>14</sup>.

De entre as inúmeras informações que chegam ao jornal, os factos, assuntos ou mesmo os temas que passam por esta espécie de filtro serão trabalhados no dia-a-dia das redações. É, então, que os selecionados irão compor o alinhamento do noticiário. A este processo denomina-se efeito de agendamento. McQuail (cit. em Monclús, 2008: 5) explica porque o *agenda setting* é tão relevante: “o processo de confecção da agenda constitui uma maneira de construir um arco de referência para ver o mundo”.

Desta forma, pode-se dizer que os eventos interessantes são de curta duração, uma aberração (no sentido de fugirem à normalidade das rotinas diárias) e ocorrem num local específico. Como refere Bordieu (cit. em Ekström, 2002: 266), “a vida quotidiana banal é desinteressante”. É, pois, natural que haja uma preocupação por parte dos jornalistas que se reflete na procura constante de notícias, que podem ir desde acidentes de trânsito a escândalos políticos. Daí que Ekström (2002: 266) diga que “os jornalistas são treinados para identificar eventos em potencial”. Além do mais, pela crença partilhada por todos os produtores de que “a TV nunca deve ser maçadora” (Ekström, 2002: 266), acusa os jornalistas de escolherem os intervenientes das suas reportagens por razões puramente ligadas à atração e ao fascínio que podem exercer sobre o público. O autor esclarece a sua tese em poucas palavras: “Não vale a pena pensar na informação que não pode ser obtida rapidamente. Pessoas que são incapazes de dizer o que têm a dizer de forma rápida e sucinta são maus convidados.” (Ekström, 2002: 267)<sup>15</sup>

Enquanto isto, a notícia deve ser justificável por critérios de verdade e objetividade. Contudo, os jornalistas raramente têm tempo para fazer as suas próprias investigações, refletindo sobre a veracidade das informações que tem em seu poder. Uma das formas de reduzir essa incerteza é através da institucionalização, ou seja, o jornalista recorre a uma “rede estabelecida de

---

<sup>14</sup> O público-alvo do órgão é um ponto muito importante e merece ser referido. Estando o *target* bem definido, este torna-se mais um elemento a ter em conta no momento de decidir os temas de agenda. Além de permitir que a informação veiculada se adeque ao perfil do telespectador-tipo, é mais um ponto positivo na conquista da fidelização da audiência.

<sup>15</sup> Bordieu (cit. em Ekström, 2002: 266) ressalva que esta preocupação pela rapidez tem consequências negativas, sendo a relação *pressa/pensamento* afetada em grande escala. A explicação parece simples: quando não se dá tempo, não se pode pensar. São, no seu entender, poucas as pessoas capazes de falarem nas condições impostas pelo jornalismo televisivo, onde nunca há tempo suficiente. Desta forma, as restrições impostas favorecem aquilo a que o autor chama de “pensadores rápidos”: indivíduos que “entenderam que é mais importante a forma como se diz do que o que se diz”. Num duelo, tendo como árbitro o tempo, a forma sai vencedora perante o conteúdo.

fontes que fornece informações que se presume, *a priori*, serem credíveis” (Ekström, 2002: 270). É com base num sistema de classificação composto por vários patamares conforme o status de conhecimento que as fontes são diferenciadas e escolhidas. É por isso que notícias de órgãos governamentais e de especialistas de renome são frequentemente veiculadas. Informações publicadas noutros meios de comunicação têm, muitas vezes, o mesmo estatuto. Tal como salienta o autor, muitas das reportagens mais não são do que narrativas recicladas, outrora publicadas noutros media: “uma vez publicada, a informação tem muitas vezes o estatuto de verdade inviolável” (Ekström, 2002: 270).

#### **4.1.4. A reportagem em televisão e as suas particularidades**

Estando um televisor em nossa casa, a facilidade com que se pode aceder aos conteúdos difundidos pelas diferentes estações é incontestável. Basta ligar o aparelho e acionar o número correspondente ao canal a que se quer assistir. Contudo, esta simplicidade em torno da receção do sinal contrasta em muito com a complicação que está por detrás da produção desses mesmos conteúdos.

Tal como Gomes (2006: 9) refere, a notícia televisiva é um discurso “estruturado pelos discursos mais amplos da televisão”. Quer isto dizer que, seja ouvida na rádio, lida nos jornais ou vista na televisão, a notícia acaba sempre por se moldar e se reconfigurar às características do próprio meio no qual aparece.

Assim sendo, neste primeiro momento, vamos procurar apontar, com base no estudo comparativo realizado por Paul Weaver (cit. em Vizeu, 1999), as semelhanças e as diferenças entre a notícia de jornal e a da televisão.

Em ambos os casos, as notícias são variedades do jornalismo, ou seja, do discurso da atualidade. Como tal, têm como finalidade o relato de acontecimentos atuais. Além disso, tanto na imprensa como na televisão, esta cobertura dos temas é feita por meio da reportagem, “descrição factual que um observador (repórter) em cima do facto em questão viu e ouviu” (Vizeu, 1999: 59). Há, claramente, uma preocupação com o concreto e o imediato, salientando-se uma fidelidade à particularidade dos acontecimentos.

Em terceiro lugar, tanto as notícias de televisão, como as de jornal e rádio são semelhantes porque todo o seu processo de construção é da responsabilidade de uma pessoa que vive em função disso: o jornalista. Mais ainda quando esta integra uma instituição cuja finalidade se circunscreve à atividade informativa.

Vizeu (1999: 60) refere ainda que, independentemente do meio em que aparecem, as notícias são “permanentemente submetidas à prova dos veredictos do mercado, através da sanção direta, da clientela [patrocinadores], ou indireta, do índice de audiência”. Tendo em conta que a principal fonte de rendimento das empresas jornalísticas é a publicidade, todos os meios estão sujeitos à ‘ditadura da audiência’. Daí que, como consequência desta pressão, o jornalismo, e principalmente o televisivo, esteja constantemente à procura do ‘furo’. Por outras palavras, a concorrência faz-se pela prioridade, pelas notícias mais novas, os trunfos na conquista da audiência.

Contudo, para atender à formatação de cada veículo, a notícia recebe tratamentos diferenciados em cada meio. É a partir daí que, embora com propósito em comum, as diferenças mais se evidenciam. A primeira, de ordem estrutural, prende-se com o facto de o jornal oferecer um ‘menu’ de informação do dia.

“A partir da leitura das manchetes de capa, a pessoa tem a opção de escolher entre elas aquela que deseja ler primeiro e dirigir-se à página onde ela se encontra. Com o telejornal dá-se justamente o contrário. As notícias são selecionadas, elaboradas e organizadas de modo a serem vistas integralmente pelos telespectadores sem diminuir o tamanho ou interesse da audiência ao longo do programa.” (Vizeu, 1999: 60)

Também Marcondes Filho destaca a inexistência da primeira página no jornalismo televisivo:

“No jornal impresso, (...) são as manchetes que chamam a atenção das pessoas na rua e que promovem a construção da notícia como mercadoria. Já na televisão, o que ocorre são pequenas manchetes que, anunciadas durante a programação, convidam o telespectador a assistir o telejornal.” (cit. em Oliveira, 2008: 49)

Outro dos pontos a referir é que, todos os dias, uma variedade imensa de notícias é apresentada nos vários órgãos de comunicação. Porém, na TV, o número de notícias é relativamente menor. A verdade é que, nos outros veículos, o receptor não saberá sobre todos os acontecimentos que poderiam ter sido convertidos em notícia, embora exista uma maior variedade

de assuntos à sua disposição. No caso da televisão, o que é apresentado nos telejornais é uma “escolha exclusiva da equipa envolvida na produção do programa” (Soares, 2007: 3).

Isto acontece devido à sua característica primordial: a agilidade. Os telenoticiários propiciam uma “visão monolítica dos acontecimentos”, como lhe chama Soares (2007: 2), ao apresentarem uma versão que “impede a análise através de pontos de vista diferentes”, uma vez que o que está sendo veiculado parece ser “a verdade absoluta”. No entanto, os efeitos na interpretação dos factos não se fica só por aqui: a velocidade com que a notícia é oferecida não deixa tempo para o receptor descodificar o que lhe está a ser mostrado. As notícias televisivas são apresentadas como um resumo dos principais acontecimentos do dia, na maioria das vezes, abordados de forma superficial e fragmentada. Acaba por ser totalmente diferente do que acontece no jornal impresso, por exemplo, onde os temas são tratados de forma “mais profunda, mais analítica, proporcionando, desta maneira, uma visão mais contextualizada do facto” (Vizeu, 1999: 60). Nos dois pratos da balança temos, portanto, de um lado, a imprensa, com uma informação mais detalhada e rica, e do outro, a televisão, apresentando uma abordagem mais concisa do tema tratado, com espaços pré-determinados de tempo devido à programação das emissores. Isto permite dizer que a notícia na TV está organizada no tempo, enquanto a notícia escrita está organizada no espaço. Além disso, no jornal impresso, o público tem a oportunidade de ler no seu próprio ritmo e de consumir uma variedade de notícias escolhidas por si próprio, porque pode ir direto às opções disponíveis.

De certa forma, o telejornal é oferecido ao telespectador como um programa coerente e integrado. Há, portanto, uma preocupação com o equilíbrio, estando o jornalista obrigado a um constante jogo de sedução para “manter a atenção do espectador até ao boa noite dos apresentadores” (Vizeu, 1999: 60).

A segunda grande diferença entre os dois media é que a notícia televisiva empresta mais força ao espetáculo. Esse aspeto está intimamente ligado com os limites do meio de comunicação (as pessoas não podem voltar ao começo da notícia nem virar a página para tirar alguma dúvida). O telejornal acaba por ter um consumo previsto no horário e espaço determinados dentro da programação da emissora. Daí que surja a necessidade de procurar, durante todo o programa, seduzir o telespectador com o objetivo de o cativar nesse espaço único, pois, sem isso perde a

sua possibilidade de venda, caindo no incumprimento de certos compromissos assumidos com os anunciantes.

Também Raymond Williams procura entender as diferenças entre a notícia televisiva e a impressa, através da análise de quatro aspetos: sequência, prioridade, apresentação pessoal e visualização. O autor ressalta que, “apesar de algumas técnicas para chamar a atenção”, de que são exemplo os resumos das principais notícias no início e no final do programa, assim como as repetições no final de cada bloco, “o telejornal continua sendo estruturado de modo linear” (Gomes, 2006, 9). Os efeitos desta apresentação linear traduzem-se na prioridade de organização editorial das notícias no interior de um programa, muitas vezes com clara vantagem para os temas de política nacional.

Um dos pontos que Williams refere, ao contrário de Weaver, prende-se com a presença visual de um apresentador, um aspecto importante para a configuração da notícia televisiva: “afeta toda a situação comunicativa instaurada por um telejornal, quer ela seja limitada à leitura da notícia, quer ela tenha a sua função ampliada para os comentários” (Gomes, 2006, 9).

Outra questão pertinente diz respeito à imagem, a principal qualidade que a TV acresce à notícia impressa ou radiofónica. A sua influência é de tal forma vincada que alterou muito do conteúdo e da forma de apresentação das notícias. Mas não só. É também responsável pela mudança nos processos de seleção e de organização editorial, a ponto de alguns temas ganharem prioridade no alinhamento porque são acompanhadas de imagens.

Ekström (2002) é da mesma opinião e esclarece que o jornalismo televisivo é produzido principalmente para apresentação e visualização. E vai mais longe ao dizer que “as entrevistas não são realizadas primordialmente com o objetivo de obter informações, mas sim produzidas performances encenadas de forma a ter audiências do público” (Ekström, 2002: 264). Contudo, porque a importância da imagem no telejornalismo merece um olhar mais atento, voltaremos a esta temática mais à frente no capítulo 4.1.7.

Perante o que foi dito, podemos afirmar que não se pode falar em jornalismo televisivo sem mencionar o seu ritmo padronizado e a ordem prescrita de recepção. Embora com as novas tecnologias do sistema de televisão paga já seja permitido mexer na linha do tempo da emissão, vamos ignorar estas possibilidades e focarmo-nos no impedimento do telespectador voltar atrás.

Depois de receber a mensagem, a audiência não pode parar, ver lentamente ou refletir, muito menos analisar o que foi dito e mostrado.

“Em contraste a um texto escrito, onde o leitor pode começar em qualquer lugar e ler novamente, parar e pensar, a televisão é produzida para fazer uma impressão e compreensão imediata. As produções para a televisão presumem-se estar adaptadas a um ritmo padronizado de recepção. Quando lemos, somos livres para correr os olhos quando gostamos ou para parar e apreciar algumas passagens. A televisão não permite isso, o ritmo da narrativa é calculado para todos os gostos.” (Ekström, 2002: 265).

Outra característica é que a televisão pode apresentar acontecimentos em direto, tal qual como eles se desenrolam. A imagem aparece, assim, como uma “tradução da realidade, ou mesmo a própria realidade. Os aparelhos de televisão podem ser como telescópios que usamos para ver o que está acontecendo no mundo exterior.” (Ekström, 2002: 279).

Como sabemos, a reportagem em televisão tem, normalmente, texto, imagens, a presença do apresentador, do repórter e dos entrevistados, sendo, segundo Maciel (cit. em Oliveira, 2008), constituída por cinco partes básicas<sup>16</sup>:

i) *pivot*: é a notícia propriamente dita, lida pelo apresentador em estúdio, servindo para contar aos telespectadores o que aconteceu. Num paralelismo com a imprensa, pode-se dizer que é o equivalente ao *lead* nos jornais. Tem como função chamar o *videotape* (VT), a matéria elaborada pelo jornalista. Como a notícia televisiva é composta pelo *pivot* mais o VT, tendo sido construída para ser entendida na sua totalidade, a supressão de uma das partes poderia tornar a informação incompreensível;

ii) *off*: trata-se do texto do repórter que serve de suporte às imagens, devendo haver uma harmonia entre o que é dito e o que é mostrado;

iii) *vivo*: o jornalista narra a história, aparecendo ele próprio na imagem. Pode acontecer tanto na abertura, como na passagem ou no final da reportagem e, comumente, trata-se de uma estratégia usada para transmitir informações importantes sobre as quais não existem imagens para ilustrar;

---

<sup>16</sup> Alguns termos utilizados pelo autor foram substituídos por vocábulos mais populares na gíria profissional portuguesa.

iv) depoimentos: para complementar as matérias, são usadas entrevistas, de preferência das partes envolvidas na questão, dando o direito de defesa e a oportunidade de explicar a situação a partir dos vários quadrantes;

v) final: na prática, este elemento está englobado no *off*, pois continua a fazer parte do texto que é lido pelo jornalista. Contudo, merece ser destacado pela sua função. É um texto curto que encerra a reportagem, evitando que a última palavra seja dita por algum dos entrevistados.

A produção diária de informação pode ser dissecada em três principais fases: captação, seleção e apresentação. Na primeira fase, temos a recolha das matérias necessárias para se dar forma a um noticiário. Componente fundamental desta etapa são as fontes, quer sejam agências de informação ou fontes propriamente ditas.

Já a seleção das notícias é um processo que se desenvolve ao longo de todo o ciclo de trabalho, realizado em diferentes etapas, desde as fontes até ao redator. É neste momento que os ‘valores-notícia’ (já revistos no subcapítulo 4.1.3) têm um papel predominante.

Por último, dá-se a apresentação das notícias, processo final de elaboração do jornal. Envolvida neste processo está uma equipa de reportagem geralmente constituída por três elementos – um jornalista, um repórter de imagem e um editor de vídeo – embora, em algumas situações, possa ser menor ou maior. Ao jornalista cabe a responsabilidade de chefiar a equipa, enquanto ao repórter de imagem compete a recolha audiovisual. Por último, o editor de vídeo, em colaboração com o jornalista, tem a função de editar a peça informativa. Mais à frente, no capítulo 4.2., iremos debruçar-nos mais atentamente sobre este elemento. Desta forma, é difícil não olhar para o produto final de uma reportagem como sendo o resultado de um trabalho de vários profissionais. A qualidade da informação televisiva depende da capacidade dessa mesma equipa, onde, juntamente com o jornalista, tanto o apresentador, como os chefes de redação, os editores de vídeo e os repórteres de imagem que saem para o terreno são “peças fulcrais que devem trabalhar em conjunto e sintonia” (Costa, 2011: 8).

Para se compreender a importância do público para a constituição da reportagem televisiva é imprescindível levar em conta tanto a maneira como é construída quanto a forma como é apresentada. Não é à toa que Martins (2009: 9) transcreve uma citação de Pereira Júnior onde ele descreve este tipo de jornalismo como “acessível para que os indivíduos possam

conhecer e compreender tudo o que acontece na realidade e o modo como o universo social se transforma”. Também Boberg (2008: 19), recorrendo a Lage, descreve a linguagem jornalística como “universal, uma vez que a prática textual jornalística segue parâmetros muito próximos em todo o mundo. Tal linguagem, então, não teria fronteiras”. Isto significa dizer que esta linguagem padrão é seguida pelas emissoras de televisão de todo o mundo, permitindo atingir um público variado. Torna-se, deste modo, necessário ter em atenção os seus critérios fundamentais: “a busca por efeitos de naturalidade e simplicidade, (...) efeitos [que] aproximariam o público das notícias, já que facilitariam o seu entendimento” (Boberg, 2008: 19).

Segundo os manuais de Jornalismo, cabe ao jornalista trabalhar a linguagem, de modo a que as notícias se assemelhem aos textos coloquiais, por forma a que sejam facilmente compreendidas pelo telespectador. Para isso, existem alguns critérios que devem ser seguidos:

- “1) o texto deve trazer os elementos fundamentais da notícia;
  - 2) o texto de TV deve ser criado de maneira a ser captado de forma instantânea;
  - 3) um texto no estilo coloquial é simples, natural, espontâneo;
  - 4) o texto não deve ser descritivo;
  - 5) um texto objetivo é um texto coerente, que não mistura ideias e informações”
- (Boberg, 2008: 31)

Vizeu (2009: 80) alude à importância da linguagem coloquial neste género de jornalismo: “quanto mais as palavras forem ‘familiares’ ao telespectador, maior será o grau de comunicação”. É a pensar num processo comunicativo que se quer imediato que, tanto na hora de recolher informações, como na hora de escrever o *off*, “é preferível sermos tachados de professorais por uma elite de escolarização a não sermos entendidos por uma massa enorme de telespectadores comuns” (Vizeu, 2009: 81). Isto aplica-se, por exemplo, quando o jornalista tem a necessidade de dar informações técnicas, como apresentar pacotes económicos ou financeiros, sendo-lhe aconselhado traduzir e decifrar esses termos, para que o telespectador não se desligue da mensagem que se quer transmitir.

Como é visível pelo que já foi exposto, a escrita jornalística televisiva é bastante diferente daquela que se destina aos meios impressos. O alcance da televisão – por se destinar a todos – a isso obriga. Um jornal impresso, por exemplo, dirige-se, antes de mais, às pessoas que saibam ler e escrever. Ao contrário, um noticiário televisivo pode ser visto por público marcado por uma

grande heterogeneidade, o que exige ao jornalista um cuidado mais apurado na utilização das palavras.

#### **4.1.5. Os canais privados e as alterações provocadas no telejornalismo**

A história da televisão conta-se com um início marcado por uma forte ligação à educação cultural e popular, destacando-se como um projeto com propósitos educativos, formativos e informativos. Na Paleotelevisão, como define San Miguel (2010), encontrava-se um relato discursivo sempre focado nas suas competências pedagógicas e educativas. Daí que se tenham descrito as funções tradicionais das televisões públicas em três vetores: informar, formar e entreter. “Desta forma, a Paleotelevisão conseguiu a divisão dos programas por géneros” (San Miguel, 2010).

Uma nova etapa no curto percurso da televisão começou com o nascimento dos canais privados, iniciado nos últimos anos da década de oitenta. Juntamente com a desregulação dos canais públicos, estavam reunidos os ingredientes para o que viria a ser conhecido por Neotelevisão.

“O seu discurso rompeu com o sentido pedagógico e unidirecional da televisão tradicional. O novo contexto (...) interpelava constantemente ao espectador, reclamando interatividade e convívio. Este novo discurso adquiria uma função principalmente socializadora sobre as potenciais audiências.” (San Miguel, 2010)

Deste modo, a televisão vê-se obrigada a repensar as suas funções clássicas, valorizando cada vez mais a componente de entretenimento ao invés da informativa.

Como consequência, as fronteiras tradicionais dos géneros começaram a diluir-se, gerando-se uma hibridização de conteúdos e uma mescla de formatos. O passo seguinte foi uma mudança profundamente acentuada no discurso típico da televisão, transpondo de um modelo reproduzidor da realidade para se converter num modelo performativo, produtor da própria realidade. Além disto, a entrada de grandes grupos de comunicação iniciou aquilo a que hoje se vulgarmente se chama de luta pelas audiências, impondo fins economicistas em detrimento de conteúdos de qualidade e rigor.

Neste sentido, tudo vale para agradar (e agarrar) o público. Uma das tendências atuais das cadeias de televisão, como aponta Ortells Badenes, é a aposta na mudança em todos os sentidos.

“Mudam a sua imagem corporativa e reinventam a sua programação, incluindo novos formatos até agora inexistentes (...) Este tipo de mudanças surge como uma necessidade imperiosa para ser atrativo à audiência, que continua a ser a principal fonte de rendimento das televisões públicas e privadas dentro de um panorama altamente competitivo.” (Ortells Badenes, 2009)

Nesta onda de transformações, também a informação se vê implicada. Imbert (cit. em San Miguel, 2010) fala numa “degradação da categoria da informação”, baseada na utilização de técnicas e géneros jornalísticos com fins espetaculares, sustentados pela dramatização ou banalização. Segundo o autor, isto traduz-se no aparecimento de novas formas narrativas “baseadas no espetáculo e na ficção do quotidiano, acompanhadas por fenómenos entre géneros (documental/ficcional) e de confusão entre categorias (verdade/simulação)” (San Miguel, 2010).

Fruto desta nova situação – a entrada de capital privado nas cadeias de televisão e a luta de audiências –, surge a mercantilização da informação: esta deixa de ser percebida como um bem para passar a ser vista como um produto meramente comercial, algo destinado à sua venda a um público massivo, valorizado pelo que pode gerar monetariamente no mercado. Neste novo contexto, os media deixam de lado a sua preocupação pela qualidade dos conteúdos, permitindo que seja o anunciante, ainda que de forma dissimulada, a assumir as rédeas das transmissões, numa escolha que acaba sempre por recair sobre os formatos que consigam captar grandes índices de audiência.

Marín i Lladó aponta aquilo que pode ser considerada como a grande explicação para tal facto:

“Todos os responsáveis das cadeias de TV vêem este meio como um negócio e, se os espaços de informação sempre serviram para prestigiar o meio e oferecer conhecimento, hoje em dia estes programas transformaram-se em mais uma maneira de fazer televisão para entreter” (Marín i Lladó, 2012: 85)

Há, portanto, uma tendência para apresentar temas mais sensacionalistas, como os relacionados com violência, comparativamente com outras notícias de teor político, internacional ou económico, “algo que era habitual até há poucos anos” (San Miguel, 2010). Esta nova maneira

de fazer notícias baseia-se na procura “da parte mais humana da informação, tudo com um único objetivo: seduzir o espectador” (Ortells Badenes, 2009).

Neste novo contexto, o telejornal deixa de ser um espaço em que apresentadores, com “expressão séria e tom de voz solene” (Oliveira, 2008: 26), leem as notícias em frente a uma câmara. A tendência de apresentar a informação como espetáculo, cuja principal função “é servir de gancho para captar e manter audiências” (Marín i Lladó, 2012: 86), estimula a que espaços televisivos percam a sua identidade – “pouco a pouco, a informação invade os formatos dedicados ao entretenimento” (Ortells Badenes, 2009). E é a partir deste momento que o objetivo da informação audiovisual se altera, começando a utilizar-se com um fim complementar ao de informar: “agora, procura-se despertar qualquer tipo de emoções na audiência” (Ortells Badenes, 2009).

#### **4.1.6. A hibridização de géneros televisivos**

De facto, na última década tem-se registado uma grande revolução no tratamento da informação, tanto na sua forma como na sua concepção. Estas mudanças culminam com o nascimento de novos programas televisivos que aparecem a partir da hibridização de distintos géneros: “o telejornalismo é contaminado por outros géneros e formatos, não necessariamente informativos, ao mesmo tempo em que formatos e elementos do telejornalismo invadem outros espaços de programação da televisão” (Temer, 2006: 99). Nasce, assim, aquilo a que vários autores denominam de infoentretenimento, uma palavra que provém da palavra de origem anglo-saxónica *infotainment* e que, como o próprio nome sugere, refere-se à mistura entre entretenimento e informação.

Pode-se, então, caracterizar este novo género, entre outras peculiaridades, pela “busca de emotividade dentro das funções do discurso jornalístico, através da espetacularização, do sensacionalismo e da banalização da atualidade” (Gordillo, 2011: 94).

Um caso que serve de exemplo são os magazines matinais e os espaços de tertúlia tão em voga, atualmente, nas nossas televisões, onde os conteúdos noticiosos estão presentes, mas pintados com outras cores: “incorporam a informação num tom mais ligeiro e centram a notícia

no seu aspeto mais social” (Marín i Lladó, 2012: 85). Entre as secções que tradicionalmente compõem estes programas, surgem agora algumas relativas à atualidade – crime, justiça, finanças, saúde... – em forma de entrevistas, debates, comentários, “com um tratamento que oscila entre o tom sério, próprio dos informativos tradicionais, e o ligeiro, dos magazines diurnos” (Gordillo, 2011: 95).

Por outro lado, Gordillo (2011) revela que o infoentretenimento também se relaciona com a agenda jornalística através do movimento contrário, quando alguns programas geram conteúdos que passam a fazer parte da atualidade informativa. Uma dupla relação que, segundo o autor, não pode ser desconsiderada.

A par desta hibridização recorrente, San Miguel (2010) faz referência a outras questões significativas que merecem reflexão, quando estabelece uma série de parâmetros em torno da construção das notícias. São elas a fragmentação ou serialização e a personalização.

Temer, na sua investigação, aponta um aspeto interessante que, embora não possa ser apontado como única causa, tem proporcionado cada vez mais a serialização: a proximidade física (horários consecutivos) entre os noticiários e as telenovelas.

“Esta relação fica evidente quando analisamos a cobertura dos chamados temas de alto impacto, particularmente os dramas familiares ou acidentes que envolvem crianças, jovens ou famílias. Em geral este material é constituído por informações de grande impacto emocional, que representam a quebra da normalidade ou da ordem...” (Temer, 2006: 102)

Além disto, na maior parte dos casos, o que acontece é que estas notícias têm vários desdobramentos, gerando desenvolvimentos no dia seguinte. Eventualmente, podem ser acrescentados dados novos, relevantes ou não. Contudo, o grande objetivo é manter o interesse no assunto.

Ainda que o recurso não seja exclusivo dos tempos atuais, no telejornalismo de hoje, ele destaca-se por algumas nuances. Salienta-se o grande número de vezes que estas matérias são reeditadas e reexibidas, muitas vezes sem a inclusão de dados novos, numa espécie de “reciclagem” permanente. “Ou seja, as matérias transmitidas são, ao mesmo tempo, inédias (porque são reeditadas ou reorganizadas) e velhas (porque repetem informações).” (Temer, 2006: 102)

No entender do autor, no desenvolvimento deste processo, dá-se uma novelização do conteúdo, deixando de ser valorizada a informação em si. O que ganha importância são os aspetos estéticos (predominantemente os visuais) e emocionais que envolvem o facto, de que são exemplo recorrente o lamento dos parentes, as dores da perda, o depoimento sentimental dos sobreviventes e testemunhas...

Quando analisadas, Temer (2006) constatou que as matérias sequenciadas sobre o mesmo tema transmitiam a noção de complementação de algo já visto no telejornal (no capítulo anterior, não sendo, contudo, individualmente claras. As suas conclusões permitem ainda dizer que a sequência de dados se assemelhava a uma novela, sendo, não só possível acompanhar o eixo principal, mas também distinguir as ‘vítimas’ e os ‘vilões’ da história.

Não raras vezes, o uso da música acontece, justamente, para potenciar a emotividade e aproximar a informação à ficção: “imprime uma forma de drama e ritual às notícias, transportando o espectador para o campo do simbólico” (San Miguel, 2010).

Esta dramatização implica a personalização da informação: a busca do rosto humano confere emoção. Assim, os personagens adquirem protagonismo em relação ao objeto informativo que é relegado para segundo plano, numa construção noticiosa assente na primeira pessoa.

Para concluir este tópico, pode-se dizer que o infoentretenimento rasga as fronteiras outrora bem definidas dos géneros televisivos, misturando características que até aqui estavam bem delimitadas. Este novo género começa na própria construção das notícias, através da introdução de efeitos, músicas e, inclusivamente, pela proliferação de ligações em direto com repórteres em variados locais. Jean Louise Missika, referido por Ortells Badenes (2009), vai mais além, afirmando que a informação é uma espetáculo onde é encenada a atualidade, o que transforma o noticiário num *show*, onde o *pivot* é uma estrela<sup>17</sup>.

