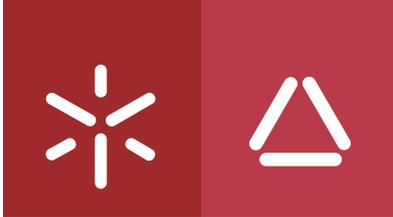


**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

João Pedro Silva Oliveira

**Da Rádio para a Televisão:  
a Produção de Conteúdos em Linguagens  
e Formatos Distintos**



**Universidade do Minho**  
Instituto de Ciências Sociais

João Pedro Silva Oliveira

**Da Rádio para a Televisão:  
a Produção de Conteúdos em Linguagens  
e Formatos Distintos**

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

Trabalho realizado sob a orientação da  
**Professora Doutora Madalena Oliveira**

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

Universidade do Minho, \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_

Assinatura: \_\_\_\_\_



## Conteúdo

Advertências .....	5
Introdução .....	6
Resumo - Da Rádio Para a Televisão: a Produção de Conteúdos em Linguagens e Formatos Distintos.....	8
Abstract - From Radio to Television: Producing Contents in Different Languages and Formats .....	9
O Estágio Curricular – ANTENA 1 .....	10
O Cinemax e a redacção de desporto – porquê os dois? .....	10
A plataforma multimédia .....	11
O trabalho no Cinemax .....	11
A importância dos idiomas .....	12
O trabalho na redacção de desporto.....	13
O Estágio Profissional – ACADEMIA RTP .....	15
A minha candidatura.....	16
As palestras .....	16
O projecto – a evolução da ideia .....	17
CÓDIGO DE BAIRRO: a sinopse .....	17
O <i>dossier</i> Academia RTP .....	18
Bairro Sentido – o arranque do episódio-piloto .....	19
A planificação das tarefas.....	20
Limitações/Constrangimentos .....	22
A banda sonora .....	22
A Segunda Fase da ACADEMIA.....	23
As Três Primeiras Decisões .....	23
A mudança de nome.....	24
A transição para o formato TV.....	24
O número de episódios a realizar .....	24
Mais apoio e melhores condições de trabalho .....	25
A escolha dos bairros.....	26
O calendário .....	27

O orçamento do projecto.....	27
Tempo: o maior obstáculo.....	28
A divisão de funções.....	30
As minhas funções no projecto.....	31
Balanço dos estágios.....	33
Antena 1.....	33
O estágio na rádio em duas áreas distintas: implicações.....	33
A experiência:.....	33
Os pontos negativos.....	34
O balanço do estágio curricular.....	35
Academia RTP.....	35
A experiência.....	35
Os pontos negativos.....	37
Balanço do estágio profissional.....	38
O tema: identificação e esclarecimento.....	39
A Especificidade da Linguagem Radiofónica.....	40
Escrever para a oralidade.....	41
Os desejos de universalidade – a abrangência alargada do discurso radiofónico.....	43
Linguagem rádio – alguns atributos essenciais.....	43
Objectividade existe?.....	45
Escrita criativa no Jornalismo de rádio?.....	46
A repetição de palavras/ideias importantes.....	47
As dobragens na rádio.....	47
A pronúncia na rádio: há ou não um sotaque-padrão?.....	49
A Criação de um Produto para Televisão.....	50
A pesquisa para o documentário de TV.....	50
A pesquisa na Antena 1.....	51
A pesquisa de campo.....	52
O caderno de rascunhos.....	53
Fontes documentais e audiovisuais.....	55
A informação que não está na Internet.....	56
Trabalhar com as pessoas: o início do processo de ‘casting’.....	57

CÓDIGO DE BAIRO – A produção de cinema documental, informativo e de entretenimento para televisão .....	59
O estilo/abordagem.....	59
As técnicas da entrevista.....	61
Os ‘truques’ em documentário – justificáveis ou não?.....	64
Elementos importantes no sucesso do programa de TV .....	67
CÓDIGO DE BAIRO – elementos chamativos de público.....	68
O Valor da Informação: do Jornalismo ao Cinema .....	72
Sumário/conclusões finais .....	74
Definições:.....	76
Bibliografia.....	78

## Advertências

- Para a presente dissertação, assumi como opção recorrer a escassos suportes bibliográficos. Considerando que esta tem como base dois estágios (um curricular, na Antena 1, e um profissional no âmbito da Academia RTP) e considerando também a aprendizagem que estes possibilitaram, acredito que é mais lógico, interessante e útil abordar a presente dissertação conferindo-lhe um carácter descritivo e de reflexão mais aprofundado. Tomando a bibliografia escolhida, irei confrontar ideias, pontos de vista e técnicas dos autores com as situações vividas e a experiência adquirida em ambos os estágios, com especial enfoque no segundo, pois foi o primeiro programa de estágios do género e ofereceu condições e apoios de trabalho invulgares, tanto no contexto actual, como para recém-licenciados sem experiência de trabalho. De forma a valorizar a experiência, decidi então fundamentar uma porção significativa desta dissertação no trabalho efectuado nos estágios e nos resultados extremamente positivos que desse trabalho advieram, confrontando-os com um número reduzido de referências bibliográficas que considero adequadas a este tipo de temáticas.

- Por valorizar a experiência e ensinamentos obtidos e achar também importante a reflexão que deles pretendo fazer, decidi também escrever a presente dissertação recorrendo com frequência ao uso da 1ª pessoa do singular.

- A presente dissertação é escrita ao abrigo do acordo ortográfico antigo.

## Introdução

O primeiro estágio de um jovem licenciado é, sem sombra de dúvida, um momento marcante na sua vida. Seja por boas razões, más razões, ou mesmo por ambas, a primeira experiência fora da sala de aula e dentro da empresa que nos vai acolher é assustadora, por mais que queiramos afirmar o contrário aos nossos familiares e amigos. É como passar das palavras aos actos e não há teoria que nos prepare a cem por cento para a prática. No entanto, é algo que temos que enfrentar. Um estágio é, por definição, temporário e é provável que durante esse período não tenhamos o acompanhamento nem o trabalho desejados. A solução só pode ser uma: ser proactivo e retirar o melhor possível da experiência.

Foi na mesma empresa, a RTP – Rádio e Televisão de Portugal – que tive a oportunidade de efectuar dois estágios. O primeiro foi curricular, decorreu entre Outubro de 2010 e Janeiro de 2011, na Antena 1, secção de rádio da RTP, mais concretamente no programa Cinemax, alternando com a redacção de desporto (mais adiante abordarei pormenorizadamente esta situação). O segundo estágio foi profissional e aconteceu entre Maio de 2011 e Janeiro de 2012, no âmbito do programa de estágios ACADEMIA RTP, promovido pela estação e pelo IEFP – Instituto do Emprego e Formação Profissional. O tema da presente dissertação reporta a ambos os estágios, algo que também terei a oportunidade de pormenorizar mais adiante.

O primeiro estágio possibilitou-me o contacto com a produção de um programa informativo/de entretenimento para rádio, sobre cinema nacional e internacional, e com a redacção de desporto da Antena 1. Já o segundo permitiu-me escrever e produzir uma série de cariz documental e cinematográfico para televisão. O facto de ambos terem decorrido na mesma empresa – a RTP – fez com que começasse a minha experiência profissionalizante “a sério” num local e contexto de topo a nível nacional, com a duração total de um ano e com as vantagens (e desvantagens) que isso implica. Na RTP tive a possibilidade de conviver com excelentes profissionais de áreas diferentes da comunicação, perceber melhor como funciona o trabalho numa redacção, aprender como funcionam as fases de pré-produção e produção de programas para rádio e televisão. Assisti com vista privilegiada ao *stress* de entregar uma peça

de rádio no prazo estipulado, percebi a importância da ajuda e do trabalho em equipa para se finalizar trabalhos morosos e desgastantes, e aprendi a adequar o meu discurso aos mais diferentes sujeitos, desde o chefe de redacção ao entrevistado com escolaridade mínima – sempre, e cada vez mais, consciente do quanto precisava de todos eles para fazer bem o meu trabalho.

Se no primeiro estágio não tive nem o acompanhamento, nem a quantidade de trabalho desejados, no segundo não tive mãos a medir. Ambas as experiências foram muito enriquecedoras e inesquecíveis, não só por terem sido as primeiras, mas também por ter conseguido entrar com sucesso num ritmo acelerado de um trabalho que gostei muito de fazer e que me ensinou muito.

Foram duas experiências de aprendizagem e de trabalho em duas plataformas distintas da mesma empresa. Se na Antena 1 produzi peças de rádio para cinema e desporto - adequando essa mesma produção a uma determinada linguagem e formato -, na Academia RTP produzi e escrevi para um projecto destinado à televisão - e, portanto, desenvolvido noutra plataforma de linguagem e formato e com finalidades diferentes.

Quando se cria um programa para a televisão ou para rádio, deve ter-se em conta que estas plataformas têm um conjunto de especificidades e regras que as diferenciam de outras e entre si. No caso da televisão – aquele que será mais visado - independentemente do tipo de programa que estejamos a desenvolver e dos nossos gostos e desejos pessoais, é importante que ele se torne num produto para essa mesma plataforma, ou seja, formatado de acordo com a linguagem televisiva, o público-alvo e o carácter de imediatismo inerente à televisão, entre outros aspectos a considerar. Neste contexto, é interessante reflectir sobre a forma como se prepara e se escreve um documentário para televisão, como se desenvolve o trabalho de investigação, como se recolhe e filtra a informação.

É com base nestas premissas que desenvolverei a presente dissertação. Pegando na aprendizagem adquirida nos dois estágios, mas dando especial enfoque ao da Academia RTP, proponho-me a comparar a produção de informação/entretenimento em rádio e televisão, desenvolvendo a seguinte temática: **Da Rádio para a Televisão: a Produção de Conteúdos em Linguagens e Formatos Distintos.**

## Resumo - Da Rádio Para a Televisão: a Produção de Conteúdos em Linguagens e Formatos Distintos

A rádio e a televisão são e sempre foram para mim as plataformas mais interessantes e apelativas da comunicação. Depois de efectuar um estágio onde trabalhei em produção de conteúdos jornalísticos para rádio e outro onde pude desenvolver conteúdos de entretenimento para televisão, não podia recusar a oportunidade de reflectir sobre as duas experiências diferentes, ambas vividas na mesma empresa – a RTP. Tendo por base os dois estágios, irei reflectir sobre conteúdos produzidos em linguagens próprias, de formatos distintos e destinados a plataformas distintas. Particularmente, irei comparar e dissertar sobre as diferenças e semelhanças entre produtos jornalísticos, realizados para rádio nas áreas do desporto e do cinema, e produtos de entretenimento realizados para televisão, no formato de cinema documental.

## Abstract - From Radio to Television: Producing Contents in Different Languages and Formats

To me, radio and television are and have always been the most interesting and appellative platforms of communication. After an internship where I worked on the production of radio journalism and another one where I developed entertainment contents for television, I could not pass the opportunity to reflect on these two different experiences that took place in the same network – RTP. Based on both internships, I shall reflect on the production of contents that use their own language, that have different formats and that are designed for different platforms. I shall compare them and explore the differences and similarities between journalistic products about cinema and sports, and entertainment products directed for television, in the form of documental cinema.

## O Estágio Curricular – ANTENA 1

Dos dois estágios efectuados na RTP, em Vila Nova de Gaia, o primeiro foi o curricular. Teve lugar na secção de rádio, mais precisamente na Antena 1, entre Outubro de 2010 e Janeiro de 2011.

Escolhi a Antena 1 porque sempre fui um ouvinte regular de rádio, não só dos blocos informativos, mas também de *talk shows* e programas musicais. Considero a rádio uma excelente escola de comunicação, pois permite trabalhar capacidades essenciais na nossa área, como a oratória e a capacidade de selecção daquilo que verdadeiramente interessa, a separação entre a informação pura e dura e o ruído. E porque as vozes da rádio sempre exerceram em mim um certo fascínio, resolvi descobrir a razão por que os mais velhos falam na “magia da rádio”. Um dos programas que acompanho com assiduidade na Antena 1 é o Cinemax, compacto semanal de cerca de uma hora, com actualizações diárias de três minutos, que aborda a actualidade do cinema nacional e internacional. Sendo eu um aficionado de cinema, foi também com esse intuito que optei pelo estágio na Antena 1: juntar uma plataforma da comunicação que me agrada – a rádio - a uma área de que gosto muito – o cinema.

### O Cinemax e a Redacção de Desporto – porquê os dois?

A ideia era clara e muito desejada – desenvolver competências na rádio e tratar um tema cultural específico – o cinema. Contudo, não foi bem dessa forma que o meu estágio decorreu. Segundo me informaram à chegada, o pedido era invulgar, pois nunca ninguém tinha mostrado interesse em estagiar no Cinemax rádio. Por norma, os estagiários de jornalismo na Antena 1 eram distribuídos pela redacção de informação, sendo que podiam optar pela secção de desporto ou pela informação geral. O meu orientador de estágio na empresa, Tiago Alves – director de programas da emissora e editor e coordenador do Cinemax – informou-me da impossibilidade de estagiar diariamente no Cinemax, considerando que o volume de trabalho não o justificava. A solução encontrada foi alternar entre o magazine de cinema e a redacção de

desporto, secção que, nunca tendo sido a minha prioridade quando concorri – o objectivo primordial e único era o Cinemax – não deixava de me agradar. O jornalismo de desporto era outra das minhas inclinações.

## A plataforma multimédia

Tanto no que respeita ao Cinemax, como no que toca à redacção de desporto, aprendi a trabalhar com uma ferramenta essencial para o estágio – um programa de edição e multimédia. Neste caso, o programa usado pela Antena 1 era o Dalet (<http://www.dalet.com/radio-production-playout/>). O programa é relativamente fácil e intuitivo e não tive grandes dificuldades em usá-lo na gravação de peças, quer para a secção de desporto, quer para o Cinemax, embora para o segundo fosse preciso um maior domínio de ferramentas do programa como, por exemplo, saber colocar uma faixa musical no meio da peça e controlar os volumes de som para que esta não se sobrepusesse ao texto em off. Confesso que não fiquei a dominar esta componente na perfeição, posto que os três meses não foram suficientes e andei sempre a trabalhar entre uma e outra área da redacção.

## O trabalho no Cinemax

O Cinemax é um magazine diário e semanal de carácter informativo e de entretenimento, que cobre a generalidade do cinema Português e internacional – as estreias, as rodagens, as bilheteiras e os festivais, incluindo críticas e entrevistas a actores, realizadores, e outras personalidades de relevo no campo da sétima arte. O programa tem transmissões em formato televisivo e radiofónico. O Cinemax rádio é emitido de segunda a quinta-feira, às 10.40h, em compactos de aproximadamente três minutos, e a sua versão semanal de cerca de uma hora de duração vai para o ar à quinta-feira pelas 23.12h, com repetições ao sábado às 05.00h e às 18.00h.

Por questões legais, a política interna da RTP não permite que estagiários coloquem peças suas no ar. Assim sendo, o meu trabalho no Cinemax consistiu na redacção e gravação de peças sobre filmes, actores e realizadores para avaliação do orientador na empresa. Adicionalmente, fazia com frequência traduções do Inglês e do Espanhol para Português e dobragens de voz para trabalhos de outros jornalistas. Produzi peças sobre estreias de filmes como O Americano, Jogo Limpo, A Tempo e Horas, Cella 211, Megamind, I'm Still Here, Harry Potter e os Talismãs da Morte, entre outros; sobre actores como Daniel Radcliffe, Tina Fey, Joaquim Phoenix, Robert Downey Jr, Sean Penn e Naomi Wats; e realizadores como Todd Phillips, Anton Corbijn, Casey Affleck e Doug Liman. No caso das traduções e das dobragens efectuadas, estas foram aproveitadas para emissão. Quanto às peças produzidas na íntegra por mim, a sua finalidade era outra: foram apenas exercícios de aprendizagem sem possibilidade de emissão. O trabalho que me deu mais prazer planear e executar foi uma entrevista por telefone ao realizador Espanhol Daniel Monzón, a propósito do filme Cella 211, que estava prestes a estrear. Na altura, foi-me pedido que efectuasse a entrevista em Inglês, visto que o cineasta não compreendia bem o Português. No entanto, resolvi arriscar e conduzi a entrevista em Espanhol, apesar de os meus conhecimentos na língua não serem vastos. Investiguei as palavras que não conhecia e das quais iria precisar mais e a entrevista correu bem - o realizador foi bastante acessível e não se importou de falar mais tempo do que aquele previamente estipulado.