#### **4.1.7. A importância da imagem no telejornalismo**

Já foi referido que uma das grandes potencialidades do jornalismo televisivo está relacionada com a possibilidade de mostrar imagens de um acontecimento, ao mesmo tempo que

---

<sup>17</sup> A propósito da assunção do *pivot* a vedeta, tão popular nos dias de hoje, Ortells Badenes (2009: 3) refere: “os apresentadores dos noticiários formam parte de uma espécie de *starsystem* mediático que os converte automaticamente em imagem da estação”.

se lhes pode acrescentar som, quer seja som ambiente ou texto *off* do jornalista. Numa reportagem, estes três elementos – imagem e som<sup>18</sup>, aos quais se junta o texto (oráculos e legendas) – estão quase sempre presentes, interagindo-se na busca da melhor forma de transmitir a mensagem. No entanto, “o poder que a imagem assume na mensagem telejornalística leva muitos autores a atribuí-la certa primazia em relação ao texto” (Neves, 2007: 38) É ela a “mola mestra do processo de construção dos sentidos no telejornalismo”, podendo “causar impactos variados em quem a vê” (Cabral, 2008: 8).

Um desses impactos é “transformar o espectador em testemunha”, como afirmam Luciana Bistane e Luciana Bacellar (cit. em Leal, 2006: 2). Sendo representações do real e resultado de uma operação técnica, as imagens, portadoras de uma objetividade intrínseca, “dão credibilidade e força às notícias, sobretudo às denúncias” (Leal 2006: 2).

Como já foi aqui referido, a influência da imagem acontece também durante os processos de seleção e de organização editorial. Torna-se, aliás, um factor de tal forma indispensável para contar qualquer tipo de informação que, sem imagens, é quase impossível um facto converter-se em notícia<sup>19</sup>. E o contrário também acontece. Uma imagem pode garantir a veiculação de um assunto que talvez nem fosse para o ar se o repórter de imagem não tivesse a sorte de captar o flagrante, aumentando assim, a importância da notícia a ser veiculada. O facto de, em televisão, a imagem ser, muitas vezes, a própria notícia deixa Maciel (cit. em Oliveira, 2008: 15) um pouco preocupado com as consequências que isso acarreta: “o telespectador é seduzido através do olho e passa a acreditar naquilo que vê na tela”.

Daí que Neves (2007: 39) acredite que “a imagem é que deve contar a história” já que “mostrar é mais importante do que dizer”. Contudo, admite que, em todo o caso, não se deve negligenciar a importância do texto, uma vez que “palavras e imagens andam juntas, reforçando-se mutuamente” – “as palavras explicam ou respondem às questões suscitadas” pelas imagens

---

<sup>18</sup> Desta categoria fazem parte o texto do jornalista, as declarações de entrevistados e os sons ambiente (fundamentais para complementar a informação da imagem e imprimir mais realidade ao que é mostrado). Há ainda espaço para o fundo musical e os efeitos sonoros, apesar de utilizados em menor percentagem nas matérias jornalísticas.

<sup>19</sup> Excluem-se, nesta afirmação, os acontecimentos de última hora. Nessa situação, as redações têm os seus próprios truques para contornar a falta de imagens sem comprometer a veiculação das informações, de que é exemplo o uso de imagens de arquivo de notícias relacionadas ou de temáticas parecidas. No entanto, nas próximas edições tornam-se indispensáveis imagens novas para que a atualização se proceda também no campo visual e não só nos dados transmitidos.

(Neves, 2007: 39). Ou seja, ao texto que é dito cabe apenas o “papel de apoiar a narrativa imagética” (Teixeira, 2009: 8).

Há, portanto, como Jensen (cit. em Gomes, 2006) admite, duas narrativas paralelas: a visual (que documenta o que realmente aconteceu, demonstrando assim a pretensão da objetividade) e a falada (que contribui com informação complementar, embora permaneça relativamente distinta, não comprometendo o *status* da narrativa visual como pura informação).

No entanto, o que acontece na realidade não é bem assim. Segundo Canelas (2010: 8), “o elemento audiovisual que orienta a edição de vídeo (...) é o som, ou melhor, (...) o texto.” Isto significa que, por norma, quando o jornalista se dirige para uma sala de edição já leva o texto elaborado, tornando assim o processo de edição mais fácil de se realizar e, conseqüentemente, mais rápido. Desta forma, o editor “começa por editar o áudio e só posteriormente é que são dispostas as imagens, ou seja, as imagens são selecionadas e ordenadas em função do texto” (Canelas, 2010: 8).

É por isso que Neves incorpora no seu trabalho os ensinamentos de Yorke. Este autor recomenda que, na elaboração de uma peça, as palavras devem ser adaptadas às imagens e não o contrário, sendo aconselhado ao jornalista que “verifique sempre se o seu texto faz sentido, ouvindo-o de olhos fechados. Se fizer sentido (...) o texto não foi bem conseguido, porquanto falta aquela dimensão essencial que é a imagem”. (Neves, 2007: 39)

Independentemente da maior ou menor relevância que se atribui às imagens ou ao texto, certo é que tanto um como o outro são imprescindíveis para uma boa compreensão da mensagem. Para isso, é necessária uma preocupação com o rigor do enunciado, quer a nível textual, quer a nível imagético; rigor esse traduzido por uma boa redação do texto *off* bem como pela escolha de imagens elucidativas e expressivas, além de corretas do ponto de vista técnico.

Quando se fala em telejornalismo, a tendência é abordar prioritariamente o papel do jornalista em todo o processo. Contudo, neste tópico, onde é analisada a importância do elemento visual, não fazia sentido apagar o trabalho do repórter de imagem. É ele que chega ao local do acontecimento e faz uma primeira seleção e recorte das imagens. Captando imagens e sons, já emprega o seu ponto de vista: seleciona os melhores ângulos, a iluminação ideal, o posicionamento de pessoas e objetos, entre outros elementos. Trata-se de um processo que,

embora com uma grande componente técnica, não é produto de neutralidade, pois “cada sujeito terá um modo particular através do qual vê o mundo” (Thomaz, 2006: 95). Além de que utilizar os diferentes planos e movimentos de câmara e misturá-los adequadamente requer conhecimento. Nenhum recurso visual deve ser entendido como gratuito: “cada enquadramento terá uma função na narrativa visual” (Thomaz, 2006: 95)<sup>20</sup>.

Há, pois, uma sinergia que deve ser tida em conta quando a equipa se desloca a exterior. Jornalista e repórter de imagem devem estar conscientes das diferentes, embora complementares, funções que têm. Porém, este último continua ainda a ser visto por um prisma, no nosso entender, desajustado da atualidade: “possui pouca instrução, tem baixa remuneração e não tem a menor ideia de que está a ser coadjuvante de uma construção complexa como um telejornal” (Curado cit. em Oliveira, 2008: 143).

## **4.2. A EDIÇÃO DE IMAGEM**

### **4.2.1. A edição de imagem e a construção da notícia no telejornalismo**

Terminado o trabalho de reportagem, onde se dá a recolha de todos os elementos que irão dar forma à mensagem, a próxima etapa passa pela montagem. O protagonista desta fase é o editor de imagem que, numa estreita colaboração com o jornalista, é responsável por analisar todo o material por forma a selecionar as melhores imagens, eliminando aquilo que for de menor qualidade.

No entanto, apesar da edição influenciar enormemente o resultado final – inclusivamente, um elevado número de decisões é deixado ao critério do editor – a bibliografia sobre montagem em televisão é praticamente inexistente. Após termos efetuado uma revisão da literatura sobre Jornalismo Televisivo para escrever este relatório, constatámos que o papel da edição é raramente focado e muito menos destacado. Alguns trabalhos exploram, embora de forma pouco aprofundada, as técnicas de seleção e corte de planos ou as tarefas de um editor.

---

<sup>20</sup> Não é à toa que, durante as entrevistas, se tornou recorrente o uso do primeiro plano ou do plano médio curto (entre a cintura e o peito). Estes permitem destacar a expressão da cara, refletindo o estado sentimental e/ou anímico da pessoa. Dão ainda um tom de intimidade entre o espectador e o entrevistado.

Contudo, as dinâmicas de trabalho específicas de uma produção televisiva ou o perfil do editor de televisão são, por exemplo, deixadas para trás. Por outro lado, na área cinematográfica, é possível encontrar obras dedicadas exclusivamente à montagem filmica. Para Alexandra Ramos, esta diferença substancial prende-se com o facto de o cinema “ser considerado arte, valorizada e prestigiosa, enquanto a televisão é tida como um produto de informação e entretenimento de massas que, apesar de apresentar semelhanças com o cinema, não atrai tantos olhares intelectuais” (Ramos, 2012: 2). Além disto, a autora refere ainda que a definição do próprio conceito não é pacífica:

“no contexto audiovisual profissional, a edição é considerada um trabalho técnico, sendo os aspetos criativos geralmente atribuídos ao mérito de realizadores e guionistas. Daí haver autores que defendem a distinção entre os termos edição e montagem, referindo-se a edição como o aspeto técnico e montagem como o processo intelectual e criativo.” (Ramos, 2012: 1)

No entanto, salvo raras exceções, o editor (a pessoa que lida com os equipamentos e programas de edição) é, simultaneamente, o montador, pois é ele quem decide e executa os cortes. Mesmo quando este trabalho é feito sob o acompanhamento de um outro elemento da equipa, seja ele realizador, guionista ou coordenador de programa, o editor não se limita a ser um operador técnico. Desta forma, neste trabalho, os dois termos (editor e montador) serão usados como sinónimos por não considerarmos que haja uma distinção nas funções em causa, havendo até uma convergência no mesmo trabalho e na mesma pessoa.

Nos primórdios do cinema, aquando da invenção do cinematógrafo, não existia edição. Como descreve a autora, “a película era usada simplesmente num prisma de fotografia em movimento” (Ramos, 2012: 3). Quer dizer que estes filmes curtos, de uma só cena e de um só enquadramento, retratando alguma situação quotidiana, eram puramente descritivos sem qualquer desenvolvimento, como uma “fotografia cujos elementos, dentro do quadro, se moviam” (Ramos, 2012: 3).

A edição de vídeo, segundo relata Carlos Canelas (s/d: 2), foi introduzida dois anos após a invenção do registo magnético de vídeo, em 1958. Inicialmente, começou por ser uma edição física, tal como se praticava na montagem cinematográfica. Ao longo dos anos, com a evolução tecnológica que se fez sentir e que reestruturou a maioria dos sectores, houve uma mudança

significativa neste processo. Sem dúvida, representou uma transformação na forma de realizar os filmes, o que marcou para sempre a história do Cinema.

A edição é um processo, descrito por muitos autores, como “fundamental” (Ramos, 2012: 1) da produção audiovisual, pelo qual passam praticamente todos os produtos, sejam eles filmicos, videográficos ou televisivos. Como já dissemos, é a última etapa da execução de um filme para onde convergem todos os elementos – sejam imagens, sons, músicas ou outros elementos gráficos – que serão necessários para criar uma mensagem com sentido, de forma clara, objetiva, concisa e de fácil compreensão para o telespectador.

As imagens, depois de gravadas, são entregues, em “bruto”, a um editor que será responsável pela escolha, ajuste e corte de imagens. Determinará ainda a duração de cada plano e a sua ordem dentro das cenas e sequências e o modo como tudo isto se combina com a banda sonora, caso exista.

“Através da escolha e junção de diferentes planos, é possível fragmentar uma ação em diferentes pontos de vista e alterar a percepção de tempo e espaço no filme. Pelo processo de edição, pode-se modelar o ritmo, o tom e até o significado da mensagem.” (Ramos, 2012: 4)

Quando se fala em edição de imagem, torna-se pertinente recorrer a Herbert Zettl e à sua categorização das funções desta tarefa. São quatro as que ele refere e que Canelas (s/d) subscreve: combinar, ordenar, corrigir e construir. Na primeira função, a forma mais simples de editar é combinar os planos, de forma a obter uma sequência adequada de acordo com os objetivos do programa audiovisual. Depois disto, muitas das operações efectuadas na edição passam pela ordenação dos planos captados, rejeitando aqueles que não serão utilizados. Não são raras as vezes em que o repórter de imagem, quando está no terreno, regista vários minutos de material audiovisual em “bruto”, dos quais apenas serão usados dois a três minutos para montar a peça noticiosa. Outro dos procedimentos muito vulgares prende-se com a reorganização das imagens. Na maioria das situações, devido a questões essencialmente práticas – a nível de montagem ou de mensagem –, a disposição das imagens sequenciadas não representa a ordem de captação das imagens. No que diz respeito à terceira função, uma elevada percentagem das tarefas tem como objetivo corrigir falhas – eliminar planos mal captados, evitar falhas de *raccord*,

substituir imagens por outras mais adequadas... Por fim, a função de construir é talvez aquela que Canelas (s/d: 3) descreve como a mais exigente: “não em termos de conhecimentos técnicos, mas sobretudo em termos estéticos e criativos, sendo com certeza a mais satisfatória”. É nesta fase que o editor pode libertar a sua veia artística e criatividade.

Numa analogia de Pudovkin, aproveitada por Ramos (2012: 10), a edição assemelha-se à literatura: “os planos podem ser comparados a palavras soltas que um escritor usa como matéria-prima e cujo significado só se define quando essas palavras assumem uma posição na frase”. Deste modo, o editor, com cada escolha e decisão que toma, participa de forma ativa na produção de sentido da mensagem. “Sem edição, as filmagens seriam apenas imagens desconexas: não seria possível contar uma história” (Ramos, 2012: 1).

Por isso mesmo, torna-se claro que a edição é um processo criativo, “uma forma de dar ritmo, força e unidade à obra audiovisual” (Ramos, 2012: 8), algo que transcende em muito a simples sucessão no tempo de planos previamente gravados. Cada um dos elementos visuais e sonoros usados na produção do vídeo afeta a fluidez visual, assim como influencia as reações do público.

“Os editores quando perscrutam e selecionam o material, fazem-no não só pelo seu significado literal, mas também pelo seu valor expressivo e emocional. Através do conjunto de escolhas que faz, o editor pode dar mais ênfase a um personagem, a uma reação, a um momento, pode dar mais ritmo a uma cena emocionante, pode acertar no momento exato para provocar o riso, acrescentar expressividade a uma ação, exacerbar um sentimento ou ajudar a dar coesão a uma história.” (Ramos, 2012: 11)

Daí ser importante referir que a edição “pode funcionar como manipuladora de emoções e até como forma de criar associações de ideias e de gerar conexões de pensamento” (Ramos, 2012: 5). E mais: por ser também uma arte, requer paciência, dedicação, concentração, habilidade, criatividade e sensibilidade; requisitos aos quais se acrescentam, quando se fala de edição em telejornalismo, fidelidade às informações.

#### **4.2.2. O processo de edição em contexto televisivo**

Embora exista um forte paralelismo entre a edição utilizada pela televisão para a elaboração da notícia e a montagem adotada pelo cinema para a realização de um filme, os

contextos são significativamente diferentes. Estas especificidades afetam todo o processo de produção, edição incluída, influenciando não só as formas de narração como as dinâmicas de trabalho.

Neste tópico iremos abordar as especificidades do meio televisivo e em que medida estas alteram a função do editor, com base nos conhecimentos de Ramos (2012).

#### i) Periodicidade e duração de programas

O conteúdo televisivo é emitido ao longo de todo o dia, num fluxo audiovisual constante que conjuga diversos tipos de programas, temas e objetivos (informação, entretenimento, ficção), com uma periodicidade regular (diários, semanais, mensais...).

“Enquanto um filme de cinema é planeado e trabalhado durante muito tempo, inclusive anos, a televisão tem um caráter mais imediato, mais rápido e cada produto televisivo tem menos tempo de preparação e execução do que uma obra cinematográfica.” (Ramos, 2012: 12)

Outra característica da emissão televisiva prende-se com a duração fixa de cada programa, ao contrário de um filme cuja duração não é pré-estabelecida. O facto de não haver essa flexibilidade condicionará a montagem, forçando o editor a adaptar a duração de planos e de sequências de forma a que se adequem ao tempo limite do programa.

A imposição dos prazos inadiáveis para a sua emissão constitui, ainda, um factor determinante para o método de trabalho do editor que se vê, assim, impedido de explorar as diversas possibilidades da conjugação do material.

#### ii) Estética e formas de narração

Tanto a nível de conteúdo como estético, o material em “bruto” com que o editor de televisão terá de trabalhar será diferente do resultante das filmagens de cinema. Daí que seja necessário uma capacidade de adaptação aos diferentes estilos de narração e maneiras de apresentação. John Ellis sugere que a televisão criou formas específicas de narração muito assentes na divisão em segmentos – pequenas unidades sequenciais de imagens e sons, não necessariamente com ligação entre si, com o objetivo de causar uma explosão de atenção. Ao

contrário do cinema, onde as pessoas se deslocam propositadamente para assistir a um filme, centrando nele toda a sua atenção, o espectador de televisão está numa esfera doméstica, com diversas tarefas e distrações. Como a televisão não exige uma atenção contínua, muitas vezes serve apenas como companhia. Daí que estas explosões sejam importantes para assegurarem que a curiosidade do espectador seja espicaçada. Isto é recorrente nos programas informativos, por exemplo, quando se pretende chamar a atenção para uma notícia bombástica ou interessante que será desenvolvida mais tarde. Para (Ramos, 2012: 13), “estes padrões fazem com que a edição siga um esquema dividido por ritmos diferentes e mudança de temas”.

### iii) Importância do som

“O som revela-se primordial nesta tentativa de despoletar o interesse e de transmitir informação, assegurando a continuidade da atenção. Muitas vezes, a imagem torna-se a ilustração do que está a ser transmitido através de locuções e do que é veiculado através do áudio.” (Ramos, 2012: 14)

Assim sendo, o editor deve prestar atenção redobrada ao som, uma vez que este pode ajudar a dar continuidade a alguns planos, fazendo fluir a narração, ou, então, garantir picos de atenção, fundamentais para prender o telespectador. Caso a qualidade sonora seja deficiente, os resultados obtidos serão o inverso do esperado: criam-se ruídos na comunicação, dando ao espectador a sensação de estar diante de um programa de fraca qualidade, o que resulta na perda de atenção.

### iv) Diversidade de estilos, programas e temas

Durante a emissão televisiva, existe uma grande variedade de programas, realizados de maneira a serem reconhecidos pelos intervenientes e conteúdo que veiculam, mas também pelo seu estilo próprio marcado por opções estéticas (movimentos de câmara, elementos gráficos e tipo de montagem). Tudo isto faz com que seja impossível confundir uma telenovela com um noticiário, devido ao estilo de cada um. Ou seja, o trabalho do editor já estará condicionado pelo tipo de programa que está a produzir.

v) Grafismos e animações

A aplicação de grafismos animados sobre o vídeo (genéricos, separadores ou oráculos com textos) é uma constante na emissão televisiva, seja em produtos informativos ou de entretenimento. Além disso, muitos destes efeitos gráficos cabe ao editor a sua aplicação e, em certos casos, até mesmo a sua criação. Por outro lado, em cinema, as animações reduzem-se, geralmente, às sequências de abertura onde aparece o título do filme e ao final onde estão presentes todos os nomes que compõem a ficha técnica.

vi) Compromissos comerciais e identidade da estação

Os conteúdos transmitidos têm também obrigações comerciais a cumprir, sejam em forma de intervalos publicitários, sejam em espaços dentro dos próprios programas destinados aos patrocinadores. Consequentemente, são definidos alguns parâmetros durante o processo de montagem, o que pode obrigar os editores a incluir certos planos ou a dedicar mais tempo a um determinado tema. Até mesmo a identidade e valores da própria estação ditam o estilo e o tipo de abordagem de certos programas, fazendo com que a edição seja executada de acordo com todos estes aspetos.

vii) Avanços tecnológicos

No que à qualidade de imagem da televisão diz respeito, existe uma evolução digna de nota: a televisão deixou de ser encarada como “um emissor de baixa qualidade, num aparelho pequeno, por vezes com grão e interferência” (Ramos, 2012: 17). Isto ficou a dever-se, em muito, à disseminação da HDTV (Alta Definição) e à comercialização de projetores e televisores de grandes proporções e resolução.

O surgimento de ferramentas de edição não-linear (que falaremos futuramente em 4.2.3.) também aumentou o nível de exigência da edição e o ritmo da montagem, possibilitando fazer cortes rápidos e variados. Estes dois elementos potenciaram um aumento da responsabilidade do editor, tornando o processo de montagem mais complexo e, com o aumento da resolução de imagem, evidenciando os possíveis erros de realização ou gravação.

viii) Processo e tipos de produção

De acordo com o tipo de programa, o número de pessoas que compõem a equipa de produção varia. Se, por exemplo, numa série de ficção, a equipa é numerosa, já numa reportagem esta é reduzida a três pessoas – jornalista, operador de imagem e editor. No caso do editor, em produções de equipas pequenas, tende a acumular todas as funções de pós-produção (criação de efeitos e grafismos digitais, correção de cor, nivelção das pistas de áudio e efeitos sonoros...), não se restringindo apenas a cortar, escolher e posicionar cada plano.

No caso de documentários ou reportagens, há ainda uma situação de importância essencial no que diz respeito ao método de edição: “este estilo de programa baseia-se, muitas vezes, em acontecimentos que se desenvolvem em frente à câmara no momento ou então dependem grandemente de entrevistas cujas respostas não se conhecem previamente” (Ramos, 2012: 18).

Como vimos, todos estes aspetos, intrínsecos à natureza da televisão e ao seu modo de produção, influenciam o trabalho do editor. Embora abordado de relance, está um factor de suprema importância: o tempo disponível para a edição.

Embora a montagem das peças seja uma etapa importante, se o ritmo frenético e o stress que se vivem na redação apertam, é neste elo da cadeia que a falta de tempo mais se faz sentir. Por isso, não é de estranhar que o tempo despendido na edição de cada conteúdo noticioso seja muito variável, uma vez que está dependente de diversos fatores. Entre eles, pode-se destacar o tipo de conteúdo; a importância do assunto a ser abordado; o tempo disponível para editar (a disponibilidade do editor de vídeo, o tempo que falta para a peça ir para o ar; a contribuição do jornalista...), entre outros. Assim, o tempo que um editor leva para editar uma peça poderá rondar entre os cinco minutos ou duas horas ou, nalgumas situações, ainda mais tempo, principalmente se este profissional não conhecer os “brutos”, nem a história que se pretende contar.

Tal como refere Ramos, a questão do tempo “assume uma dicotomia interessante” (Ramos, 2012: 42).

“Pode atuar como uma restrição porque não permite ao editor explorar todas as ideias que o material lhe sugere. Os editores entrevistados indicaram que, se tivessem mais tempo disponível para a edição, seria possível entregar um produto de mais qualidade, mais refinado e aperfeiçoado. No entanto, (...) a falta de tempo é um elemento fulcral na questão da autonomia do editor, evitando interferências de outras pessoas no processo de montagem. O editor deve ser rápido e, muitas vezes, trabalha sozinho, pois essa é a maneira mais veloz de concluir as suas tarefas. (...) Deste modo, o editor é deixado sozinho enfrentando um sem-número de decisões que, no seu conjunto, formarão o programa final a emitir.” (Ramos, 2012: 42)

Esta autonomia com que o editor se depara – muitas vezes, de forma forçada – acaba por evidenciar um estilo pessoal, caracterizado pelos tempos de corte, pela escolhas das músicas e pela forma como se combinam som e imagem, o ritmo e a velocidade das passagens de cena. Apesar de poderem passar despercebidas a um espectador, por se basearem em pormenores técnicos e artísticos, estas marcas de estilo “existem e são passíveis de serem reconhecidas” (Ramos, 2012: 44).

#### **4.2.3. Os diferentes sistemas de edição de vídeo e as suas implicações**

Para cumprir as suas funções, o editor tem de optar por um dos dois sistemas de edição de vídeo existentes: o linear ou o não linear.

Segundo Carlos Canelas (s/d: 4), “a designação linear advém, por um lado, da forma como se tem acesso ao material audiovisual em bruto e, por outro lado, do modo como este vai ser ordenado na versão final”. Por sua vez, a edição não-linear relaciona-se com os recursos disponibilizados pelos computadores. “Esta nomeação (...) decorre da possibilidade de que as imagens têm de serem processadas de modo aleatório, já que se encontram gravadas no disco duro do computador ou em discos ópticos”.

De forma simplificada, pode-se dizer que o que acontece na edição linear é uma seleção de planos que são transferidos para uma nova fita, seguindo uma determinada ordem, cujo princípio operativo é a cópia. Assim, para se visionar o plano C, torna-se necessário passar, primeiramente, pelos planos A e B. Por outro lado, na edição não-linear, se o profissional da edição tiver conhecimento da localização do plano C, consegue localizá-lo de uma forma quase

instantânea, sem a necessidade de passar pelos planos que o antecedem. Neste caso, o princípio operativo é a reorganização de ficheiros de dados de vídeo e áudio.

Para Souza Filho (2012: 74), “a implantação do processo de edição, como é o caso do sistema não linear, de estrutura digital, com os recursos da tecnologia da informação, estabelece uma nova realidade para a produção televisiva”. Isto porque a alteração da forma de edição modifica os processos produtivos e as rotinas adotadas pelas organizações jornalísticas. Uma transformação que se dá desde o tratamento da informação até à sua exibição.

Comparativamente, em grande parte das situações, a edição neste último sistema é muito mais rápida, uma vez que o sistema linear implica uma maior planificação por parte do editor, na medida em que é mais difícil fazer modificações na versão editada. Perceber isto torna-se mais fácil, usando o exemplo da transição da máquina de escrever para os programas de edição de texto em computador. Com a máquina de escrever, uma palavra surge na sequência da outra, de forma linear. Torna-se impossível fazer substituições, a menos que se use um corretivo – e, mesmo assim, o novo segmento precisa de ter o mesmo número de letras do anterior. De um lado temos o trabalho linear que segue uma ordem do princípio ao fim, enquanto do outro, temos a edição não-linear que tenta romper com essa estrutura, não seguindo uma ordem estabelecida.

No entanto, as vantagens não se ficam por aqui. Depois do material audiovisual ter sido copiado para os servidores – um processo de cópia efetuado em tempo real –, são criados um ou mais ficheiros digitais de vídeo, sendo possível aceder a eles a partir de qualquer computador ligado à rede. Como, a partir deste momento, os “brutos” estão convertidos em ficheiros digitais, o acesso aos planos pode ser feito de forma aleatória, facilitando a sua localização. Além disso, também se torna possível que vários indivíduos tenham acesso, simultaneamente, ao mesmo ficheiro de vídeo. Quer isto dizer que mais do que um profissional pode estar a trabalhar com o mesmo material – um exemplo: o jornalista, mesmo que não esteja a editar, pode visionar, a partir do seu *desktop video* (composto por *hardwares* e *softwares* específicos), os “brutos” que estão no servidor e, desta maneira, pode escrever o seu *off*, em função das imagens, enquanto o editor pode ir adiantando algum trabalho. Outra vantagem prende-se com a possibilidade de experimentação. Com o sistema não-linear é dada ao editor uma maior liberdade para ensaiar, sem, no entanto, despende muito mais tempo, além de que estão acessíveis ferramentas de

edição que o antigo sistemas linear não possui, nomeadamente ao nível da manipulação de imagem e áudio.

Contudo, a implantação do sistema não linear nas redações televisivas pode ser entendida como uma faca de dois gumes. Se, por um lado, trouxe incontestáveis melhorias na rotina dos editores de imagens, o mesmo pode estar a destruir os seus postos de trabalho. Tal como recorda Souza Filho (2012: 76), “o jornalista sempre trabalhou ao lado de um profissional, de capacitação mais técnica, encarregado da operação do equipamento na tarefa de elaboração da notícia, a partir do uso do *videotape*”. O jornalista ficava apenas responsável pela orientação da informação a ser divulgada, sem mais nenhuma interferência. Ora, com este novo sistema de edição muito mais simplista, o repórter começou a ganhar uma maior autonomia, sendo já em muitos casos, ele próprio o editor dos seus conteúdos. Com a preocupação em reduzir os recursos humanos por parte das administrações e o aumento de capacidades dos jornalistas nestas tarefas mais técnicas, torna-se evidente que o elo mais fraco desta cadeia serão os editores, até aqui indispensáveis.

#### **4.2.4. A importância de boas imagens para a edição**

Quando falamos em telejornalismo, não nos podemos esquecer que tudo acontece no pequeno ecrã e, como tal, deve ter em atenção as características próprias do meio. Uma delas prende-se com o tamanho do ecrã do televisor. Este aparelho, quando comparado com o cinema, comporta uma tela com menores dimensões. Numa abordagem mais técnica, no caso do cinema, a atenção do telespectador concentra-se numa área que lhe oferece a visão geral de tudo, transmitindo a sensação de que “o tempo passa depressa”, como diz Costa (2011: 8). Esta particularidade não favorece a televisão, onde, por causa das suas imagens com pouca ou nenhuma profundidade de campo (o que as torna menos densas de informação e com maior grau de redundância), “cinco minutos são considerados uma eternidade” (Costa, 2011: 8). Para contornar esta situação, a solução está em concentrar, em poucos segundos, todos os ingredientes da informação, sem deixar de criar interesse do princípio ao fim, uma vez que a

atenção do público é frágil. Além disso, a cada vez maior multiplicidade de canais e o controlo remoto impõem ao fluxo televisivo um ritmo próprio.

“O surgimento do controlo remoto delegou ao telespectador a tarefa de seleção e ordenação de fragmentos de programas que ele próprio optava para ver. A montagem desse verdadeiro quebra-cabeças fez com que a própria televisão passasse a oferecer programas tão fragmentados que produzissem eles próprios o efeito de sentido do *zapping*” (Duarte cit. em Leal, 2006: 5)

Desta forma, para que o conteúdo da reportagem seja transmitido de forma eficiente, torna-se necessário que cada som, imagem e palavra chegue ao telespectador de forma imediata e sem ambiguidade.

Tendo em conta estes condicionalismos, uma das formas de se ultrapassar estas barreiras é utilizando boas imagens. Imagens fortes são imprescindíveis na edição de uma matéria jornalística. Nem toda a gente tem aptidões e competências para descodificar um texto. Porém, descodificar uma imagem é inato.

Esta preocupação, partilhada de um modo geral por todos os editores, de ter imagens fortes, que até podem salvar a peça, encontra-se na definição de Gans sobre o *highlighting*, citada por Vizeu (2001: 129) – “seleção dos aspetos mais importantes de um facto, ação ou personagem, deixando de fora os aspetos que não pareçam novos ou dramáticos”. Contudo, esta preocupação conduz o jornalismo televisivo a uma situação de cobertura desproporcionada a factos, ou aspetos de factos, que são espetaculares ou espetacularmente gravados. Por outras palavras, significa dizer que a notícia de televisão acaba por fomentar a informação-espetáculo, ressaltando os desvios à norma – “se um cachorro morde um homem, não temos notícia, mas se o homem morde o cachorro, aí temos notícia” (Vizeu, 2001: 129).

A propósito da proveniência do material audiovisual usado na edição de vídeo, tal como já foi dito anteriormente, na grande parte das estações televisivas, as imagens e o respetivo áudio são captados pelos repórteres de imagem que acompanham, no terreno, o trabalho do jornalista. Contudo, há conteúdos jornalísticos que são elaborados recorrendo a “brutos” com outras origens: disponibilizados por agências noticiosas, sobretudo internacionais; cedidos por outras estações de televisão; resultantes de uma realização televisiva (por exemplo, o registo de um jogo de futebol ou de uma entrevista) e criados digitalmente (grafismo e infografia). Em casos

excepcionais, também são utilizadas imagens amadoras, muitas delas enviadas pelos próprios telespectadores, num cada vez mais proclamado 'jornalismo do cidadão'. Outra das fontes que, recentemente, começou a ser utilizada é a internet, através dos vídeos partilhados pelas redes sociais. Para último, e porque talvez seja a origem mais utilizada hoje em dia no telejornalismo, ficou o arquivo.

A quantidade e a qualidade do material é um potenciador da criatividade e da liberdade do editor. Quando existe muito material, as opções de combinação multiplicam-se, podendo o editor jogar com o posicionamento das imagens dentro das sequências, tendo liberdade para lhes imprimir ritmo de uma forma muito mais leve e variada. No entanto, estas possibilidades reduzem-se quando há pouco material. A resposta a esta limitação pode ser um estímulo criativo:

“quando não existem planos suficientes para preencher o tempo estipulado por uma secção ou para o texto que a acompanha, o editor é forçado a encontrar uma solução, apelando, mais do que nunca, ao seu sentido de improviso e de criação” (Ramos, 2012: 43).

A solução pode passar pela criação de animações gráficas, utilização de imagens repetidas camufladas com efeitos e tratamento de cor, entre outros.

Em algumas situações, além do escasso material disponível, as imagens resultantes da cobertura de um acontecimento são muito pobres, mostrando aquilo a que Clara Teixeira (2009: 34) chama de “mundo sentado”. Um caso explícito prende-se com conferências de imprensa ou cerimónias de Estado, das quais não resultam imagens apelativas para o telespectador. Neste caso, durante a montagem, o editor pode criar subterfúgios capazes de atrair a sua atenção, introduzindo imagens de arquivo alusivas ao tema.

Contudo, a importância do arquivo não se circunscreve a este tipo de utilização. Por vezes, estas imagens tornam-se num elemento com um grande papel no desenvolvimento de uma nova produção; maior ainda quando se pretende reconstruir/rever acontecimentos marcantes do passado. Esta é, aliás, uma das utilidades comumente dadas às imagens de arquivo. Os novos meios tecnológicos permitem que estas imagens sejam integradas em novas produções audiovisuais das mais variadas maneiras – entre eles está o sistema de edição não-linear que possibilita que várias imagens, incluindo as de arquivo, sejam intercaladas de forma fácil.

### 4.3. OS ARQUIVOS AUDIOVISUAIS

Especificamente, um arquivo audiovisual é, no fundo, uma organização ou departamento de uma organização vocacionada para a coleção, administração e preservação de um conjunto de documentos audiovisuais. Ou seja, ficheiros que, no mesmo suporte, contêm som e imagens em movimento, sem distinção de suporte físico nem forma de gravação (cassete VHS, cassete *betacam*, CD, DVD, etc.). Além disso, e ao contrário dos documentos escritos ou fotográficos, pelas suas características, estes materiais requerem um dispositivo tecnológico para a sua gravação, transmissão, percepção e compreensão. Há, portanto, sempre um dispositivo que serve de intermediário entre o suporte – no qual está armazenado o conteúdo do documento – e o ouvinte/telespectador.

“Essa singularidade do documento audiovisual já cria, imediatamente, uma série de desafios no que concerne à sua preservação e ao seu manuseio, uma vez que não só o suporte deverá ser o motivo de cuidados e estratégias de preservação, mas também os dispositivos tecnológicos que lhe são atrelados.” (Buarque, 2008: 1) <sup>21</sup>

Outra característica distintiva em relação aos demais documentos é a sua natureza linear: os documentos audiovisuais têm uma narrativa, iniciada em determinado ponto, que termina num ponto exato. Assistir a um filme implica termos sempre uma linha narrativa intrínseca ao objetivo filmico. “A película, ao passar pelo projetor, exhibe uma série de fotogramas que seguem uma ordem, do fotograma número 1 até ao fotograma final” (Buarque, 2008: 2).

No entanto, independentemente das características, de um modo geral, os serviços de documentação dos meios de comunicação têm uma dupla função. Por um lado, constituir o próprio arquivo, assegurando a conservação e o tratamento documental da produção própria do meio. Por outro, proporcionar a informação documental necessária para enriquecer o produto informativo, a partir de fontes diferentes e em qualquer suporte. No caso dos arquivos audiovisuais, Bravo indica que a dicotomia entre as duas funções, comparativamente com os meios textuais, é mais explícita.

---

<sup>21</sup> Em termos de preservação, estes suportes estão sujeitos a uma rápida deterioração, caso as condições de conservação não sejam as ideais, quer em termos de níveis de exposição à luz, humidade ou temperatura... O fenómeno mais comum quando isto acontece é o conhecido “Síndrome do Vinagre”, um processo que se reporta à decomposição de fitas com base de acetato, o que lhe confere um odor similar ao do vinagre. Caso este processo de degradação contínuo ao longo do tempo não seja retardado, pode-se chegar a um ponto que torne o restauro impraticável, perdendo-se todo o seu conteúdo.

“Neste caso, o arquivo do próprio meio implicará a constituição e tratamento documental de um fundo audiovisual, filmoteca e/ou videoteca. No entanto, para poder proporcionar toda a informação retrospectiva necessária para elaborar a mensagem informativa, necessita do suporte não só do arquivo audiovisual do meio mas também de um centro de documentação multimídia que trate de documentos textuais, sonoros, gráficos e que tenha acesso a bases de dados externas”. (Bravo, 2004: 32)

Torna-se, assim, importante que o arquivo de uma instituição contenha políticas estabelecidas para que aquilo que seja armazenado e organizado condiga com o perfil e as necessidades da empresa, para que o mesmo seja recuperado e utilizado como base de um projeto futuro.

#### **4.2.1. A evolução dos arquivos audiovisuais: a sua credibilização e aproximação às redações**

Vários autores admitem que, desde sempre – ainda que inconscientemente nos primórdios da Humanidade –, o Homem partilhou a preocupação de arquivar, conservar e preservar, mantendo a sua memória enquanto herança. Uma forma de guardar hoje para mostrar amanhã. A ideia nasceu quando o Homem “tomou consciência de si próprio e do que o rodeava” (Sá, 2004: 2) e foi posta em prática através de pinturas ou gravuras, registando informações e construindo memórias que ainda hoje servem de narrativas de um espaço e tempo concretos, como é o caso da arte paleolítica. Para Sá (2004: 2), “significava eternizar algo que era importante, construindo mitos acerca da natureza que o envolvia”. Contudo, foi com o aparecimento da escrita que nasceu o arquivo e a arquivística “numa componente eminentemente pragmática” (Vidal, 2010: 146).

Um dos fundamentos que explica a importância dos arquivos é a evitação da perda da história ou que esta seja recontada no futuro sem o apoio de indícios do que aconteceu, agora registados em documentos, mesmo que essas evidências sejam fragmentos da realidade.

Mais concretamente no que às empresas mediáticas diz respeito, a necessidade de organizar acervos informacionais é perpendicular a todas elas. Todas as instituições que produzem ou trabalham com informação, seja de que natureza for, necessitarão de a recuperar para realizar os seus serviços internos ou externos.

Tomando o caso da televisão, por exemplo, uma fita armazenada com imagens em “bruto”, ou seja, não editadas, permitirá que uma peça seja ilustrada sem a necessidade de novas filmagens. Como exemplo, podemos pensar numa reportagem sobre uma nova medida legislativa a ser discutida na Assembleia da República. Neste caso, não se torna necessário enviar uma equipa até ao edifício da Assembleia para produzir novas imagens. Utilizando algumas de arquivo é possível criar essa matéria num curto intervalo de tempo e sem grandes desvantagens para o telespectador.

No entanto, esta integração de imagens de arquivo em novas produções nem sempre decorreu nos moldes em que é feita nos dias de hoje. Isto porque o processo de organização do arquivo, como não podia deixar de ser, sofreu evoluções.

“Durante muito tempo, os arquivos tradicionais das empresas de comunicação foram relegados a uma situação marginal na economia produtiva das empresas, o que se ajusta o referencial imaginário daquele espaço como um local poeirento situado nos canto recônditos de um edifício” Sá (2011: 148)

Desta forma, até ao início do século XX, confundia-se o arquivo com o local onde se acumulava todo o material da vida diária do próprio órgão de informação, pelo que não era considerado como uma potencial fonte de receitas nem uma parte assídua na produção de conteúdos. A complementaridade das matérias com o arquivo raramente fazia parte da rotina de trabalho do jornalista, “comprometendo a mediação entre passado e futuro” (Sá, 2001: 149).

O ponto de viragem dá-se nos anos 30. É a partir desta década que, inicialmente apenas nos Estados Unidos, este sector deixa de ser uma simples coleção de recortes de reportagens organizada por funcionários sem uma qualificação específica, para se tornar num serviço de documentação coordenado por profissionais especializados – os arquivistas. Estes são, tradicionalmente, provenientes de vários ramos do espectro do mundo audiovisual, já que, como ressalta Leal (2006), carece de formação qualificada reconhecida internacionalmente para este campo. Assim, é comum o profissional moldar o seu trabalho tendo em conta a organização em que está inserido. No entanto, existem pontos comuns a todos no modo como o seu trabalho é realizado, cuja função privilegiada é assegurar a pesquisa e o acesso às fontes de informação e o

auxílio nas necessidades informacionais. Explicando de outra forma, e utilizando as palavras de Júnior (2008: 36), entre as tarefas de um arquivista encontram-se:

“as buscas manuais e informatizadas de documentos, a análise e a indexação de reportagens transmitidas e de material bruto com imagens não editadas, a seleção e o preparo de fragmentos de material audiovisual (principalmente de imagens visuais) para reintrodução em novas reportagens, a avaliação e a atualização da política de indexação implantada”.

Esta mudança no papel dos arquivos deveu-se em muito, como já foi explicado, pela introdução de profissionais especializados na coleta e gestão de dados, mas, sobretudo, pela informatização crescente. Com a transformação tecnológica, o número de vídeos arquivados em zeros e uns, ou seja, em código binário, é, hoje em dia, incalculável. Os sistemas tecnológicos mediatizados conferiram aos armazenamentos informativos uma perspectiva dinâmica que não existia outrora na versão tradicional dos arquivos. Dinamizaram o potencial dos arquivos, trazendo à tona toda a fluidez e utilidade que estava submersa. Deixaram de ser meros repositórios estáticos de todo o tipo de documentos e artefactos para se converterem “em bases de dados de fornecimento de informação que suportam as memórias tecnologicamente mediadas” (Sá, 2011: 262). Os documentos que, até aqui, pareciam enclausurados nos serviços de documentação, inundam agora as redações, podendo os jornalistas aceder ao património do órgão a partir do seu próprio computador.

Além disto, a digitalização combate o crescimento desmesurado dos suportes físicos, preserva a qualidade e evita novas e custosas migrações, estando agora o património arquivado muito mais flexível e adaptado ao ritmo de trabalho dos jornalistas.

Se juntarmos à digitalização dos arquivos a incorporação da *Internet* às rotinas profissionais, é fácil imaginar as consequências na criação de novos métodos de trabalho, marcado por um profundo carácter documental. Hoje em dia, o jornalista é capaz de se apetrechar com qualquer tipo de informação, a maioria de forma autónoma, necessitando, cada vez menos, da ajuda de um arquivista.

“A auto-documentação do jornalista, que começou com a busca de dados fácticos – confirmação de datas ou lugares, correção ortográfica de nomes, (...) – evoluiu para a recuperação de antecedentes das notícias, a ampliação da informação ou mesmo a busca de inspiração” (Lacoba, 2012: 68)

Contudo, estas modificações também têm os seus contras. Um servidor de um importante arquivo, caso não disponha de um *back-up* digital, se for completamente destruído ou *hackeado* pode fazer com que milhões de documentos desapareçam por completo numa fração de segundos. Portanto, esta é uma questão importante: os formatos físicos não podem deixar de existir – é aconselhado que os dois tipos de formatos funcionem em sintonia, tendo em vista uma melhor preservação e acessibilidade dos mesmos. Além disso, temos ainda a volatilidade com que a evolução tecnológica se faz hoje em dia. Se as características específicas dos materiais audiovisuais e fotográficos já tornam por si só o trabalho de organização de arquivo também específico e novo para o arquivista, a evolução contínua de suportes deste tipo de documentos interfere ainda mais na sua rotina de trabalho.

Tudo isto deu um novo fôlego ao papel dos arquivos, credibilizando-os enquanto espaço e função. Porém, Machado (cit. em Sá, 2011: 150), acredita que houve um outro factor: a “tomada de consciência dos benefícios de um arquivo organizado e acessível” por parte das direcções das empresas jornalísticas.

Seja como for, o que é certo é que tudo junto serviu para aproximar os recursos arquivados das redações. A mediação tecnológica permite que, atualmente, sejam poucas as notícias feitas sem uma consulta ao arquivo. Essa pesquisa, inserida na produção de conteúdos, que há umas décadas não era feita por questões de acessibilidade tecnológica, mas também de disponibilidade de tempo, tornou-se hoje rotina no seio da classe jornalística, permitindo, por incrível que pareça, “aligeirar a pressão dos *timings*” (Sá, 2011: 149).

Constatamos, pois, que os arquivos televisivos cumprem dois objetivos principais: por um lado, constituem a memória da emissora, e por outro, gerem os materiais por forma a facilitarem a produção e a emissão. No entanto, assegurar a conservação das emissões de televisão é complexo, ainda mais quando, nos últimos anos, se testemunhou um aumento de fontes informativas, com o nascimento de novos canais e formas de difusão. Uma emissão por ondas ou cabo, realizada muitas vezes em direto, quer isto dizer, sem suporte prévio, leva a que o resultado final da produção não seja um documento editado sobre um suporte físico. De forma a que seja conservada, é necessário criar, no momento da emissão, uma cópia de arquivo num suporte durável, proporcionando os meios e instrumentos para que essa cópia seja preservada e

documentada. Além do mais, no próprio processo de produção de programas é gerado um grande volume de materiais (“brutos” de rotação, imagens compradas, edições prévias, cópias de trabalho...) que, devido ao seu conteúdo e importância, também são susceptíveis de serem conservados.

Como é expectável, conservar todo este material implica alguns constrangimentos. Além das limitações económicas – fala-se aqui em avultados custos em suportes de gravação, como fitas magnéticas ou memória informática –, encontram-se ainda inconvenientes ao nível do espaço de armazenamento bem como das tarefas de gestão documental.

Como acontece noutros contextos, os sistemas de arquivo televisivos não renegam a existência de uma necessidade de seleccionar a informação. É, por isso, impensável que um sistema documental desta envergadura possa funcionar sem se questionar, a todo o momento e por cada um dos materiais recebidos, se este deve ser ou não conservados.

#### **4.2.2. Os critérios de conservação**

Em arquivos e em bibliotecas, o princípio da preservação não pressupõe que todo e qualquer item colha o mesmo nível de atenção, devendo haver uma adequação de prioridades com vista à eficácia de recursos. Portanto, de modo a juntar o melhor dos dois mundos, deve-se, como explica Bravo (2004: 32), “estabelecer uma política de preservação/seleção com o objetivo de assegurar a conservação do material mais adequado, nas melhores condições técnicas e convenientemente adequado. Ou seja, seleccionar para preservar melhor”. Há, então, a necessidade de realizar uma análise da instituição e adequar as políticas de conservação à função que o arquivo possui dentro da mesma, ao tipo de informação que será gerida e aos seus utilizadores. Políticas estas que devem ser explícitas e consensuais no meio, permitindo decisões rápidas e sistemáticas.

Embora o interesse seja uma questão sempre relativa, o autor sugere uma política de seleção que responda a dois tipos distintos de critérios:

- i) critérios operacionais: em função das possibilidades de exploração (valor económico);
- ii) critérios culturais: em função do valor histórico, social ou cultural (valor patrimonial).

Com base nisto, serão eliminados os restantes materiais que não cumpram os critérios de seletividade elaborados preliminarmente. Para o efeito, acabam por ser aplicados diferentes critérios com base numa distinção importante estabelecida entre o material emitido e os materiais prévios usados para a sua produção. Aqui, o mesmo autor dissecar os tipos de material a conservar:

i) material emitido: tem tanto valor económico (torna possível a reemissão e comercialização do programa) como valor cultural (pois é tal e qual como foi percebido pelas audiências);

ii) material não emitido: é o material prévio à produção do programa final (originais de rodagem, notícias de agências e cópias prévias ou não definitivas de programas). Como as imagens podem ser reutilizadas em novas produções, o seu valor é basicamente económico, sendo reduzida o seu valor patrimonial. É aconselhável e conveniente realizar uma seleção deste mesmo material.

Uma segunda distinção pode ser estabelecida em função da produção do material e dos direitos de exploração:

i) material de produção própria: a empresa dispõe dos direitos, conferindo-lhe valor económico, bem como valor patrimonial (caso se trate de uma cópia única), o que faz deste um material de preservação prioritária;

ii) material adquirido a terceiros: o arquivo não detém os direitos de exploração nem tem responsabilidades na sua preservação.

#### **4.2.3. Os arquivos audiovisuais e a informação televisiva**

As exigências do jornalismo televisivo no sector de documentação refletem-se na necessidade de pesquisar e recuperar informações em tempo útil, com destreza e competência, de modo a serem incluídas em novas reportagens para os noticiários diários. Contudo, os programas informativos têm uma problemática específica pela quantidade de material que geram. Por isso, também aqui há a necessidade de ser definir previamente o que deve e o que não deve ser selecionado para ser introduzido no sistema de informação. Normalmente, tanto pelo seu valor

histórico como pelo índice reutilização, a escolha seletiva recai sobre reportagens e as sequências de materiais não editados, bem como uma cópia de emissão do noticiário e uma cópia paralela.

“(os) elementos decisivos para uma reportagem ser mantida no sistema são a importância do jornalístico e a qualidade técnica da imagem, embora também sejam preservadas matérias sem qualidade técnica ideal devido ao interesse e importância do seu conteúdo.” (Júnior, 2008: 30)

Para fazer parte do arquivo, a informação que é produzida originalmente sob a forma de reportagem, passa por diversas operações de seleção, extração e redução. Deste modo, as reportagens tornam-se para os arquivistas num “objeto a ser submetido a esquemas de análise e a modos de categorização que promovem novos recortes, outras identificações e reagrupamentos através de um processo de releituras e reinterpretações” (Júnior, 2008: 37). A intenção é poder ter acesso a elas de forma imediata para serem recuperadas e, caso necessário, editá-las em novas reportagens com outros propósitos e outros contextos.

Para terminar este capítulo, convém referir que a importância dos arquivos não se resume apenas ao valor utilitário que estas imagens podem ter na produção de conteúdos. Estes podem também tornarem-se numa fonte de lucro para as empresas mediáticas, sendo exploradas em diversos contextos:

- i) reemissão de programas, na sua totalidade ou apenas de alguns fragmentos;
- ii) comercialização de programas para serem emitidos noutras cadeias ou editados em vídeo;
- iii) difusão de conteúdos pela internet ou pelo cabo, através do serviço VOD - *video on demand*, onde é oferecido o acesso a toda a grelha de programação e alguns extras<sup>22</sup>;
- iv) venda de imagens de arquivo a empresas/organizações ou diretamente ao telespectador com interesse nesses conteúdos.

No que concerne à comercialização dos arquivos a terceiros, as televisões públicas estão obrigadas a facilitar o acesso à informação e à sua possível venda. Porém, as televisões privadas

---

<sup>22</sup> As televisões que contam com muitas visitas no seu *site* oficial começam por lucrar graças aos anunciantes, seja através de publicidade audiovisual antes da visualização dos conteúdos selecionados pelo utilizador, seja pela publicidade estática nos seus espaços destinados na própria página *web*. Quanto ao VOD, normalmente, este é auto-sustentável, uma vez que o telespectador, para aceder a estes conteúdos, tem que efetuar a compra de determinado pacote imposto pela operadora ou canal.

que decidiram explorar as potencialidades do seu departamento de documentação seguem parâmetros empresariais.

Os custos do material dependem sempre de variados factores: quem compra, qual a sua finalidade e os formatos e suportes de difusão. Por exemplo, os materiais comprados por telespectadores com simples interesse pessoal em algum conteúdo são adquiridos por um valor inferior ao que é praticado para empresas com intenções comerciais e/ou publicitárias subjacentes.

Esta comercialização de conteúdos tem vindo a ganhar preponderância. Aliás, Caldera-Serrano (2010: 233) afirma que “a comercialização dos arquivos das televisões será uma fonte de rendimentos importante nos próximos anos para as cadeias televisivas”. No entanto, garante que a possibilidade de adquirir este material será muito mais valorizada e utilizada quando os custos baixarem. No seu entender, esta redução de preços acontecerá com o “uso de tecnologias de difusão de informação como forma rápida, cómoda e ágil de aceder à informação” (Caldera-Serrano, 2010: 233). Para o autor, “negar esta comercialização é negar a existência de uma nova forma de mercado, de um novo consumidor de informação e de novos interesses por parte das empresas e dos telespectadores” (Caldera-Serrano, 2010: 233).

Para além do mais, a informação e os programas informativos são um testemunho insubstituível da história e dos acontecimentos. Juntamente com os programas de ficção e de entretenimento, constituem um espelho de uma determinada sociedade. São assim “janelas para o passado, já que são eles que marcam o real” (Pires, 2011: 35). Existindo estes documentos audiovisuais em bom estado de conservação, abre-se a possibilidade de variadas utilizações, podendo, como salientado pelo autor, servir como meios de estudo para todos os níveis de educação, pesquisa, entretenimento ou como peças de valor histórico para a humanidade.

Feita esta breve análise, torna-se clara que os arquivos audiovisuais têm grande valor histórico para qualquer pessoa, região, país e, no fundo, para a humanidade. De tal forma que Alberto Sá, na sua tese de doutoramento sobre os arquivos dos media e a preservação da memória, afirma que

“o peso desta herança que é património cultural da sociedade não pode ser responsabilidade única dos media detentores deste espólio. Assiste aos órgãos de decisão política a observância de políticas culturais orientadas para a preservação dos

arquivos e da memória, e que implicam um diálogo estratégico direto com os media” (Sá, 2011: 291)

#### **4.2.4. O impacto da crise económica nos serviços de documentação**

Segundo Nuno (2006: 158), “os arquivos audiovisuais e sonoros foram constituídos a nível interno pelas instituições de comunicação, nunca dispendo de uma grande autonomia no interior das organizações (...), emergindo de forma difusa”. Isso explica que só as principais estações de televisão e de rádio disponham de serviços de arquivo estruturados. No caso nacional, foi a RDP – Rádio Difusão Portuguesa a primeira empresa a criar um arquivo histórico.

Embora inegável, o papel dos arquivos enquanto elo bastante importante no funcionamento dos órgãos de comunicação nem sempre é reconhecido, tendo, por vezes, uma visibilidade secundária.<sup>23</sup>

A crise económica, juntamente com a digitalização – tanto da produção audiovisual como do próprio arquivo – e com o aumento do número de jornalistas fazendo tarefas até aqui próprias dos arquivistas, é responsável pelas grandes mudanças que estão a afetar os serviços de documentação televisivos.

Tal como em outros sectores empresariais, a crise económica tem obrigado as televisões a tomarem medidas para cortar nos gastos. Entre as decisões mais recorrentes está a supressão de correspondentes e a diminuição da produção própria.

“Na atualidade, as cadeias de televisão já não produzem programas (a maioria são de produção externa ou com muitas coproduções) e também se reduziu o número das coberturas diárias, agora realizadas por agências ou *freelancers*, mais baratos, e aos quais só se recorre quando faz falta.” (Rayo, 2012: 82)

De forma indireta, esta diminuição da produção própria tem uma repercussão negativa em dois sentidos nos serviços de documentação:

---

<sup>23</sup> Nuno (2006) aponta como principal causa para este facto a inexistência de uma política de defesa do património histórico gerado nestas instituições do próprio Ministério da Cultura. Para o autor, a maioria das empresas não investe na organização dos respetivos serviços por fatores económicos, mas principalmente pela falta de sensibilidade para a preservação do acervo documental mais relevante.

i) afeta a reatualização do arquivo – há uma redução significativa da quantidade de imagens susceptíveis de serem conservadas, o que leva a que a atualização seja feita com menor periodicidade, ou pelo menos, não com a mesma intensidade.;

ii) regista-se uma redução do número de tarefas na rotina de trabalho dos arquivistas – passa a haver menos material para tratar (menos horas empregues à conservação, catalogação e indexação dos “brutos”) e menos pesquisas para efetuar.

Além disso, as mudanças na programação, cada vez mais assente no entretenimento (concursos e ficção), também trazem consequências nos serviços de documentação, já que se tratam de programas com um baixo índice de reutilização quando comparado a debates, informativos ou reportagens. O que resulta numa diminuição do tempo dedicado à análise e pesquisa do material histórico.

“A este difícil cenário laboral, os centros de documentação têm que juntar outro elemento negativo: o desconhecimento que existe, em geral, não só a nível diretivo, mas também entre os usuários mais diretos (jornalistas, realizadores e produtores) do trabalhar que realizam os documentalistas.” (Rayo, 2012: 83)

O que o autor quer dizer é que, para muitos, este trabalho se faz sozinho. Uma ideia ainda mais recalcada com a aparição da *Internet* e dos sistemas digitais, que tornam possível aos jornalistas pesquisar tanto a informação escrita como as imagens que necessitam, o que leva a que alguns considerem estes serviços prescindíveis. Certamente se compreende de que se trata de um pensamento errado, já que existe todo um trabalho prévio realizado pelos arquivistas para que estas mesmas imagens possam ser encontradas, desde a sua seleção à análise detalhada da informação.

Graças à digitalização da produção audiovisual, verificamos que os jornalistas estão cada vez mais a realizar tarefas que outrora pertenciam a outras áreas. Já aqui falamos sobre a sua entrada na edição de imagem e o quanto isso pode significar para a extinção do lugar dos editores no seio das redações. O mesmo cenário se constata no que diz respeito aos arquivos. Também aqui os jornalistas estão a realizar novas tarefas, como são a busca de informação escrita, a recuperação de material audiovisual do arquivo e a seleção de material, o que é considerado por alguns documentalistas como uma “perda de terreno” (Rayo, 2012: 86). Contudo, estas

pesquisas limitam-se a imagens de recurso ou a materiais mais ou menos repetitivos, necessitando sempre da ajuda dos documentalistas quando são mais complexas, uma vez que é preciso, não só saber como procurar, mas também, e principalmente, conhecer o arquivo em questão. Esta ajuda torna-se fundamental para obter os melhores materiais no menor tempo possível.

Mas já que falamos nas pesquisas feitas pelos próprios jornalistas (que muitas vezes não conhecem a organização do arquivo), torna-se relevante abordar quais as consequências que estas comportam para a empresa, algumas delas podendo mesmo gerar conflitos judiciais.

“O principal problema que apresenta este ‘*self-service* de material audiovisual’ é a sua má utilização (...), por falta de atenção ou simplesmente por descuido. Este mau uso pode dever-se à falta de adequação da imagem à informação que ilustra ou o emprego de um material de arquivo claramente identificável em contextos negativos.” (Rayo, 2012: 86)

E esta falta de rigor na utilização de imagens pode afetar, de forma significativa, a informação que se está a transmitir. Se, por um lado, se corre o risco de fazer com que o telespectador se fixe apenas na imagem e não na mensagem, há ainda a possibilidade de se passar para o outro lado, resultando numa sensação de pobreza de arquivo. Isto acontece muitas vezes e um dos motivos é a falta de controlo sobre os materiais utilizados. Como existe uma liberalização do acesso ao arquivo, pode ocorrer uma repetição das mesmas imagens num mesmo programa, uma vez que os jornalistas não sabem que imagens é que os colegas estão a usar. Este fenómeno não aconteceria se houvesse uma centralização das pesquisas numa única pessoa ou departamento. Isto já para não mencionar o impacto que o uso de material identificável em contextos negativos tem, onde se podem gerar processos judiciais e/ou multas.