### A importância dos idiomas

Para contextualizar este item, é pertinente que se refira o seguinte: tenho o Certificate of Proficiency de Cambridge, um curso de 8 anos ministrado pelo Instituto Britânico; estudei a língua Francesa durante seis anos na escola básica e secundária e um ano em Ciências da Comunicação, na Universidade do Minho; efectuei o primeiro nível do curso de Italiano na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Adicionalmente, interesse-me pela língua Espanhola e ao longo dos anos procuro aprender mais sobre o idioma. Sumariando, possuo um nível considerado de Inglês, um nível médio de Francês e alguns conhecimentos de Espanhol e Italiano, que procuro melhorar quando é possível.

Conforme referido no capítulo anterior, foi possível aproveitar os conhecimentos linguísticos em trabalhos para o Cinemax – através de dobragens e traduções. A minha participação nesta secção, que era reduzida, pôde então tornar-se ligeiramente mais significativa e útil em virtude destas valências, pois as competências linguísticas que terei demonstrado permitiram a inclusão de textos traduzidos por mim e da minha voz em dobragens de peças emitidas no programa. Permitiram também, como já foi mencionado, que efectuasse uma entrevista a um cineasta Espanhol.

O domínio de línguas (e quantas mais se dominar, melhor) pode ser uma mais-valia decisiva para qualquer profissional na área das Ciências da Comunicação, pois alarga o leque de interlocutores com os quais se pode comunicar e contribuir/integrar os seus trabalhos, além de constituir uma vantagem em relação a outros profissionais, menos conhecedores de outros idiomas. Durante o estágio na Antena 1 fui confrontado com uma opinião de um jornalista, que afirmava que este tipo de trabalho não era jornalismo, era sim um trabalho menor. E que, como tal, eu deveria fazer menos dobragens e traduções e produzir mais peças. Concordo, parcialmente: de facto, devia ter-me sido dada a hipótese de gravar mais peças integralmente produzidas por mim. No entanto, discordo do resto, pelas razões já explicadas e porque o conhecimento de idiomas é apenas um aspecto/apetência de uma evolução profissional que nunca deve conhecer limites.

Nesta área ou noutra qualquer, é importante que um profissional procure adquirir ao longo do tempo conhecimentos e especializações que o valorizem cada vez mais. Considero portanto, que o domínio de outras línguas se enquadra perfeitamente no tipo de evolução recomendada a quem trabalhe na área das Ciências da Comunicação.

## O trabalho na redacção de desporto

Na secção do desporto da Antena 1 tive um maior volume de trabalho e, principalmente, uma participação mais activa naquilo que ia para o ar. Tal como acontecia para o Cinemax, também no desporto procedia à gravação de peças para serem ouvidas e criticadas pelo meu orientador – no desporto era Fernando Eurico, relator desportivo e chefe da secção de desporto

da Antena 1. Os noticiários desportivos na Antena 1 repartem-se pelos seguintes horários: as sínteses vão para o ar às 07.30h, 08.30h, 09.30h, 16.30h, 17.30h e 19.30h; os jornais alargados são transmitidos às 12.30h, 18.35h e às 22.30h. A redacção de Gaia e a de Lisboa alternam entre si a transmissão das actualizações desportivas conforme a conveniência, ou seja, nas horas em que estas são transmitidas pela redacção de Lisboa, o trabalho da redacção de Gaia é enviar sons e peças editadas para emissão. O contrário acontece quando o noticiário é transmitido em directo de Gaia.

Nesta área da redacção, tive a possibilidade de cortar sons, entrevistar várias e distintas personalidades do desporto, em especial futebolistas, ex-futebolistas, treinadores, presidentes e outros dirigentes desportivos. Feitas as entrevistas, procedia ao corte e selecção dos sons mais importantes e sugeria textos para acompanhar as peças que seriam usadas nas actualizações desportivas. O meu horário de trabalho dependia daquilo que precisava de ser feito no Cinemax e na redacção de desporto. Quando não havia jogos de futebol com cobertura agendada, entrava ao início da manhã e saía ao fim da tarde. Em dias de jogos, o meu horário e o tipo de trabalho variavam. Desloquei-me com jornalistas da Antena 1 a estádios para acompanhar os relatos (em jogos do campeonato nacional, Taça de Portugal, Liga dos Campeões e Liga Europa) e assisti na coordenação em estúdio de emissões de jogos, sendo que o meu trabalho era o mesmo para ambos: assistir o relator no estádio ou coordenador em estúdio com informações de relevo sobre os intervenientes (jogadores, treinadores, árbitros), as equipas e o jogo que estava a ser emitido. Também tive a oportunidade de assistir a conferências de imprensa de antevisão de jogos e conferências pós-jogo. Nestas, comecei por assistir e mais tarde tive a possibilidade de editar os sons e seleccionar os mais importantes. Outros exemplos de ocasiões que pude acompanhar são: conferência de André Villas-Boas (na altura treinador do Futebol Clube do Porto) no centro de estágios do Olival, de antevisão de um jogo do campeonato; conferência pós-jogo dos treinadores de F.C. Porto e Moreirense (Jorge Casquilha), num encontro a contar para a Taça de Portugal; conferência de Domingos Paciência (na altura treinador do Sporting Clube de Braga) de antevisão de um encontro para o campeonato nacional.

## O Estágio Profissional – ACADEMIA RTP

A minha segunda experiência na RTP foi um estágio profissional de nove meses, que teve início em Maio de 2011 e terminou no fim de Janeiro de 2012. Inseriu-se no âmbito da primeira edição do programa de estágios promovidos pela RTP e pelo IEFP, para jovens dos 18 aos 30 anos, intitulado ACADEMIA RTP.

O conceito da ACADEMIA é simples: durante nove meses, 100 estagiários trabalham para a criação de conteúdos originais e financeiramente viáveis destinados às diferentes plataformas do canal – televisão, rádio, web ou multiplataforma -, usufruindo da ajuda dos profissionais, condições e estruturas da RTP. Para isso, os interessados candidatam-se pela internet, individualmente ou em grupos até quatro pessoas, com uma ideia original e da sua autoria. Todos os formatos são permitidos: seja documentário, curta ou longa-metragem, concurso, série ou *sitcom*, programa de música, história, desporto, humor, etc. Após a selecção, começa o estágio que se divide em duas fases distintas. A primeira dura três meses, dos quais as primeiras duas semanas são de *workshops* e palestras com profissionais da área da comunicação social. O tempo restante é usado na execução dos projectos, isto é, os estagiários criam um programa/episódio piloto<sup>1</sup> com base na ideia com a qual concorreram e, no final dos três meses, este é sujeito a avaliação, podendo ser aprovado para produção ou chumbado. Na segunda fase - os seis meses seguintes - os estagiários cujos projectos não seguiram em frente são integrados nos projectos que passaram, sendo essa colocação baseada nas apetências e capacidades mostradas por eles na primeira etapa. No final do estágio, após a conclusão dos projectos, estes serão transmitidos na sua respectiva plataforma caso tenham qualidade suficiente para tal.

O objectivo por trás da ACADEMIA RTP é que jovens com ideias criativas e inovadoras tenham a oportunidade de as desenvolver e pôr em prática, num ambiente de partilha de conhecimentos e experiências entre os estagiários e com profissionais da área dos audiovisuais. Pretende-se que desenvolvam novas competências ao longo do seu percurso e que com elas obtenham resultados positivos, cada vez melhores e úteis para o seu futuro profissional.

---

<sup>1</sup> **Piloto:** Um programa de televisão produzido como protótipo de uma série considerada para emissão por parte de uma estação televisiva - <http://www.thefreedictionary.com/pilot>;

## A minha candidatura

No meu caso, optei por uma candidatura em grupo - quatro pessoas - e contactei amigos da área das Ciências da Comunicação que estivessem interessados em concorrer. Encontrados os colegas de pré-projecto, juntámo-nos quase todos os dias durante cerca de um mês e candidatámo-nos com quatro ideias de temáticas diferentes (cada elemento do grupo podia assinar uma), todas elas em formato documental, com duração de 10 a 15 minutos e destinadas à *web*, mas com intenções de transitarem para a televisão, aumentando a sua duração – cerca de 25 minutos. Fomos seleccionados com o projecto que na altura intitulámos de Bairro Social.

## As palestras

As duas primeiras semanas de estágio foram de palestras no Parque Tecnológico de S. Félix da Marinha. Estas tiveram a presença dos mais variados representantes do audiovisual e dos media, que falaram da sua área e competências específicas e das suas experiências pessoais, com o intuito de nos darem uma noção do dia-a-dia nas mais distintas variantes do mundo dos media. Catarina Furtado e José Carlos Malato (apresentadores de televisão), José Eduardo Moniz (ex-director geral da TVI), Marcelo Rebelo de Sousa (comentador político da TVI); Nuno Santos (Director de Informação da RTP); Carlos Daniel (jornalista RTP); João Seabra (fundador da *Jump Willy*, empresa de Animação 3D, VFX e Composição Musical), Patrícia Vasconcelos (Directora de Castings), e Fernando Alvim (radialista) foram alguns dos oradores.

As palestras foram bastante heterogéneas, tendo-se abordado os mais distintos temas, desde guionismo, argumento, produção, castings, animação, filmagem, edição, apresentação e jornalismo a estratégias de trabalho, de comunicação, gestão, formas de motivação, uso da criatividade, etc. Como já foi referido, os oradores falaram também sobre as suas experiências pessoais e profissionais a título de exemplo.

Na minha opinião, a duração das palestras (desde o início da manhã até ao fim da tarde, durante duas semanas seguidas) e o número de oradores eram excessivos, tendo-se tornado, algumas delas, desnecessariamente repetitivas e enfadonhas. Contudo, no cômputo geral, estas sessões foram interessantes precisamente pela heterogeneidade de temáticas, sendo que muitas das ideias e situações discutidas iriam ser enfrentadas pelos estagiários ao longo do período de estágio. Adicionalmente, os oradores, na sua maioria, eram indivíduos acessíveis e disponíveis para ajudar os estagiários.

## O projecto – a evolução da ideia

Como referi anteriormente, o projecto que me seleccionou para a ACADEMIA RTP, começou por se chamar Bairro Social. No entanto, à medida que fomos aprofundando a investigação sobre o tema, apercebemo-nos de que as mensagens e o estilo que pretendíamos impregnar nos documentários se adequavam mais a outro tipo de bairros que não aqueles comumente apelidados de bairros sociais. Virámos agulhas para um tipo de bairros ligeiramente diferente e partimos daí para a escolha dos locais de filmagem. Isto implicou necessariamente uma mudança de título. A série de documentários que começou por ser Bairro Social passou, com a preparação do piloto, a chamar-se Bairro Sentido. Na segunda fase, quando o projecto foi aprovado para produção (falarei sobre isso mais adiante), o nome mudou para o seu terceiro e definitivo título: CÓDIGO DE BAIRRO.

## CÓDIGO DE BAIRRO: a sinopse

Passemos ao projecto tal qual ele ficou definido. CÓDIGO DE BAIRRO é uma série de curtas-metragens documentais, de cerca de 25 minutos cada, que retratam a vida quotidiana nos bairros típicos portugueses. Cada curta relata as vivências, experiências, espírito de entreajuda e de comunidade existentes em cada bairro. Sem julgar, dá voz aos moradores, às suas dificuldades, problemas do dia-a-dia, alegrias e sonhos, num registo diferente do habitual

neste tipo de filmes: um registo informal e bem-disposto. O lado negativo é registado, mas é mais importante mostrar a identidade, a unidade e a forma de estar alegre destes indivíduos, que seguem em frente com as suas vidas sem olhar para trás. O estilo dos documentários é marcadamente cinematográfico (pelo menos assim foi ambicionado) e sem narração – são as palavras das personagens que contam as histórias e pautam o ritmo dos documentários.

### O *Dossier* Academia RTP

Na fase inicial do estágio, e na qual se começou a planear o documentário piloto (algo que será aprofundado no item seguinte), foi pedido a todos os grupos que elaborassem um Dossier Academia RTP contendo um modelo já mais pormenorizado, mas não vinculativo, do projecto a desenvolver.

O *dossier* incluía os seguintes itens a preencher:

- Tema;
- Proposta de documentário;
- Personagens-tipo;
- Abordagem;
- Abordagem filmica/cenografia;
- Alinhamento do programa (Abertura, Genérico, Introdução, Desenvolvimento e Conclusão);
- Público-alvo;
- Considerantes;
- Orçamento (isto dizia apenas respeito ao material e aos dias necessários)
- *Website* (esta componente do projecto acabou por ser abandonada, após a transição dos documentários da plataforma online para a plataforma televisiva).

## Bairro Sentido – o arranque do episódio-piloto

Depois das duas semanas de palestras que deram início ao estágio profissional na RTP, começou a trabalhar-se seriamente no episódio piloto que teria de ser apresentado no fim dos primeiros três meses.

Antes da pesquisa propriamente dita, houve a necessidade de chegar a um acordo quanto à localização geográfica do primeiro bairro a retratar. Visto que na fase do piloto ainda não dispúnhamos de meios que mais tarde viriam a estar disponíveis e que os custos do episódio seriam comportados pelo grupo de trabalho, decidiu-se começar pela cidade do Porto. A procura inicial aconteceu *online*. Pesquisaram-se bairros e freguesias portuenses, associações de cariz social, cultural, desportivo, juntas de freguesia, de forma a filtrar as possibilidades de escolha. Seguiu-se para a pesquisa de campo. Visitámos zonas como Ramalde e Bairro da Pasteleira, e aí percebemos que bairros sociais não correspondiam bem ao que procurávamos, como afirmei anteriormente. Passou-se então para a zona histórica do Porto: Sé, S. Nicolau, Vitória, Sto. Ildefonso, Massarelos e finalmente, Miragaia. A escolha recaiu então em Miragaia, uma das três freguesias nucleares da cidade do Porto. E as razões são fáceis de compreender: zona geograficamente acessível, antiga, pobre, esteticamente apelativa (bonita, apesar da degradação), negligenciada e, no entanto, bem-disposta – a adesão, simpatia e vivacidade dos moradores revelaram-se fulcrais para a concretização do episódio.

## A planificação das tarefas

De forma a aproveitar os dois meses e meio até ao fim da primeira fase da ACADEMIA, foi elaborado um calendário semanal de planeamento de tarefas com objectivos a cumprir até à entrega do episódio piloto. Assim sendo, dividiu-se o tempo em 10 semanas:

Semana 1	<b>Escolha do bairro</b> onde se realizaria o episódio-piloto. <b>Pesquisa sobre associações</b> , clubes recreativos e desportivos sediados no bairro escolhido, de forma a facilitar a nossa chegada às pessoas. Decisão sobre o material a utilizar
Semana 2	Início da <b>pesquisa no campo</b> , recolha de vídeos e fotografias. Contactos com as associações que nos possam ser úteis. Início da <b>escrita do script</b>
Semana 3	Continuação com a <b>pesquisa de campo</b> e respectivos contactos com associações e moradores. Continuação da <b>escrita do script</b> . Início da preparação de um <b>storyboard</b> utilizando os vídeos e fotografias recolhidas anteriormente. Decisão sobre o <b>estilo da banda sonora</b> do projecto através de pesquisa baseada na recolha de vídeos e imagens feita anteriormente
Semana 4	<b>Continuação de todos os aspectos da semana anterior</b> ; iniciar a <b>parte gráfica</b> . Criar o <i>lettering</i> para o título e créditos do programa. Início da construção das plataformas paralelas como página de Web, caso se justifique, <i>facebook</i> , com galeria de fotos, artigos de opinião
Semana 5	<b>Visita ao bairro de forma a preparar as filmagens</b> para a semana a seguir, sem descurar todos os outros aspectos da construção do projecto. <b>Finalização da escrita do script e storyboard</b>

Semana 6	<b>Início das filmagens.</b> Nesta semana, apesar de continuarmos a parte gráfica e a gestão de plataformas paralelas, o foco principal seria a recolha de imagens. Recolha de bastante material de forma a ter, posteriormente, na edição, um grande número de opções viáveis para a realização do episódio piloto
Semana 7	<b>Continuação das filmagens</b> para que no fim da semana já tivéssemos todo o material necessário para a edição do projecto
Semana 8	<b>Início da edição do episódio.</b> Início da realização do genérico. Início da divulgação do projecto nas plataformas paralelas
Semana 9	<b>Continuação da edição do projecto com a inclusão da banda sonora.</b> Intensificar a divulgação do projecto aliada à construção de artigos de opinião
Semana 10	<b>Conclusão da edição</b> e entrega do projecto

A planificação acima descrita não foi seguida à risca, pois contemplou elementos que acabaram por ser excluídos (como a elaboração da plataforma *online* que acompanharia ao detalhe os documentários) e outros que não foram cumpridos na semana designada. No entanto, foi um bom ponto de partida para a organização do episódio piloto e permitiu que se cobrisse a quase totalidade do trabalho a efectuar. De uma forma mais sucinta, o trabalho distribuiu-se do seguinte modo: duas semanas de pesquisa de campo, *online* e escolha do bairro; três semanas de *reperage*<sup>2</sup> (contacto directo e estabelecimento de relações com o bairro e os habitantes), de conhecimento da identidade do bairro, temas relevantes e escolha das personagens; três semanas de filmagens; duas semanas de edição, finalização e entrega do projecto. No decurso deste processo, foi-se construindo uma narrativa baseada na identidade – características, qualidades, defeitos, problemas e formas de estar na vida – de Miragaia e dos moradores. Isto serviria para facilitar a fase de edição.