“Como exemplos, podemos citar o uso de planos de jovens em bares (podem ser menores de idade!); de pessoas bebendo um copo de cerveja para ilustrar notícias sobre o índice de alcoolismo (...); de pacientes na consulta de um médico numa notícia sobre agressões a médicos ou pessoas andando pela rua em notícias sobre a infidelidade, o absentismo laboral, etc.” (Rayo, 2012: 87)

A opção adotada por algumas televisões de passar estas responsabilidades para as mãos dos jornalistas desvaloriza a profissão do arquivista que, contrariamente ao que acontecia na época em que a ‘crise’ não era tantas vezes abordada, já começa a ver a sua razão de ser

muito questionada. Daí que seja, constantemente, posto à prova com cada mudança tecnológica. Por isso, não é em vão que Lacoba (2012, 68) refira que o documentalista é um profissional “adaptativo como poucos (...), mudando sucessivas vezes para se adaptar a cada novo ecossistema comunicativo”. Uma situação que “não é nova”, tal como argumenta Lacoba, vivida já outras vezes, como quando surgiu o computador e a *Internet*.

“No entanto, no meio desta panorama desolador, emergem algumas propostas que refletem a capacidade inata do documentalista pela contínua reinvenção e que consideram a sua figura mais necessária que nunca, precisamente num contexto de crise como o atual. A adaptação do documentalista parece manter-se, por um lado, em recuperar as tarefas clássicas que lhe são mais representativas; por outro, em visibilizá-las e potenciá-las através da *Internet*; e, finalmente, avançar para novas sinergias com os jornalistas, seus definitivos aliados e cúmplices.” (Lacoba, 2012: 68).

## **5. A IMPORTÂNCIA E AS IMPLICAÇÕES DO USO DAS IMAGENS DE ARQUIVO NO JORNALISMO TELEVISIVO**

### **5.1. ENQUADRAMENTO**

O presente capítulo pretende abordar a forma como os jornalistas integram as imagens de arquivo nas suas peças informativas, com que objetivos e em que situações.

Por motivos óbvios, para a realização do estudo foram tidos como alvo de análise os jornalistas da TVI, empresa onde realizei o meu estágio curricular.

### **5.2. METODOLOGIA**

Neste ponto, o objectivo passa por especificar o caminho que foi seguido para avaliar o uso dado por parte da classe jornalística ao material arquivado nos sectores de documentação das emissoras de televisão.

Para atender aos objetivos previstos foi realizada uma abordagem qualitativa, tendo-se baseado:

i) numa pesquisa empírica com recurso à observação direta dos profissionais, in loco, em plena atividade, procurando apreciar as suas formas de trabalho, as suas explicações para com os procedimentos/tarefas adotados, as interações com outros profissionais, em especial com os do arquivo, os seus testemunhos em contexto laboral;

ii) em complemento à observação foi indispensável realizar entrevistas em profundidade com profissionais que atuam no sector de documentação de TV e com jornalistas. Neste caso em concreto, foram entrevistados os editores das quatro principais secções da redação da TVI – Isabel Moição (Sociedade), Carla Moita (Política), Paulo Almoester (Economia) e Mário Jorge Maria (Desporto) –, bem como a responsável da mediateca, Dra. Teresa Gião. Através destas conversas foram fornecidas informações importantes para a fase de descrição e caracterização detalhada das situações e interações entre a redação e os serviços de documentação.

iii) através da recolha e análise de reportagens emitidas em antena durante o tempo de estágio (outubro a dezembro de 2012), estudando os motivos pelos quais as imagens de arquivo foram integradas, os cuidados exigidos e as alternativas existentes.

### **5.3. CONSTITUIÇÃO DA MEDIATECA**

Milhares de cassetes arrumadas entre dezenas de apertados corredores, divididos em dois pisos. Pode resumir-se a mediateca com estas palavras. No entanto, para além do evidente, é aqui que se encontra o mais importante património da TVI: são 20 anos de história da Televisão Independente, e, por inerência, da história da televisão privada em Portugal.

Organizadas por turnos das 5h da manhã à 1h, incluindo fins de semana e feriados, aqui trabalham 14 pessoas divididas em 4 secções:

i) zona de atendimento: além de fornecer todo o material de base necessário para os profissionais, é aqui que é feita a pesquisa e a gravação de tudo o que é de interesse para emissão e de interesse para arquivo (por exemplo, os programas emitidos diariamente);

ii) *ingest*: esta é a área que controla toda a entrada de imagens (via satélite, externos, tapes dos jornalistas que vêm do exterior, procedendo à identificação desse material através de nomenclaturas que mais tarde ajudarão na pesquisa. Aqui, à semelhança do ponto anterior, também são feitas pesquisas e fornecidas as imagens, com a diferença de que esta área é apenas responsável pelo arquivo digital;

iii) assistentes de arquivo: são responsáveis pela gestão de stocks (de tapes virgens, por exemplo), pela arrumação e retirada de cassetes das estantes, pela reciclagem de cassetes com conteúdos desnecessário. Embora muito do trabalho na TVI já seja feito em digital – principalmente na área da informação –, existe toda uma panóplia de situações que dependem de conteúdos gravados em tapes. Esta secção é como se fosse uma ponte entre os sistemas analógico e digital.

iv) documentação: aqui, todo o material que entra via tape ou via servidor (em formato digital), é tratado, passando por uma triagem do que interessa e do que não interessa guardar. O material a arquivar é alvo de um processo chamado indexação, que mais não é do que a

descrição do seu conteúdo. Além disso, esta secção é ainda responsável por, todos os dias, acrescentar material aos chamados ‘compactos de arquivo’, que são *clips* facilmente identificáveis em alta definição existentes no sistema, por forma a que haja uma renovação de imagens para “pintar”.

#### **5.4. COMO É FEITA A CONSERVAÇÃO**

São horas e horas de emissão que estão guardadas nos servidores. Seria complicado fazer a gestão de tanto material se não houvesse uma lista de normas e procedimentos a seguir para a conservação de conteúdos.

Essas normas são desde logo aplicadas com a chegada dos “brutos” à mediateca. Como afirmou Teresa Gião, “o arquivo trabalha em função dos clientes – temos que ter a noção dos clientes que temos para funcionar da melhor forma”. Quer isto dizer que têm que conhecer as necessidades dos clientes (neste caso, dos jornalistas) para, a partir dos “brutos” recebidos, arquivarem aquilo que mais lhes convém. “Há todo um conjunto de critérios que têm que ser encontrados e isso só se adquire com experiência”, admite. No seu entender, essa destreza, num arquivista só ganha depois de algum tempo a trabalhar no arquivo pois, muitas vezes, “no início guarda o que não é necessário e não guarda aquilo que é preciso”. Para mostrar os cuidados a ter na escolha do material a arquivar dá o exemplo da fachada do Tribunal de Contas em obras: “se me filma os andaimes, os tapumes e as fitinhas a dizer que está em obras, é óbvio que essas imagens, a nível de arquivo, não interessam”.

O segundo passo tem a ver com a descrição do conteúdo selecionado. A indexação, feita com base em keywords, sofreu um progresso significativo com o aperfeiçoamento dos sistemas informáticos de texto livre resultante da grande evolução tecnológica registada nos últimos anos. Isso trouxe uma melhoria ao trabalho de pesquisa, sendo possível buscar informação através de metadados já existentes, principalmente no tratamento de programas (por exemplo, o alinhamento tem a descrição do conteúdo do programa).

Contudo, mesmo assim, para as imagens serem facilmente encontradas no servidor, foi preciso adotar uma nomenclatura normativa que, em poucos caracteres, resumisse o essencial da informação a reter. Tomemos o seguinte exemplo:

confrontos ar 14 anu ed tx

Certamente de difícil compreensão para quem lê, é necessário conhecer o código gerador: em primeiro lugar, encontra-se o tema da peça, normalmente o nome que aparece já escrito no alinhamento. No exemplo, 'confrontos ar' remete-nos para os confrontos em frente à Assembleia da República, seguida de uma violenta carga policial sobre os manifestantes.

A data é representada pelo numeral pois a peça foi feita no dia 14 de Novembro. O mês neste caso é pouco relevante porque não há nenhum conteúdo deste género que fique no servidor (disponível em rede) por mais do que uma semana. A data é uma questão muito importante pois permite calendarizar a elaboração de determinada reportagem, sabendo se é recente ou não.

O terceiro elemento da nomenclatura é o mais complexo devido à enorme ambiguidade e propensão a equívocos. Trata-se da abreviatura do jornalista responsável pela peça constituída apenas por três caracteres – a primeira letra do primeiro nome e as duas primeiras letras do apelido. Neste caso 'anu' remete-nos para Ana Filipa Nunes.

'Ed' significa que o *clip* já se encontra editado, ou seja, já não são apenas "brutos", tendo havido, entretanto, uma seleção das melhores imagens.

Por último, 'tx' é uma indicação para a régie que certifica que a peça está pronta a ser emitida. É importante esta informação estar presente porque, sem ela, não arriscam a colocar no ar o *clip* em questão com receio que ele esteja incompleto.

Além do apresentado, existem outras nomenclaturas que não só definem o conteúdo do *clip*, como também determinam o tempo que ele estará acessível no servidor. Um dos grandes problemas do arquivo sempre foi a falta de espaço, daí que haja a necessidade de uma gestão atenta. Tudo o que são peças de informação, como o exemplo referido, tem um limite de conservação de 24 horas (48 horas dependendo do alinhamento). Quanto aos materiais em bruto, identificados com BR, ficam 48 horas no sistema, a menos que se informe a mediateca para que este prazo seja alongado. Isto porque existem vários tipos de peças e algumas delas exigem mais

tempo de preparação, como as grandes reportagens – ‘Repórter TVI’, pelo que precisam estar mais tempo acessíveis. Nesse caso, o *clip* ganha a nomenclatura de ‘rs’ que significa residente e é apagado ao fim de uma semana.

Além das peças editadas e dos “brutos”, existem ainda os compactos de imagens para “pintar”. Estes *clips* têm como função reunir o máximo de imagens sobre determinado tema, servindo para “cobrir os *offs*” do jornalista que fazem a ligação entre os depoimentos dos entrevistados e que narram a notícia, ao mesmo tempo que ilustram o texto. Por exemplo, referente ao ‘Caso Casa Pia’, existem vários compactos de imagens para “pintar”: lá estão presentes os arguidos, os locais, os diferentes tribunais, etc. Contudo, estes *clips* estão muito ligados à atualidade, sendo recorrentemente atualizados, como é o caso da existência de eleições. Nessa situação, todos os *clips* existentes do anterior governo para “pintar”, como na assembleia da república, conselhos de ministros, cerimónias oficiais, são arquivados. Porém, se for necessário falar no assunto, desarquiva-se.

## **5.5. INTEGRAÇÃO DE IMAGENS DE ARQUIVO EM NOVAS PRODUÇÕES**

Como referido anteriormente, uma das principais utilidades do arquivo para o jornalismo televisivo prende-se com a integração de imagens em novos conteúdos informativos, sendo muitas vezes referidas como ‘a salvação do editor’.

Em termos concretos, ninguém sabe especificar o número de reportagens emitidas que utilizam imagens de arquivo. Entre os 75 e os 90% foram os valores mais falados. Embora os valores sejam imprecisos, pouco importa uma vez que é notória a frequência com que o arquivo é usado para construir a informação – às vezes única e simplesmente, outras vezes, misturado com imagens do dia.

Os motivos para que tal aconteça são vários. Ao longo deste capítulo, vamos enumerar alguns dos mais recorrentes. Mais uma vez se salienta que estas são conclusões extraídas da observação de campo e das entrevistas elaboradas aos editores de quatro secções da redação da TVI.

### 5.5.1. Rapidez

Este é o motivo mais apontado pelos entrevistados e, de certa forma, o mais óbvio. Usar o arquivo implica que o jornalista consiga fazer a peça, muitas vezes, sem sair da sua secretária. Isto porque é recorrente a elaboração de *clips* em que apenas existe a voz do jornalista, com um texto feito a partir de um outro texto, este publicado por outro órgão de comunicação ou agência noticiosa. Sem depoimentos ou entrevistas, cai por terra a necessidade de se sair para fazer novas imagens.

As palavras são de Isabel Moicó, editora de Sociedade:

“Imagina o tempo que demora a *ingestar* as imagens e que essas imagens estejam disponíveis no sistema... É muito mais rápido utilizar as imagens de arquivo que já estão disponíveis. A nível de rapidez, em algumas situações, acaba por ser a situação ideal. Mas isso é em último recurso.”

Contudo, parece não ser assim em tão último recurso.

Encaixa-se nesta secção, por exemplo, a peça sobre o fim dos descontos a que os oficiais das forças armadas tinham direito nas viagens de comboio, uma medida prevista para o Orçamento de Estado de 2013 (cf. vídeo "Cortes no desconto dos transportes públicos para militares (05.11.2012)", no CD apenso). Da autoria da jornalista Rita Varandas e emitida no dia 5 de novembro, esta é uma reportagem, como se pode constatar, composta exclusivamente por arquivo: imagens de diferentes paradas das várias forças militares – marinha, força aérea, exército, polícia... – e de um excerto de uma entrevista, concedida à TVI24, pelo Presidente da Associação dos Oficiais das Forças Armadas, o coronel Manuel Martins Cracel.

O mesmo caminho seguiu o trabalho de Sara Bento, emitido a 21 de novembro, a propósito do relatório do Ministério da Educação sobre os custos da educação numa comparação entre a rede pública e a privada (cf. vídeo "Custo da educação (21.11.2012)"). Aqui, a jornalista também não recorre a qualquer depoimento, apoiando o seu texto no estudo em questão, citando, de quando em vez, alguns números mais relevantes através da inserção de grafismo. Para ilustrar o tema, são utilizadas várias imagens de miúdos em contexto escolar – seja dentro ou fora das salas de aula –, bem como da fachada do Tribunal de Contas. Este último aparece porque, num anterior relatório sobre o mesmo tema, desta feita elaborado pelo Tribunal de Contas, as conclusões divergiam daquelas aqui apresentadas.

Um último exemplo que aqui apresentamos foi para o ar no dia 20 de dezembro. Maria Ana Oliveira abordou o facto de, nos últimos dez anos, as queixas contra os profissionais de saúde terem triplicado, conforme demonstram as conclusões de um estudo do Instituto de Medicina Legal de Coimbra (cf. vídeo "Queixas por erros médicos (20.11.2012)", no CD anexado). No entanto, o que aqui acontece é uma boa forma de dar uso ao arquivo. A jornalista começa a sua reportagem avivando a memória dos telespectadores de acontecimentos passados, e anteriormente noticiados, que se encaixam no tema. Para abordar os casos de negligência médica, foram repescados os episódios do jovem que acaba por morrer por causa de uma troca das substâncias injetadas numa sessão de quimioterapia, ocorrida no Hospital dos Capuchos, em Faro (setembro de 2005) e o das seis pessoas que ficam parcial ou totalmente cegas, no Hospital de Santa Maria, em Lisboa, depois de uma alegada troca de medicamentos (julho de 2009). Contudo, por envolver imagens de doentes e de pessoal acamado, a edição deste trabalho teve em linha de conta alguns cuidados importantes na proteção da identidade dos visados. Este assunto, por ser por demais relevante, será abordado de forma mais pormenorizada mais adiante no nosso trabalho.

Como foi possível constatar pelos exemplos apresentados, a utilização de imagens de arquivo pode acelerar o processo de produção noticiosa. Porém, este método de trabalho transforma a televisão, de alguma forma, em rádio com imagens.

Contudo, pudemos observar alguns exemplos em como a consulta ao arquivo poderia funcionar como um elemento acrescido à própria notícia, adicionando-lhe contexto e perspectiva história do assunto tratado. Trata-se de uma perspectiva ativa, que não entende o arquivo constricto à sua mera função de ramallete, mas antes impregnada de dinamismo proporcionado pela acessibilidade e distribuição dos sistemas tecnológicos, na linha de uma "capitalização da memória" (Sá, 2011: 181 e ss.).

### **5.5.2. *Offs***

Os *offs* são um tipo de trabalho jornalístico muito utilizado atualmente, principalmente com a ascensão dos canais informativos. É uma forma de fazer chegar a informação ao

espectador de forma rápida e concisa, pois o pivot resume, em poucos segundos, o essencial da notícia. Além disto, torna-se um recurso jornalístico muito eficaz quando o assunto tem que ser abordado, apesar de informações insuficientes para uma peça com cerca de dois minutos de duração.

Este procedimento tem subjacente algumas vantagens do ponto de vista empresarial. A capacidade de dar várias notícias em pouco tempo possibilita poupar tempo de antena (rentabilizando-o com mais notícias ou com outro tipo de conteúdo) e, mais do que isso, poupar recursos humanos. Tal como na categoria anterior, o jornalista responsável pela escrita do texto não necessita sair da redação, além de que, por ser algo mais curto, é mais rápido de fazer. Obviamente que a utilização do arquivo é fundamental e, diríamos nós, obrigatória nestas situações. Não é regra, mas que se tornou num hábito assimilado por toda a redação, isso ninguém pode negar.

Tomemos por exemplo a detenção de 14 suspeitos de assalto a caixas multibanco durante a manhã de 24 de outubro (cf. vídeo "Detenção de 14 assaltantes de multibanco (24.10.2012)"). Nos cerca de 20 segundos de imagens que acompanham a voz do pivot Pedro Pinto são mostrados planos existentes nos servidores da mediateca de um dispositivo ATM danificado, consequência de um assalto. Por não haver imagens da detenção em causa, nem muitas informações veiculadas pela Polícia Judiciária, esta foi a solução encontrada para, mediante o material existente, comunicar visualmente esta operação ao público do noticiário.

Outro exemplo ainda da produção de um *off*, relacionado com a contração económica portuguesa e a previsão de o PIB registar o valor mais baixo desde 2000, segundo dados do governo e da *troika* (cf. vídeo "Contração económica (25.10.2012)", no CD anexado). Como o tema é abrangente, a sequência de imagens utilizada para o "pintar" é composta por pessoas a andar na rua, contentores e portos marítimos (em representação das exportações) e de uma fábrica (em representação da indústria).

O último exemplo que aqui trazemos aborda a proposta do governo feita aos parceiros sociais em que empresas que contratem desempregados acima dos 45 anos sejam reembolsadas da taxa social única (cf. vídeo "Desempregados acima dos 45 anos (07.11.2012)"). Para construir este *clip*, foram utilizadas imagens de arquivo do óbvio: centros de emprego. Assim, vemos as

filas de espera tanto à porta dos respetivos edifícios, como no interior, os balcões de atendimento normalmente cheios de burocracias e preenchimento de formulários, a leitura dos anúncios afixados nas paredes, entre outros aspetos da paisagem administrativa.

### **5.5.3. “Dar um colorido à peça”**

A expressão é nossa, à falta de uma definição-chave apresentada pelos entrevistados. Carla Moita explica em que consiste “dar um colorido à peça”:

*“Às vezes misturamos imagens do dia com imagens de arquivo porque o texto que estamos a contar fica assim mais perceptível, ou até porque vem a propósito da situação a relatar. (...) As coisas do dia são muito fechadas numa sala e acabamos por criar alguma dinâmica nas peças através do uso do arquivo.”*

Um exemplo que fundamenta esta explicação dada pela editora de Política foi para o ar no dia 4 de novembro (cf. vídeo "Americanos em Portugal (04.11.2012)", no CD apenso). O tema desta reportagem da autoria de Ana Filipa Nunes estava relacionado com o acompanhamento das eleições presidenciais norte-americanas – uma disputa entre Barack Obama e Mitt Romney – por parte dos americanos residentes em Portugal. Para dar forma a esta história, a jornalista foi até à Escola Americana de Lisboa e recolheu a opinião de alunos e professores, todos naturais dos Estados Unidos da América. Analisadas as imagens, constatamos que houve uma mistura entre as imagens recolhidas na escola – portanto, imagens do dia – e imagens de debates e comícios dos candidatos à presidência americana. Este ‘ping pong’ imagético permite arejar a reportagem. Uma vez que se fala da visão de algumas personagens sobre uma realidade que acontece do outro lado do Atlântico, ficar circunscrito à escola enfraquecia, de certa forma, o trabalho jornalístico. Assim sendo, preferiu-se, com o recurso ao arquivo, salpicar o texto com alguns elementos específicos do que estava a ser contado.

Dentro desta mesma linha de raciocínio, encaixa-se um outro trabalho, da mesma jornalista, emitido quatro dias depois, a 8 de novembro (cf. vídeo "Contadores bi-horários (08.11.2012)"). Em destaque está uma denúncia de DECO que aponta para quase metade (43%) dos contadores bi-horários de eletricidade terem hora desacetada, um erro que acaba por onerar as faturas dos consumidores. À semelhança do que aconteceu no primeiro exemplo apresentado

neste tópico, excluindo a entrevista de Ana Tapadinha, representante da Associação Portuguesa para a Defesa do Consumidor, não existe mais nenhuma imagem que tenha sido captada no próprio dia. Todos os outros planos – quer das instalações da DECO e da EDP, quer dos contadores e dos diferentes aparelhos domésticos elétricos – estavam arquivados nos compactos para “pintar” com o tema ‘eletricidade’. Um outro pormenor de referir sobre esta reportagem: a entrevista foi gravada nas próprias instalações da TVI. Quer isto dizer que não houve necessidade da jornalista sair da redação, nem sequer para recolher o depoimento de sustentação ao texto – muito provavelmente, numa lógica de contenção de custos e de tempo.

No dia 11 de dezembro, a jornalista Lisete Reis esteve a acompanhar o julgamento de um alegado pedófilo, um informático que respondia por quase 165 mil crimes de abuso sexual, gravação ilícita e pornografia de menores. O acesso da comunicação social à audiência estava vedada, o que impedia a captação de imagens na sala do tribunal. Observando o resultado final da peça, constatamos que houve uma mistura entre as imagens do dia – recolhidas no exterior do Campus da Justiça – e o arquivo – planos da fachada da Polícia Judiciária e outros alusivos à pornografia infantil e informática. Esta opção pode ser explicada por dois motivos: por um lado, pela escassez de material para “pintar” a peça; por outro, para dar um colorido ao trabalho. Mostrando estes planos contextualiza-se um pouco o que está aqui em questão. Porque em televisão, o essencial é a imagem – não basta só falar nas coisas, é preciso mostrá-las.

#### **5.5.4. Inexistência de imagens do acontecimento narrado**

“As peças não podem ir com negros para o ar”. Quem o diz é Isabel Moição e a ideia é clara: mesmo sem imagens do acontecimento narrado, a reportagem tem que ser “pintada” com alguma coisa. Numa expressão mais popular é o chamado ‘fazer omeletas sem ovos’. Quer isto dizer que a falta de conteúdos visuais não é impedimento para não serem abordados certos temas.

Dentro desta categoria existem dois pontos:

#### **5.5.4.1. Previsão do que vai acontecer**

Que imagens utilizar quando o evento principal da história ainda não aconteceu? A pergunta parece difícil. Falar no futuro é uma das características do jornalismo por ansiar andar sempre à frente do tempo, trazendo novidade ao seu público. No entanto, se esta tarefa parece fácil para a imprensa e para a rádio, já para a televisão, pela exigência de imagem que implica, o caso complica. Nesta situação, o arquivo serve, como adianta Moicó, muitas vezes, como rede de salvação.

"Utilizamos com bastante frequência porque, muitas vezes, as notícias que nós temos para dar não são sustentadas em acontecimentos do próprio dia. (...) Outro dos casos é quando damos notícias de coisas que ainda não aconteceram. Do género de antevisão do futuro."

Contudo, apesar de ainda não terem acontecido, há factos que são cíclicos. Uma repetibilidade que ajuda imenso na edição dessas matérias. Temos o caso da peça sobre a greve geral, produzida pela jornalista Andreia Duarte (cf. vídeo "Greve geral (12.11.2012)", no CD apenso). Emitida um dia antes da greve, pretendia-se fazer uma previsão das perturbações e dos efeitos que esta teria, apontando, em infografia e com base nas declarações da CGTP, alguns valores da adesão dos trabalhadores. Tendo em conta que 2012 foi um ano prolífico em protestos e que, ainda em março do mesmo ano tinha ocorrido uma outra paralisação geral, a necessidade de imagens sobre o tema em causa estava, desta forma, suplantada. A variedade de planos é grande: por um lado, os habituais aglomerados de pessoas na rua, empunhando cartazes e gritando palavras de ordem; por outro, o resultado de greves em diversos sectores, como é o caso da rede de transporte (metro, autocarros, barcos e comboios). No entanto, a jornalista aborda ainda os sectores da educação, saúde, justiça e serviços públicos (repartições de finanças e estações de correio à cabeça), dos quais não havia, em arquivo, capturas de dias de greve. Assim sendo, são utilizadas imagens genéricas destes serviços (filmagens feitas em dias de normal funcionamento) para preencher estes últimos segundos.

A recolha de alimentos para o Banco Alimentar Contra a Fome é outro dos acontecimentos cíclicos que aqui utilizamos como exemplo (cf. vídeo "Recolha de alimentos para o Banco Alimentar Contra a Fome (30.11.2012)", no CD). Acontece duas vezes por ano: regra geral, nos finais de maio e novembro. Sofia Barciela, a jornalista responsável pelo trabalho emitido

a 30 de novembro, utiliza o arquivo como subterfúgio para dar forma ao texto, usando imagens de dezenas de voluntários que habitualmente dão uma ajuda nestes dias de campanha. Mais ou menos a meio do *clip*, fala-se na polémica gerada pelas declarações de Isabel Jonet, a presidente do Banco Alimentar, quando referiu, na 'Edição da Noite' da SIC Notícias, que "não existia miséria em Portugal". Aqui, houve a necessidade de centrar a imagem no rosto da pessoa em causa. Deixaram de ser mostrados os voluntários – que nada têm a ver com o que estava a ser proferido – para tornar Jonet a protagonista das imagens. Esta passagem de tema foi possível com o auxílio do arquivo. Contudo, falaremos deste caso mais à frente neste capítulo, uma vez que ele voltará a ser alvo de análise.

Contudo, as abordagens de eventos futuros não se limitam a factos periódicos. Tomemos o caso o jogo entre o Sporting Clube de Braga e o Manchester United a contar para a Liga dos Campeões (cf. vídeo "Antevisão Liga dos Campeões (07.11.2012)", no CD anexado). A TVI fez uma peça de antevisão do desafio, revelando os nomes possíveis que iriam compor a lista de eleitos do treinador bracarense José Peseiro, bem como das consequências de uma derrota para as contas da equipa local. Como a reportagem foi para o ar um dia antes do jogo, a solução encontrada foi utilizar imagens de treinos bem como de alguns excertos de uma anterior partida da mesma competição já realizado no estádio AXA (local que será palco desta jornada). Todos estes elementos foram resgatados dos servidores da mediateca. Mário Jorge Maria, editor da secção de Desporto, explica porque isto é tão vulgar:

"Muitas das peças que fazemos são antevisões dos jogos. Vamos às conferências de imprensa dos treinadores do Sporting, do Benfica, do Porto, etc. Para "pintar" a peça temos que pôr treino, porque não podemos pôr os jogos de que eles estão a falar porque ainda não aconteceram. Isso é arquivo. A única coisa que é atual é o que eles estão a dizer no momento: "amanhã a equipa vai ser assim..." Para "pintar" é arquivo. Nem que seja do dia anterior."

O mesmo acontece quando se fala na previsão meteorológica. Como se depreende, é falar daquilo que não aconteceu. No dia 13 de dezembro, o Instituto Português do Mar e da Atmosfera, vulgarmente conhecido como Instituto de Meteorologia, lançou o aviso de queda de chuva, vento forte e trovoada nas 48 horas seguintes (cf. vídeo "Mau tempo (13.12.2012)", no CD anexado).. Os cerca de 30 segundos de duração desta sequência de imagens resultaram da

compilação de vários planos presentes no compacto para “pintar” denominado ‘mau tempo chuva’. Além deste, existem no servidor muitos outros aplicáveis às variadas situações meteorológicas, como o vento, o frio...

#### **5.5.4.2. Ausência do jornalista**

Quem trabalha numa redação constata que a grande maioria das reportagens são sobre acontecimentos produzidos. Conferências de imprensa, comunicados, apresentação de relatórios são alguns casos que mostram como o jornalismo tem, atualmente, data e hora marcada. Porém, mesmo assim, de quando em vez, a imprevisibilidade marca o ritmo de trabalho do jornalista. Quando este não esteve presente no evento nem possui qualquer tipo de registo audiovisual (vídeo amador, por exemplo) é o arquivo que resolve a situação.

Uma personalidade muito conhecida da praça pública ter sido alvo de buscas em casa e no escritório a propósito de um grande caso policial é uma dessas coisas que acontecem de forma inesperada. Isto aconteceu, por exemplo, a 6 de dezembro com Medina Carreira como protagonista desta história de polícias e ladrões (cf. vídeo "Medina Carreira sob suspeitas (06.12.2012)", no CD anexado). Por ser de carácter sigiloso, é justificado o facto de o jornalista não estar presente aquando destas investigações. Sem imagens do episódio, a reportagem teve que ser contada usando, uma vez mais, o arquivo. Para contextualizar, foram usados dois tipos de elementos visuais: fachadas de edifícios referenciados pelo texto (sede da Polícia Judiciária de Lisboa e o DCIAP – Departamento Central de Investigação e Ação Penal) e alguns planos de Medina Carreira, ora nos excertos do programa ‘Olhos nos Olhos’, da TVI, em que é comentador, ora em uma outra aparição pública num evento em que a comunicação social esteve presente.