<sup>2</sup> **Reperage:** (filmagens) reconhecimento de locais - <http://www.infopedia.pt/frances-portugues/rep%C3%A9rage>.

## Limitações/Constrangimentos

O material disponível para a fase de rodagem e mais tarde para a edição do documentário-piloto era, como já referi, escasso e de qualidade inferior ao disponibilizado na segunda fase do estágio.

Durante as filmagens foi usado um gravador de som, uma perche<sup>3</sup> e duas câmaras de filmar – uma disponibilizada pela RTP e outra pertencente a um elemento do grupo. Posto que nesta fase ainda não havia um orçamento disponível, as deslocações, as refeições e outros extras eram também da responsabilidade do grupo de trabalho. Na fase de pós-produção – duas semanas –, tivemos acesso a um computador *Macintosh* para edição, mas apenas durante a primeira semana. Na segunda semana recorreu-se ao computador pessoal de um dos elementos do grupo, algo que tornou o processo de edição mais difícil e moroso. Este tipo de limitações de material aconteceu na primeira fase do estágio porque nesta altura eram 66 os projectos-piloto em desenvolvimento, o que obrigou a que se estabelecesse um sistema de reserva de material. Isto ajudou a lidar com a situação mas não a resolveu na totalidade, já que muitos grupos – o nosso incluído – precisaram de obter determinados recursos tecnológicos por outras vias, como o aluguer ou mesmo pedindo material emprestado a amigos e conhecidos. Contudo, é importante referir que este era o primeiro estágio do género na RTP e que nem os próprios estagiários sabiam precisar exactamente todo o material de que iriam necessitar. Havia obviamente uma noção inicial daquilo que seria necessário, mas só com o arranque dos projectos é que se soube realmente tudo o que fazia falta.

## A banda sonora

No que diz respeito à banda sonora a usar nos documentários, havia duas possibilidades: recorrer a música que a RTP tem liberdade de uso ou contactar directamente, e em nome da estação, músicos relativamente conhecidos que estivessem interessados em

---

<sup>3</sup> *Perche*: (francês *perche*) s. f. [Cinema, Televisão] Vara comprida onde se fixa ou *movimenta um microfone*. = PERCHA - <http://www.priberam.pt/dlpo/dlpo.aspx?pal=perche>

disponibilizar os seus trabalhos. Contudo, no nosso caso optou-se por um compositor desconhecido, amigo de um dos elementos do grupo. Foram-lhe enviados brutos do episódio piloto, juntamente com canções de bandas de determinados estilos musicais que se coadunavam com aquilo que o grupo pretendia, com os moradores e com o ambiente do bairro. Os resultados foram extremamente positivos: o músico criou uma banda sonora, com base no material e informações recebidas, que superou as expectativas. Mais tarde, na segunda fase da ACADEMIA RTP, recorreu-se à mesma pessoa para os quatro episódios seguintes, e fazia todo o sentido que assim acontecesse. Os responsáveis da ACADEMIA tiveram algumas reticências relativamente a esta opção, visto que não era uma opção contemplada inicialmente. Mas tendo ouvido os resultados, acabaram, felizmente, por permitir que se seguisse esta opção.

## A Segunda Fase da ACADEMIA

Terminada a primeira fase do estágio na Academia, em fins de Julho de 2011, o episódio-piloto foi apresentado ao júri que o iria avaliar e decidir a sua continuidade ou não na segunda fase. Após visionar o episódio, o júri mostrou-se bastante agradado com o resultado, colocou questões pertinentes sobre vários aspectos com os quais tivemos de lidar ao longo do episódio e deixou alguns apontamentos e críticas construtivas, antevendo a possibilidade do projecto seguir em frente. Em fins de Agosto a selecção estava feita e, como já foi referido, o projecto CÓDIGO DE BAIRRO foi um dos escolhidos.

### As Três Primeiras Decisões

Com o início da segunda fase da ACADEMIA RTP e antes da entrada na pré-produção da série, foram tomadas, em reunião com os responsáveis da Academia, as três primeiras medidas que influenciariam o decurso do projecto até à sua conclusão: a mudança do nome, a transição para o formato televisivo e o número de episódios a realizar.

### A mudança de nome

Quando se decidiu mudar o tipo de bairro a retratar e, portanto, mudar também o título da candidatura – Bairro Social – tomei a iniciativa de criar hipóteses de nomes. Após o registo de cerca de 20 nomes, chegou-se a um consenso relativamente a dois: BAIRRO SENTIDO e CÓDIGO DE BAIRRO. Como já foi referido, decidiu-se que o episódio piloto teria o primeiro título. Contudo, chegada a segunda fase, foi-nos sugerido pelos responsáveis que mudássemos para o segundo nome. CÓDIGO DE BAIRRO é mais apelativo, mais sugestivo, mais fácil de recordar e coadunava-se com aquilo que queríamos retratar em cada documentário: a identidade de um bairro, a sua forma de estar, as relações entre os habitantes e a sua forma de tratamento, o sotaque, expressões e linguagens que o bairro usa para a comunicação do dia-a-dia. Em suma, os seus códigos. Mudou-se então o nome da série documental para CÓDIGO DE BAIRRO.

### A transição para o formato TV

O episódio-piloto tinha a duração de apenas 12 minutos e era pensado para a plataforma *online*. Essa condição também se alterou. O júri da academia viu no projecto ideias e qualidades suficientes para transitar para a plataforma televisiva, o que implicou desde logo a extensão de cada documentário para cerca de 25 minutos. E aqui entrou-se com mais seriedade num aspecto fulcral em televisão: as audiências. A partir daqui, a responsabilidade do grupo aumentou, também devido a este novo elemento. Iria realizar-se um produto para televisão e para os telespectadores. Ou seja, à nossa visão relativamente ao que pretendíamos mostrar em cada curta-metragem acrescentou-se aquilo que o público quer ver num produto deste género. Mais do que antes, estava-se a trabalhar para ser visto, para um público mais abrangente, enfim, para as audiências.

### O número de episódios a realizar

Uma realidade cedo apreendida no estágio na RTP foi a de que a criação de um produto para televisão é um trabalho necessariamente colectivo e dispendioso. Assim sendo, é fulcral que a sua ideia base seja muito bem concebida e que apresente condições e qualidade suficientes para lutar por lucro e audiências. E para lucrar deve ser otimizada ao máximo.

Significa isto, no caso do projecto CÓDIGO DE BAIRRO, que este deveria ser realizado com o maior número de episódios possível, no mais curto período de tempo possível e com os custos mais reduzidos possíveis. Pela primeira vez compreendi de forma mais aprofundada a cultura de imediatismo da televisão. Ficou então decidido que iriam realizar-se mais quatro curtas-metragens documentais – Miragaia (Porto); Alfama (Lisboa); Troino (Setúbal); e Caxinas (Vila do Conde) – num espaço de sensivelmente 4 meses (este período de tempo incluía o trabalho de investigação, pré-produção, *reperage*, rodagem<sup>4</sup> e pós produção).

### Mais apoio e melhores condições de trabalho

Tal como referido anteriormente, nesta segunda fase as responsabilidades na empresa eram consideravelmente superiores. O projecto CÓDIGO DE BAIRRO foi um dos 24 seleccionados para continuação, transferiu o seu formato para a plataforma televisiva e passou a incluir uma série de elementos novos, disponibilizados pela ACADEMIA RTP, com vista a potenciar o mais possível o produto final.

Foi-nos atribuído um Gestor de Projecto (Marco Oliveira, profissional da área do audiovisual da RTP) para supervisionar o trabalho, fazer sugestões, críticas e prestar auxílio em tudo o que fosse preciso; passámos a dispor de mais e melhor material para a fase de rodagem; foi atribuído um orçamento de 20 mil euros ao documentário e, através da rede de contactos do Gestor de Projecto, o grupo passou também a contar com um Director de Fotografia – Pedro Azevedo, um profissional externo à RTP, que trabalha principalmente em filmes e *videoclipes* de música, e que nos assistiu com a sua experiência na fase de rodagem e de pós-produção.

---

<sup>4</sup> Rodagem: CINEMA, TELEVISÃO recolha e registo de imagens em filme; filmagem; - <http://www.infopedia.pt/lingua-portuguesa/rodagem>

## A escolha dos bairros

Devido às melhores condições proporcionadas pela RTP na segunda fase do estágio, à mudança de formato e ao conseqüente aumento na duração de cada episódio, não houve aproveitamento audiovisual do episódio-piloto em Miragaia, ou seja, esse documentário seria novamente criado de raiz. Havia então a necessidade de escolher os outros três locais para documentar.

O processo de escolha foi semelhante ao da primeira fase, com a diferença de que esta busca seria feita a nível nacional. Embora a RTP tenha dado a liberdade de eleger bairros em qualquer ponto do país (podiam ter sido escolhidos bairros unicamente do norte, por exemplo), optou-se por seleccionar dois mais a norte e outros dois mais a sul. Começou-se pela pesquisa *online* em blogs, fóruns, associações culturais, sociais, desportivas, juntas de freguesia, mas em virtude do pouco tempo de que dispúnhamos e da importância que as escolhas iriam assumir, este tipo de busca não era suficiente. Procedeu-se então à pesquisa no campo. Obteve-se a autorização da RTP e o grupo visitou em dois períodos diferentes de três dias cada as cidades de Lisboa e de Setúbal (é de referir que a empresa não suportou os custos das viagens).

Em Lisboa, percorreu-se a freguesia da Graça e os bairros de Alfama, Mouraria e Madragoa. A opção recaiu em Alfama, apesar de algumas reticências iniciais, pois é um bairro muito conhecido pela sua antiguidade e forte incidência da cultura fadista, e onde já se fizeram produções audiovisuais de vários tipos, como filmes e *videoclipes* musicais. Contudo, a beleza arquitectónica do local e a heterogeneidade dos moradores foram argumentos suficientes para que Alfama fosse o segundo bairro escolhido.

Na segunda pesquisa de campo, em Setúbal, a busca foi mais filtrada. Percorreram-se os bairros do Troino e das Fontainhas. Ambos são semelhantes, antigos, degradados, envelhecidos e vivem essencialmente das pescas. O Troino acabou por ser a escolha seguinte, por ser o bairro mais antigo de Setúbal e por ser aí a origem de algo que se pode chamar de código de bairro: o “*Charroque*”, dialecto antigo dos Setubalenses, mescla dos sotaques nortenhos, algarvios e do francês.

Além das viagens efectuadas ao sul do país, foi feita outra com a duração de um dia a Vila do Conde, mais propriamente às Caxinas. Esta opção já era praticamente assumida, pois o grupo de trabalho já conhecia o lugar e considerava-o adequado aos propósitos e ao conceito da série, apesar de não ser freguesia nem bairro. A visita serviu apenas para confirmar o forte sentido de comunidade dos habitantes e a vincada identidade do lugar.

## O calendário

Na primeira fase, os trabalhos diziam respeito a um só episódio, filmado num só bairro, na baixa do Porto. Aí, o trabalho alternou entre Miragaia e as instalações da RTP, em Vila Nova de Gaia, num período de dois meses e meio, pelo que a calendarização de tarefas foi relativamente simples de planear e executar. Já na segunda fase, a elaboração de um calendário assumiu um papel consideravelmente mais importante. Havia quatro episódios para realizar em cerca de três meses e meio (desde meados de Outubro até 31 de Janeiro, o último dia do estágio profissional), fazendo jus ao imediatismo que a TV requer e à necessidade de optimização de recursos. No calendário planificado incluíram-se os dias de *reperage*, rodagem, escrita dos guiões, edição e pós-produção dos quatro documentários.

O calendário está preenchido até ao dia sete de Janeiro de 2012, sendo essa última semana dedicada à edição do documentário nas Caxinas. Mas na prática, o trabalho estendeu-se até ao dia 31 de Janeiro, sendo que esse último mês de estágio serviu para fazer um pouco de tudo, desde a finalização dos guiões dos episódios aos últimos retoques na edição vídeo e áudio dos mesmos.

## O orçamento do projecto

Para o projecto CÓDIGO DE BAIRRO, a RTP estipulou um orçamento de 20 mil euros, que incluiu os seguintes itens:

- Honorários: grafismo e director de fotografia;

- Equipamento e produção técnica: Carros de exteriores, *xslider*, *steadycam*, discos rígidos;

- Deslocações e estadias: hotéis, refeições, portagens e viatura;

- Música: compositor/arranjos musicais.

A contratação do Director de Fotografia possibilitou o uso de muito do seu material, como uma máquina filmar, tripés, material de iluminação, filtros, lentes, etc. Desta forma, poupou-se a necessidade de incluir tais itens no orçamento.

### Tempo: o maior obstáculo

Já aqui foram abordadas as questões da maior responsabilidade e da superior carga de trabalho na segunda fase da ACADEMIA RTP. Falemos agora do tempo. Também aqui já foi referido que o tempo determinado para a concretização de objectivos no estágio profissional foi bastante diferente da primeira para a segunda etapa. Se no episódio-piloto foi possível dedicar dois meses e meio a uma curta-metragem centrada numa freguesia Portuense de fácil e rápido acesso, na segunda fase o desafio revelou-se bem mais exigente e complexo.

Durante a realização do documentário piloto, juntando os períodos de pesquisa de campo, *reperage* e filmagens, foi possível passar cerca de seis semanas em Miragaia a contactar com os moradores, a construir relações de confiança e a perceber as dinâmicas, o modo de vida e a identidade do local – permitindo assim que se fosse começando a construir o guião da *estória*. Adicionalmente, para outras questões como a banda sonora, a finalização do guião, a edição e entrega do documentário, sobrou um período de mais ou menos quatro semanas.

Já na realização dos quatro episódios seguintes, o imediatismo e a optimização de recursos próprios da televisão e, porque não dizê-lo, compreensíveis num projecto arriscado como foi o da ACADEMIA RTP, entraram em cena. Calendarizados estavam apenas quatro dias de pesquisa de campo e *reperage* por cada documentário, cinco dias de filmagens também por documentário e, relativamente à edição, sete dias para o episódio de Miragaia, seis para o de Alfama, seis para o do Troino e cinco para o das Caxinas. Isto tendo em conta que o calendário

ficou planificado até ao dia sete de Janeiro e que o resto dos dias até ao fim do mês (e, conseqüentemente, do estágio) seriam para continuar e finalizar a pós-produção de todos os episódios.

No que diz respeito aos períodos de pesquisa de campo e conhecimento do local, dos moradores e das dinâmicas dos bairros, quatro dias de *reperage* por documentário são manifestamente poucos e o episódio de Miragaia saiu claramente a ganhar na equação dos bairros. Devido ao trabalho feito anteriormente na freguesia Portuense e ao tempo lá passado, as relações já estavam estabelecidas, os moradores tinham bastante cumplicidade com o grupo, as dinâmicas e temas essenciais do bairro tiveram tempo suficiente para serem bem explorados e seleccionados. Em suma, houve tempo para o local se habituar a nós e tempo para nós conhecermos bem o local, o que de certa forma facilitou a realização do episódio de Miragaia na segunda fase (tanto quanto se pode facilitar um trabalho desta magnitude feito por recém-licenciados e pela primeira vez...). Ora, esperar que se adquirisse isto em apenas quatro dias por bairro era injusto, se não impossível... E foi este o aspecto em que mais se notaram as limitações da falta de tempo, que obrigaram a que se fosse registando as temáticas a explorar e a planificar as entrevistas às personagens durante o período de *reperage* e também de filmagens.

O número de dias estipulado para cada rodagem também foi bastante reduzido, levando a um ritmo de trabalho muito intenso. A título de exemplo, a *reperage* e a rodagem dos documentários de Alfama (Lisboa) e Troino (Setúbal) foram efectuadas de forma seguida, durante 20 dias – entre o dia 12 de Novembro e o dia 1 de Dezembro – com fins-de-semana incluídos e com apenas um dia de descanso. Sendo eu o principal responsável pela pesquisa de campo e pela ligação dos bairros e dos moradores com o grupo de trabalho, o meu trabalho no sul do país começou três dias mais cedo, no dia 9 de Novembro.