Mas não são só os casos de polícia que explicam estas ausências de imagens. Acontecimentos mais íntimos e escondidos também dificultam a presença do jornalista, obviamente. Referimo-nos, por exemplo, a casos de maus tratos e de violência doméstica, de fome, de pobreza, das consequências da crise, entre outros. Os impactos da crise nos hábitos alimentares ou nos cuidados primários de saúde, como por exemplo, a utilização de leite de vaca para alimentar os bebés em vez de leite em pó ou as vacinas não comparticipadas cada vez

menos compradas pelos pais são temas que, por si só, são difíceis de arranjar imagens, pois é difícil para o jornalista descobrir famílias onde isso aconteça e, ainda mais, que estejam dispostas a serem filmadas e a assumi-lo. Nestes casos, como explica Isabel Moição, existe duas hipóteses:

“Há temas que são muito delicados e não há muitas imagens sobre aquilo. Por vezes usamos simulações, como no caso da violência doméstica. (...) Porém, há outras situações em que não existem simulações e nós não podemos deixar de falar nos temas. Nessas circunstâncias, pintamos as peças utilizando as imagens de arquivo.”

Na peça escrita pela jornalista Andreia Duarte e emitida a 6 de dezembro, a decisão recaiu pelo uso de arquivo (cf. vídeo "Leite de vaca para consumo infantil (06.12.2012)", no CD anexado).. Para ilustrar o tema foram usadas imagens que mostram a preparação de leite em pó, bem como o ritual de vacinação de bebés. Quando é falado em maus tratos infantis, houve uma preocupação em não identificar rostos nem pessoas. Assim, foram emitidos planos genéricos que remetem para a sugestão de infância, como são o caso dos peluches e brinquedos.

Já umas semanas antes, a 17 de outubro, uma nova história marcava a atualidade: uma criança de 5 anos tinha ficado sem almoçar porque a escola lhe recusou o almoço dado os pais se encontrarem em falta com os pagamentos à cantina (cf. vídeo "Criança sem almoço (17.10.2012)", no CD anexado). Pela inexistência de cobertura noticiosa do episódio principal aqui narrado, a situação foi contornada com o uso de imagens do exterior da escola EB 1/Jardim de Infância da Abelheira, Quarteira, local a que os factos se reportam, e de cantinas escolares em funcionamento. Porém, estas cantinas foram repescadas dos compactos de arquivo para “pintar” a notícia, sem nada terem a ver com a escola em causa.

#### **5.5.5. Evitar o ‘Portugal Sentado’**

No capítulo anterior, foi abordado o fenómeno do “mundo sentado”, recorrendo a Clara Teixeira (2009: 34). Mário Jorge Maria refere, igualmente, essa situação, mas utilizando o termo de “Portugal sentado”:

“Repara no exemplo: há uma reunião da Liga para discutirem coisas assim técnicas e complicadas. Nós podíamos “pintar” com as imagens que se fizeram no local, aqueles planos de corte típicos. O chamado “Portugal sentado”: o pessoal a entrar e a sair, a ouvir o fulano tal, essas coisas que se fazem habitualmente... Mas nós preferimos,

quando eles estão a falar de coisas concretas, usar imagens de futebol, de jogadas, de treinos... logo, arquivo outra vez.”

Também Carla Moita tinha referido que através do arquivo se acaba “por criar alguma dinâmica nas peças”, visto que, em algumas situações, os “brutos” recolhidos no local são muito fechados numa sala.

“Estou a imaginar: “Seguro reúne-se hoje com parceiros sociais”. O resultado serão imagens muito paradas, fechadas numa sala, com duas pessoas ou três de cada lado, frente a frente. Portanto, não são muito atraentes para televisão. Por isso, é normal, por exemplo, irmos buscar imagens do Passos Coelho reunido com o Seguro, ou algumas imagens do Seguro reunido com o Partido...”

Tomemos alguns exemplos concretos como exemplo. O primeiro: a divulgação, a 24 de outubro, de um relatório da Administração Central do Sistema de Saúde revelando que os doentes esperam por uma cirurgia, em média, mais de 3 meses (cf. vídeo " Listas de espera para cirurgia (24.10.2012)", no CD apenso). Uma vez que os “brutos” do dia se limitavam à discussão da comissão parlamentar, que contou com a presença do Ministro da Saúde, Paulo Macedo, a jornalista Sara Bento optou por utilizar imagens de ambiente hospitalar. Talvez tenha sido a opção mais sensata para ilustrar o tema. Como se percebe, construir toda uma história à volta de hospitais com imagens do parlamento não ficaria muito interessante nem coerente. Daí se terem acrescentado outras imagens para conferir alguma dinâmica. Para poupar tempo (novamente, a questão da rapidez), foi utilizado o arquivo para o efeito.

Um segundo exemplo: um encontro de bancários realizado no Dia Mundial da Poupança, a 31 de outubro (cf. vídeo "Dia Mundial da Poupança (31.10.2012)", no CD). Em destaque estava o facto de os portugueses, apesar da crise, estarem a poupar mais – uma subida de 15% em relação a um ano atrás, o que significa que, por cada 100 euros, 11 são colocados de lado. O material que a repórter de imagem Paula Fernandes recolheu no local era pouco atrativo para o telespectador Assim, na altura da montagem, jornalista e editor chegaram à conclusão que introduzir arquivo era uma boa forma de, apesar do tema pouco apelativo, captar a atenção de quem estava lá em casa. Com base no que ia sendo transmitido em *off*, foram usados planos de instalações bancárias e de pessoas a passearem na rua. Para abrir e fechar a reportagem, a

escolha recaiu em planos de uma pessoa a mexer em dinheiro – uma simulação também ela disponível em arquivo.

Ainda um terceiro: a reunião da Comissão de Educação, Ciência e Cultura, na Assembleia da República, que contou com a presença dos reitores de várias universidades portuguesas (cf. vídeo “Cortes no Ensino Superior (07.11.2012)”, no CD anexado). Neste encontro, decorrido a 7 de novembro, foi deixada a mensagem de que as universidades não suportam mais cortes e correm o risco de não terem capacidade para continuar a funcionar. Mais uma vez as imagens recolhidas no local limitavam-se a mostrar várias pessoas de fato e gravata, fechadas numa sala, a conversar. Do ponto de vista televisivo, não há nada menos atrativo do que isto. Seria difícil captar a atenção do telespectador utilizando, exclusivamente, esse material. Deste modo, a integração de imagens de arquivo foi o método escolhido por aliar a eficácia à rapidez. A certa altura do texto, para dar uma representação concreta do ambiente de que se está a falar, o editor de imagem repescou dos compactos para “pintar” do arquivo imagens de bibliotecas, corredores e exteriores de algumas universidades. Pretendeu-se sempre ter em destaque alunos que, no fundo, são a alma dos estabelecimentos de ensino.

O quarto exemplo: o estudo que a DECO apresentou a 23 de novembro em que, comparando combustíveis de marca e outros não aditivados (os chamados ‘marca branca’), conclui que o consumidor pode optar pelo mais barato sem prejuízo para o carro (cf. vídeo “Estudo da DECO sobre combustível (23.11.2012)”, no CD anexado). Nesta reportagem pretende-se passar a mensagem de que os combustíveis analisados são todos iguais, independentemente do preço e do que é aclamado pela campanha de marketing a eles associada. A apresentação das conclusões decorreu numa sala – ao que parece, de um hotel – com os responsáveis do estudo sentados numa mesa em frente aos jornalistas com recurso a uma apresentação em *power point*. Tirando a exposição dos carros que foram utilizados utilizados no estudo, com os motores extraídos da estrutura do veículo, não havia nada de muito interessante naquele espaço para mostrar ao público. Era necessário remeter o conteúdo visual da peça para o exterior daquela sala, fazendo a ligação com o que estava a ser transmitido pelo *off* da jornalista Patrícia Matos. A opção tomada foi a integração de imagens de postos de abastecimento. Assim, temos, misturados com os “brutos” do dia, planos das habituais filas para abastecer, dos movimentos das

mangueiras, a rotação do contador dos dispositivos mostrando o preço e a quantidade de combustível já introduzida no veículo, entre outras variantes. Contudo, nesta seleção de imagens o editor não foi suficientemente cauteloso, porque, embora na reportagem apenas se refiram três marcas (Jumbo, Intermarché e Galp), ao longo do *clip* são-nos apresentadas imagens da Cepsa que nada tem a ver com o referido estudo da DECO.

#### **5.5.6. “Brutos” insuficientes**

A utilização do arquivo não acontece por mera questão de rapidez, ou mesmo de preguiça em fazer novas imagens. Normalmente, uma peça televisiva tem uma duração variável entre um e três minutos. Mas há situações em que os “brutos” do dia (material recolhido no terreno ou o que é novo na notícia) são muito curtos. O material novo existente não é suficiente para “pintar” o tempo total da peça. Daí surge a necessidade de recorrer ao arquivo para compensar esta ausência.

Trazemos aqui dois exemplos, sem ordem cronológica.

O primeiro tem a ver com a detenção de Vale e Azevedo, ex-presidente do SLBenfica (cf. vídeo "Detenção Vale e Azevedo (12.11.2012)", no CD apenso). As únicas imagens novas existentes (excluem-se aqui as entrevistas) foram captadas no momento em que o carro que transportava o arguido entra no Estabelecimento Prisional de Lisboa. São apenas dois planos (que na edição foram divididos em três) com um total de dez segundos de duração. Por serem os mais relevantes – afinal de contas, eram a novidade – foram utilizados logo na abertura da reportagem. Os restantes minutos foram pintados com imagens de arquivo de Vale e Azevedo, algumas delas enquanto ligado à presidência do clube desportivo, outras em apresentações no tribunal para ser ouvido a propósito de outros processos em que está a ser julgado.

A outra reportagem que aqui usamos como exemplo tem a ver com a polémica de Isabel Jonet, presidente do Banco Alimentar Contra a Fome (cf. vídeo "Polémica Isabel Jonet (11.11.2012)", no CD). Num programa da SIC Notícias fez declarações que foram, segundo a própria, mal entendidas e que geraram algum alarido, principalmente nas redes sociais. Para construir esta peça, a jornalista Luíza Alagoa recorre às tais afirmações e a uma entrevista dada à

Rádio Sim/Renascença. Embora tudo tenha começado num programa televisivo, não há imagens desse momento, talvez por contratempos na negociação da cedência dos direitos de transmissão das mesmas. Em contrapartida, as palavras mais relevantes foram transcritas e apresentadas na tela com recurso ao grafismo. Há também a referência a uma petição online pedindo a demissão de Jonet, tendo sido feitos alguns planos de um ecrã de computador com a página em causa aberta, salientando alguns trechos mais significativos. Material insuficiente para “pintar” um minuto e 40 segundos, tempo de duração da peça. Daí que tudo o resto fossem imagens disponíveis no arquivo.

### **5.5.7. “Boca” a recuperar**

Até ao momento, neste estudo, foram analisadas várias situações em que o arquivo é utilizado simplesmente para “pintar” as peças. Contudo, noutros casos, a utilização do arquivo torna-se fundamental, não só do ponto de vista visual e imagético, mas também a nível narrativo. Há histórias antigas que, por sofrerem atualizações, voltam a ser notícia ou simplesmente servem de comparação ao que está a ser abordado. Aqui, o destaque vai para os depoimentos que o jornalista pretende recuperar para contextualizar ou enriquecer o seu texto. Vamos a exemplos concretos.

A reportagem de Carlos Enes sobre os 257 anos do Sismo de 1755 que abalou Lisboa e a possibilidade de as consequências serem muito semelhantes, caso a cidade venha a ser afetada de novo por uma catástrofe deste género (cf. vídeo "Sismo de 1755 (01.11.2012)"). A certa altura da peça, são referidas as falhas geomorfológicas ativas na bacia do Tejo. Segundo os especialistas consultados, a sua ação pode provocar terremotos semelhantes ao que aconteceu a 6 de abril de 2009 na região italiana do Abruzzo, provocando a morte a 309 pessoas. Para contextualizar este parêntesis narrativo, além das imagens dos estragos causados por este terremoto, são usadas entrevistas recolhidas na altura, como o caso de um homem que chora a morte do filho.

Outra reportagem que utiliza esta técnica foi para o ar a 30 de novembro e reporta a condenação do homem conhecido como o “Solitário”, acusado de ter assaltado 20 bancos (cf. vídeo "Condenação do Solitário (30.11.2012)", no CD anexado). Na montagem deste trabalho há

a aglutinação de quatro tipos de material audiovisual: “brutos” do dia (exterior da sala de audiências), grafismo (representação de como o assaltante se apresentava nas instalações bancárias e o mapa dos assaltos efetuados), imagens antigas de Carlos Teixeira (aparições públicas enquanto ciclista do Boavista – a faceta mais conhecida do acusado) e planos de compactos para “pintar” (telemóvel, fachada do BPI e porta da cela a ser trancada). Para construir o texto, Cláudia Rosenbusch utiliza a entrevista de José Santos, treinador de ciclismo do Boavista, gravada a 7 de fevereiro de 2012. Este depoimento é importante na medida em que nos fornece, a partir de quem o conhece bem, informações relacionadas com a personalidade do condenado, dando uma visão mais aprofundada do protagonista da história.

Um último exemplo prende-se com o julgamento do agente da PSP envolvido na morte de um jovem depois de uma perseguição policial a um carro furtado, na Amadora. O caso reporta a janeiro de 2009, mas a 6 de dezembro de 2012, o tribunal rejeitara a acusação de homicídio negligente (cf. vídeo "Tiroteio na Amadora (06.12.2012)", no CD apenso). Apesar de haver imagens captadas no dia do julgamento final (exterior do tribunal) e de imagens de arquivo genéricas (interior do tribunal), grande parte da peça é feita com imagens recolhidas na altura em que aconteceu o tiroteio. E são dessa mesma data as entrevistas do amigo e da mãe do jovem assassinado, Elson Sanches, que servem de contraditório, uma vez que duvidaram da versão dos factos apresentada pela polícia.

No tópico anterior, quando se abordou a utilização do arquivo motivada pela insuficiência de imagens novas, é dado o exemplo da reportagem da detenção de Vale e Azevedo, emitida a 12 de novembro (cf. vídeo " Detenção Vale e Azevedo (12.11.2012)"). Na verdade, também ela faz uso do arquivo para recuperar um antigo depoimento. A entrevista que aparece do antigo dirigente desportivo foi gravada em março de 2012 quando ainda morava num condomínio de luxo em Londres. A sua aparição neste trabalho permite contextualizar a matéria e recordar o que havia sido defendido pelo próprio, uma vez que na altura não tinha sido possível recolher o seu testemunho.

### **5.5.8. Acontecimentos passados**

É um facto que o jornalismo vive da atualidade, da procura constante da novidade. No entanto, muitos dos acontecimentos de hoje são consequências de ontem. Por isso, em certos casos é pedido ao jornalista para reportar episódios já narrados mas que sofrem alguma atualização da informação. Torna-se, então, fundamental recuar ao passado e recuperar essas histórias e episódios. Só assim a contextualização será bem conseguida.

No jornalismo televisivo, há uma grande facilidade em trazer ao presente cenas do passado, até porque, com o avanço das tecnologias de arquivo, como já vimos, tornou-se bastante acessível procurar imagens específicas. Desta forma, consegue-se atacar em duas frentes: responder à falta de imagens (a atualização dos casos, normalmente, não traz imagens muito relevantes para “pintar” as peças) e contextualizar os episódios relatados.

O incêndio que deflagrou na Serra de Tavira e em S. Braz de Alportel, durante cerca de 4 dias, e que queimou mais de um terço do concelho, ocorreu em julho de 2012 (cf. vídeo "Incêndio em Tavira (05.11.2012)"). Quatro meses volvidos voltou a fazer notícia, porque, a 5 de novembro, o presidente da Liga dos Bombeiros Portugueses, Jaime Soares, foi ouvido na audição parlamentar de Agricultura, onde defendeu que a coordenação do incêndio falhara nas primeiras 42 horas. Aqui, a jornalista Sofia Barciela, juntamente com o editor, optou por não utilizar imagens da sessão parlamentar – evitando, assim, o já referido “Portugal Sentado”. Em vez disso, recorreu ao material existente no arquivo do incêndio em questão. Um ‘dois em um’, no nosso entender, bastante eficaz do ponto de vista jornalístico e audiovisual.

A 16 de novembro, a TVI avançou com a notícia de que os processos de alguns detidos nos confrontos com a polícia em frente à Assembleia da República, aquando da manifestação da CGTP de dois dias antes, seriam enviados para o DIAP - Departamento Investigação Ação Penal. A notícia (cf. vídeo "Detenção nos confrontos na AR (16.11.2012)", no CD anexado), que abriu o ‘Jornal da Uma’, referia ainda que os investigadores continuavam à procura de mais responsáveis pela violência com base nas imagens disponíveis. Para “pintar” a peça, misturadas com as poucas imagens recolhidas no dia (que essencialmente se limitam à fachada da esquadra, com alguns dos jovens indiciados a entrarem nas instalações) foram incluídas outras que ilustram os confrontos decorridos em frente à escadaria da AR e na zona circundante. Todo aquele cenário de

violência e destruição (com garrafas partidas, pedras arrancadas do chão, contentores do lixo a arder...) é muito mais apelativo visualmente do que ter apenas planos do dia. A jornalista Luíza Alagoa deve ter considerado que uma reportagem que fala de violência só faria sentido ser pintada com imagens que espelhassem essa tónica e não com material que retrata a calma dos dias seguintes. Mas, à primeira vista, pode ficar a dúvida: as imagens utilizadas podem ser consideradas arquivo quando reportam acontecimentos tão recentes (dois dias depois)? Teresa Gião esclarece, dizendo que “tudo o que é do dia anterior já pode ser considerado imagem de arquivo.”

O arquivo, aqui, é mais uma natureza – por pertencer ao passado – do que um estado – pois rapidamente está acessível por intermédio das bases de dados que gerem os conteúdos.

O negócio da compra de dois submarinos pelo Estado português remonta a abril de 2004, mas a 19 de novembro o assunto voltou a estar na ordem do dia (cf. vídeo "Caso das Contrapartidas (19.11.21012)", no CD apenso). Em causa está o começo do julgamento do “Caso das Contrapartidas”, em que o Estado português deveria ter recebido pela compra deste equipamento bélico. Esta é mais uma das reportagens que vive muito da atualização de informações já apresentadas anteriormente. Por se tratar do início do julgamento, não há muitos dados que possam já ser veiculados pelos órgãos de comunicação. Em suma, o foco da notícia incide na presença no banco dos réus de 3 administradores alemães e 7 empresários portugueses, acusados de burla qualificada e falsificação de documentos. Do ponto de vista narrativo/jornalístico, há logo por aqui uma falta de dados atuais a contar. Também do ponto de vista visual, por impedimento de recolher imagens no interior da sala da audiência, os “brutos” do dia limitam-se aos planos do exterior do Campus da Justiça, com a chegada de advogados e arguidos às instalações do tribunal. Para satisfazer estas duas necessidades – falta de informações e falta de imagens – optou-se por recuar ao passado. Com tal, foi então explicada a razão de este caso ter chegado ao tribunal, contando ao telespetador em que consistia este negócio e o que falhou no contrato para ser considerado crime. Para colorir esta parte do texto, foi utilizado o material recolhido no dia da apresentação dos submarinos – cerimónia solene que decorreu no rio Tejo com a presença das autoridades e da Marinha. Para complementar, foram também pesquisadas no arquivos imagens de Durão Barroso enquanto primeiro-ministro e Paulo

Portas como ministro da Defesa, uma vez que este negócio de mil milhões de euros se concretizou quando ocupavam os cargos referidos.

### **5.5.9. “Preguiça” em fazer novas imagens**

Pretendemos com o uso do termo “preguiça” não atribuir um tom acusatório mas meramente chamar a atenção para um espécie de vício que deriva em comodismo. O que está em causa não tem a ver com qualquer opção editorial ou empresarial, mas tudo se resume a uma atitude de âmbito profissional das pessoas envolvidas.

Para sustentar esta nossa observação, valemo-nos de três reportagens emitidas a 29 de outubro e a 19 e 26 de novembro respetivamente.

A primeira refere a descida de 5 cêntimos no preço da gasolina e de 2 cêntimos no do gasóleo (cf. vídeo "Descida no preço do combustível (29.10.2012)"). A variação – positiva ou negativa – do preço dos combustíveis, por se tratar de um sector importante para a economia familiar e empresarial, é sempre motivo de grande atenção por parte da comunicação social. Esta é mais uma das reportagens que segue a lógica habitual: abre com os novos preços por litro, segue para um pequeno voxpop para saber a opinião dos condutores e acaba com a explicação para a variação do preço (normalmente reflexo da cotação do petróleo nos mercados internacionais). Todas as imagens que pintam esta peça foram retiradas do arquivo. Compreende-se que, sendo um espaço reservado, não seja fácil o acesso à plataforma petrolífera para captação de imagens. Aliás, pela diferença na coloração das imagens, somos levados a suspeitar que se trata de material com alguns anos. Contudo, lamentamos que as imagens de postos de abastecimento sejam também de arquivo, ainda mais quando, para realizar o voxpop, a equipa de reportagem teve que se deslocar a um deles.

Pelos mesmos motivos, não entendemos o porquê da reportagem de Hugo Capela ter utilizado o mesmo método (cf. vídeo "Taxas de portagens por pagar (19.11.2012)"). O foco da notícia é o aumento do número de infrações ao pagamento de portagens na autoestrada, ascendendo a 40 mil processos de execução fiscal por falta de pagamentos de taxas de passagem. O trabalho é todo feito com *off* e imagens por cima – seguindo a lógica da televisão

como rádio com imagens – a partir de informações publicadas no ‘Correio da Manhã’. Não havendo nenhum depoimento, o que se vê é uma amálgama de imagens de autoestradas disponíveis no arquivo. No entanto, a reportagem acaba com um vivo do jornalista, gravado em frente a um local de portagem, onde se refere as alterações dos valores da coima máxima e mínima.

O último exemplo é um trabalho da jornalista Rita Varandas que, recorrendo aos dados dos Censos 2011, refere haver 450 mil famílias a viver em casas sobrelotadas (cf. vídeo "Casas sobrelotadas (26.11.2012)"). Apesar de não ser um fenómeno novo, tem vindo a acentuar-se com a crise, sendo esta uma das conclusões que o INE retira do estudo. A montagem desta peça assentou no uso de três tipos de material: infografismo, “brutos” do dia e arquivo. É um método habitual, como já vimos anteriormente. No entanto, neste caso concreto, não percebemos o recurso ao arquivo. O que foi repescado do servidor são imagens genéricas de casas e de ruas lisboetas. Imagens estas que, como veremos adiante, já foram repetidas até à exaustão com as reportagens sobre a lei do arrendamento. No nosso entender, uma vez que a equipa de reportagem saiu à rua para fazer as várias entrevistas, e até filmou o Centro Porta Amiga da AMI, nas Olaias, podia, perfeitamente, ter colhido mais material para evitar recorrer ao arquivo. Seriam imagens de edifício e de ruas, totalmente genéricas, de espaço público, cuja captação não dependeria de autorização prévia. Só podemos atribuir ao comodismo o porquê de tal não ter sido feito.

Parece-nos estranho que, estando no local, o repórter de imagem não opte por recolher material novo. No entanto, Isabel Moição refere que esta prática é recorrente e aponta um caso concreto:

“Durante muito tempo tivemos aqui um camera que, saindo com ele, fosse para que peça fosse, era sempre a mesma coisa: perguntava-se ‘Temos imagens? Podemos ir embora?’ e ele respondia ‘Não temos, mas também não precisas. Vais ao arquivo.’ Isso diz tudo.”

### **5.5.10. Falecimentos**

O arquivo também se torna muito útil quando é necessário fazer um obituário de uma personalidade famosa. Normalmente, esta peça faz um pequeno resumo da biografia da pessoa

em causa, dando destaque para os eventos que lhe garantiram notoriedade. Nesta situação, como explica a editora da secção de sociedade:

“(...) se estás a fazer uma peça sobre alguém que morreu, a única coisa que podes fazer é ir buscar imagens de arquivo dessa pessoa. É a melhor maneira e a maneira mais rápida de colocares a matéria no ar.”

Foi este mesmo método o usado na montagem, a 5 de dezembro, para noticiar o falecimento do encenador Joaquim Benite (cf. vídeo "Faleceu Joaquim Benite (05.12.2012)", no CD anexado). Apesar de ser uma pessoa com alguma relevância no panorama artístico português, tendo sido fundador da Companhia de Teatro e do Festival de Almada, do ponto de vista mediático era um quase desconhecido. Além disto, não havia registo de muitas aparições públicas. Daí que tenha sido acrescentada à sequência de imagens que serviu para “pintar” o *off* uma pequena diversidade de planos, mostrando algumas das produções teatrais em que Benite esteve envolvido.

Já com Oscar Niemeyer, arquiteto brasileiro, a sua morte mereceu mais atenção por parte da TVI (cf. vídeo "Faleceu Oscar Niemeyer (06.12.2012)"). São várias as explicações: era um dos mais importantes criadores brasileiros; foi responsável por mais de 600 obras, uma delas o Hotel Casino do Funchal (a única em Portugal); e faleceu dias antes de completar 105 anos, uma idade sempre invulgar. Motivos que levaram a jornalista Catarina Duarte Fonseca a fazer uma peça aquando do seu falecimento, a 6 de dezembro, que invocava algumas das passagens mais relevantes da vida do arquiteto. Para tal, baseou-se em muito no arquivo existente e em fotografias que recolheu da Internet.

Uns dias depois, a 12 do mesmo mês, igual procedimento foi seguido para reportar o falecimento de uma outra personalidade conhecida (cf. vídeo "Faleceu Ravi Shankar (12.12.2012)"). Tratava-se de Ravi Shankar, virtuoso músico indiano de 92 anos, afamado por ter dado a conhecer ao mundo ocidental a sitar e pela influência numa fase de evolução dos Beatles. Neste caso, também apenas foi feito um pequeno *off* utilizando algumas imagens de arquivo de um concerto e de outras aparições, juntamente com algumas fotos.

## **5.6. IMPLICAÇÕES DO USO DE IMAGENS DE ARQUIVO**

Como analisámos, são muitos os contextos que levam a que o arquivo seja cada vez mais utilizado no seio da redação. No entanto, se de um lado temos o pragmatismo, no outro prato da balança existe uma componente muito importante: o cuidado.

Embora Isabel Moição afirme que a edição destas imagens requer “o mesmo empenho, a mesma dedicação, o mesmo cuidado por parte do jornalista” comparativamente com os “brutos” do dia, todos os outros entrevistados mostraram opinião contrária. Admitem que a edição com material de arquivo deve ser meticulosamente refletida para não serem incluídos planos sem qualquer ligação com a história que está a ser narrada. Defendem que, devido à elevada importância que a imagem tem em televisão, convém que o aspeto visual não contradiga nem coloque em cheque todo o trabalho jornalístico que lhe serve de base.

Um dos problemas imediatos é a questão da antiguidade das imagens: falar de ‘hoje’ com imagens de ‘ontem’ pode dificultar a interpretação. A editora de política, Carla Moita, dá o exemplo do que se passa na sua secção:

“No parlamento temos que ser muito rigorosos porque há deputados que, entretanto, deixaram de o ser e, para que a coisa não apareça completamente desfasada da realidade, tem que haver essa preocupação com a atualidade das próprias imagens de arquivo. Não vamos, por exemplo, pôr hoje imagens com o Sócrates no parlamento. (...) Se estamos a falar da bancada do PS hoje e não usamos imagens recolhidas hoje, temos que ter cuidado para que esse arquivo seja relativamente recente porque são coisas que são dinâmicas, que se vão alterando.”

Contudo, utilizar imagens antigas não se restringe a pequenos erros de coerência ‘realidade versus televisão’. Paulo Almoister alerta para uma outra situação que advém desta reutilização de material igualmente preocupante: os ‘mortos-vivos’.

“No caso da Economia, quando falamos de assuntos relacionados com a reforma, usamos imagens de pessoas reformadas que são normalmente os idosos. No jardim a jogar às cartas é uma imagem típica de um reformado. Mas há o risco de que aquelas pessoas que foram filmadas há 3 meses, 6 meses, um ano, dois anos, já tenham morrido. Portanto, usar essas imagens é um risco e uma falta de respeito.”

Esta situação, como é óbvio, levanta questões de foro ético, para além de provocar telefonemas de telespectadores para a estação a pedirem a remoção determinadas imagens.

No entanto, e como vimos anteriormente, o arquivo é muitas vezes a única solução para “pintar” peças em que não existe material suficiente.

Relembramos o caso da criança que passou fome na escola (cf. vídeo "Criança sem almoço (17.10.2012)", no CD apenso). Uma grande percentagem das imagens que constitui a reportagem nada teve a ver com o caso retratado. São vários ambientes misturados numa mesma notícia que, em comum, têm o facto de representarem cantinas escolares e estarem acessíveis no compacto para “pintar” relacionado com escolas.

“Aí tens que salvar as pessoas que entram nessas imagens, não as identificando. (...) Nós não podemos ter a cara dos miúdos lá identificadas. Tu estás a dizer o quê? Que aquelas crianças passam fome? Se calhar até passam, mas não te compete a ti estar a mostrar isso ao país.” Isabel Moição

Apesar de Teresa Gião, responsável pela mediateca da TVI, afirmar que, à partida, as imagens para “pintar” (os compactos de arquivo) não têm situações polémicas – “a razão para que eles existam é mesmo essa” –, são fornecidas recomendações a quem trabalha estes assuntos mais delicados. A primeira sugestão é a utilização de simulações, como no caso da violência doméstica, que são feitas exatamente para não melindrar ninguém. No entanto, pode haver outras situações em que não existam simulações e das quais não se pode deixar de noticiar. Nessas circunstâncias, o arquivo é o último recurso. Porém, sempre com a salvaguarda da identidade dos intervenientes.

“É preciso ter muito cuidado com as imagens que se usam. De preferência, nesse tipo de situações tem que haver por parte do jornalista o cuidado de não mostrar a cara das pessoas. Jornalista e editor de imagem, claro.” Paulo Almoester

Outra das soluções apresentadas é o recurso às fachadas dos edifícios. Mário Jorge Maria, editor de desporto, explica que está é uma boa alternativa às imagens genéricas que, por vezes, podem originar situações problemáticas.

“(...) nessas imagens podem estar pessoas que não estão referidas na notícia e que não têm nada a ver com aquilo que se está a dizer. É chato. Por isso, nessas situações não há nada melhor do que a fachada do estádio. É feio, não tem movimento, mas assim já não há ninguém implicado. E o estádio não se queixa.”

Contudo, como sabemos, uma coisa é a teoria e outra é a prática. Foi uma das nossas preocupações saber se estas recomendações são de facto levadas em conta. Ou se, com a rapidez com que a informação é produzida e disseminada nos dias de hoje, esses cuidados são relegados para segundo plano.

Na secção de política, há essa preocupação, como afirma a editora: “É lógico que tem que haver. Até porque a palavra arquivo não está lá e as pessoas podem ficar um pouco baralhadas. Portanto, é importante que as imagens correspondam mais ou menos à realidade atual.” Contudo, admite que a percentagem de eficácia está longe dos 100% porque há sempre pormenores que podem escapar. “A informação não é feita por máquinas, é feita por pessoas. Por isso, essas coisas podem acontecer.”

Também Paulo Almoester reforça que a velocidade e a exigência do instantâneo que se vive na redação podem comprometer o bom trabalho jornalístico nesse campo. No seu entender, “o ideal é que as pessoas façam as coisas com tempo e o devido cuidado para evitar esse tipo de descuido.” Porém, é perentório quando defende que, em casos particulares, torna-se vantajoso deixar essas preocupações de lado:

“Mais vale correr o risco de pôr uma imagem errada no ar mas dar a informação em tempo útil do que ter demasiados cuidados e perder a oportunidade de dar a notícia. No meu ponto de vista, prefiro faltar ao respeito a alguém com essas imagens porque depois posso, eventualmente, corrigir essa situação.”

E, de facto, parecem não faltar episódios de contactos por parte de telespectadores insatisfeitos com as imagens veiculadas nos serviços informativos da estação. Curiosamente é Almoester quem dá este exemplo.

Na entrevista que lhe fizemos, lembrou o caso de uma reportagem sobre empresas com crédito malparado. Neste trabalho, as imagens utilizadas tinham sido capturadas num outro contexto: falências. Ora, uma das empresa envolvidas “protestou e com razão”. Aparentemente, aquela empresa estava a ser identificada como uma empresa com problemas junto da banca, junto dos credores, quando, na realidade, o que se passava é que vivia uma situação de salários em atraso. Foram utilizadas incorretamente imagens para ilustrar uma situação pela qual não estava a passar. O protesto motivou uma correção por parte da Direção de Informação, fazendo

passar uma versão nova da reportagem. Esta foi acompanhada por uma chamada de atenção para o facto de, ao contrário do que a TVI tinha mostrado, os reais problemas da empresa em questão diferiam do que era sugerido pela peça noticiosa.

Porém, nem todas as queixas recebidas na estação têm o mesmo final. Isabel Moição relembra-nos o episódio apelidado de ‘o caso do menino gordo’. Há alguns anos, foram feitas algumas imagens sobre obesidade infantil que ficaram arquivadas. No meio desse material, estava uma criança com cerca de dez anos, sentado numa esplanada, a comer um bolo de chocolate. Segundo a editora,

“Essas imagens foram usadas e usadas e usadas Até que um dia, nós recebemos um telefonema da mãe do miúdo a dizer ‘Por favor, não passem estas imagens, porque de cada vez que passa, o meu filho é gozado na escola. O meu filho já perdeu 30 quilos. Isso foi uma fase da vida dele’. Além do mais, essas imagens já tinham quase dez anos.”

O caso seguiu o procedimento habitual: foi dada a indicação para a mediateca retirar essas imagens do sistema. Contudo, a verdade é que “essas imagens ainda andam por aí”. Uma prova disso é que no dia 21 de dezembro foi emitida uma reportagem sobre obesidade infantil onde, nos segundos finais, é possível constatar imagens que em tudo correspondem ao retratado (cf. vídeo “Caso do menino gordo (21.12.2012)”). De facto, apesar da reclamação, nada foi feito em concreto para que esses planos nunca mais fossem para o ar. A explicação parece clara: essas imagens estão fora de controlo da mediateca.

Segundo nos foi relatado, depois de a mediateca ter sido alertada para este facto, as imagens em questão foram de facto apagadas dos compactos para “pintar”. No entanto, o que acontece é que, sempre que um jornalista está a trabalhar sobre obesidade infantil, liga para a mediateca e pede para desarquivar um conjunto de peças que já foram realizadas sobre o tema. Ora, como esse material já foi utilizado tantas vezes, em algumas dessas peças estará, com probabilidade, o ‘menino gordo’. Por desconhecimento do jornalista desta situação particular, será natural o reaproveitamento, a revitalização do caso e um acréscimo na disseminação.

Em conclusão: “É uma coisa horrorosa. Felizmente, a mãe nunca mais ligou.”

Todavia, os problemas levantados pela utilização constante do material existente no arquivo não se ficam por aqui. No intervalo compreendido entre outubro e dezembro de 2012,

houve dois temas que foram repetidamente alvo de cobertura noticiosa: greve dos estivadores e nova lei do arrendamento. Tomemos em atenção as reportagens emitidas a 7, 28 e 29 de novembro sobre o primeiro tema (cf. vídeos "Greve dos estivadores", no CD anexado). Se fizermos o mesmo exercício para as peças que abordam as alterações à lei do arrendamento, emitidas a 4, 5 e 6 de dezembro (cf. vídeos "Lei das rendas"), chegaremos a uma conclusão: as imagens são sempre as mesmas. Embora sejam trabalhos realizados em dias diferentes e por jornalistas diferentes, vemos sempre a mesma sequência de imagens. Acreditamos que seja difícil para a redação, com base no mesmo tema e em dias consecutivos, apresentar reportagens que sejam 100% novidade. No entanto, já basta a história ser muito semelhante do ponto de vista narrativo, apenas contendo uma suave atualização de dados. Se a nível visual o mesmo acontece, então a percepção que se dá ao telespectador é que a informação funciona em loop – está sempre a ver o mesmo. A cativação do público torna-se difícil de ser conseguida, o que dificulta a transmissão da mensagem.

Os casos de repetição de imagens são imensos, mesmo em reportagens com temas diferentes, como, por exemplo, as famosas imagens de pessoas a passearem pela baixa lisboeta.

Segundo Isabel Moição, a explicação está na falta de imagens existentes no arquivo: “Eu fui, durante muitos anos, jornalista. Chegou a uma altura em que eu já pensava ‘a seguir a este plano vem aquele e a seguir àquele vem o outro’.” Ora, se de um lado temos uma carência de imagens e do outro temos um elevado número de reportagens construídas a partir de arquivo, o resultado, naturalmente, só poderá ser uma elevada probabilidade de repetição. Moição dá o exemplo das imagens de Vale e Azevedo captadas na altura em que a jornalista Alexandra Borges o entrevistou em Londres: “o homem já está cá e nós continuamos a levar com as imagens dele na casa de Londres. Nós já usámos essas imagens montes de vezes.”

No entanto, Paulo Almoester aponta uma outra justificação, desta vez, remetendo responsabilidades para o lado dos editores de vídeo. Conforme nos relata, muitas vezes para poupar tempo são copiadas sequências de imagens de reportagens que passaram há uns dias sobre um tema semelhante. Defende que, apesar de não ser a metodologia mais indicada, a questão ‘tempo’ obriga-os a isso.

“Desse ponto de vista [da rapidez] é uma vantagem, mas não é o ideal. O ideal é ter uma peça montada do início, mas muitas vezes não há esse tempo. Com a TVI24, o tempo é ainda mais curto e, por isso, as imagens que utilizamos são as primeiras que encontramos. Quando há tempo e capacidade para isso, são montadas para remover esse problema da repetição de imagens. Como é lógico, o ser rápido implica um outro tipo de defeito.”

Defeitos que Isabel Moição acredita serem em causa a qualidade do jornalismo da estação: “para quem está lá em casa, se é alguém que acompanha a nossa informação, claro que é visível. E não é algo propriamente apelativo.” No seu entender, o objetivo seria uma “informação arejada”, com uma aposta muito maior na diversidade visual. Por acreditar que a televisão é, essencialmente, imagem, admite que por mais criativo que o texto seja, se este for acompanhado por imagens que o telespectador já conhece de outras circunstâncias os efeitos não serão tão positivos quanto os desejados.

Também Almoester crê que esta repetição se traduz numa desvantagem, não só no âmbito jornalístico, mas também na relação com o telespectador. “Ele cansa-se de ver a mesma sequência de imagens em permanência na antena. (...) Há, portanto, esse risco de as pessoas acharem que estão sempre a ver a mesma coisa.”

Para contornar os contratemplos que resultam destes hábitos, o responsável pela secção de economia da TVI apresenta como única alternativa a renovação do stock existente na mediateca. Contudo, aponta o dedo à estrutura de gestão do canal por não a considerar uma prioridade. “A necessidade de renovar o arquivo com alguma regularidade não é uma necessidade identificada na empresa. Por isso, o mal permanece.”

Isabel Moição partilha da mesma opinião e até refere o caso da saúde, uma área que até há pouco tempo dominava melhor por estar mais ligada aos assuntos desta temática. Refere que a antiguidade das imagens é um facto e chega a ser por demais evidente quando se fala, por exemplo, em gravidez. “A imagem de grávida que nós temos sentada num sofá é de uma amiga minha. A filha dela tem 10 anos. Ela estava grávida há 10 anos! Mas nós continuamos, 10 anos depois, a usar as mesmas imagens.” Apesar de no sistema haver mais mulheres grávidas, estes

planos estão sempre a ser escolhidos para irem para o ar por se tratarem de imagens boas, captadas com calma e com todos os requisitos de qualidade.

A acusação de Almoester, no entanto, é recusada por Teresa Gião que afirma que os compactos para “pintar” são atualizados diariamente. Contudo, esta atualização depende do material que lhes fazem chegar, até porque o arquivo só existe graças à contribuição da informação e também da produção nacional e de outras áreas. A palavra certa, como refere a responsável pela mediateca, é ‘simbiose’, embora nem sempre aconteça. Isto porque são frequentes dois cenários: ou o repórter de imagem não faz imagens ou as que faz, a nível de arquivo, não interessam. Contudo, Gião afirma que faz parte da rotina da mediateca verificar todos os “brutos” antes de serem apagados.

“Todas as imagens que chegam do exterior são vistas no dia seguinte. Eu sei exatamente o que foi *ingestado* ontem. Sei exatamente o que existe nos servidores, as cassetes que foram entregues, o que foi *ingestado* e o que não foi. Porque nós, além de vermos o que está no servidor, vemos também as imagens que não foram *ingestadas*.”

Deste modo, no seu entender, e conforme os argumentos que apresentou, a culpa da repetição de imagens nunca pode ser atirada para a mediateca. “A edição não é do arquivo. O arquivo apenas fornece aquilo que lhe fornecem a ele.”

## 5.7. ORÁCULO DE ARQUIVO

Durante muitos anos, a informação da TVI foi pautada pela existência de um oráculo<sup>24</sup> muito particular: o ‘arquivo’. Aliás, segundo recorda Carla Moita, era hábito, no arranque da estação, a utilização de oráculos com o local e o momento – por exemplo, ‘Lisboa hoje’ ou ‘sede do PS esta tarde’ – em contraponto com o ‘arquivo’. Contudo, com o passar dos anos, esse hábito caiu em desuso, embora ninguém encontre explicações para tal.

“Provavelmente com a evolução do cabo e a quantidade de produção noticiosa que é bastante maior e mais acelerada. Não sei se tem a ver com isso... Não sei dizer qual foi o momento em que desapareceu, nem me lembro que tenha havido uma nota de serviço a dizer ‘a partir de hoje desaparece o oráculo arquivo’. O que é certo é que desapareceu.”

---

<sup>24</sup> Elemento gráfico que aparece na parte inferior ou superior do ecrã durante uma emissão televisiva.

Por considerarmos uma questão relevante, questionámos os editores acerca da importância deste elemento gráfico. Faz sentido ou não a sua existência? As opiniões, como é óbvio, dividiram-se, embora com maior tendência para os ‘prós’.

Mário Jorge Maria foi a única voz discordante neste leque de opiniões. Assegura que, quando há a necessidade de localizar especificamente algo no tempo, até datam essa sequência. Porém, a partir do momento em que esse material não esteja ultrapassado – e essa é uma preocupação que admite existir na secção que coordena –, “os treinos são todos iguais”. Os argumentos que utiliza para sustentar a sua visão são tão claros que resolvemos transcrever:

“Se é para mostrar uns indivíduos a correrem de um lado para o outro, a aquecerem, vamos lá meter uma coisa a dizer “arquivo” para quê? As pessoas nem sequer sabem o que é arquivo. Arquivo é quando é a preto e branco.”

Mais neutra é a opinião da editora de política. Quando questionada sobre esta particularidade, fica um pouco reticente. Por um lado acredita que não se perde nada, mas por outro admite que seria um factor que traria maior transparência ao jornalismo: “não me choca que não exista, mas acho que não é demais pôr lá”. Para Carla Moia, o facto de o telespetador saber, à partida, que o que vê são imagens de arquivo talvez ajude um pouco a clarificar a informação, tratando-se de “uma forma de completar a informação”, apesar de considerar que “as pessoas que estão a ver não se prendem a esse pormenor”.

Isabel Moicó explica o porquê desta alusão ser tão importante: “são imagens captadas noutra altura, numa outra circunstância e, portanto, quem está lá em casa tem o direito a saber”.

Também Paulo Almoister lamenta que o hábito dessa atribuição se tenha perdido, dado que se trata de “uma informação relevante para o telespectador para ele perceber que aquilo que está a ver não aconteceu nesse dia”. Contudo, a seu ver, o público não é assim tão inconsciente e acaba por se aperceber que as imagens transmitidas não são atuais. Além disso, em muitas situações, a utilização do arquivo não compromete a compreensão da matéria noticiosa.

“No meu caso, economia, nós utilizamos uma fachada de uma repartição de finanças, do centro de emprego... São imagens completamente indistintas. Não é assim tão relevante para as pessoas perceberem que não são imagens desse dia. Além disso, muitas vezes são imagens de um dia solarengo e estamos no inverno. Portanto, as

“... pessoas percebem que não foi filmado hoje. E isso não influencia muito a percepção da pessoa à notícia.”

No entanto, reconhece que, noutras situações, a falta de referência de que se trata de arquivo pode originar situações complicadas. Lembra o que se passou há uns dias onde, sob a legenda “a troika está a chegar”, foram para o ar imagens da troika no aeroporto. Tal junção de informação levou a que as pessoas pensassem que aquilo tinha acontecido naquele dia. Na realidade, esse material remetia para o primeiro dia da estadia da equipa responsável pelo resgate financeiro em Portugal, algures na Primavera/Verão de 2011. O facto de essas imagens terem sido usadas muito tempo depois, sem qualquer referência da data em que tinham sido filmadas influenciou decisivamente a compreensão que o telespectador teve da notícia. Em vez de informar, essa reportagem serviu o efeito contrário.

Episódios como este levam-nos a considerar que a referência ao arquivo ou à data em que as imagens foram filmadas é de todo importante. Não se trata apenas de um pormenor ou detalhe. O aparecimento deste oráculo pode, em muitas situações, salvaguardar interpretações erradas do que é veiculado nos noticiários. Além de clarificar a informação, permite salvaguardar a estação de ser tida como dúbia ou ambígua com as reportagens que emite.

## **5.8. ALTERNATIVAS AO ARQUIVO**

Durante a realização deste trabalho, uma das dúvidas suscitadas foi: Haverá alternativa para um uso tão constante do arquivo?

Pelo que saiu reforçado nas entrevistas, a tendência é para a resposta ‘não’. Nos moldes em que se faz informação atualmente, dificilmente se conseguirá outra solução.

“Com a quantidade de peças que nós produzimos hoje em dia na televisão – porque temos um canal de notícias e porque cada um tem mais peças por dia para fazer –, é difícil só usar imagens do dia.” A explicação é da coordenadora da secção de política da TVI. De facto, parece existir uma colisão entre a rapidez do trabalho noticiosa e a lentidão da produção implícita para se fazer imagens em alguns espaços.

“É preciso pedir autorização, aguardar a resposta, agendar a reportagem para ir lá fazer... (...) Tendo imagens de arquivo, é feito na hora. O arquivo é absolutamente

A importância e as implicações do uso  
das imagens de arquivo no jornalismo televisivo

imprescindível para este tipo de casos. E para os telespectadores é um bocadinho indiferente. (...) Com a rapidez com que nós trabalhamos hoje em dia, não vejo a alternativa.”

Também a editora de sociedade acredita que o arquivo é uma mais valia para a redação, uma autêntica necessidade.

“Há uns tempos fizemos esse teste – não era uma norma – pensámos ‘vamos lá tentar não usar imagens de arquivo’. E as coisas resultaram. Reduzimos bastante o número de vezes que íamos ao arquivo. Dá é mais trabalho, claro. “

Teresa Gião, a responsável máxima pela mediateca, admite que a utilização do arquivo traz mais vantagens, além da comodidade e da rapidez: “O arquivo é uma mais valia financeira para uma instituição como a televisão. É um bem necessário.”

## **6. CONCLUSÃO**

Foi nossa intenção procurar demonstrar, ao longo do presente trabalho, o papel fundamental que a edição tem na produção audiovisual e, por conseguinte, o relevo acrescido que o arquivo adquiriu, nos dias de hoje, na informativa televisiva.

Como sabemos, embora se viva a tão badalada era da *Internet*, a TV continua a ser a principal fonte de informação da população. Daí que os conteúdos informativos ainda sejam encarados pelos programadores como a coluna vertebral da estratégia de programação das emissoras. Isto porque, além de marcar a identidade corporativa da estação, funciona como uma ótima âncora de audiência, o que explica que, ao longo da história da televisão, a sua presença tenha sido sempre constante desde o início.

A pesquisa bibliográfica realizada salientou que os noticiários, embora com diversidade temática (provocada pela heterogeneidade das matérias, reflexo dos múltiplos acontecimentos diários), transmitem uma noção de homogeneidade, uma consequência direta dos processos de produção informativa cada vez mais padronizados (os critérios editoriais são muito semelhantes em todas as redações).

Comparativamente com a imprensa, a televisão imprime às suas notícias, por um lado, mais agilidade (não deixa tempo ao telespectador para decodificar o que lhe está a ser mostrado), e por outro acentua a sua espetacularização, algo que contribui para captar a audiência. Além do mais, não se pode descuidar da importância que a imagem tem – é ela que mostra o facto, que dá credibilidade e força às notícias. A sua influência alterou muito o conteúdo e a forma de apresentação das notícias, bem como mudou os processos de seleção e de organização editorial.

Com a entrada dos grandes grupos económicos no sector da comunicação, a notícia começa a ser encarada como um produto e, como tal, todos os objetivos passam pela sua comercialização. Neste novo contexto, são os anunciantes que controlam, de certo modo, as rédeas das transmissões, ainda que de forma dissimulada. O que acontece é uma preocupação

crescente pela procura de formatos e conteúdos capazes de captar grandes índices de audiências. Isso passa pela espetacularização do género jornalístico, sustentado pela dramatização e sensacionalismo. A parte mais humana da informação acaba por sair mais salientada com vista a seduzir o espectador.

Como vimos, a construção de uma reportagem é constituída por várias etapas, sendo a última delas a montagem. É com a edição que o produto audiovisual ganha forma e se torna completo. Os planos e as cenas são combinados de modo a serem criadas expectativas e suspense, causando choque ou sorrisos. Efetivamente, sem ela, as imagens registadas durante as filmagens mais não são do que pedaços desarticulados, tal como palavras antes de serem combinadas em frases com sentido.

Apesar desta importância, a figura do editor (o responsável técnico e artístico da montagem), permanece muitas vezes na sombra. Para contrariar essa tendência, neste trabalho fizemos uma abordagem descritiva das funções e efeitos da edição, a dinâmica das suas rotinas de trabalho e as particularidades que o contexto televisivo conferem às suas decisões.

Ao contrário do cinema, os programas informativos não possuem um guião totalmente definido. Magazines, reportagens e documentários dependem em muito das entrevistas ou do tipo de imagens que foi permitido gravar. São factores muitas vezes aleatórios que, quando se chega à etapa da edição, deixam mais possibilidades em aberto que podem moldar o produto audiovisual.

No caso destes programas, embora os conteúdos sejam escolhidos previamente pelos jornalistas, principalmente, no que diz respeito a textos e fragmentos de entrevistas, o editor pode ter liberdade para escolher as imagens que acompanham as declarações. Uma elevada percentagem dessa liberdade acontece porque existe uma grande simbiose entre uns e outros. Contudo, convém não esquecer uma outra explicação relevante: a falta de tempo. Esta leva a que, não raras vezes, o editor trabalhe sozinho por se tratar da maneira mais veloz de concluir as suas tarefas. Ora tal evita interferências de terceiros no processo de montagem, o que pode conduzir a um cunho pessoal significativo impresso no resultado final.

Outro dos pontos que constatámos na realização deste trabalho foi a exigência de imagens fortes para a edição, um fenómeno que conduz àquilo que ficou apelidado de efeito de *highlighting*. Isto traduz-se numa seleção dos aspetos mais importantes de um facto, ação ou

personagem, excluindo os que não pareçam novos ou dramáticos, o que impulsiona a espetacularização dos conteúdos, já em si muito influenciada pelas novas estratégias editoriais das cadeias privadas de televisão.

Nesta procura de bom material no menor tempo possível, o arquivo tem-se tornado numa boia de salvação para várias situações. Situações essas que este estudo teve como preocupação analisar, de modo a compreender as circunstâncias em que se recorre ao material conservado.

É no centro de documentação da TVI que se encontra o mais importante património da estação: os 20 anos de história da Televisão Independente. Constituída por 4 secções, este departamento é responsável pela conservação de horas e horas de emissão, numa relação estreita com as necessidades dos vários sectores da cadeia televisiva para, a partir dos "brutos" recebidos, arquivar aquilo que mais lhes convém.

Além dos critérios de seleção, outro factor-chave prende-se com a descrição do conteúdo selecionado. A indexação, feita com base em *keywords* e seguindo uma nomenclatura normativa, permite que as imagens sejam facilmente encontradas no servidor.

O departamento informativo da "4" – ainda mais com o recente nascimento da TVI 24 – produz diariamente horas de notícias. Daí que, na mediateca, se encontrem muitos materiais arquivados, sendo dignos de destaque os compactos para "pintar". Estes *clips* reúnem o máximo de imagens sobre determinado tema, servindo para "cobrir os *offs*" do jornalista que fazem a ligação entre os depoimentos dos entrevistados e que narram a notícia, ao mesmo tempo que ilustram o texto.

É com estes materiais que se conhece a principal utilidade do arquivo para o telejornalismo: a integração de imagens em novos conteúdos. Como se verificou ao longo deste trabalho, é notória a frequência com que o arquivo é usado para construir uma reportagem, seja de forma exclusiva, seja misturado com imagens do dia.

A rapidez foi o motivo mais apontado pelos entrevistados para explicar esta utilização frequente, uma vez que se torna possível ao jornalista fazer a peça, muitas vezes, sem sair da sua secretária. A elaboração de matérias tendo como fonte, única e simplesmente, um texto publicado por um outro órgão de comunicação ou agência noticiosa tem vindo a aumentar o que, por

consequente, influencia esta situação. O que aqui se verifica é que este procedimento – quer a multiplicação do número de *offs*, quer a frequente utilização do arquivo – apesar de acelerar de forma significativa a produção noticiosa, transforma a televisão, de certa forma, em rádio com imagens. O que vem contrariar aquilo que é defendido nos manuais de telejornalismo: é a imagem que conta a história, servindo o texto apenas para veicular informações complementares.

Outra das intenções quando o editor de imagem recorre ao arquivo está relacionada com o "colorido" que pretende dar à peça. Por vezes, há a necessidade de acrescentar, às imagens do dia, outras informações, de forma a complementar a mensagem que se quer transmitir. Esta opção tem a ver com a procura da melhor contextualização possível da informação que se pretende transmitir: não basta falar nas coisas, é preciso mostrá-las.

Quando se regista uma escassez de conteúdos visuais, esta não pode ser impedimento para que certos temas não cheguem à antena. Daí que os materiais existentes em arquivo sejam o recurso primordial quando se fazem previsões. Além disso, há ainda os episódios que acontecem sem data nem hora marcada. Nestes casos, a imprevisibilidade elimina a presença do jornalista do local dos factos. Ora, sem a existência de qualquer tipo de registo audiovisual, é o arquivo que resolve a situação, por exemplo através de simulações.

O 'Portugal Sentado' é um fenómeno que jornalistas e editores de imagem tentam evitar, a todo o custo. Admitem que não há nada mais aborrecido do que montar uma reportagem apenas à base de planos de pessoas fechadas numa sala, em reunião, uns de cada lado da mesa. Assim, o arquivo é também utilizado para criar alguma dinâmica visual.

O centro da documentação é igualmente abordado quando o jornalista necessita de montar uma matéria noticiosa para a qual os "brutos" do dia (aquilo que foi recolhido no local ou o que é novo na notícia) são muito curtos, tornando-se insuficientes para "pintar" o tempo total da peça idealizada. O arquivo surge, portanto, como uma forma de compensar esta ausência.

No entanto, é importante salientar que o arquivo nem sempre serve para "pintar" as peças. Em alguns casos, o seu papel é fundamental a nível narrativo, permitindo ao jornalista recuperar histórias antigas. Uma técnica, como vimos, muito utilizada quando factos já divulgados voltam a estar na ordem do dia, por sofrerem atualizações. Através deste recuo ao passado, a

notícia ganha uma nova essência, com uma contextualização mais forte, o que permite ao telespectador ter uma interpretação da mensagem mais rica.

No caso dos obituários de personalidades famosas, onde normalmente é apresentado um pequeno resumo da sua biografia, o arquivo torna-se a peça mais útil. Através da rapidez que lhe está subjacente, é permitido ao jornalista recuperar os eventos mais notórios da vida da pessoa em causa e, em poucos minutos, colocar a matéria no ar.

Porém, o arquivo é também utilizado como uma forma de alimentar uma espécie de vício que deriva em comodismo da parte dos repórteres de imagens. Não são assim tão raras as vezes em que a equipa de reportagem se desloca ao terreno e, embora com todas as condições favoráveis, o operador de câmara opta por não recolher material novo. Havendo sempre a possibilidade de se utilizar os compactos para “pintar”, estes profissionais baseiam-se neste facto para não realizarem o seu trabalho como era suposto e desejável.

Como analisámos, e aqui transpomos um pequeno resumo, são muitos os contextos que levam a que o arquivo seja cada vez mais utilizado no seio da redação. Contudo, se o pragmatismo de que esta situação se reveste é notório, convém que o cuidado não seja descurado.

A integração de imagens de arquivo requer sensibilidade e atenção redobradas para evitar certas situações melindrosas, como é o caso da reportagem realizada sobre o caso da menina à qual foi recusado o almoço na cantina escolar (capítulo 5.5.4.2.). Como não foi autorizada a captação de imagens do interior da escola EB 1/Jardim de Infância da Abelheira, Quarteira, local a que os factos se reportam, foram incluídas imagens de cantinas escolares em funcionamento originárias de compactos de arquivo para “pintar”. Com esta opção, foram envolvidos vários ambientes, que nada têm a ver com a escola em causa, numa notícia referente a um episódio concreto e, ainda mais, com um teor negativo. Acreditamos que este procedimento, apesar da preocupação pela seleção de planos genéricos e pouco identificativas, poderá ser negativo para os outros estabelecimentos de ensino referenciados involuntariamente nas imagens. O telespectador, caso reconheça as escolas em questão, pode ser levado a pensar que também nesses locais as crianças passam fome e que episódios do género já decorreram. Sem dúvida que a clareza e a transparência exigíveis ao jornalismo saem afetados.