No que diz respeito ao tempo estabelecido para edição e conclusão dos quatro documentários, esse também foi bastante inferior quando comparado com a edição do episódio-piloto. Mas ter passado o mês de Janeiro quase todo nas instalações da RTP, dedicado exclusivamente a escrever os argumentos e a editar os episódios, muitas vezes dia e noite, foi bastante produtivo. No episódio-piloto, todos os elementos do grupo participaram juntos na edição, o que não é uma estratégia ideal, pois quatro pessoas juntas dia e noite à volta de um

programa de edição torna-se, a partir de certo ponto, difícil de suportar. Já na edição dos quatro episódios seguintes, procedeu-se a uma divisão de tarefas que permitiu ganhar tempo e se revelou bem mais frutífera: enquanto uns procediam à selecção de vídeos e à escrita do argumento de determinado episódio, outros iam editando um episódio diferente. E assim foi até à conclusão dos quatro documentários.

Concluindo este item, o tempo imposto ao grupo foi efectivamente a maior barreira a ultrapassar. No entanto, este não foi um aspecto inteiramente negativo do estágio, longe disso. A explicação é fácil de perceber: a quantidade de trabalho que havia para realizar e o ritmo intenso que esse mesmo trabalho exigiu permitiram melhorar a produtividade, as capacidades de decisão e de selecção relativamente ao que era, de facto, relevante para os objectivos do grupo em todas as fases da realização dos documentários. O ritmo elevado de trabalho e a pressão dos prazos determinados ajudaram a trazer alguma experiência ao grupo, nesta fase inicial das nossas carreiras profissionais.

### A divisão de funções

O grupo de trabalho ligado ao projecto CÓDIGO DE BAIRO era composto por quatro elementos formados na área das Ciências da Comunicação. Dois deles ligados à vertente audiovisual do curso e outros dois (onde eu me incluo) à de informação e jornalismo. A heterogeneidade de competências dentro da área foi algo que tomei em consideração quando decidi candidatar-me à ACADEMIA RTP e iniciei a procura de elementos para formar um grupo. Diferentes competências permitiriam um grupo mais completo, mais equilibrado e uma repartição de funções mais fácil e lógica.

Ainda assim, e na fase inicial, não se pode dizer que houvesse uma divisão clara e intransigente de tarefas dentro do projecto. Isto é, com algumas excepções (eu nunca exerci funções de filmagem, por exemplo), todos os elementos faziam um pouco de tudo. No entanto, com o passar do tempo e especialmente após a transição para a segunda fase do estágio, a necessidade de otimizar o tempo disponível e de potenciar ao máximo as competências de cada elemento levaram a que se estabelecesse uma divisão mais clara e definida de funções. Isto foi

algo que também os responsáveis pelo estágio incentivaram e, conforme esperado, foi uma decisão acertada.

## As minhas funções no projecto

Antes de entrar mais detalhadamente nas minhas competências dentro do projecto, é relevante referir a primeira de todas: a autoria. A entrada para o estágio resultou de uma candidatura baseada numa ideia, e essa ideia foi formulada pelos quatro elementos do grupo. Assim sendo, pode afirmar-se que a primeira função é/foi a de co-autor da série documental CÓDIGO DE BAIRRO, algo que é mencionado nos créditos iniciais de cada documentário. Já nos créditos finais de cada episódio, o meu nome aparece como Documentarista e Anotador. Mas como já foi aqui escrito anteriormente, as funções desempenhadas foram muito para além das duas denominações acima mencionadas. Abordemos agora este item de forma mais aprofundada.

Uma das primeiras funções desempenhadas foi a de investigação e produção, com vista a escolher os bairros a documentar. Assim, coube-me a pesquisa *online* e por telefone, contactando e recolhendo informações em câmaras municipais, juntas de freguesia, associações culturais, sociais, desportivas, etc. Desta busca era retirado um número reduzido de bairros a visitar posteriormente para efeitos de escolha. A pesquisa de campo era outra função. Através desta, fiz a ligação do grupo de trabalho com os locais e as pessoas. Escolhidos os bairros, o meu trabalho passava por visitar as associações e estabelecimentos comerciais de relevo, conhecer os locais de interesse e os mais frequentados, travar conhecimentos com os moradores, conquistar a sua confiança, conhecer as suas dinâmicas e as do bairro, entender que tipo de pessoas são, a forma de pensar e de estar, os problemas enfrentados no dia-a-dia. Em suma, conhecer e compreender a identidade do local, para avançar para os objectivos seguintes: a estruturação do argumento e da fase de rodagem. Neste âmbito, coube-me escolher as “personagens”, as temáticas a abordar consoante as informações retiradas e consoante aquilo que era pretendido de cada indivíduo retratado, e preparar as entrevistas (que na prática eram conversas informais e descontraídas, pois era esse o tom desejado nos documentários).

Visto que era eu o elo de ligação com as pessoas, procedia também à marcação dos encontros, à escolha dos locais (e respectiva autorização para filmar) e à obtenção de autorizações de direitos de imagem. Nos episódios que implicaram deslocações e dormidas (já referi anteriormente os dias passados no sul do país para *reperage* e rodagem em Alfama e Troino), assumi também funções de produção, marcando hotéis e viaturas. Na organização do material audiovisual captado para facilitar mais tarde a fase de pós-produção, coube-me também – como referido no primeiro parágrafo – proceder à anotação escrita das cenas filmadas durante as rodagens.

Ultrapassadas as fases de rodagem dos quatro programas, as minhas funções até ao fim do estágio, bem como as dos restantes elementos, passaram a desenrolar-se unicamente nas instalações da RTP. Durante esse tempo - a fase de pós-produção - recolhi todo o material audiovisual, e toda a informação escrita em documentos e apontamentos pessoais, e elaborei os argumentos dos documentários. Este trabalho consistiu no visionamento de todas as conversas com as personagens e de todas as filmagens de situação em que personagens e outros moradores interagissem. Após esse visionamento, feito várias vezes, fiz uma selecção de trechos das informações e dos momentos mais importantes, tendo em conta os temas mais marcantes de cada bairro e a mensagem que se pretendia passar, e a partir dessa selecção construí o argumento de cada episódio. É de referir que cada argumento entregue aos colegas de grupo que depois iriam editar não era uma estrutura inalterável, isto é, por questões relacionadas com a edição, essa estrutura poderia sofrer algumas alterações, sem que o argumento por mim composto fosse beliscado de alguma forma no tom e nas mensagens a transmitir. Isto foi algo fácil de fazer na medida em que os quatro autores do projecto estavam globalmente de acordo quanto ao produto final ambicionado.

## Balanço dos estágios

### Antena 1

#### O estágio na rádio em duas áreas distintas: implicações

Como já foi aqui referido e explicado, o estágio curricular efectuado na Antena 1, V. N. Gaia, repartiu-se pela secção de desporto e pelo magazine de cinema Cinemax. Tal divisão teve consequências, positivas e negativas.

Estar entre duas áreas permitiu/implicou que prestasse atenção às duas, ou seja, o trabalho de investigação e de actualização permanente e necessário antes da produção de peças englobava o desporto e o cinema. Sendo eu aficionado nas duas áreas, este tipo de trabalho não foi encarado unicamente como obrigação, mas também como algo a fazer com gosto. Da mesma forma, a escrita de peças para desporto e cinema foi também algo feito com prazer, sabendo que estava a adquirir práticas em dois tipos de peças diferentes (apesar de estas serem meros exercícios cuja prática só me beneficiaria a mim, dada a impossibilidade, já referida, de irem para o ar). Mas esta situação impediu que intensificasse a minha prática e experiência radiofónica numa só área e, adicionalmente, que o fizesse no programa pelo qual escolhi a Antena 1 para estágio curricular – o Cinemax rádio. Consequentemente, o trabalho efectuado e o respectivo acompanhamento foram inferiores nesta área.

#### A experiência:

O contacto com a plataforma da rádio Antena 1, numa empresa com excelentes estruturas e condições, permitiu uma aprendizagem mais prática da linguagem radiofónica e respectivas regras, nomeadamente no jornalismo desportivo e num programa de cariz cultural como é o Cinemax.

Houve efectivamente um acréscimo de conhecimentos na edição para rádio, bem como uma maior consciencialização da voz enquanto ferramenta de trabalho e da importância de aspectos como a colocação, dicção e as pausas. O trabalho de campo, em conferências e estádios, onde me foi permitido prestar assistência aos jornalistas da Antena 1, foi interessante e permitiu desmistificar várias noções pré-concebidas sobre os relatos, os comentários, as conferências de imprensa e as sessões de perguntas nas denominadas “zonas mistas”, mas também tomar conta das implicações e constrangimentos inerentes. Da mesma forma, também a coordenação em estúdio das emissões desportivas foi interessante de assistir, pela sua complexidade e risco.

Uma das funções que me foi possível efectuar com mais frequência e que mais apreciei foi a das entrevistas por telefone, para posterior edição e produção de peça. Infelizmente e por força das circunstâncias, todas elas, com excepção de uma, foram feitas a personalidades ligadas ao desporto. No entanto, foram exercícios aliciantes de fazer, mais ainda por saber que os sons mais relevantes das entrevistas, seleccionados por mim, iriam sempre ser usados nos compactos desportivos da Antena 1. O aspecto mais marcante do estágio curricular na Antena 1, talvez por ter sido a experiência profissional mais longa na área até à altura, foi o do ritmo de trabalho. Na redacção, todos têm peças para produzir e prazos para cumprir, logo, há pouco tempo para a escrita das peças e para a gravação e edição. Dada a minha condição de estagiário, o trabalho por mim efectuado foi obviamente menos afectado por esse ritmo, mas o facto de ter assistido a esse ambiente diariamente permitiu adquirir uma maior compreensão das exigências requeridas neste tipo de funções.

## Os pontos negativos

O facto de ter sido pouco afectado por um ritmo mais intenso pode considerar-se um aspecto negativo do estágio, no sentido em que o meu trabalho, além das traduções e as dobragens para o Cinemax, o apoio prestado em transmissões de jogos e as entrevistas feitas na secção de desporto, consistia em exercícios de rádio que eram avaliados pelos dois orientadores

de estágio. Efectivamente, só no estágio seguinte na Academia RTP pude experienciar a 100% essa intensidade de trabalho.

Apesar dos dois orientadores, o acompanhamento ao meu trabalho foi escasso, sendo ligeiramente superior na secção de desporto. Superior na medida em que a minha participação na redacção de desporto foi, também ela, substancialmente mais intensa do que no trabalho realizado para o Cinemax, a minha primeira opção na Antena 1.

### O balanço do estágio curricular

O trabalho na redacção da Antena 1 foi, em termos genéricos, uma experiência enriquecedora, pois neste primeiro estágio na área das Ciências da Comunicação pude conviver e aprender diariamente com excelentes profissionais da RTP, nomeadamente das áreas com as quais contactei mais de perto (construindo assim uma rede de contactos, sempre útil). É certo que o pouco acompanhamento, juntamente com a colocação em duas áreas distintas da redacção de rádio, foram pontos negativos incontornáveis. O término do estágio deixou a sensação de que podia ter-se feito e apreendido mais. No entanto, a convivência na redacção com trabalhadores da RTP e a vontade/possibilidade de aprender pela via da prática e num contexto profissional, foram importantes e ajudaram a levantar o véu sobre as realidades que me esperam doravante na carreira profissional, venha ela a passar pela rádio, por outra plataforma ou mesmo por outra qualquer área das ciências da comunicação.

## Academia RTP

### A experiência

Depois de três meses de estágio curricular na Antena 1, ter sido seleccionado para um estágio remunerado na mesma empresa – RTP –, com duração de nove meses e a possibilidade

de desenvolver uma ideia original, foi uma oportunidade interessante e pouco comum na conjuntura actual.

Em termos de realização profissional e pessoal, desenvolver uma ideia original numa empresa como a RTP, sabendo da possibilidade dessa mesma ideia ir para o ar, foi uma das grandes mais-valias proporcionadas pela ACADEMIA RTP. Esta condição fez crescer o nível de responsabilidades, algo que inicialmente causou alguns receios, mas que acabou por ser positivo, pois elas fazem parte da vida profissional de qualquer indivíduo em qualquer área do mercado de trabalho. Ter responsabilidades aguçou o sentido de responsabilidade - estimulou a concentração e a capacidade de trabalho.

Alicerçadas no incitamento do potencial e criatividade dos estagiários da Academia estavam as condições/estruturas tecnológicas e humanas. Durante as duas fases do estágio, e principalmente na segunda, foi frequente a disponibilidade dos responsáveis pela Academia para ajuda, sugestões e críticas. A cooperação do Gestor de Projecto e a disponibilidade e simpatia de outros profissionais da RTP que não estavam ligados à Academia possibilitaram a formação de uma boa rede de contactos, a partilha de experiências entre estagiários e um saudável ambiente de entreajuda. Com isto beneficiaram a aprendizagem e a experiência dos estagiários, e a própria empresa que passou a contar, ainda que temporariamente, com jovens criativos e motivados.

Outro ponto positivo do estágio profissional, proporcionado pela RTP mas também pelo próprio carácter do projecto CÓDIGO DE BAIRRO, está relacionado com a comunicação e a convivência com diferentes tipos de interlocutores, dos mais variados estratos sociais, muitas vezes na rua – ou, se quisermos, nos bairros, nas associações, nas juntas de freguesia, nos cafés, restaurantes, igrejas, nas casas, e até no aluguer de material, viaturas e marcação de hotéis. O sucesso ou concretização do projecto com resultados minimamente positivos dependia muito de uma boa relação comunicacional com vários tipos de agentes, e essa devia adaptar-se o mais possível a eles e ser feita com estratégia, ponderação, boas intenções e finalidade. Muito do meu trabalho de campo assentou nestas premissas. E foi com prazer que foi encarado esse trabalho de campo, quer nas fases de pesquisa, quer nos dias de rodagem. Trabalhar entre os bairros do norte e do sul e as instalações da RTP evitou o aborrecimento e evitou que se criassem rotinas, muitas vezes prejudiciais para a qualidade do produto almejado.

O ritmo de trabalho, frequentemente intenso, também teve um papel importante e positivo no estágio, por razões que já foram abordadas anteriormente. Foi um ritmo adquirido numa empresa da magnitude da RTP, com os apoios e supervisão já referidos e incentivando sempre a criatividade dos estagiários – uma das frases mais ouvidas na Academia durante os 9 meses foi: “Arrisquem e façam diferente porque se nós quiséssemos conteúdos iguais aos que já foram feitos, pedíamos aos trabalhadores que já cá estavam na RTP para os fazerem”.

### Os pontos negativos

Este ponto já foi abordado anteriormente de forma indirecta. Como já foi referido, o tempo de *reperage*, rodagem e edição para cada episódio foram encurtados substancialmente da primeira para a segunda fase do estágio. Isto dificultou não só a pesquisa documental, *online* e de campo, como também o estabelecimento de relações de maior confiança e cumplicidade entre o grupo de trabalho e os habitantes dos locais filmados. Consequentemente, e exceptuando o episódio de Miragaia por razões já analisadas, a espontaneidade e o à-vontade das personagens nos três episódios seguintes foram condicionados, não totalmente, mas em certa parte.

Outro ponto a reter neste capítulo é o da escassez de material na primeira fase do estágio. Este aspecto acabou por não assumir uma importância vital na rodagem do episódio piloto, já que nessa altura o conteúdo/mensagem e linhas orientadoras do projecto é que eram determinantes para a passagem do projecto à fase seguinte. No entanto, o facto de só termos à disposição um Macintosh por uma semana (ao invés de duas) durante a edição, condicionou esse trabalho, tornando-o mais lento e desgastante.

Para finalizar este item, outro constrangimento enfrentado foi o facto de o episódio-piloto ter sido realizado sem orçamento da parte da RTP. Quer isso dizer que durante esses dois meses e meio os custos do documentário foram suportados inteiramente pelo grupo, o que desde logo condicionou a escolha do bairro a filmar, pois teria de ser seleccionado um local relativamente acessível e próximo.

## Balanço do estágio profissional

Fazendo uma retrospectiva dos nove meses de estágio na Academia RTP, é seguro afirmar que o saldo foi francamente positivo: o grupo que integrou o projecto CÓDIGO DE BAIRO – eu incluído – sentiu que evoluiu consideravelmente a nível profissional, e que participou com entusiasmo na evolução do produto que se propôs a desenvolver no início do estágio. O resultado final - uma série documental de quatro episódios em bairros típicos portugueses - foi extremamente satisfatório para o grupo e a sua qualidade foi consensual entre os responsáveis da RTP que nos auxiliaram e avaliaram. Foi uma excelente primeira experiência profissional (no meu caso, segunda), um óptimo período de aprendizagem diária e acrescentou um elemento muito interessante ao portefólio de cada um – uma série de televisão.

## O tema: identificação e esclarecimento

Conforme já foi referido, considerei mais proveitoso e interessante inserir os dois estágios cumpridos na RTP no presente relatório de estágio, por forma a aproveitar o mais possível todos os conhecimentos absorvidos e experiências vividas em duas plataformas distintas da mesma empresa. Ter a possibilidade de comparar e reflectir sobre aprendizagens e funções diferentes no mesmo órgão de comunicação (e no início de uma vida profissional) é uma situação invulgar, privilegiada e que, portanto, merece meditação. Com base nestas premissas, decidi dissertar sobre o tema *Da Rádio para a Televisão: a produção de conteúdos em formatos e linguagens diferentes*. Avancemos para uma explicação mais aprofundada.

Na rádio Antena 1 e na Academia RTP houve um aspecto/função que esteve sempre presente do início ao fim dos dois estágios: a necessidade constante de pesquisa e selecção de informação para posterior uso no trabalho a realizar. Tanto para a produção de uma peça jornalística (sobre desporto ou cinema) como para a escrita do argumento de um documentário, era necessária uma actualização diária dos temas a tratar. No estágio da Antena 1 recorri principalmente à plataforma *online* para me manter informado sobre a actualidade do cinema nacional e internacional e do desporto, também nacional e internacional, com especial enfoque no futebol. Já na ACADEMIA RTP, e como já tive oportunidade de referir, a investigação incluía desde a busca *online* e por telefone, até ao visionamento de filmes, documentários e à pesquisa de campo (fosse ela nas juntas de freguesia, nos cafés, restaurantes, pontos de encontro ou mesmo junto dos moradores dos bairros). Ou seja, a necessidade de informação relevante, fidedigna e a busca da mesma nos locais certos foi um ponto comum e um aspecto marcante nos dois estágios. Mas, como é óbvio, estamos a falar de tratamentos, plataformas e produtos finais diferentes.

A rádio, mais especificamente o jornalismo radiofónico, tem uma linguagem e regras próprias que diferem da produção de conteúdos para televisão (no caso, uma série de curtas-metragens documentais). Se durante o estágio na Antena 1 exerci funções de cariz essencialmente jornalístico, não se pode fazer a mesma afirmação relativamente aos 9 meses na RTP. Na Academia, como já foi referido, fiz um pouco de tudo e, principalmente, trabalhei em investigação, produção e argumento (além de outras funções exercidas pontualmente e por força da necessidade, como por exemplo, tratar do som na fase de rodagem). Os documentários não

foram realizados em tom de reportagem, mas sim de cinema ou, se quisermos, de entretenimento para televisão. Logo, sem vínculos às regras do jornalismo, apesar de se poder considerar algum desse trabalho como jornalístico (nomeadamente a pesquisa e as entrevistas às personagens dos episódios).

Deste ponto em diante e através de uma fundamentação, irei abordar as diferenças e pontos comuns entre dois formatos que são distintos e se aplicam a plataformas diferentes – a produção de conteúdos jornalísticos (sobre cinema e desporto) para rádio; e a produção de conteúdos de entretenimento para televisão sob a forma de documentários. Dois produtos diferentes, de conteúdos diferentes, destinados a plataformas diferentes, mas realizados sob a mesma chancela: a do serviço público, obrigação contratual da RTP.

## A Especificidade da Linguagem Radiofónica

*“O jornalismo radiofónico é tanto um produto do mundo que procura representar para as suas audiências como é o reflexo desse mesmo mundo”* – Guy Starkey e Andrew Crisell (2009, p. 101)

A rádio na sua componente jornalística é, tal como a imprensa escrita, a televisão ou a internet, um meio de transmissão de mensagens que, depois de seleccionadas e “tratadas” jornalisticamente, servem o propósito de informar, de actualizar o público (no caso da rádio, os ouvintes). É, para Starkey e Crisell (2009), um produto concebido pelo mundo mas também o seu reflexo.

Uma das suas características mais marcantes e que a diferenciam dos demais formatos é a possibilidade de se poder efectuar outras tarefas enquanto ouvimos rádio. João Paulo Meneses (2003, p. 26) aborda este aspecto, e fala em acumulação – ou seja, a rádio é um meio que permite que o indivíduo cozinhe, conduza, leia, estude ou faça exercício físico, só para citar alguns exemplos, enquanto ouve rádio. Esta é, sem dúvida, uma das grandes vantagens da plataforma. Em relação a este ponto, considera-se pertinente a seguinte ressalva: quando ouvimos rádio enquanto efectuamos outra qualquer tarefa, a atenção prestada pode não ser a mesma e pode até ser interrompida. O autor exemplifica isto: *“Não é possível escrever uma*

*notícia sem pensar que o ouvinte pode começar a ouvir a meio, perdendo, portanto, o início; que facilmente se distrai do que está a ouvir porque lhe buzina num semáforo; (...) ou que, mesmo estando em casa, concentrado a ouvir o relato de futebol, o telefone pode tocar no momento do golo...*” (2003, p. 26). A acumulação pode, portanto, ser uma vantagem ou uma desvantagem. Na minha opinião, é mais a primeira do que a segunda: podemos não ser capazes de realizar todas as tarefas imagináveis enquanto ouvimos rádio, mas algumas delas são possíveis. Ao contrário da televisão e do jornal, que nos obrigam a estar parados, a rádio tem a mobilidade a seu favor – a título de exemplo, é obviamente impossível lermos o jornal enquanto fazemos *jogging* ou vemos televisão enquanto conduzimos um carro. Ora, esta mais valia confere à plataforma da rádio, desde logo, um impacto mais abrangente em termos de receptores. Neste âmbito, Oliveira Júnior (Citado por Portela, 2006, p. 25), refere-se à instantaneidade e espontaneidade da rádio – independentemente do que estamos a fazer enquanto ouvimos as notícias, elas partem e são recebidas por nós de imediato, ou seja, consumimo-las e reagimos a elas quase de forma espontânea e instantânea. Como refere Eduardo Meditsch, há uma “*simultaneidade entre a enunciação e a recepção*” (citado por Portela, 2006, p. 25 e 26).

## Escrever para a oralidade

Esta é uma questão de grande importância para o jornalista de rádio: saber que quando escrevemos uma peça, estamos a escrevê-la para depois dizê-la, algo que tem de ser feito “*de modo a que o ouvinte nos entenda, de princípio a fim, sem qualquer tipo de distração – o ‘ruído’*” (Meneses, 2003, p. 30). O ‘ruído’ de que fala Meneses, muitas vezes pode estar na entoação que damos ao texto na oralidade, isto é, a frase falada pode muito bem assumir um sentido diferente da frase escrita.

A comunicação oral é algo que nos acontece com muita naturalidade e facilidade, sendo também dada a uma certa anarquia e termos de organização frásica/gramatical. Assim sendo, e conforme fui percebendo ao longo do estágio na Antena 1, torna-se necessário entrar numa espécie de jogo de equilíbrios entre a escrita e a oralidade. Porque o discurso oral é mais improvisado e imprevisível, o jornalista tem que adaptar a escrita à oralidade da rádio que, do

lado do ouvinte, significa nas palavras de Meneses (2003, p. 30) “*instabilidade, precariedade, simultaneidade, mobilidade, ubiquidade*”.

O som pode provocar alguma sensação de ambiguidade no receptor, sendo portanto “*através das palavras que a transmissão de rádio procura limitar essa ambiguidade, direccionando o ouvinte para uma interpretação em particular ao eliminar outras possibilidades de interpretação*” (Strarkey & Crisell, 2009, p. 104; 105). Esta teoria, embora adequada e perspicaz, não é infalível na medida em que os ouvintes não são todos iguais e uma notícia que entorneça uma pessoa, pode tão facilmente causar indiferença a outra. Se quisermos usar um exemplo concreto, atentemos nas touradas: uma notícia sobre os touros de morte em Barrancos tanto pode chocar um ouvinte que seja contra a tauromaquia como agradar a outro que seja aficionado por touradas.

Se durante o estágio na ACADEMIA RTP, este tipo de preocupações não existiam (os documentários eram narrados pelas palavras dos personagens que, em geral, eram indivíduos de classe baixa e com pouca formação escolar), na Antena 1 este foi um desafio que enfrentei até ao fim do estágio. Com um apoio residual da parte dos orientadores, esta aprendizagem, este tal jogo de equilíbrios, foi algo que fui apreendendo na base da tentativa e erro. Ou seja, ia melhorando as minhas capacidades neste departamento ao escrever, gravar, ouvir as peças, reconhecer os erros e pedir também aos orientadores (quando estes estavam disponíveis) para as avaliarem. Muitos dos aspectos a ter em conta eram a gestão dos tempos, das pausas, a respiração, a dicção e, partindo daí, escrever com clareza e simplicidade, sendo directo e curto e respeitando ao máximo as técnicas do jornalismo radiofónico.

Meneses (2003, p. 31) afirma que o melhor jornalista radiofónico seria “*aquele que a um bom domínio da técnica da notícia juntasse a capacidade de escrever da mesma forma que fala*.” Significa isto que deve conseguir transmitir aquilo que de melhor tem a comunicação oral na escrita de uma notícia. Transportar esta simplicidade e facilidade comunicacional do discurso falado para a linguagem de rádio é mais difícil do que parece (como já o referi, foi algo que me desafiou durante os três meses na Antena 1). A propósito deste exercício complexo, Meneses (2003, p. 31) fala num referencial que designa de “*linguagem média*”, ou seja, a oralidade que temos no dia-a-dia e que não inclui calão e é informal, sem o ser em excesso. Sendo difícil pôr isto em prática – pois “*a cultura de exigência da escrita, da primária até ao fim da escolaridade, viciou-nos em tiques e hábitos que se revelam completamente contraditórios com as*

*necessidades de procura da oralidade*”, (2003, p. 32) – o mesmo autor completa a sua teoria defendendo: “*As respostas que o nosso bom senso nos vai dar são a chave!*” (2003, p. 32). Esta forma de enfrentar as exigências da linguagem rádio é interessante e lógica. Contudo, considera-se pertinente acrescentar que o bom senso ao qual se refere João Paulo Meneses é um sentido que vai ocorrendo em crescendo, isto é, só através da prática incessante conseguimos “encontrar” ou melhor aplicar esse bom senso que temos em nós (afirmo isto, obviamente, com base na experiência vivida na Antena 1).

## Os desejos de universalidade – a abrangência alargada do discurso radiofónico

Os cuidados a ter e as técnicas a adoptar no discurso radiofónico têm uma fundamentação lógica e fácil de entender: abranger o maior número de receptores possíveis. Um discurso que possa ser apreendido por todas as camadas sociais, da mais alta à mais desfavorecida. Daí falarmos num discurso directo, simples e acessível não só às camadas mais letradas da sociedade, mas também às iletradas ou de formação escolar baixa. Sobre esta matéria, Pedro Portela (2006, p. 26) fala num “*desejo de universalidade da rádio*” para melhor explicar a noção e justificar o porquê da rádio “*instrumentalizar uma linguagem simples e popular, muito mais próxima da fluência da oralidade do que do rigorismo da escrita (...)*”.

## Linguagem rádio – alguns atributos essenciais

No seguimento do desejo de universalidade da rádio, defendido por Pedro Portela e abordado no item acima, entremos mais pormenorizadamente nalguns atributos determinantes na linguagem radiofónica de informação e defendidos de forma clara por João Paulo Meneses.

Parece adequado começar pela **simplicidade e clareza**, elementos já mencionados e defendidos anteriormente. Meneses (2003, p. 35) postula o uso destas características na escrita, inseridas na componente semântica – “*na escolha das palavras certas*” - e sintáctica – “*sujeito*,

*predicado e complemento é o alinhamento normal das conversas dos nossos ouvintes; é assim, também, que eles mais facilmente compreenderão as nossas mensagens*". Escolher as palavras certas ajuda a que a escrita seja directa e a sua mensagem facilmente perceptível pelos receptores, contribuindo também para isso a expressão recorrentemente defendida no seio da classe jornalística e, inevitavelmente, pelo autor - uma frase, uma ideia - conceito que integra a componente sintáctica da simplicidade acima referida por Meneses (2003, p. 36). Esta simplicidade, ainda segundo Meneses, torna-se mais premente quanto mais complexo for o assunto e "*não deve ser confundida com vulgaridade e falta de criatividade – característica tão importante, que merece ponto próprio*" (2003, p. 36) (esta foi possivelmente a dicotomia que mais me dificuldades me colocou durante o estágio na Antena 1 e sobre a qual me debruçarei mais adiante).

A propósito deste último ponto, é possível avançar para outro atributo importante na linguagem radiofónica de informação: o **rigor**. Este implica precisão, exactidão, responsabilidade e bom senso na escrita jornalística, estando portanto intimamente ligado aos pressupostos anteriores. Sobre este ponto, Meneses (2003, p. 36) rejeita os preciosismos, sublinha a importância de saber escolher as palavras mais acertadas e acrescenta: "*Rigor é evitar os adjectivos, que vão radicalizar a mensagem. Rigor é também nunca sacrificar a verdade dos factos a um título ou a um "lead" com força*". A questão dos adjectivos é algo que deve ser encarado com cuidado – os adjectivos andam de mãos dadas com a opinião e a um jornalista pedem-se factos e isenção. No que à escrita dos "*leads*" diz respeito, o cuidado deve ser o mesmo, pois criatividade pode também ser confundida com falta de isenção e/ou sensacionalismo aos ouvidos da audiência.

Outro aspecto a respeitar passa pelo melhor aproveitamento dos tempos – o tempo é um bem precioso em rádio e deve ser gerido de forma eficaz e organizada – a isto podemos chamar de **concisão**. Meneses (2003, p. 36) refere-se à concisão e justifica-a com a "*diminuta capacidade de retenção da atenção do ouvinte*", isto é, o ouvinte de rádio pode facilmente distrair-se (já aqui abordámos a acumulação de tarefas que a rádio permite) e a única forma de evitar que tal aconteça é ser conciso, directo ao assunto e ter cuidado com o 'ruído.' Isso passa também por dizer o que se pretende recorrendo ao mínimo de palavras possíveis. Mas em relação a isto, o autor adverte: "*Mas isso sem ceder a uma linguagem demasiado telegráfica*"

(2003, p. 36). Ou seja, o jornalista deve ser directo, conciso mas nunca telegráfico: a linguagem não deve ser aborrecida, redundante nem excessivamente repetitiva ou “*demasiado técnica ou desfasada da realidade*” (Meneses, 2003, p. 27). O autor, ao abordar isto, refere-se a um atributo importante para manter a atenção do ouvinte – a **variedade**.

## Objectividade existe?

“ (...) *Dinâmica, rápida e ágil, a rádio exige de quem escreve a objectividade, a economia de palavras e o encadeamento claro e simples das ideias, para que o ouvinte possa compreender facilmente a informação no momento exacto em que a escuta. Se ele parar para pensar, já terá perdido outras notícias. Objectividade é ir directo ao assunto. (...)*”.

[Marcelo Parada, “Rádio: 24 Horas de Jornalismo”, Editora Panda, São Paulo, 2000, pág. 50-51], citado por Meneses (2003, p. 39).

Este atributo será por ventura o mais importante de todos e aquele que nunca se atinge. Não considero que esta característica seja um fim em si, creio ser impossível atingi-lo, já que até a escolha daquilo que se vai noticiar é subjectiva, ou seja, escolhe-se noticiar determinado acontecimento sempre em detrimento de outro, pois os noticiários têm uma duração determinada e que obriga o jornalista a seleccionar as informações – ele obedece a critérios estabelecidos dentro do órgão de comunicação que representa. Além disso, o jornalista não é um robô, é um ser humano influenciado pelo seu tempo, pela cultura que o rodeia e pelas suas próprias emoções.

Importante é a busca/intenção dessa objectividade, pois assim estamos a ser rigorosos, concisos, factuais, o mais isentos possível e, principalmente, honestos com o nosso trabalho e com os receptores/ouvintes. Sobre isso, Roland Barthes tem uma afirmação curiosa e adequada: “*o campo de trabalho do jornalista é sempre, por mais que recusemos a aceitá-lo, o das objectivas subjectividades*” (Citado por Meneses, 2003, p. 225).

## Escrita criativa no Jornalismo de rádio?

Depois de abordadas questões como a clareza, o ser directo, o rigor, a concisão, simplicidade, objectividade (o mais possível), falar em criatividade na linguagem do jornalismo radiofónico parece um contra-senso.

Como já foi referido antes, durante o estágio curricular na Antena 1, esta coexistência entre simplicidade e criatividade na linguagem jornalística foi algo que gerou em mim alguma confusão e que não foi fácil de apreender e aplicar. Numa fase inicial, parecia mesmo impossível. A dada altura, cheguei a mostrar um texto de uma peça efectuada por mim sobre a estreia do filme *Harry Potter e os Talismãs da Morte: Parte 1* a dois jornalistas mais velhos: o primeiro considerou a peça demasiado infantilizada; o segundo teve uma opinião diferente – a peça estava, segundo este, bem estruturada, apelativa e criativa. Esta dificuldade em reunir consensos tornou a minha compreensão da criatividade na peça jornalística mais morosa. Contudo, com a prática e também porque o desporto e o cinema (áreas onde estagiei) reúnem matéria e palavras relacionadas que de certa forma apelam a que o jornalista seja mais criativo (pelo menos, foi essa a minha interpretação), a tarefa foi-se tornando menos complexa.

Meneses (2003, p. 45) aborda esta questão da seguinte forma: “ (...) *a existência de prioridades e de preocupações, sempre presentes em quem escreve para rádio, não deve ter como consequência uma linguagem cinzenta, amorfa, triste ou chata (para se ser sério, não é preciso ser-se aborrecido!)* “. Na mesma publicação, o autor refere-se ao “*brilho*” da palavra e completa, defendendo que este é “ (...) *sobretudo, a liberdade que o jornalista da rádio tem sempre de sentir, para escolher aquilo que melhor vai servir a comunicação com o ouvinte* ” (2003, p. 45).

Há matérias mais sérias e outras menos, o que significa que a criatividade deve ser bem doseada, adequada ao assunto a tratar e rapidamente apreensível (como é requerido de todas as matérias jornalísticas em rádio). Mas nunca proibitiva. Isto é, deve manter a clareza e simplicidade, não entrar em redundâncias ou linguagem mais erudita e ser apelativa, sugestiva e surpreendente – a metáfora, bem aplicada, pode surpreender. Como outros aspectos a aprender sobre este tema da linguagem de rádio, também este só se domina praticando e pedindo

opiniões (nomeadamente quando temos dúvidas sobre se devemos de usar ou não uma palavra).

### A repetição de palavras/ideias importantes

Já aqui foi referido, no âmbito da variedade no texto jornalístico, que o jornalista deve evitar ser excessivamente repetitivo. No entanto, há palavras e/ou ideias essenciais que devem ser repetidas. Porque o ouvinte distrai-se facilmente e porque a rádio não tem, ao contrário da televisão, o apoio das imagens, o texto jornalístico acaba por ter um peso substancialmente superior.

Assim sendo, o jornalista deve repetir as ideias mais importantes da notícia ao longo da peça, tentando para isso usar outras palavras, sinónimos ou repetindo as palavras. Na Antena 1 defendiam isso mesmo, isto é, o jornalista devia procurar principalmente o sinónimo e, só em último recurso, deveria repetir a palavra. Sobre este ponto, Meneses fala na “*possibilidade de selecção de algumas palavras-chave ou de referência em cada assunto tratado*” (2003, p. 42). Seleccionadas as palavras, o autor defende que “*devem aparecer mais do que uma vez no texto*”, acrescentando: “*desde que isso não aconteça nas três linhas seguintes, e podem/devem ser lidas com mais convicção*” (2003, p. 42).

### As dobragens na rádio

Já foi referida anteriormente a importância dos idiomas no conjunto de competências do jornalista. Já foi também mencionado que o conhecimento de línguas me permitiu um maior envolvimento no trabalho do Cinemax (aquando do estágio curricular na Antena 1), por via de traduções e dobragens. Observemos então este ponto de uma forma mais técnica.

O trabalho efectuado neste campo durante o estágio curricular foi o suficiente para que se apreendessem, com relativa facilidade, as regras e técnicas a respeitar nas dobragens efectuadas na Antena 1. Assim sendo, apreendeu-se o seguinte:

- Uma voz de homem tem de ser dobrada por outra voz de homem, sendo que o contrário se aplica em relação às vozes femininas. Sobre isto, João Paulo Meneses acrescenta que a escolha da voz que dobra deve acontecer também “*por aproximação ao tom e timbre de voz do dobrado (para que não haja um conflito no produto final entre registos muito díspares)*” (2003, p. 95);

- A voz que dobra deve começar poucos segundos depois da voz dobrada e acabar poucos segundos antes. Sobre o tempo a esperar para colocar a voz que dobra, Meneses considera que “*até cinco [segundos] parece ser uma boa referência*”, defendendo que tal “*é importante para despertar no ouvinte os mecanismos de descodificação*” (2003, p. 96);

- Na sobreposição das vozes, a voz dobrada tem de estar num volume mais baixo; mais uma vez, o autor defende também esta fórmula, por forma a “*não suscitar a hipótese do ouvinte tentar adivinhar o que está a ser dito; irá distrair-se...*” (2003, p. 96);

- O jornalista que lê o texto da peça não pode dobrar nenhuma voz nessa mesma peça; Meneses (2003, p. 96) alinha pelo mesmo diapasão, acrescentando que se tal acontecesse, só iria “*garantir confusão – sonora – na cabeça do ouvinte*”;

- A voz que dobra deve usar a mesma entoação e ritmo da voz dobrada, mas deve também evitar ao máximo os exageros, visto que não é uma representação que se pede. Em relação a este ponto, o mesmo autor usa acertadamente a palavra “*teatralização*” e afirma: “*o jornalista a quem é solicitado que dobre um som não o deverá fazer sempre da mesma forma. É legítimo que haja alguma interpretação, ainda que isso não signifique, obviamente, uma teatralização do texto*” (Meneses, 2003, p. 95). Ou seja, o jornalista deve aproximar o seu registo da voz original, mas com cuidado para não exagerar – ele é jornalista, não actor.

A estas técnicas aplicadas pela Antena 1 e também defendidas em “TUDO O QUE SE PASSA NA TSF”, o autor, João Paulo Meneses, acrescenta que reacções como o riso ou o choro não devem ser mimetizadas pela voz que dobra, considerando que “*Uma boa dobragem tentará*

*conciliar esses momentos com a tradução, criando pausas. Ou seja, deixar que seja o protagonista a expressar esses sentimentos...*" (2003, p. 97). Quanto a sons curtos, o mesmo autor recusa a dobragem: "*não faz sentido dobrar, porque haverá um reforço do "ruído" (um som muito curto é quase sempre "ruído" [...], e porque podem levar a tradução no lançamento (em casos muito complexos eventualmente também no rodapé)*" (2003, p. 94).

Abordadas as técnicas nesta área em particular e tendo em conta a experiência passada no estágio curricular, considero o seguinte: qualquer jornalista com conhecimentos e apetência para idiomas e que valorize, portanto, a aprendizagem nesse campo, não terá nas traduções e dobragens (para rádio ou televisão) uma tarefa muito complexa, pois as técnicas a aplicar são básicas e de fácil assimilação.

### A pronúncia na rádio: há ou não um sotaque-padrão?

Respondamos já à pergunta feita no título acima, com base na aprendizagem no estágio curricular e nas noções defendidas por João Paulo Meneses: não, não há um sotaque-padrão, "*até porque também não há nenhuma entidade a fixar esse tipo de critérios*" (2003, p. 117).

Sendo eu nortenho, tenho obviamente um sotaque condizente com esta região. Nas indicações recebidas pelos orientadores na Antena 1, nenhuma implicava que alterasse minimamente esse sotaque. Pedia-se sim que articulasse bem as palavras, com a voz bem colocada, em frente, com boa dicção e respeitando sempre as regras da língua Portuguesa. Partindo daí, o sotaque é irrelevante. Meneses alinha pela mesma fórmula, afirmando que "*O sotaque das diferentes regiões do país é um elemento de riqueza cultural; o mau português ou a má dicção são de rejeitar!*" (2003, p. 117). Ou seja, "*é indiferente quem tem ou quem não tem sotaque, desde que não altere a língua portuguesa*", (2003, p. 119) defende o mesmo autor que, no entanto, faz uma ressalva: "*os sotaques regionais são desejáveis quando significam uma maneira particular de articular os sons mas sem alterar o português (sendo mais uma espécie de 'acento regional')*" (2003, p. 118). Quer isto dizer que não temos todos que alinhar pelos mesmos moldes das pronúncias do sul – creio ser seguro dizer que é o que mais se ouve nos órgãos de comunicação –, pois a variedade regional é de salutar, mas com algum cuidado: a

não alteração do Português à qual Meneses se refere requer, por exemplo, que o jornalista, caso seja nortenho, não diga *binho*, mas sim vinho. Dois bons casos de jornalistas que não escondem os seus sotaques e respeitam o Português são os jornalistas da RTP Fátima Campos Ferreira e Hélder Marques de Sousa.

## A Criação de um Produto para Televisão

Do jornalismo radiofónico para conteúdos de entretenimento televisivo há, indubitavelmente, muitas e significativas diferenças. Entremos agora mais a fundo no estágio efectuado na Academia RTP, aonde trabalhei na criação de um produto de entretenimento para a plataforma televisiva da empresa – a série documental CÓDIGO DE BAIRRO.

### A pesquisa para o documentário de TV

Sobre o trabalho de investigação que precede a realização do documentário, Andy Glynne afirma que “*o ponto de partida para a pesquisa é tentar conhecer o assunto o mais possível*” (2008, p. 41). Adaptando esta frase ao trabalho para o CÓDIGO DE BAIRRO, conhecer o assunto o mais possível significava investigar a fundo o tipo de bairros desejados, tanto quanto se pode fazer isso antes de os visitar pessoalmente, esgotando todas as fontes viáveis em termos de fornecimento de informações que precedem o trabalho de campo.

Assim sendo, esta pesquisa inicial foi essencialmente online, por *e-mail* e por telefone: contactaram-se juntas de freguesia, associações culturais, recreativas, desportivas; recolheram-se informações nos *sites* e blogs das mesmas, tendo sempre em conta dados como número de habitantes, faixas etárias predominantes, antiguidade dos bairros, o tipo de arquitectura, profissões, e outros que serão explorados mais adiante. Esta investigação facilita o passo seguinte, a pesquisa de campo. Acerca disto, Glynne (2008, p. 41) defende que “*quantos mais conhecimentos [o documentarista] tiver, mais facilmente construirá uma ligação e uma relação de confiança com os seus sujeitos*”. Ou seja, conhecendo o mais possível sobre a realidade do bairro a retratar, mais temas de conversa e, conseqüentemente, hipóteses de sucesso terá nas

primeiras abordagens aos moradores dentro do bairro. O autor diz o seguinte sobre esta fase: *“Esse é o início de uma jornada que irá conduzi-lo do conhecimento geral até ao específico, e ajudá-lo-á a estabelecer as bases que permitirão que desenvolva a sua ideia até que ela se torne num filme documental viável”* (2008, p. 41).

Concorda-se, naturalmente, que o documentarista deve chegar ao trabalho de campo já com alguns conhecimentos prévios, no mínimo, para ter tema de conversa no terreno com as pessoas. Contudo, no caso da realização do CÓDIGO DE BAIRRO, esta fase de pesquisa à qual Glynne se refere não teve, de longe, a importância que o autor postula. As razões são fáceis de explicar: a abordagem procurada pelo grupo de trabalho para os documentários nunca iria “beber” muito às fontes da internet, pois as informações desejadas, o “sumo” dos documentários, não estaria na história da sua construção nem nas informações demográficas disponibilizadas pelas juntas de freguesia. Esse tão almejado “sumo” estava no terreno, nas pessoas, nas suas histórias, interações, formas de estar e estilos de vida. Além disso, não há assim tanta informação online sobre bairros antigos e típicos portugueses como aquela que inicialmente pensávamos haver.

## A pesquisa na Antena 1

Antes de prosseguirmos no capítulo da investigação que antecede a realização de documentários para TV, é pertinente abordar a pesquisa efectuada para rádio, neste caso, o trabalho que precedia as peças de cinema e desporto.

Ao contrário da investigação *online* para o CÓDIGO DE BAIRRO, a pesquisa efectuada na Antena 1 – online e via telefone - tinha um papel fulcral, pois sobre cinema e desporto não faltam informações na internet. Além de ler diariamente publicações de cinema e jornais desportivos, era na internet que obtinha o grosso das matérias noticiáveis. Este tipo de trabalho, de conhecimento profundo dos temas e dos intervenientes inseridos nas duas áreas onde estagiei, era vital para a construção das peças noticiosas, pois conferia mais confiança e conhecimento de causa para a escrita das peças e para a selecção do que importava noticiar.

No que diz respeito à pesquisa para o Cinemax, recorria aos *sites* das publicações de cinema (actualizados diariamente), como sendo o <http://www.totalfilm.com> e o <http://www.empireonline.com>, e a base de dados Internet Movie Data Base (IMDB, cujo endereço é <http://www.imdb.com>), que além das informações disponibilizadas ao detalhe, fornece links para outros sites e blogs sobre a sétima arte. Adicionalmente, procedia todos os dias ao visionamento de filmes, em especial daqueles que na altura estavam a estrear, pois era sobretudo sobre esses que gravava peças na Antena 1.

Em relação à pesquisa efectuada na secção de desporto, essa passava pelos jornais desportivos portugueses e respectivos *sites* (A BOLA, O JOGO e RECORD) e pelos sites de publicações internacionais, como sendo A MARCA, AS, SPORT e EL MONDO DEPORTIVO (jornais espanhóis), o <http://www.gazzetta.it> (site do jornal desportivo Italiano Gazzetta Dello Sport) e o <http://www.lequipe.fr> (site do jornal desportivo L'Equipe). Adicionalmente, os sites das próprias equipas de futebol eram um bom auxílio, pois permitiam recolher informações “frescas” e até retirar sons – um bom exemplo é o site <http://www.gmrtv.pt> (Guimarães TV), onde frequentemente retirei sons de declarações relevantes para as sínteses desportivas da Antena 1. Outros *sites* de relevo eram o da Skysports, a BBC, a base de dados <http://www.zerozero.pt>, o <http://www.livescore.com> (site de actualização de resultados de jogos de futebol em todo o mundo) e o site <http://www.maisfutebol.iol.pt>.

## A pesquisa de campo

Já foram referidos anteriormente os estabelecimentos, associações e pontos de interesse e de encontro visitados durante as pesquisas de campo que antecederam o período de rodagem dos documentários para a Academia RTP. Este trabalho era a forma mais directa de estabelecer contactos com os moradores dos bairros e foi nesta fase que construí relações de confiança e de respeito com eles. Foi também desta forma que se começou a preparar mais assertivamente a estrutura e o argumento dos documentários, pois a partir daqui começou-se a avaliar quem poderia entrar como personagem, começou-se a preparar os temas de conversa

para cada uma delas e foi-se ganhando uma perspectiva cada vez melhor da convivência dentro dos bairros, dos assuntos/preocupações mais falados, enfim, da sua identidade.

Glynne aborda um aspecto pertinente desta fase, afirmando: “ (...) *durante o processo de pesquisa, estará a recolher imagens na sua cabeça que irão ajudá-lo a escrever o guião do seu filme, e a dar-lhe o seu próprio sentido visual*” (2008, p. 41). De facto, e mesmo sem nos apercebermos inicialmente, foi na pesquisa de campo que começámos a “imaginar” cada um dos episódios na nossa cabeça e a antecipar filmagens e locais de entrevista, olhando para os edifícios, para a sua arquitectura, para as ruas, e locais mais frequentados.

No seguimento deste capítulo, abordemos agora aspectos e formas de organização de material e informação relevantes que facilitaram a construção de cada um dos episódios.

## O caderno de rascunhos

Sobre a etapa de pesquisa, Glynne afirma o seguinte: “*nesta fase, o seu documentário pode ir por muitos e diferentes caminhos, e só depois de muita reflexão e pesquisa é que a história começa a formar-se*” (2008, p. 42). Esta ideia não podia aplicar-se melhor ao nosso CÓDIGO DE BAIRRO – o facto do nome da série, do tipo de bairros a procurar e da própria abordagem terem mudado ao longo do tempo (falo do tempo de pesquisa) comprova isso mesmo.

À medida que o grupo de trabalho ia recolhendo informações importantes, quer na pesquisa *online* e por telefone, quer na pesquisa de campo, tornou-se importante juntar essa informação no mesmo sítio. Numa fase inicial, os dados recolhidos estavam dispersos, em folhas de papel, capas e nos computadores de cada elemento. Nessa altura decidi, então, ir compactando toda essa informação num bloco de apontamentos. Glynne (2008) defende mesmo que “*usar uma espécie de diário ou caderno de rascunhos*” é “*Uma das melhores maneiras de se familiarizar com a sua temática*” (2008, p. 42). E no nosso caso, foi mesmo. O autor especifica e refere-se a “*ideias que tem, ou ideias que lhe chegam às mãos – recortes de imprensa, artigos, apontamentos que fez, e por aí adiante, ou podem conter esboços,*

*pensamentos e entrevistas preliminares*" (2008, p. 42). Mais uma vez, e no que à nossa série diz respeito, Glynne acertou em cheio, pois ao longo de nove meses e quatro episódios documentais, escrevi dois cadernos de rascunhos, repletos de todo o tipo de informações, e sempre em excesso, pois muitas até acabaram por não ser usadas.