Um outro caso preocupante está relacionado com a reportagem da jornalista Sara Bento sobre um relatório da Administração Central do Sistema de Saúde (capítulo 5.5.5.). Uma vez que os "brutos" recolhidos no local se limitavam a uma discussão da comissão parlamentar, foram incluídas imagens de contexto hospitalar. Porém, esta utilização de imagens avulso levanta a seguinte questão: os hospitais apresentados fazem parte da rede pública? A dúvida surge porque nestes compactos para "pintar", normalmente, não há a especificação de tais pormenores. Deste modo, parece-nos um erro relevante do ponto de vista jornalístico veicular informações sobre as listas de espera do Sistema Nacional de Saúde ilustradas com instalações de hospitais privados. Haveria uma certa incoerência entre o que estava sendo mostrado e o que estava sendo dito. Para aqueles que desvalorizam esta situação, defendendo que 'são hospitais na mesma', pode-se comparar a um caso envolvendo política: falar das medidas do governo, tendo como fundo imagens do partido da oposição. São igualmente políticos, mas o que representam é bem diferente.

Também não queremos terminar este relatório sem abordar os episódios motivados pela "preguiça" em fazer novas imagens (capítulo 5.5.9.). Por ser tão caricato – e recorrente – achamos que merece uma atenção especial. A saída de uma equipa de reportagem da redação implica uma grande logística: são preciso recursos humanos, materiais e financeiros que suportem essa decisão. Por isso, não entendemos como há equipas que não justificam este investimento, assentando o seu modo de operação nos 'serviços mínimos'. Tomemos o caso da reportagem sobre o aumento do número de infrações ao pagamento de portagens na autoestrada. A mesma vive apenas de um *off* e imagens de arquivo, terminando com um vivo do jornalista, gravado em frente a um local de portagem. Não compreendemos como é que uma equipa se desloca ao terreno para gravar apenas 22 segundos, imagens estas que não acrescentam nada audiovisual e jornalisticamente falando. Defendemos que o uso ao arquivo deve acontecer apenas em último recurso ou então com motivos suficientemente justificáveis. Estando a equipa no exterior, deveria ter sido aproveitada a oportunidade para captar novos materiais. Nesta situação, houve um investimento da empresa que, por decisão dos profissionais envolvidos, não foi rentabilizado da melhor forma. Quem saiu a perder foi o telespectador.

Tal como sustentam os nossos entrevistados, esta repetição de imagens põe em causa a qualidade do jornalismo da estação, tornando-se numa desvantagem na relação com o telespectador. Por já conhecer esses conteúdos de outras circunstâncias, a interpretação que retirará da mensagem não será tão positiva quanto o desejado, independentemente do esforço que o jornalista tenha em tornar o texto mais criativo e apelativo.

Esta situação de repetição de imagens é motivada, no entender de alguns entrevistados, pela estrutura de gestão do canal que não considera a necessidade de renovação do arquivo uma prioridade. Acusação recusada pela chefia da mediateca que admite que os compactos para “pintar” são atualizados diariamente. Contudo, esta atualização depende do material que lhes fazem chegar, até porque o arquivo só existe graças à contribuição da informação e também da produção nacional e de outras áreas.

Por acreditarmos que traria uma certa transparência ao jornalismo, defendemos a recuperação do oráculo 'arquivo', um elemento que caiu em desuso. Trata-se de uma informação relevante para o telespectador perceber que o que está a ver não aconteceu nesse dia e, muito provavelmente, são imagens captadas numa outra circunstância. É certo que há casos em que a utilização do arquivo não compromete a compreensão da matéria noticiosa. No entanto, há certos episódios de má interpretação dos factos que poderiam ser evitados com esta pequena nota. Permitiria, portanto, salvaguardar a estação de ser tida como ambígua nas reportagens que emite. Até porque, como foi diagnosticado, nos moldes em que se faz informação atualmente, torna-se muito pouco provável que a utilização de arquivo seja posta de parte.

Existem, com certeza, limitações na investigação realizada. Admitimos que a amostra dos casos estudados é reduzida e não permite a confirmação de certas problemáticas, principalmente no que diz respeito à comparação entre canais de televisão e tipos de programas. Contudo, acreditamos que levantou questões que podem servir como guia em investigações futuras.

Os programas de edição estão cada vez mais acessíveis ao utilizador comum e isso reflete-se um pouco nas redações, em especial na da TVI, onde muitos jornalistas já são responsáveis pela montagem das suas próprias peças. Porém, queremos crer que o editor

profissional continuará a ser considerado como um elemento imprescindível nas equipas de produção, pois alia o saber técnico com a faceta artística e sensível.

Além disso, pela importância com que se reveste, gostaríamos de saber que o arquivo continuará a ser encarado como uma mais-valia, alvo de preocupação constante por parte das administrações dos órgãos de informação. O arquivo não é um mero repositório de coisas antigas. Além do seu valor inegável em termos empresariais, pode ter um contributo importante para o jornalismo de investigação, como aprofundamento na análise dos temas. Há ainda a considerar a sua relevância na integração de contexto histórico na notícia, muitas vezes indispensável na abordagem de assuntos complexos e que aparenta estar arredado da produção noticiosa por via da influência voraz do tempo real e do *infotainment*. O arquivo guarda em si um papel fulcral a nível empresarial, mas fundamentalmente social e cultural. Que os cortes orçamentais não sejam os responsáveis pela destruição de postos de trabalho nos centros de documentação.

## BIBLIOGRAFIA

Araújo, W. (2005) *O efeito de agenda na televisão e a construção de sociabilidade*. Rio de Janeiro: INTERCOM -- Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

Becker, B. (2009) *Jornalismo audiovisual de qualidade: um conceito em construção*. Florianópolis: Estudos em Jornalismo e Mídia.

Bernardino, C. (2012) Entretenimento da TVI vai esta em exclusivo na Zon, Diário de notícias [http://m.dn.pt/m/newsSearchArticle?contentId=2699528&page=1, acedido em 21/09/12]

Boberg, A. (2008) *Globo Repórter: uma investigação sobre o estilo textual da reportagem televisiva*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná

Bravo, B. (2004) *El documento audiovisual en las emisoras de televisión: selección, conservación y tratamiento*. León: Facultad de Filosofía y Letras de Universidad de León

Buarque, M. (2008) *Estratégias de preservação de longo prazo em acervos sonoros e audiovisuais*, Associação Brasileira de História Oral. [http://cpdoc.fgv.br/producao\_intelectual/arq/1718.pdf, acedido em 28/06/13]

Cabral, A. (2008) *A edição não linear digital e a construção da notícia no telejornalismo contemporâneo*. Pernambuco: Universidade Federal de Pernambuco

Cadorin, F. (s/d) *Realidade em questão: a imagem no Telejornalismo*. Santa Catarina: Universidade do Sul de Santa Catarina

Caldera-Serrano, J.; León-Moreno, J. (2010) *Análisis de la comercialización de los archivos audiovisuales televisivos por la red: posibilidades e implicaciones*. México: Investigación Bibliotecológica.

Canelas, C. (s/d) *Os Sistemas de Edição de Vídeo: linear versus não-linear*. Guarda: Instituto Politécnico da Guarda

Canelas, C. (2009) *Os Profissionais da Edição de Vídeo da Informação Jornalística Diária da RTP*. Lisboa: 6º Congresso SOPCOM

Canelas, C. (2010) *Las prácticas profesionales de la edición de vídeo en la producción de los contenidos informativos diarios de la televisión pública portuguesa ante la convergencia digital*. Universidad de Salamanca: II Congreso Internacional Comunicación 3.0

Canelas, C.; Abreu J.; Godinho, J. (2011) *La edición de vídeo de los contenidos informativos en la televisión generalista privada portuguesa ante la convergencia digital*. Salamanca: III Congreso Internacional Comunicación 3.0

Costa, D. (2011) *Análise de critérios editoriais e comparação de alinhamentos: A TVI e o jogo das audiências*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

Coutinho, I. (2003) *A Busca por Critérios Editoriais em Telejornalismo: notas sobre a exigência de conflito nas notícias televisivas*. Belo Horizonte: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

Dias, M. (2012) *Cultura, edição, ação: a especificidade da edição num programa cultural (canal 180)*. Braga: Universidade do Minho.

Dias, S. (2012) *TVI Ficção chega em Outubro*, Correio da Manhã  
[<http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/noticias/lazer/tv-media/tvi-ficcao-chega-em-outubro>, acedido em 21/09/12]

Duarte, P. *Playtalk – José Eduardo Moniz*. Playboy. Lisboa: Playboy Entreprises International, 2012, Maio: 60-68.

Ekström, M. (2002) *Epistemologies of TV journalism: A theoretical framework*. London: SAGE Publications.

- Faria, D; Ribeiro, E. (2012) *Nos bastidores das telenovelas*, Correio da Manhã.  
[<http://www.cmjornal.xl.pt/detalhe/noticias/lazer/tv-media/nos-bastidores-das-telenovelas>,  
acedido em 20/09/12]
- Ferreira, A. (2011) *O Impacto da Internet na Informação Televisiva*. Relatório de Estágio de  
Mestrado em Jornalismo – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de  
Lisboa, Lisboa.
- Fernández-Fernández, C. (2012) *El 'directo sucedáneo' comma format de producción low cost/low  
human resources en el periodismo tv*. In Revista de Comunicación Vivat Academia. Castellón:  
Universitat Jaume I.
- Gomes, I. (2006) *Telejornalismo de qualidade: pressupostos teórico metodológicos para análise*.  
Brasília: E-Compós.
- Gordillo, I. et al (2011) *Hibridaciones de la hipertelevisión: información y entretenimiento en los  
modelos de infoentertainment*. In Revista Comunicación, nº 9. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- I online e Agência Lusa. (2011) *Júlio Magalhães anuncia demissão durante a festa de aniversário  
da TVI*, I online [[http://www1.ionline.pt/conteudo/106417-julio-magalhaes-anuncia-demissao-  
festa-aniversario-da-tvi](http://www1.ionline.pt/conteudo/106417-julio-magalhaes-anuncia-demissao-festa-aniversario-da-tvi), acedido em 19/09/12]
- Júnior, D. (2008) *Imagens de arquivo, cenas desconhecidas - Um estudo sobre bibliotecários,  
jornalistas, rede de relações e práticas informacionais em arquivos de telejornalismo*. Belo  
Horizonte: Escola de Ciência da Informação da Universidade Federal de Minas Gerais
- Lacoba, M. (2012) *Nuevas destrezas documentales para periodistas: el vocabulario colaborativo  
del diario El País*. Barcelona: Trípodós.
- Leal, B. (2006) *Reflexões sobre a imagem: um estudo de caso*. Minas Gerais: Universidade  
Federal de Minas Gerais
- Leroi-Gourhan, A. (1990) *O Gesto e a Palavra: Técnica e Linguagem*, Vol. 1, Lisboa: Ed. 70.

Lopes, F. (2007) *A TV das Elites – Estudo dos programas de informação semanal dos canais generalistas (1993-2005)*. Famacão: Campo das Letras.

Lopes, F. (2008) *A TV do Real – A Televisão e o Espaço Público*. Coimbra: Minerva Coimbra.

Madeira, C. (2012) *Media Capital lança TVI Ficção em exclusivo no Meo*, Jornal Económico.

[[http://economico.sapo.pt/noticias/media-capital-lanca-tvi-ficcao-em-exclusivo-no-meo\\_149107.html](http://economico.sapo.pt/noticias/media-capital-lanca-tvi-ficcao-em-exclusivo-no-meo_149107.html), acessado em 21/09/12]

Marín i Lladó, C. (2012). *La pérdida de objetividad en las noticias de los programas de infoentretenimiento en televisión*. Repositori Universitat Jaume I

[<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/53440>, acessado em 20/7/13]

Martins, S. (2009) *A Construção da Notícia: Sobre a Influência da TV – e do Telejornalismo – no Brasil*. Minas Gerais: Universidade Federal de Juiz de Fora

Monclús, B.; Vicente, M. (2008) *Analizando noticiarios televisivos:revisión y propuesta metodológica*. AE-IC: Investigar la Comunicación.

Morais, M. (2008) *Os 15 anos da TVI, Meios e publicidade*.

[<http://www.meiosepublicidade.pt/2008/02/15/os-15-anos-da-tvi-2/>, acessado em 19/09/12]

Morais, W.; Bezerra, A. (2004) *As Rotinas de Produção e suas Interferências nos Documentários e Reportagens Especiais Televisivos*. Brasília: I Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo.

Neves, B. (2007) *A reportagem televisiva como género jornalístico: o caso da TCV*. Cidade da Praia: Universidade Jean Piaget de Cabo Verde

Nuno, F. (2006) *Evolução Legal dos Arquivos audiovisuais e sonoros em Portugal*, Diretório de Pesquisadores em Ciência da Informação

[<http://www.brapci.ufpr.br/documento.php?dd0=0000011857&dd1=2df5b>, acessado em 28/06/13]

Oliveira, G. (2008) *A importância do repórter cinematográfico na produção televisiva atual*. Novo Hamburgo: Centro Universitário Feevale

Ortells Badenes, S. (2009) *La mercantilización de la información: la nueva era informativa en televisión*. Revista Latina de Comunicación Social  
[[http://www.revistalatinacs.org/09/art/28\\_827\\_46\\_ULEPICC\\_07/Sara\\_Ortells.html](http://www.revistalatinacs.org/09/art/28_827_46_ULEPICC_07/Sara_Ortells.html) acedido em 18/07/13]

Pérez, X. (2007) *La información en televisión: espectáculo y realidad manipulada*. ICONO 14 - Revista de Comunicación y Nuevas Tecnologías, n° 9  
[<http://www.icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/373/249>, acedido em 29/07/13]

Pietro, L.; Carvalho, N. (2010) *Organização de documentos audiovisuais e imagéticos: uma abordagem em diplomática e tipologia documental*. Brasília: Universidade de Brasília.

Pires, J. (2011) *A Importância e Utilidade dos Arquivos Audiovisuais*. Braga: Universidade do Minho

Ramos, A. (2012) *O editor de imagem em televisão: autonomia e processo de decisão*. Braga: Universidade do Minho

Rayo, M. (2012) *La documentación audiovisual en televisión en el mundo 2.0: retos y oportunidades*. Barcelona: Trípodis.

Rondelli, E. (1997) *Realidade e Ficção no Discurso Televisivo*. Curitiba: Editora da UFPR

Sá, A. (2004) *Refrescando a memória: arquivo e gestão da informação*. Covilhã: II Congresso Ibérico de Ciências da Comunicação, Universidade da Beira Interior.

Sá, A. (2011) *Arquivos dos Media e Preservação da Memória – Processos e Estratégias do Caso Português na Era Digital*. Braga: Universidade do Minho

Santos, M.; Ayres, M. (2008) *A vida através da tela: a realidade através do telejornal e do documentário*. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina

San Miguel, B.; Fidalgo, M.; Santos, M. (2010) *El tratamiento de las noticias televisivas a debate: de la información a la dramatización*. Revista Latina de Comunicación Social [http://www.revistalatinacs.org/10/art/888\_Salamanca/10\_Begona\_Gutierrez\_et\_al.html, acedido em 18/07/13]

Soares, H.; Oliveira, J. (2007) *A construção da notícia em telejornais: valores atribuídos e newsmaking*. Santos: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação

Souza Filho, W. (2012) *Edição não linear: a função do jornalista com as transformações da tecnologia*. Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade - Universidade do Minho.

Teixeira, C. (2009). *A Grande Reportagem em Televisão - Os casos de “Raízes do Tarrafal” e “A FORTIORI – Por maioria de razão”*. Porto: Universidade Fernando Pessoa

Temer, A. (2006) *De tudo um pouco: o telejornalismo e a mistura de géneros*, Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional [https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/AUM/article/viewFile/2194/2116, acedido em 28/06/13]

Thomaz, P. (2006) *A linguagem experimental da videoreportagem*, Inovcom - Revista Brasileira de Inovação Científica em Comunicação. [http://revcom.portcom.intercom.org.br/index.php/inovcom/article/view/1535/1356, acedido em 28/06/13]

Vidal, A. (2010). *A conservação e a preservação de documentos digitais: um desafio na Era da Sociedade de Informação*. In Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais , nº 7. Porto: Universidade Fernando Pessoa.

Visão. (2009) *José Eduardo Moniz deixa a TVI*, Visão [<http://visao.sapo.pt/jose-eduardo-moniz-deixa-a-tvi=f524549#ixzz27Ci6Qd3Q>, acessado em 19/09/12]

Vizeu, A.; Mazzarolo, J. (1999). *Telejornalismo: onde está o lead?*. Porto Alegre: FAMECOS

Vizeu, A. (2001). *Decidindo o que é notícia: Os bastidores do telejornalismo*. Porto Alegre: EDIPUCRS

Vizeu, A. (2009) *O telejornalismo como lugar de referência e a função pedagógica*. Porto Alegre: FAMECOS

Williams, R. (2001) *The Animator's Survival Kit*, New York: Faber & Faber



## **ANEXOS**

### **I. MÁRIO JORGE MARIA – editor de Desporto**

#### **Em que situações é que vocês, aqui na secção de Desporto, utilizam imagens de arquivo para “pintar” as peças?**

Diria que todas as reportagens utilizam imagens de arquivo. Muitas das peças que fazemos são antevistas dos jogos. Vamos às conferências de imprensa dos treinadores do Sporting, do Benfica, do Porto, etc. Para “pintar” a peça temos que pôr treino, porque não podemos pôr os jogos de que eles estão a falar porque ainda não aconteceram. Isso é arquivo. A única coisa que é atual é o que eles estão a dizer no momento: “amanhã a equipa vai ser assim...” Para “pintar” é arquivo. Nem que seja do dia anterior.

Os próprios jogos também funcionam como arquivo. Num determinado dia, transmitimos um jogo. É atual, sim senhor. Passada uma semana, queremos recordar que esse jogo deu trabalho ao Mourinho, por exemplo. Temos que ir ao jogo de que estamos a falar. Arquivo outra vez.

No outro dia era um problema com o Conselho Disciplinar da Liga. Um caso complicado, que se referia a um jogo específico do Boavista. A decisão foi tomada hoje, mas refere-se a um jogo de há uns meses. Onde está esse jogo? No arquivo.

No desporto, passada uma hora é quase tudo arquivo.

#### **Qual é a média de reportagens que vão para o ar usando imagens de arquivo?**

Uma média? Diria 90%. Porque, repara no exemplo: há uma reunião da liga para discutirem coisas assim técnicas e complicadas. Nós podíamos “pintar” com as imagens que se fizeram no local, aqueles planos de corte típicos. O chamado “Portugal sentado”: o pessoal a entrar e a sair, a ouvir o fulano tal, essas coisas que se fazem habitualmente... Mas nós preferimos, quando eles estão a falar de coisas concretas, usar imagens de futebol, de jogadas, de treinos... logo, arquivo outra vez.

**Acha que deveria aparecer um oráculo a dizer que se tratam de imagens de arquivo?**

Não, acho que não. Quando é preciso localizar especificamente algo no tempo, nós até datamos. Agora os treinos são todos iguais. A partir do momento em que não estejam ultrapassados. Nós ao fazermos uma peça hoje, obviamente que não vamos pedir à mediateca imagens de há um ano, porque pode acontecer que haja jogadores que nem sequer lá estejam... Agora se é para mostrar uns indivíduos a correrem de um lado para o outro, a aquecerem, vamos lá meter uma coisa a dizer “arquivo” para quê? As pessoas nem sequer sabem o que é arquivo. Arquivo é quando é a preto e branco.

**A utilização destas imagens requer ao jornalista uma maior sensibilidade na edição?**

Não, não é uma sensibilidade. Requer é um maior cuidado. Que é para não falhar em algumas coisas, para não mostrar certas coisas ultrapassadas. Sempre que utilizamos imagens de arquivo, temos que fazer um pedido à mediateca. Se as imagens que eles mandaram são muito genéricas e não refletem o assunto a que se referem, temos que ter cuidado. É que pode levar a um engano. É preciso muito cuidado com o uso das imagens de arquivo. Acho que sim. É preciso ser-se rigoroso.

**E com a rapidez da informação, esses cuidados são cumpridos?**

Nós aqui temos feito um esforço para cumprir esse cuidado. No entanto, pode haver um ou outro descuido. E isso está muitas vezes ligado à utilização de imagens mais genéricas. Por exemplo: “crise no Sporting”. Está-se a falar mal de algumas pessoas e põe-se imagens de arquivo um pouco genéricas do conselho leonino – é uma hipótese. No entanto, nessas imagens podem estar pessoas que não estão referidas na notícia e que não têm nada a ver com aquilo que se está a dizer. É chato. Por isso, nessas situações não há nada melhor do que a fachada do estádio. É feio, não tem movimento, mas assim já não há ninguém implicado. E o estádio não se queixa.

**Então quer dizer que já receberam queixas...**

Sim, que me lembre sim. Mas é muito raro e já foi há muito tempo. Por isso, nem sequer tenho memória desses episódios em concreto. Mas acredito que uma ou outra pessoa já tenha ficado, não digo indignada, mas incomodada com isso.

**Na sua opinião, e do ponto de vista jornalístico, a utilização destas imagens é benéfico?**

Porque não? As imagens são nossas. Nós, no momento em que vamos fazer um trabalho, vamos recolher imagens que farão parte do nosso património. Se fomos nós que as fizemos, arrumámos, arquivámos, estão organizadas pela mediateca, são nossas. Não vejo nenhum mal, logo que sejam bem utilizadas, sem fins fraudulentos nem de propaganda; porque sabemos que há imagens que são manipuladas e utilizadas para outro fim (e nisso sou contra). Na maior parte das imagens de que estamos a falar são jogadores a correrem de um lado para o outro do relvado. Ninguém repara.

**E o espetador? Não se sente defraudado?**

O espetador sabe lá se esse treino é de ontem ou anteontem. Quanto muito o que pode acontecer é que quando fomos filmar o treino estava sol e no dia em que as imagens vão para o ar está a chover. E mesmo para isso é preciso ser-se um purista.

## **II. CARLA MOITA – editora de Política**

### **O arquivo é muitas vezes utilizado, aqui na secção de Política, para “pintar” as peças?**

Sim, utilizamos com bastante frequência porque, muitas vezes, as notícias que nós temos para dar não são sustentadas em acontecimentos do próprio dia. Por isso, é muitíssimo frequente a utilização do arquivo. Um exemplo: uma intenção do governo. Se nem Passos Coelho nem o ministro em causa tiverem saído à rua naquele dia, nessa situação, temos que recorrer ao arquivo.

Outro dos casos é quando damos notícias de coisas que ainda não aconteceram. Do género de antevisão do futuro. O arquivo também funciona. É um recurso que utilizamos com enorme frequência. Quase diariamente.

### **Mas utilizam só quando não têm imagens? Ou existem outros motivos?**

Às vezes misturamos imagens do dia com imagens de arquivo porque o texto que estamos a contar fica assim mais perceptível, ou até porque vem a propósito da situação a relatar. Estou a imaginar: “Seguro reúne-se hoje com parceiros sociais”. O resultado serão imagens muito paradas, fechadas numa sala, com duas pessoas ou três de cada lado, frente a frente. Portanto, não são muito atraentes para televisão. Por isso, é normal, por exemplo, irmos buscar imagens do Passos Coelho reunido com o Seguro, ou algumas imagens do Seguro reunido com o Partido...

As coisas do dia são muito fechadas numa sala e acabamos por criar alguma dinâmica nas peças através do uso do arquivo.

### **Aqui em Política qual é a média de peças que vão para o ar usando imagens de arquivo?**

Perto de 90%... Não diria 100% porque há muitas peças feitas com imagens do dia. Contudo, a maioria, seguramente, utiliza imagens de arquivo. Pode não ser exclusivamente, mas pelo menos uma parte da peça é construída com arquivo. No entanto é um valor dito assim sem nenhum rigor

científico como se costuma dizer, embora me pareça que as coisas andem mais ou menos por aí, apesar de não ter dados concretos.

### **Acha que deveria aparecer um oráculo a dizer que se tratam de imagens de arquivo?**

Acho que sim. Até porque se utilizou durante muitos anos. Lembro-me que, quando eu vim para a TVI (já lá vão uns quantos anos), usava-se sempre o oráculo a dizer 'arquivo'. Nós quando fazíamos os oráculos dos entrevistados e dessas coisas todas, usávamos muito o 'Lisboa hoje' ou 'sede do PS esta tarde' – as peças tinham sempre o local e o momento – e, em contraponto, 'arquivo'. Usávamos imenso esse oráculo. Depois caiu em desuso há relativamente pouco tempo, provavelmente com a evolução do cabo e a quantidade de produção noticiosa que é bastante maior e mais acelerada (não sei se tem a ver com isso...) Não sei dizer qual foi o momento em que desapareceu, nem me lembro que tenha havido uma nota de serviço a dizer 'a partir de hoje desaparece o oráculo arquivo'. O que é certo é que desapareceu.

### **Mas faz falta?**

Acho que não se perde. Se as pessoas souberem que são imagens de arquivo, talvez ajude a clarificar um bocadinho a informação. Mas também acho que as pessoas que estão a ver não se prendem a esse pormenor. Contudo, se podermos ser o mais transparente possível nas peças que transmitimos e na informação que damos ao telespectador, isso sim, acho que sim. É uma forma de completar a informação. Ajuda a compreender a informação que estamos a dar, embora não seja uma coisa fundamental, essencial. Não me choca que não exista, mas acho que não é demais pôr lá.

### **A utilização destas imagens requer mais cuidados por parte do jornalista?**

Requer alguns. Há uma série de cuidados que nós temos quando usamos imagens de arquivo. No parlamento temos que ser muito rigorosos porque há deputados que, entretanto, deixaram de o ser e, para que a coisa não apareça completamente desfasada da realidade, tem que haver essa preocupação com a atualidade das próprias imagens de arquivo. Não vamos, por exemplo, pôr hoje imagens com o Sócrates no parlamento. Quando isso não acontece, pode ser propositado...

Se temos uma peça a falar do tempo em que o Sócrates era primeiro-ministro, aí é normal que ele apareça.

No entanto, se estamos a falar da bancada do PS hoje e não usamos imagens recolhidas hoje, temos que ter cuidado para que esse arquivo seja relativamente recente porque são coisas que são dinâmicas, que se vão alterando.

E há, de facto, essa preocupação da nossa parte. É lógico que tem que haver. Até porque a palavra arquivo não está lá e as pessoas podem ficar um pouco baralhadas. Portanto, é importante que as imagens correspondam mais ou menos à realidade atual.

**E com a rapidez da informação, esses cuidados são sempre tidos em conta? Ou por vezes, pode escapar?**

Sim, pode escapar. Isso pode sempre. A informação não é feita por máquinas, é feita por pessoas. Por isso, essas coisas podem acontecer. E podem dar origem a situações chatas.

**E aqui em Política isso já aconteceu alguma vez?**

Que me lembre não. Até pode ter acontecido, mas, neste momento, não me ocorre nada.

**E qual é a sua opinião pessoal sobre esta utilização? É mesmo necessário usar tantas imagens de arquivo?**

Acho que é necessário, sim. Com a quantidade de peças que nós produzimos hoje em dia na televisão – porque temos um canal de notícias e porque cada um tem mais peças por dia para fazer –, é difícil só usar imagens do dia.

Uma das notícias de hoje é sobre um caso de gripe A na zona de Coimbra. Isto não tem nada a ver com política, mas é um exemplo. Ir por exemplo a um centro de saúde fazer imagens das pessoas em fila de espera, a fazerem análises, etc... tudo isso é um procedimento demorado. É preciso pedir autorização, aguardar a resposta, agendar a reportagem para ir lá fazer... E é óbvio que ninguém nos vai deixar ir para um centro hospitalar, hoje, fazer imagens. Tendo imagens de arquivo, é feito na hora. O arquivo é absolutamente imprescindível para este tipo de casos. E para

os telespectadores é um bocadinho indiferente se aquele braço que está a tirar sangue é de hoje ou é de há quinze dias. É igual, não tem relevância. Nesses casos, eu não vejo problema nenhum. Com a rapidez com que nós trabalhamos hoje em dia, não vejo a alternativa.

### **III. PAULO ALMOSTER – editor de Economia**

#### **Com que regularidade é que o arquivo é utilizado, aqui na secção de Economia, para “pintar” as peças?**

Utilizamos com muita regularidade porque muitas das coisas de economia não estão a acontecer. Não são reportagens sobre acontecimentos e é difícil, muitas vezes, ter imagens daquilo que estamos a falar. Por exemplo, quando a troika está em Portugal, nós temos imagens de quando eles chegam e se reúnem com os políticos, os parceiros sociais, de quando vão à assembleia da república... Mas o assunto troika não se esgota nessa semana ou nesses quinze. Durante meses fala-se da troika, embora não aconteça nada de facto. Estes senhores já cá não estão e, portanto, nós constantemente estamos a usar imagens de arquivo de quando eles cá estiveram da última vez para ilustrar qualquer coisa.

Fala-se muito do desemprego. É um assunto recorrente. Fazemos muitas reportagens sobre esse tema, mas não é todos os dias que há capacidade para fazer reportagens diferentes com pessoas que estão a perder o emprego, empresas que fecham ou pessoas que estão no desemprego. Muitas vezes temos que usar imagens de arquivo.

Outro dos assuntos tem a ver com mercados internacionais ou bolsas de valores. Para falarmos dessas bolsas estamos dependentes das imagens que são divulgadas pelas agências internacionais. Por isso temos que usar imagens de arquivo ou de empresas, ou de bolsas de valores ou de outra coisa qualquer desse género.

A utilização de imagens de arquivo, em economia, é constante. Quase que arriscaria a dizer que é mais ou menos repartido a utilização de imagens de arquivo com imagens ‘frescas’ digamos assim.