Os blocos de apontamentos foram úteis especialmente durante a pesquisa de campo. Neles apontei nomes de ruas, sítios relevantes (cafés, restaurantes, lojas, igrejas, bares), nomes de associações potencialmente úteis, números de telemóvel, marcações de entrevistas, perguntas/temas importantes a abordar nas entrevistas, documentos fornecidos pelas juntas de freguesia, e um ou outro artigo de jornal de algum interesse sobre cada bairro. Mas também outro tipo de apontamentos, tanto ou mais importantes do que os acima referidos: ideias minhas, baseadas no convívio com os habitantes e nas próprias palavras e pontos de vista deles. Ou seja, foram registados os nomes das pessoas (obviamente) e as suas características, ideias e formas de estar, dados históricos contados por eles e histórias pessoais e do bairro, fossem elas aparentemente insignificantes ou muito marcantes. No contexto dessas *estórias*, cheguei mesmo a apontar frases ditas por eles, palavra por palavra, pois o "sumo", já referido anteriormente, estava aí – nas palavras deles. Mais adiante, estas informações e *estórias* serão abordadas mais pormenorizadamente.

O bloco de apontamentos ajudou a organizar ideias e foi um suporte de informações sempre à mão de serem registadas e usadas, permitindo que não se esquecessem os compromissos agendados nem as ideias de potencial desenvolvimento. Glynne (2008) completa a defesa do tal "*caderno de rascunhos*", afirmando: "*No início, coleccione o máximo de informação possível, e à medida que for olhando para ela, vai começar a ver a narrativa a ganhar forma*" (2008, p. 42). De facto, este registo físico de todo o tipo de informações foi extremamente importante no afunilar de temas a tratar, na selecção de informações, locais e personagens e conseqüentemente, na estruturação das narrativas de cada documentário.

## Fontes documentais e audiovisuais

Como já foi mencionado anteriormente, a busca *online* não continha informações nem em quantidade nem em profundidade suficientes sobre os bairros que se desejava retratar. Daí ter-se já abordado também a grande importância da pesquisa de campo. Mas há outro tipo de fontes que, apesar de investigadas em menor quantidade e com menor importância do que aquelas abordadas no item anterior, não deixaram de ter a sua utilidade na fase de investigação para os documentários, durante o estágio profissional na RTP. São elas as fontes documentais e audiovisuais.

Sobre a recolha de fontes documentais como livros, artigos ou jornais, Glynne afirma mesmo que elas *“têm frequentemente mais profundidade nos assuntos do que uma simples pesquisa na internet”*, acrescentando ainda que *“têm o bónus de normalmente (mas não sempre) serem mais fiáveis”* (2008, p. 43). A título de exemplo, atentemos numa fonte documental que, por força das circunstâncias, ganhou um peso maior do que se esperava: o livro *“Caxinas- A Minha Terra e a Minha Gente”*, da autoria de José Vila Cova, habitante de 83 anos das Caxinas. O próprio autor foi incluído como personagem, enriquecendo ainda mais o documentário em questão. Dado que o episódio documental sobre as Caxinas (Vila do Conde) teve somente quatro dias de pesquisa de campo, o livro, que aborda as personagens e as vivências mais marcantes do local, permitiu um conhecimento detalhado e interessante sobre a identidade dos Caxineiros e sobre as Caxinas no último século e contribuiu significativamente para a construção das entrevistas. E, comprovando o que afirma Glynne, um livro sobre um local escrito por alguém que lá vive há 83 anos, dificilmente não será fiável...

O mesmo autor defende que a pesquisa de arquivos visuais *“não só ajudará a que aprendamos mais sobre a área a retratar, como também pode ajudar-nos a encontrar material inestimável para possível inclusão na versão final do filme”* (Glynne, 2008, p. 44). De facto, as fontes audiovisuais são um bom suporte numa fase em que ainda não se fez pesquisa de campo. E podem até não ser usadas no documentário – como aconteceu no caso da nossa série -, mas permitem um bom primeiro contacto visual com o local a retratar. Dou o exemplo de uma reportagem da SIC, encontrada durante a fase de pesquisa. A peça, difundida há cerca de 4

anos, mostrava a freguesia portuense de Miragaia (local do primeiro episódio do Código de Bairro), completamente inundada pelas cheias, e os seus habitantes na rua a ajudarem-se uns aos outros para minorar os estragos, numa imagem bastante particular de um local situado abaixo da linha do rio. Depois de mais alguma investigação, descobriu-se o historial de problemas que o bairro teve com as cheias ao longo dos anos e a mobilização e espírito de entreajuda que elas provocavam sempre que ocorriam. Tornou-se então claro que esse seria um tema a abordar no episódio. E assim foi.

### A informação que não está na Internet

Já foi referido anteriormente que a pesquisa na internet não teve a mesma preponderância da pesquisa de campo. Foi um bom ponto de partida e um suporte recorrente ao longo dos nove meses de estágio profissional, pois nos dias de hoje é de fácil acesso e nela pode pesquisar-se sobre os mais variados temas e acontecimentos.

Sobre isto, Andy Glynn diz: *“A internet é uma faca de dois gumes. Está cheia de informação; como sabe, lá pode encontrar informações sobre absolutamente tudo”* (2008, p. 43). Mas há uma face má: o autor completa a sua ideia, afirmando: *“por vezes, alguma da informação pode ser enganosa, por isso é importante que verifique a fonte primária”* (2008, p. 43). Este argumento é válido, pois se na internet podemos encontrar informações sobre tudo, se é de fácil e rápido acesso, então também terá com certeza muita informação enganosa, incorrecta e inútil. Daí a importância das tais fontes primárias, no nosso caso, as pessoas/moradores dos bairros – o “sumo”... Glynn fala em *“muitas mais informações subtis, anedotas e histórias pessoais que nem sequer estão na internet. E normalmente são estas as histórias mais interessantes e únicas”* (2008, p. 43). Subscrovo as palavras do autor: os habitantes dos quatro bairros retratados em documentário foram, indiscutivelmente, as fontes mais importantes que o grupo teve à disposição e a base das temáticas exploradas em cada um dos episódios.

Foram os moradores de Miragaia que nos falaram, na primeira pessoa, da entreajuda no bairro durante as épocas de cheias e de como nos anos 90, depois de muito esforço, acabaram

com o tráfico de drogas pesadas que minava o ambiente; foram os pescadores das Caxinas e do Troino (Setúbal) que nos falaram das pescarias no alto mar, onde lavavam dos olhos o sangue do bacalhau antes de dormirem duas horas por noite e de como vendiam peixe ilegalmente aos restaurantes porque o dinheiro que recebiam das lotas não era o suficiente. Estas histórias e muitas outras nunca teriam sido encontradas na Internet, pois pura e simplesmente não estão lá. Glynne corrobora a importância destas fontes: “*iria sempre faltar qualquer coisa se não se dirigisse às fontes originais/primárias – as próprias pessoas que vivem no local*” (2008, p. 50). Além das histórias, distintivos identitários dos bairros e das personalidades, estas pessoas indicavam-nos outros indivíduos e locais de relevo. Daí, e nas palavras de Glynne, não haver nada melhor do que “*ir lá pessoalmente, conhecer as pessoas, e perceber a fundo o que de facto se passa e quem são mesmo aqueles indivíduos*” (2008, p. 50).

### Trabalhar com as pessoas: o início do processo de ‘casting’

Glynne postula que “*Conhecer e falar com as pessoas nesta fase não o ajuda só a estar cada vez mais informado sobre a matéria e os temas do seu filme*” (2008, p. 50) Isto é algo que já ficou estabelecido em itens anteriores. Mas o autor remata, afirmando algo que dará o mote para este capítulo: “*é uma altura importante para começar a pensar no casting: isto é, quem vai realmente entrar no seu filme*” (2008, p. 50) .

Este foi um aspecto apreendido cedo no estágio, e sobretudo na transição do episódio-piloto para os quatro episódios seguintes, altura em que o tempo disponível para a realização de cada um diminuiu acentuadamente. Desde os primeiros contactos estabelecidos nos primeiros momentos de pesquisa de campo que esta possibilidade era equacionada: qualquer interlocutor que abordássemos poderia eventualmente tornar-se numa personagem da nossa série de documentários. Os contactos posteriores ditariam essa decisão. Ou seja, todos os contactos com os sujeitos de cada bairro eram uma forma constante de casting, embora não na forma tradicional que o significado da palavra indica: os sujeitos não sabiam que estavam a ser equacionados nesse sentido. Esta foi uma forma de otimizar o pouco tempo disponível e adiantar trabalho, ainda que só fosse mentalmente, no que à construção da narrativa dizia

respeito. Glynne corrobora: “*o casting num documentário é encontrar personagens que possam ser representativos dos argumentos, teses ou tema do seu filme*” (2008, p. 50)

A escolha destas pessoas obedecia a determinados critérios. Deveriam ser personagens apelativas, independentemente da raiz do seu apelo (fosse por serem alegres e barulhentas ou desconfiadas e sérias). Glynne fala em personagens que consigam “*prender/envolver o espectador*” (2008, p. 50). Indivíduos com personalidades vincadas/bem definidas e representativas de determinados aspectos/temas marcantes e identificativos do local a retratar em documentário. No âmbito destas escolhas, o autor dirige-se aos documentaristas ou aspirantes a documentaristas com uma tática: “*Deve perguntar a si mesmo porque os quer lá, que funções têm e de que forma contribuem para os objectivos gerais do seu filme*” (2008, p. 50). E, embora nem sempre com os melhores resultados/escolhas, foi de certa forma isto que se tentou fazer para o projecto Código de Bairro, com resultados globalmente positivos.

Falo em resultados globalmente positivos na medida em que os métodos acima abordados não resultaram para todas as personagens. No projecto Código de Bairro, nem todas as personagens escolhidas nos ‘deram’ aquilo que esperávamos. Não é fácil, muito menos na primeira experiência profissional do género, encontrar as pessoas certas: há indivíduos “*cujas vidas extraordinárias podem dar uma leitura convincente, mas que em filme podem parecer enfadonhas e incapazes de transmitir os temas que está a tentar explorar*”, (Glynne, 2008, p. 50). De facto, este foi um problema com o qual nos deparámos a dada altura, aquando da realização do episódio sobre o bairro de Alfama. Uma das personagens, Sérgio Oliveira, empregado de um bar no bairro, era uma pessoa bastante apelativa: nascido e criado em Alfama, viajado (trabalhou pela Europa durante anos), bem-disposto, falador, de aspecto peculiar e cómico, e representativo de um dos temas abordados no documentário – a fusão da velha com a nova Alfama, dos bares e dos novos moradores, aliciados pela beleza e bairrismo do local. No entanto, com o aproximar da entrevista/conversa filmada, foi mostrando sinais de algum nervosismo até que, quando a câmara se ligou, retraiu-se, tornou-se mais parco em palavras e mais enfadonho. Com o decorrer da conversa, e depois de algum esforço e paciência, foi possível pô-lo mais descontraído, tendo a entrevista melhorado. Contudo, o resultado final da filmagem ficou longe daquilo que esperávamos inicialmente.

Mas há casos mais complicados ainda de gerir, nomeadamente aqueles de extrema e inesperada timidez: “*Algumas pessoas abrem-se em frente a uma câmara, outras tornam-se incrivelmente tímidas (...)*” (Glynne, 2008, p. 50). Para exemplificar, atentemos mais uma vez na personagem de José Vila Cova (morador de 83 anos nas Caxinas e autor do já mencionado “Caxinas – A minha Terra e a Minha Gente”): no momento em que a câmara ligou, o senhor ficou de tal forma nervoso que não conseguiu dizer nada - as únicas palavras que conseguia articular eram “não consigo falar”... Desligada a câmara de filmar, o senhor explicou que esta lhe estava a bloquear a fala, que nos forneceria as informações que quiséssemos, mas que não iria conseguir conversar com a câmara ligada. Este foi um contratempo inesperado e que demorou a resolver – mais adiante, irei abordar este caso noutra capítulo e esclarecerei como o problema foi resolvido e José Vila Cova se manteve como personagem do episódio “Caxinas”.

## CÓDIGO DE BAIRRO – A produção de cinema documental, informativo e de entretenimento para televisão

### O estilo/abordagem

Glynne afirma: “*Depois de ter uma ideia da substância do seu filme e da narrativa, deve então considerar o seu estilo ou abordagem*” (2008, p. 60). De facto, parece ser este o seguimento mais lógico de objectivos na construção do documentário. E no caso do projecto Código de Bairro, o conhecimento dos temas relevantes e das personagens de cada bairro contribuiu para melhor definir o estilo e a abordagem. No entanto, estes já estavam definidos de uma forma geral no início do estágio profissional, pois já havia uma noção de estilo pretendida.

Assim sendo, em termos de abordagem, os temas de cada episódio seriam tratados de uma forma honesta, usando os bairros como pano de fundo para dar a conhecer ao público histórias reais de vida. Procurou-se mostrar o lado mais intimista dos habitantes para perceber também em que medida a vida num bairro típico é diferente. Não nos cingimos meramente aos aspectos mais negativos - a nossa prioridade foi sempre procurar nos bairros o sentido de união

dentro da comunidade e as características mais definidoras da sua identidade. O nosso propósito foi, sem qualquer moralismo e sem juízos de valor, expor de forma neutra e crua o quotidiano dos seus habitantes.

Numa perspectiva mais filmica/cenográfica, procurámos um estilo cinematográfico, distinto da tradicional reportagem jornalística. Para tal, abdicámos da *voz-off*, privilegiámos bastantes planos exteriores e panorâmicas a contextualizar o bairro geograficamente; recorreremos a *travellings*<sup>5</sup> – dando a ideia de movimento e dinâmica, aliada a cortes rápidos e sucessivos - aos *close-ups*<sup>6</sup> e à manipulação de cores, de forma a enfatizar essa mesma componente cinemática. Estes elementos técnicos tinham como objectivo passar ao espectador uma ideia de vida, cor, movimento, interacção entre os habitantes. Para a banda sonora, como já foi referido, recorreremos a um músico desconhecido a quem demos indicações do tipo de som pretendido. O resultado foi uma sonoridade muito ligada ao contexto de cada bairro (letras incluídas), a misturar alguma tradição com um toque mais jovem e actual. Em termos de cenografia, definimos desde o início filmar os espaços sociais, desportivos, cafés e locais de convívio, o interior de habitações, sedes de associações, espaços recreativos, e também locais de notória degradação urbanística.

Para concluir, muitos dos documentários já existentes sobre o tema optam por uma abordagem focalizada nos aspectos negativos da vida num bairro deste género, como questões relacionadas com a droga, o alcoolismo ou a violência. Outros há que se concentram só na componente da reabilitação social, com uma carga elevada de sentimentalismo/emotividade. A nossa série procurou revelar um sentido de comunidade e de união bairrista dentro dum contexto socioeconómico e cultural desfavorecido. Sem interferências, sem manipulação. A realidade filmada assim como ela é.

---

<sup>5</sup> **Travelling:** Movimento da câmara de filmar. Pode-se deslocar vertical ou horizontalmente numa base móvel, afastando-se, aproximando-se, mantendo a mesma posição relativa, ou usar um zoom, que faz aproximar o objecto a filmar - [http://www.infopedia.pt/\\$travelling](http://www.infopedia.pt/$travelling)

<sup>6</sup> **Close-up:** Este refere-se a um plano de filmagem e é o segundo *frame* mais apertado numa sequência, mostrando normalmente a cara de alguém em detalhe. É um dos recursos mais enfáticos na linguagem cinematográfica. A câmara aproxima-se um pouco mais, mostrando apenas os ombros e a cabeça do actor. Com isso, o cenário onde se desenvolve a acção é praticamente eliminado. E as expressões do actor tornam-se mais nítidas para o espectador - <http://pt.scribd.com/doc/507436/A-LINGUAGEM-DO-CINEMA-Reeditado>

## As técnicas da entrevista

Tal como já foi referido anteriormente, uma das minhas funções na Academia RTP e no âmbito do projecto Código de Bairro passava pela preparação e execução das entrevistas/conversas com as personagens dos documentários. Estas procuraram ser feitas num registo o mais informal possível (dependendo também dos entrevistados) e descolado de qualquer registo jornalístico, o que não quer dizer que não tenha usado métodos do jornalismo para as mesmas - introduzir os temas/perguntas certos, nas alturas certas e com a preparação anterior necessária, impunha-se tanto como noutra qualquer entrevista de âmbito jornalístico.

Sendo a primeira vez que efectuava este género de trabalho, houve uma série de técnicas que ao longo do tempo fui apreendendo, umas através da experiência e outras que me foram sendo ensinadas pelo gestor de projecto na Academia RTP. Glynne defende que "*Uma boa entrevista pode fazer ou aniquilar o seu filme documental, já que forma normalmente a espinha dorsal da sua história*" (2008, p. 149). No que respeita ao projecto Código de Bairro, as conversas com as personagens (bem como as filmagens de situação/interacção entre moradores) tiveram um papel significativo na estrutura das histórias, mais ainda se considerarmos que a série não incluiu (por opção do grupo) uma *voz-off* de narração. Ou seja, foram as imagens e as declarações das personagens a constituir o fio condutor e, portanto, a narração de cada documentário. Neste sentido, é pertinente assinalar algumas regras que Glynne refere para uma boa entrevista, coincidentes com aquelas que eu próprio procurei adoptar nas conversas com as personagens:

- "*SAIBA DE QUE SE TRATA O SEU FILME*" (2008, p. 149): Esta é óbvia. Desde o início se tornou evidente que quanto mais soubesse sobre os temas em discussão, mais possibilidade de sucesso teria a entrevista e menor seria o risco de 'bloquear' e não saber como manter a conversa. Glynne acrescenta ainda que conhecer o nosso filme "*não é só conhecer os temas – é saber qual a sua abordagem, qual o seu estilo, e qual a narrativa*" (2008, p. 149).

- "*PREPARE-SE, PREPARE-SE, PREPARE-SE*" (2008, p. 150) : Esta preparação inclui não só dominar o item anterior, mas também "*saber o mais possível sobre o sujeito a entrevistar*" (2008, p. 150). Daí ser fundamental o estabelecimento de uma boa relação com as

personagens, de confiança e cumplicidade. Caso contrário, o entrevistado, apercebendo-se da nossa falta de preparação, perderá o à-vontade e a própria vontade de falar sem restrições. Glynne afirma mesmo que *“Não há nada mais desconcertante do que sermos entrevistados por alguém que não sabe nada sobre nós ou sobre o assunto em discussão”* (2008, p. 150).

- No seguimento da regra acima apresentada está o tal estabelecimento de relações de confiança. Glynne tem uma teoria interessante: *“as pessoas atingem rapidamente um entendimento sobre se gostam de nós ou não, normalmente nos primeiros minutos de contacto”* (2008, p. 151). Como já foi afirmado anteriormente, é então fulcral estabelecer desde o princípio essa relação de confiança e cumplicidade com a personagem. Para tal, o autor defende que o entrevistado tem de *“estar preparado, ter um comportamento educado, mostrar empatia para com os seus pontos de vista e solidariedade com a sua causa”* (2008, p. 151). Na realização da série, para ter essa tal ligação com os entrevistados, foi naturalmente necessário que passasse tempo com eles antes; que mostrasse interesse por eles, pelo seu dia, pelo seu estado de espírito, deixa-los falar sem restrições, como uma espécie de confessorário. Isto era algo que procurei fazer logo no início de cada *reperage*, sem câmaras ou outro tipo de material de gravação, pondo-os assim à vontade para dizerem o que pensavam; isto por vezes também poderia incluir pagar-lhes um copo ou um almoço. Finalmente, era essencial não esquecer o que nos dizem sob pena de não nos levarem a sério a nós e ao nosso trabalho. Glynne aborda isto mesmo quando afirma que o entrevistador *“deve assegurar-se de que não comete erros que poderão acidentalmente sabotar a sua ligação e impedi-lo de construir uma relação próxima [com eles, os entrevistados/personagens]”*, pois, acrescenta o autor, *“é importante que sintam que podem confiar na pessoa que os está a entrevistar”* (2008, p. 151).

- Outra regra, que Glynne intitula *“NÃO SE DESLEIXE, NÃO MOSTRE INQUIETAÇÃO NEM COCE A SUA BARBA”* (2008, p. 151), tem a ver com determinados gestos/movimentos corporais que as pessoas em geral têm para manifestar, por exemplo, enfado, desleixe, despreocupação ou até nervosismo. O autor avisa: *“muitos de vocês [entrevistadores] têm um tique próprio, e está na altura de o largar – pelo menos durante uma entrevista para um documentário”* (2008, p. 152). O meu ‘tique’, por assim dizer, estava relacionado com nervosismo e passava por baixar a cabeça e olhar demasiadas vezes para o papel que segurava numa das mãos. Felizmente, com o tempo e com a experiência, fui fazendo isso cada vez menos.

- Mais uma regra importante passa por saber ouvir, algo que é mais difícil de manter do que parece. Glynne defende uma técnica intitulada "*OUVIR ACTIVAMENTE É A ÚNICA FORMA DE OUVIR*" (2008, p. 152). Para o autor, ouvir activamente implica que o entrevistador se concentre "*exclusivamente no que a outra pessoa está a dizer*", por forma a demonstrar "*entendimento não só do conteúdo da mensagem como também dos sentimentos e emoções subjacentes à mensagem*" (2008, p. 152). Demonstrar isto implica também pequenas manifestações (referidas pelo autor e que eu próprio aprendi a usar com a experiência) como acenar positivamente com a cabeça, não olhar sempre para as anotações ou, nas palavras de Glynne "*não pensar na próxima pergunta quando está a entrevistar alguém – isso nota-se*" (2008, p. 152). Nas primeiras entrevistas efectuadas para os documentários, olhei demasiadas vezes para o papel (conforme já referi), assumi um registo demasiado jornalístico e cheguei mesmo a pensar na pergunta seguinte antes do entrevistado se calar – devido ao nervosismo. Mas, com o tempo, fui aprendendo os 'truques': acenar afirmativamente com a cabeça, não interromper (antevendo já a edição), assumi uma postura mais conversadora do que entrevistadora; olhei cada vez menos para o papel (conforme já foi referido); aproveitei frases dos entrevistados para introduzir novos temas e perguntas; "puxei" pelos entrevistados e pelos temas mais convenientes no momento certo, em termos de reacções e temas; sorri quando tinha de sorrir, e mostrei mais seriedade e compaixão quando era isso que se pedia.

- Perceber o contexto que nos rodeia e o tipo de pessoa que entrevistamos é também uma boa forma de prevenir erros e/ou rupturas na relação com a personagem. Glynne (2008) usa o seguinte título para expressar esta ideia: "*NUNCA SUBESTIME A IMPORTÂNCIA DO CONHECIMENTO LOCAL*" (2008, p. 154). Por outras palavras, devemos atentar cuidadosamente na postura, no tom da nossa voz e na forma como nos dirigimos aos entrevistados, pois, nas palavras do autor, tal "*pode variar de cultura em cultura e nós podemos involuntariamente ofender e, assim, potencialmente romper a relação que estamos a tentar construir*" (2008, p. 154). A título de exemplo, a conversa que efectuei com um fadista de Alfama deu-se num registo bastante diferente da conversa que tive com uma merceira idosa e extrovertida de Miragaia – ambas as conversas ocorreram da forma mais informal possível, mas com registos bastante diferentes. Algo que relaciono também com este item e que tive o cuidado

de fazer durante as entrevistas foi olhar nos olhos dos meus entrevistados, demonstrando respeito, interesse e atenção para o que estavam a contar.

- Para finalizar este item, tomemos aquilo que Glynne apelida de “*BOAS PERGUNTAS VS MÁS PERGUNTAS*” (2008, p. 155). O autor considera que “*Uma das habilidades mais importantes de um entrevistador é saber quando perguntar as perguntas certas e como pergunta-las*” (2008, p. 155). Mais uma vez, com o tempo e com a experiência, fui melhorando este aspecto nas conversas: procurei usar uma linguagem simples e despretensiosa, fazer uma pergunta de cada vez e não interromper os entrevistados a menos que se estivessem a desviar do tema. Glynne acrescenta um aviso em relação a “*perguntas condutoras*”, pois estas “*têm o potencial de conduzir o entrevistado a responder algo que ele não acha ser verdade, e isso resultaria num cinema duvidoso*” (2008, p. 155). É um argumento válido, mas no qual ponho algumas reservas. Ao longo das muitas entrevistas efectuadas, conduzi frequentemente as personagens em determinado sentido, quer com perguntas condutoras, quer através de conversa. Fiz isto não para que me respondessem algo que não achassem ser verdade, mas para que me dissessem aquilo que tão bem me haviam dito minutos ou dias antes em conversa. Isto é, algumas das informações ou declarações feitas pelos entrevistados eram tão fortes e tão pertinentes que valia a pena tentar posteriormente nas entrevistas que estes o dissessem de novo, se não pelas mesmas palavras, pelo menos com a mesma entoação, intencionalidade e/ou sentimento. E para isso, teria de haver alguma ‘condução’ nesse sentido, algo que se tornava mais fácil pelo registo mais de conversa do que de entrevista.

### Os ‘truques’ em documentário – justificáveis ou não?

Grierson (Citado por Glynne, 2008, p. 213) aborda a questão do uso de ‘truques’ nos documentários e afirma que a definição deste de documentário “*como sendo a ‘interpretação criativa da actualidade’ dá o mote para ‘truques’ justificáveis ao longo do filme*”. Neste ponto, é pertinente indagarmos sobre a legitimidade de certos truques “*em nome de um ‘bem maior’*” (2008, p. 213), sendo esse bem maior a lealdade para com os objectivos pretendidos para o nosso documentário.

Será eticamente ou moralmente correcto, por exemplo, enganar ou esconder algo de uma personagem do nosso documentário, se o fizermos em benefício do próprio filme? Glynne coloca a questão de uma forma curiosa, perguntando se podemos “*afirmar que, de certa forma, se conseguirmos manter a ‘integridade’ dos nossos sujeitos e da nossa audiência, torna-se aceitável, por paradoxal que pareça, que os enganemos?*” (2008, p. 213). Se me fizessem essa pergunta no início do estágio profissional, provavelmente responderia que não. No entanto, depois de nove meses e quatro documentários mais um piloto, reconheço que esta não é uma questão a ser encarada a preto e branco, pois é demasiado complexa e dependente de vários factores, pelo que deve ser avaliada caso a caso. Glynne fala em “*consentimento informado*” (2008, p. 213) para dar conta da visão de muitos documentaristas e explica a noção da seguinte forma: “*desde que o sujeito saiba de que trata o filme e como ele próprio será representado, então o nosso dever enquanto documentaristas está cumprido.*” Visto que há muitos géneros documentais suficientemente diferentes para provocar um debate sem fim sobre a concordância ou não em relação a este *modus operandi*, abordemo-lo à luz do projecto CÓDIGO DE BAIRRO. Considerando que a abordagem e os objectivos da série são bastante explícitos e globalmente inofensivos para a imagem das personagens que nela aceitaram participar, não havia razão para que o grupo de trabalho lhes escondesse fosse o que fosse sobre o filme. Pode afirmar-se então que, em termos gerais, esta noção de consentimento informado se adequa à série. Mas isso não significa que não se tenha recorrido esporadicamente a pequenos truques, inofensivos para as personagens, mas importantes para os documentários.

Regresso à personagem do episódio “*Caxinas*”, José Vila Cova, para exemplificar um ‘truque’ que, na altura da conversa com ele, foi inevitável para que se obtivesse o seu testemunho. Conforme já foi referido, José mostrou-se inesperadamente nervoso e incapaz de falar no momento em que a câmara de filmar começou a gravar. Depois de muitas paragens e recomeços, decidiu-se manter a câmara a gravar, dizer ao senhor que estava desligada e conduzir a conversa sob esse pressuposto. Aos poucos, José perdeu o nervosismo, a conversa decorreu sem problemas e foi possível retirar dela aquilo que se pretendia. No final, não foi necessário confessar o ‘truque’ ao entrevistado, pois este acabou por perceber que a conversa tinha sido gravada e não colocou qualquer entrave à sua utilização. De facto, houve alguma falta de honestidade para com a personagem do documentário e correu-se um risco na medida em

que o senhor podia ter descoberto durante a entrevista que estava a ser filmado e, assim, ter tido uma reacção hostil ou de reprovação. No entanto, não foi isso que aconteceu, José foi compreensivo e prestável, e assim sendo, o 'truque' justificou o risco.

Para completar este item, vale a pena colocar outra pergunta: relativamente ao público é legítimo enganá-lo? Glynne aponta para o ponto de vista de Robert Flaherty, documentarista da primeira metade do século XX, que defendia a legitimidade desta acção: "*Flaherty defendeu-se escudado na presunção de que um documentarista deve com frequência distorcer a verdade para capturar o verdadeiro espírito de um tema*" (2008, p. 213). Tal como foi referido acima, também para este tipo de 'truques' poderia haver um debate interminável, que teria de incluir os diversos tipos de documentários existentes. Assim sendo, afunilemos esta problemática aplicando a questão, mais uma vez, a uma situação experienciada durante o projecto CÓDIGO DE BAIRO. Como já foi referido, foram realizados dois episódios em Miragaia – o episódio-piloto, sujeito a avaliação e pensado para a plataforma *web*, e o episódio pensado para o formato televisivo, já na segunda fase do estágio. Foi principalmente nesta freguesia que o grupo de trabalho sentiu o forte sentido de comunidade, a boa disposição e a predisposição para a entreatajuda (admite-se que o tempo passado em Miragaia, mais do que em qualquer outro dos bairros, terá também tido influência nessa sensação). E isso transpareceu ao longo do episódio-piloto, porque este foi realizado no início da época quente - entre Maio e Julho – altura em que se via mais gente na rua, e principalmente porque ocorreu nesse período um evento que permitiu muitas filmagens de situação e interacção entre os moradores, provando assim a existência dessa alegria e desse sentido de comunidade e entreatajuda. Esse evento foi o São João, que anualmente leva milhares de pessoas à baixa do Porto e à freguesia de Miragaia. Ora, na segunda fase do estágio, o episódio de Miragaia foi filmado em Outubro, altura em que não aconteciam eventos, religiosos ou de outro tipo, que aglutinassem tanta população e mostrassem esse bom ambiente. E é aqui que entramos nos 'truques' para enganar o público. Para mostrar esse bom ambiente e fazê-lo com o maior número possível de moradores, o grupo de trabalho organizou um convívio durante uma tarde de sábado na zona mais ampla e frequentada do local e convidou o bairro todo a comparecer. Com a ajuda de um dos moradores, comprou-se comida e bebida, montou-se uma mesa, um fogão, um grelhador, uma aparelhagem de música e 'espalhou-se a palavra'. A população aderiu e o grupo de trabalho passou uma

tarde de filmagens e entrevistas rodeado do tão desejado bom ambiente, num dia em que até a sorte nos sorriu, pois coincidiu com o aniversário de uma jovem do bairro, o que juntou ainda mais gente ao cenário. Foi possivelmente o dia mais frutífero de filmagens do episódio. Ora, para efeitos do documentário, aquele não foi um convívio organizado pela equipa de filmagens, mas sim uma tarde solarenga e normal de sábado em que os habitantes de Miragaia se juntaram na rua para comer, beber e conviver.

Para concluir, há efectivamente uma panóplia interminável de ‘truques’ para aprimorar um documentário e melhor transmitir o espírito por ele pretendido. Estes podem ser os mais inofensivos ou os mais complexos e graves. Concordo com a visão global de Flaherty, referido por Glynne, sobre este tema, mas não estou de acordo com a extensão/liberdades que o cineasta lhe confere, pois este defende essa visão quando questionado sobre o ‘truque’ que usou no seu filme “*Nanook of the North*”: o documentário segue o dia-a-dia de um povo de esquimós que vivem nas regiões do Ártico, particularmente os passos de um esquimó chamado Nanook e a sua família. E é aqui que eu traço o meu limite: a família de Nanook na realidade não era a sua família, nem sequer era uma família. Terá esse facto condicionado a qualidade do documentário ou o espírito pretendido pelo autor? Provavelmente, não. Mas não deixa de ser um logro cometido perante um público que provavelmente ao ver o filme criou um laço emocional, de admiração e compaixão por uma família que, afinal, nem sequer era uma família... De entre o tipo de ‘truques’ aplicados na série Código de Bairro e aqueles empregados por Flaherty, considero os primeiros bem mais inofensivos e portanto, a meu ver, mais legítimos e respeitadores do público e das personagens. Contudo, não é demais sublinhar que esta problemática é demasiado complexa e subjectiva para ser teorizada sem o recurso a uma sustentação baseada em exemplos práticos (dos géneros mais distintos), ou seja, a sua validade deve ser apreciada caso a caso.

### Elementos importantes no sucesso do programa de TV

No livro “*Programming for TV, Radio, and the Internet*” (2005), os autores Philippe Perebinosoff, Brian