**Nos primeiros tempos da TVI, sempre que eram usadas imagens de arquivo, aparecia um oráculo a avisar o telespectador para essa ocorrência. Atualmente isso não acontece. Acha que faz falta esse oráculo?**

Eu acho que era uma questão relevante para o telespectador saber que há uma imagem de arquivo. Isso era utilizado na TVI como era usado noutras televisões. Ainda se utiliza muito nas televisões estrangeiras essa referência. Assim como se atribui a fonte da imagem: agência Reuters, Al Jazeera, qualquer uma que tenha vendido essas imagens. O hábito dessa atribuição, tal como a de imagens de arquivo, perdeu-se bastante. Mas eu acho que era uma informação relevante para o telespectador para ele perceber que aquilo que está a ver não aconteceu nesse dia. Por exemplo, no outro dia, passou uma imagem da troika a chegar. As pessoas pensaram que eram imagens da troika a chegar ao aeroporto naquele dia. Não era. Na realidade, tinha sido no primeiro dia que a troika esteve em Portugal, na primavera/verão de 2011. Essas imagens foram usadas muito tempo depois, sem qualquer referência da data em que tinham sido feitas, em que tinham sido filmadas. Com a legenda “a troika está a chegar” e imagens da troika a chegar ao aeroporto, as pessoas pensaram que aquilo tinha acontecido naquele dia. Como se vê, a referência ao arquivo ou à data em que as imagens foram filmadas é importante.

**Então considera que é difícil para o telespectador perceber que as imagens que vê podem não ter sido captadas nesse próprio dia.**

Eu acho que as pessoas acabam por perceber. No meu caso, Economia, nós utilizamos uma fachada de uma repartição de finanças, do centro de emprego... São imagens completamente indistintas. Não é assim tão relevante para as pessoas perceberem que não são imagens desse dia. Além disso, muitas vezes são imagens de uma dia solarengo e estamos no inverno. Portanto, as pessoas percebem que não foi filmado hoje. E isso não influencia muito a percepção da pessoa à notícia. Nesse tipo de situações é muito semelhante ao que os jornais também fazem: usam fotos indistintas quase pré-montadas também para ilustrar determinados temas.

### **Utilizar imagens de arquivo requer ao jornalista um cuidado especial?**

Sim. Basta pensar naqueles casos extremos de utilizar imagens de pessoas que já morreram. É um problema. O mesmo se aplica às empresas. É preciso ter atenção porque a pessoa pode já nem sequer estar naquela empresa. É quase como no Desporto também usarem imagens de arquivo do início da época para ilustrarem os treinos quando nesta altura em que fazemos esta entrevista, em fevereiro, já começou a segunda parte da época. Houve jogadores que saíram. Corre-se o risco de usar imagens de arquivo recentes, mas com jogadores que já não pertencem ao plantel.

No caso da Economia, quando falamos de assuntos relacionados com a reforma, usamos imagens de pessoas reformadas que são normalmente os idosos. No jardim, a jogar às cartas é uma imagem típica de um reformado. Mas há o risco de que aquelas pessoas que foram filmadas há 3 meses, 6 meses, um ano, dois anos, já tenham morrido. Portanto, usar essas imagens é um risco e uma falta de respeito. É preciso ter muito cuidado com as imagens que se usam. De preferência, nesse tipo de situações tem que haver por parte do jornalista o cuidado de não mostrar a cara das pessoas. Jornalista e editor de imagem, claro. Mas a responsabilidade da peça é, muitas vezes, só do jornalista.

### **E com a rapidez da informação, esses cuidados são sempre tidos em conta? Ou por vezes, são deixados de lado?**

Às vezes, o bom é inimigo do ótimo. Contudo, mais vale correr o risco de pôr uma imagem errada no ar mas dar a informação em tempo útil do que ter demasiados cuidados e perder a oportunidade de dar a notícia. No meu ponto de vista, prefiro faltar ao respeito a alguém com essas imagens porque depois posso, eventualmente, corrigir essa situação.

O ideal é que as pessoas façam as coisas com tempo e o devido cuidado para evitar esse tipo de descuido. Mas que há o risco de isso acontecer. Com a velocidade e a exigência da pressa, isso é inimigo do cuidado, é evidente.

**E mais especificamente aqui na secção de Economia isso já aconteceu? Uma imagem no sítio errado já influenciou alguma queixa de um telespectador?**

Sim, sim, já aconteceu. Estou a lembrar-me do caso de uma reportagem que foi feita sobre falências de empresas. E essas imagens voltaram a ser utilizadas mais tarde para falar de empresas em situação difícil, com crédito malparado. No entanto, a empresa que aparecia nas imagens, vivia uma situação de salários em atraso. Não era crédito malparado junto da banca e isso faz toda a diferença. Claro que a empresa envolvida protestou e com razão. Aparentemente, aquela empresa estava a ser identificada como uma empresa com problemas junto da banca, junto dos credores, o que não era o caso. Devia era dinheiro aos funcionários. Protestou e teve que ser feito uma correção.

**E essa correção passou pelo quê?**

Passou por uma versão nova da reportagem, com uma chamada de atenção para o facto de, ao contrário do que a TVI tinha mostrado, esta empresa em questão não tem problemas de crédito malparado mas de salários em atraso. Foram utilizadas incorretamente imagens de uma empresa para ilustrar uma situação pela qual não estava a passar.

**Na secção de Economia, por recorrerem frequentemente ao arquivo, acabam por repetir muitas vezes as mesmas imagens. Isso do ponto de vista jornalístico é uma desvantagem?**

É certamente. Mas não é só do ponto de vista jornalístico. É também do ponto de vista da relação com o telespectador. Ele cansa-se de ver a mesma sequência de imagens em permanência na antena. Mas é uma coisa que acontece na Economia, como nas outras secções.

Há, portanto, esse risco de as pessoas acharem que estão sempre a ver a mesma coisa. Concordo com essa ideia. Deveria haver mais atenção da parte dos jornalistas, dos editores e da estrutura de gestão do arquivo para a renovação do stock de imagens. E isso não se tem revelado uma prioridade. Não é uma preocupação permanente dos vários sectores da empresa. A necessidade de renovar o arquivo com alguma regularidade não é uma necessidade identificada na empresa. Por isso, o mal permanece.

Os nossos editores de imagem muitas vezes também copiam sequências de imagens de reportagens que passaram há uns dias sobre um tema semelhante para pouparem tempo. Desse ponto de vista é uma vantagem, mas não é o ideal. O ideal é ter uma peça montada do início, mas muitas vezes não há esse tempo. Com a TVI24, o tempo é ainda mais curto e, por isso, as imagens que utilizamos são as primeiras que encontramos. Quando há tempo e capacidade para isso, são montadas para remover esse problema da repetição de imagens. Como é lógico, o ser rápido implica um outro tipo de defeito.

**Falou em duas ideias-chave: ‘rapidez’ e ‘eficiência’ (porque não se gastam recursos em fazer novas imagens).**

Sim, penso que é por isso que se usam tantas vezes imagens de arquivo. Um exemplo: os valores relevantes sobre taxas de desemprego aparecem uma vez por mês. Portanto, uma vez por mês, olha-se com um bocadinho mais de atenção para o assunto. Normalmente até se fazem reportagens específicas desses momentos importantes do mês. Estou a falar da publicação das taxas de desemprego e não de uma empresa que hoje despeça 100 pessoas porque, obviamente, vamos lá fazer reportagem. Nesses momentos, fazem-se reportagens específicas, fazem-se entrevistas na rua, fala-se com desempregados nas filas dos centros de emprego... Em suma, fazem-se reportagens diferentes do que no resto do mês. A questão é que, até daí a um mês, não se vai voltar a fazer uma reportagem exatamente igual ou é raro voltar a fazer-se. Desta forma, durante um mês, de cada vez que se voltar a falar em desemprego, seja na TVI ou na TVI24, o mais provável é utilizarem imagens de arquivo, ou dessa reportagem mais recente ou de outras semelhantes mais anteriores. Às vezes também acontece que as notícias saem às 18h ou às 19h. Não é possível ir à rua entrevistar desempregados para uma notícia que tem que sair às 20h. Não faz sentido. A única forma eficaz de garantir que essa matéria está pronta às 20h é através do recurso às imagens de arquivo.

## IV. ISABEL MOIÇÓ – editora de Sociedade

### **Porque é que são usadas imagens de arquivo para “pintar” peças?**

Imagina o tempo que demora a *ingestar* as imagens e que essas imagens estejam disponíveis no sistema... É muito mais rápido utilizar as imagens de arquivo que já estão disponíveis. A nível de rapidez, em algumas situações, acaba por ser a situação ideal. Mas isso é em último recurso. No entanto, na realidade, quando não temos muitas imagens, o que acontece é que estão a ser usadas sempre as mesmas. Eu fui, durante muitos anos, jornalista. Chegou a uma altura em que eu já pensava ‘a seguir a este plano vem aquele e a seguir àquele vem o outro’. E isso, para quem está lá em casa, se é alguém que acompanha a nossa informação, claro que é visível. E não é algo propriamente apelativo.

Por exemplo, na questão do Vale e Azevedo, eu lembro-me da entrevista que a Alexandra Borges fez com ele em Londres. O homem já está cá e nós continuamos a levar com as imagens dele na casa de Londres. Nós já usámos essas imagens montes de vezes.

E mesmo na questão da saúde – que era até há bem pouco tempo o assunto que eu dominava melhor – as imagens de grávidas são sempre as mesmas. Para tu teres uma ideia, a imagem de grávida que nós temos sentada num sofá é de uma amiga minha. A filha dela tem 10 anos. Ela estava grávida há 10 anos! Mas nós continuamos, 10 anos depois, a usar as mesmas imagens. Vais perguntar-me: ‘então não voltaram a fazer imagens de gente grávida?’ Fizemos. Mas aquelas são imagens boas, foram feitas com calma. Apesar de no sistema haver mais não sei quantas imagens de grávidas, estas estão sempre a ser escolhidas para ir para o ar.

### **E acha que o espetador repara que realmente as imagens são sempre as mesmas?**

Em algumas peças, dependendo do tema, claro.

### **E isso não traz desvantagens?**

A ideia é ser uma informação arejada. O texto até pode ser muito criativo, mas televisão é imagem. Se tu tens uma imagem que as pessoas lá em casa já viram 200 vezes...

### **Em que situações é que são usadas as imagens de arquivo?**

Por exemplo, se estás a fazer uma peça sobre alguém que morreu, a única coisa que podes fazer é ir buscar imagens de arquivo dessa pessoa. É a melhor maneira e a maneira mais rápida de colocares a matéria no ar. É óbvio que se fores fazer uma peça sobre uma manifestação não podes colocar imagens de arquivo.

### **Qual é a percentagem de peças de Sociedade que vão para o ar usando imagens de arquivo?**

Nós procuramos não usar muito, mas às vezes temos que ser. Por exemplo, no ‘Jornal da Uma’ de hoje [25.02.2013], que eu me esteja assim a recordar, penso que não havia uma única peça de sociedade com imagens de arquivo. Tínhamos muita coisa da chegada da troika, vários festivais (que também não se pode usar imagens de arquivo), muita peça do dia sobre a atualidade... Acho que não tínhamos imagens de arquivo.

### **Mas a troika ainda não tinha chegado...**

Nós fizemos sobre a manifestação. Tínhamos direto de lá. Para fugirmos às imagens de arquivo, o que é que se faz? O jornalista quando está em direto de um local, manda um bloco de imagens para nós cá “pintar”mos durante o direto.

### **Considera que quando essas imagens de arquivo vão para o ar deviam ser identificadas com o aparecimento do oráculo ‘arquivo’?**

Deveria aparecer sempre esse oráculo. Porque são imagens captadas noutra altura, numa outra circunstância e, portanto, quem está lá em casa tem o direito a saber.

### **E porque não aparece?**

Pois, não aparece, mas não sei porquê... Durante muito anos apareceu e depois, de um dia para o outro, deixou de se usar. Mas não sei porquê, sinceramente.

### **Utilizar essas imagens, na sua opinião, requer mais cuidado por parte do jornalista?**

É exatamente a mesma coisa. Utilizar imagens de arquivo ou utilizar “brutos” captados no dia requer o mesmo empenho, a mesma dedicação, o mesmo cuidado por parte do jornalista.

### **Quando são temas mais polêmicos?**

As peças não podem ir com negros para o ar. Há temas que são muito delicados e não há muitas imagens sobre aquilo. Por vezes usamos simulações, como no caso da violência doméstica. Mas até essas imagens já toda a gente conhece. Eu própria sei que o primeiro plano é ele a levantar o braço esquerdo, o segundo é ela a reagir de determinada forma... Fazemos simulações exatamente para não melindrar ninguém. Porém, há outras situações em que não existem simulações e nós não podemos deixar de falar nos temas. Nessas circunstâncias, pintamos as peças utilizando as imagens de arquivo. Aí tens que salvaguardar as pessoas que entram nessas imagens, não as identificando. Por exemplo, o caso daquela criança que passou fome porque a escola recusou dar-lhe a refeição na cantina. Nós não podemos ter a cara dos miúdos lá identificadas. Tu estás a dizer o quê? Que aquelas crianças passam fome? Se calhar até passam, mas não te compete a ti estar a mostrar isso ao país.

### **Com o ritmo acelerado da informação, esses cuidados são respeitados?**

Esses cuidados devem manter-se sempre e devem ser sempre cumpridos. Às vezes são cumpridos de uma maneira mais eficaz, outras nem por isso.

### **Utilizar imagens de arquivo já trouxe algum tipo de problemas na secção de sociedade?**

Já. Estou a lembrar-me de um caso. Tínhamos em arquivo umas imagens que foram feitas há muito tempo sobre obesidade. No meio dessas imagens estava um miúdo gordo que devia ter 10 anos, sentado numa esplanada, a comer um bolo de chocolate. Essas imagens foram usadas e usadas e usadas. Até que um dia, nós recebemos um telefonema da mãe do miúdo a dizer ‘Por favor, não passem estas imagens, porque de cada vez que passa, o meu filho é gozado na escola. O meu filho já perdeu 30 quilos. Isso foi uma fase da vida dele’. Além do mais, essas imagens já

tinham quase dez anos. Demos logo a indicação para a mediateca para tirar essas imagens do sistema. Mas a verdade é que essas imagens ainda andam por aí. Porque um jornalista, quando volta a fazer uma peça sobre obesidade, liga para a mediateca e pede para desarquivar peças sobre esse tema. Nessas peças, vão estar essas imagens e que, por desconhecimento do jornalista desta situação, vão voltar a ser aproveitadas. É uma coisa horrorosa. Felizmente, a mãe nunca mais ligou.

Mas já aconteceu também com pessoas que faleceram entretanto e que estão em imagens de arquivo. Pessoas a andar na rua, pessoas em lares... De vez em quando recebemos telefonemas a pedirem-nos para não passarem determinadas imagens.

**Então está a dizer-me que mesmo alertando a mediateca desse facto, as imagens podem voltar a passar?**

Claro que sim. Porque eles apagam as imagens dos *clips* residentes, os compactos de imagens para “pintar”, mas o que acontece é que, como essa imagem já foi utilizada em muitas peças, ela está dispersa pelo sistema. Se houver um pedido para desarquivar as peças feitas no ano passado sobre obesidade, essas imagens do miúdo estão lá, apesar de no *clip* já não estar. Se o jornalista as utilizar novamente, vai ajudar a que essas imagens se multiplique ainda mais.

**Qual é a sua opinião sobre as imagens de arquivo? É mais benéfico do ponto de vista empresarial ou do ponto de vista jornalístico?**

A TVI24 não teria tantas peças no ar se não houvesse arquivo. A TVI24 não vai em reportagem porque utiliza as nossas imagens de arquivo. Portanto, se não fosse dessa maneira, por ser uma equipa bastante pequena, não havia informação.

É óbvio que é muito mais barato para a casa e muito mais rápido, porque se evita que se saia em reportagem tantas vezes. Eu não condeno a utilização de imagens de arquivo. Pelo contrário. O que acho é que as coisas devem ser tratadas com alguma sensatez.

### **Há alternativa? Ou o jornalismo vive do arquivo?**

Precisamos do arquivo sempre. Há uns tempos fizemos esse teste – não era uma norma – pensámos ‘vamos lá tentar não usar imagens de arquivo’. E as coisas resultaram. Reduzimos bastante o número de vezes que íamos ao arquivo. Dá é mais trabalho, claro.

Mas depois ainda há ali a outra parte – a parte dos cameras. Durante muito tempo tivemos aqui um camera que, saindo com ele, fosse para que peça fosse, era sempre a mesma coisa: perguntava-se ‘Temos imagens? Podemos ir embora?’ e ele respondia ‘Não temos, mas também não precisas. Vais ao arquivo.’ Isso diz tudo. A coisa tem que começar nos cameras porque são eles que fazem as imagens.

## V. TERESA GIÃO – responsável pela Mediateca

### **Como é composta a Mediateca?**

A mediateca tem 4 secções. Há uma zona de atendimento em que é feita a pesquisa e a gravação de tudo o que é de interesse para emissão e de interesse para arquivo. Fornecem, ainda, todo o material necessário para que os colegas das outras áreas consigam trabalhar.

Temos a área de *ingest*. É aqui que se controla toda a entrada de imagens, via satélite, externos, tapes dos jornalistas que vêm da rua... Aqui também se identifica através de uma nomenclatura esse material para posteriormente colocar nos servidores. E cada nomenclatura identifica o tipo de conteúdo. Essa área de *ingest* também faz pesquisas e também fornece as imagens. Com a diferença de, como é a área da parte digital, tudo o que está em arquivo digital são eles que desarquivam e têm as categorias do que é necessário arquivar.

Depois temos a área dos assistentes de arquivo. Esta é a área em que se faz a gestão de stocks, tapes virgens necessários para que os trabalhos nas salas se possam efetuar, para que os jornalistas possam ir para a rua... Tem toda a outra parte de retirar da estante, arrumar cassetes, reciclar... A parte de assistentes de arquivo é a forma antiga de arquivo, antes da era digital. Estamos a falar de conteúdos que estão em tapes guardados e que têm que ser retirados das estantes para que as pessoas possam trabalhar. Toda a área de programas é ainda feita em cassete. A área da informação é feita já em digital, apesar de continuarmos a guardar os conteúdos da informação em tapes.

Depois temos a parte da documentação, em que todo o material que entra via tape ou via servidor é tratado. Faz-se uma triagem do que interessa e do que não interessa guardar. Faz-se também a parte de descrição do conteúdo: a indexação. Além disso, todos os dias acrescenta material aos chamados 'compactos de arquivo', que são *clips* facilmente identificáveis em alta definição que nós temos no sistema, por forma a que haja uma renovação de imagens para "pintar".

E basicamente é isso.

### **E quantas pessoas é que aqui trabalham?**

Neste momento, comigo, somos 14. Fazemos turnos das 5h da manhã à 1h, incluindo fins de semana e feriados.

### **O que é que entende por imagens de arquivo?**

Tudo o que é do dia anterior já pode ser considerado imagem de arquivo. No entanto, existem três tipos de imagens de arquivo. Existe o arquivo histórico, da nossa história. O arquivo corrente, que é aquele que entra e sai, entra e sai do tratamento. E existem as imagens para “pintar”. Estas são consideradas imagens nas quais se consegue identificar um determinado conteúdo, mas que são intemporais, ou seja, não identificam o tempo. Mas há que ter o cuidado de, quando queremos pessoas na rua no verão, procurarmos imagens com roupa de verão; e, no inverno, pessoas com roupa de inverno. Também temos o cuidado de não identificar a cara das crianças porque existem os direitos de privacidade pelos quais podemos ser acusados. Hoje em dia – e sempre foi, no meu entender – grande parte das peças, principalmente os *offs*, são feitas com imagens de arquivo.

### **Qual é a percentagem de peças que vão para o ar usando essas imagens de arquivo para “pintar”?**

Diria 75%.

### **E como é que é feita a conservação?**

A nível de servidor é através da nomenclatura. São criadas normas e essas normas são respeitadas. A nível de descrição de conteúdo temos termos que são utilizados chamados de “key words”. Tudo isso está normalizado, existem normas. A mediateca é uma caixinha de normas que têm que ser cumpridas para que todos consigamos falar a mesma linguagem.

Com a quantidade de sistemas informáticos de texto livre, houve uma grande evolução ao longo destes anos todos na descrição do conteúdo. O que nos têm facilitado a vida porque vamos buscar essa informação a metadados já existentes, principalmente no tratamento de programas. Por exemplo, no alinhamento tem lá a descrição do conteúdo do programa. Portanto, torna-se fácil.

### **Qual o critério para algumas imagens estarem permanentemente no servidor?**

As normas existentes. Os compactos de arquivos para “pintar” peças ficam guardados em alta resolução. Tudo o que são peças do jornal principal são arquivadas em baixa resolução. Todas as outras peças que foram emitidas em toda a outra área de informação são apagadas ao fim de 15 dias. O que é produção externa é apagado ao fim de 24 horas. E os “brutos” dos jornalistas 48 horas depois, a menos que nos informem. Se formos informados, pois existem vários tipos de peças, as chamadas peças intemporais, as grandes reportagens, os ‘Repórter TVI’, os documentários, as biografias, esse tipo de coisas, ficam mais tempo no servidor. Mas isso requer um aviso.

É óbvio que a terminação da nomenclatura também nos dá essa informação. Se é RS significa que é residente: dura uma semana. Se é uma peça editada e pronta a emitir, tem uma conservação de 24 horas (48 horas, dependendo do alinhamento) e é TX. BR é usado nos “brutos”. Além disso, na nomenclatura também existe a data e a identificação do autor.

E todos sabendo as regras existentes tudo funciona lindamente.

### **Mas há alguns compactos de imagens para “pintar” que estão sempre no servidor...**

Sim. Por exemplo, referente ao ‘Caso Casa Pia’ existem vários compactos de imagens para “pintar”: os arguidos, os locais, os diferentes tribunais, etc. A partir do momento em que o Caso Casa Pia não está na berra, esses passam para baixa resolução. Vive um bocado em função da notícia.

O Caso Maddie, Vale e Azevedo... continuam a estar no arquivo. Caso seja preciso, desarquiva-se. Assim como quando há eleições. Todos os *clips* que eu tinha do anterior governo para “pintar”, como na assembleia da república, são arquivados. Se é necessário falar no assunto, desarquiva-se. Depende da história do momento.

O arquivo trabalha em função dos clientes. Temos que ter a noção dos clientes que temos para funcionar da melhor forma porque somos muito poucos. Apesar de todas as áreas recorrerem ao arquivo, o nosso maior cliente nesta casa é a informação. Tudo isso tem que funcionar com

harmonia. Caso contrário, é muito complicado. Todos aqueles que dependem de nós para trabalhar não o conseguem fazer.

### **E esses compactos para “pintar” são atualizados com que frequência?**

Diariamente.

### **Diariamente?**

Claro que, como é óbvio, é dependente das imagens que nos fazem. Porquê? Porque nós não somos cameras nem somos jornalistas. É óbvio que, se existe um jornalista que está em Piodão e telefona para o arquivo a perguntar se há imagens de lá, as imagens que nós temos são de 1995, quando havia o ‘Portugal Português’. Se está lá, devia fazer imagens. Mas a realidade nunca é essa. Grande parte dos jornalistas não faz.

O arquivo deve-se à contribuição da informação e também da produção nacional e de outras áreas. Mas se o maior cliente é a informação, deve ser a informação a ter um maior contributo para a renovação de imagens. Tem que haver uma simbiose entre as várias áreas. E é nisso que temos alertado, mas nem sempre acontece.

No entanto, há alguns cuidados a ter. Se eu tenho alguém em frente da fachada do Tribunal de Contas e essa fachada está em obras, se me filma os andaimes, os tapumes e as fitinhas a dizer que está em obras, é óbvio que essas imagens, a nível de arquivo, não interessam.

### **Então sempre que o jornalista vai para a rua e faz imagens novas, deveria avisar a mediateca...**

Correto. Mas nem era preciso avisar, porque nós, quando visionamos os “brutos”, verificamos ‘olha tem aqui imagens novas do jardim botânico, vamos substituir as que temos’ ou ‘vamos arquivar as outras e ficam estas’.

### **E isso de facto acontece? Ou com tanto trabalho que têm e com um número reduzido de funcionários, nem sempre é possível dar resposta a tudo?**

Acontece. Todas as imagens que chegam do exterior são vistas no dia seguinte. Antes de apagarmos, os “brutos” são verificados. Eu sei exatamente o que foi *ingestado* ontem. Sei exatamente o que existe nos servidores, as cassetes que foram entregues, o que foi *ingestado* e o que não foi. Porque nós, além de vermos o que está no servidor, vemos também as imagens que não foram *ingestadas*. Porque nessa cassete pode estar, por exemplo, uma galinha que para o arquivo me interesse, mas para o jornalista não interessava essa galinha porque a notícia foi ‘Sócrates caiu da cadeira’.

Há todo um conjunto de critérios que têm que ser encontrados e isso só se adquire com experiência. Não é uma pessoa que trabalha aqui no arquivo há um ano que consegue ter esta destreza. Muitas vezes, no início guarda o que não é necessário e não guarda aquilo que é preciso. E fazer guardar o que é necessário para os nossos clientes é uma característica que se vai adquirindo com a idade e a experiência nessa função.

**Mas se as imagens são atualizadas diariamente, porque é que vemos repetidamente as mesmas imagens? Tem também a ver com o trabalho dos editores?**

Tem a ver com os editores que vão sempre à mesma zona do *clip*. Mas também com o jornalista que, com o repórter de imagem, não faz imagens novas, porque é muito mais fácil de utilizar imagens de arquivo do que fazer imagens novas. O responsável pela peça que vai para o ar é do jornalista. A edição não é do arquivo. O arquivo apenas fornece aquilo que lhe fornecem a ele.

**Com a utilização de imagens com alguns anos, já aconteceu algum caso de emitirem imagens de pessoas que não tem nada a ver com o caso descrito?**

Sim, muitas vezes. Principalmente quando o jornalista não põe em prática aquilo que aprendeu na escola – estou a falar dos valores éticos. Muitas vezes pedem-nos para desarchivear peças sobre um determinado tema. Por exemplo, pedem-nos uma farmácia e utilizam a imagem de um senhor de idade. E esse senhor, por acaso, até já faleceu. Isso cria grandes problemas porque a família normalmente escreve e tem que se apagar a peça dos servidores para evitar a má utilização dessa imagem. A responsabilidade da má utilização das imagens não é do arquivo. É de quem não cumpre os princípios éticos que aprende na faculdade. Os jornalistas sabem que, se não estão a

falar sobre alguém, se esse alguém não que deu uma entrevista, não assinou um papel para participar nessa peça ou está num sítio público com mais de 5 pessoas, essa imagem não pode ser utilizada. E a responsabilidade é de quem a utiliza. Porque o arquivo tem muitas caras, muitas peças com muitas pessoas, muitas situações... Contudo, à partida, as imagens para “pintar”, os compactos de arquivo, não têm situações polémicas. As razões para que eles existam é mesmo essa.

**Já receberam muitas queixas?**

Sim.

**E qual é o procedimento?**

A TVI responde à família e apaga do arquivo as imagens em causa.

**Na sua opinião, a utilização de imagens de arquivo tem mais vantagens ou desvantagens?**

Há muitas mais vantagens. A nível financeiro é só vantagens. O arquivo é uma mais valia financeira para uma instituição como a televisão. E um bem necessário.

Mesmo ao nível da produção. Eu já cheguei a fornecer imagens de Madrid para uma novela em que uma das personagens ia a Madrid. Assim evitou-se que a equipa toda de produção se deslocasse para lá para fazer uma cena em que ela anda de carro. Visionando a cena, achamos que tudo se passa em Madrid.

**Então, na sua opinião, o jornalista deveria ter muito mais cuidado com a edição do seu trabalho?**

O jornalista tem que ter muita seriedade. Tem que ser uma pessoa eticamente muito íntegra. Não só pela notícia que lança, devendo verificar as fontes, mas também pela forma como a dá e como a mostra. O jornalista tem muita responsabilidade, assim como o arquivo tem muita responsabilidade. Para mim, não é uma profissão leviana. É como o engenheiro que constrói uma ponte: tem a responsabilidade de fazer os cálculos e de esses cálculos estarem corretos. O

jornalista quando lança uma notícia é o responsável por aquilo que está a dizer. E se nós queremos que a nossa profissão seja credível temos que ser os primeiros a dar o exemplo. Tem que ser. Mas isso é a minha opinião pessoal.

**Para si, os jornalistas da TVI fazem um bom uso das imagens de arquivo?**

Fazem. São pessoas responsáveis. Existe uma excelente relação entre o arquivo e a informação. Acho que fazem uma boa utilização, tirando o maior proveito possível. E já estão sensibilizadas para a má utilização que pode acontecer porque existem consequências. As coisas têm funcionado muito bem. Pontualmente, existem situações complicadas. Mas penso que já existiu mais.

## DECLARAÇÃO

Nome:

**Luís Miguel Machado Costa**

Endereço electrónico:

lmiguelmcosta@gmail.com

Título do Relatório:

**Do velho se faz novo:  
a integração de imagens de arquivo no telejornalismo**

Orientadores:

**Professora Doutora Felisbela Lopes**

e

**Professor Doutor Alberto Sá**

Ano de conclusão:

**2013**

**Relatório de estágio de Mestrado em Ciências da Comunicação  
Especialização em Jornalismo e Informação**

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO PARCIAL DESTE RELATÓRIO, APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO, MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, 29/10/2013

Assinatura: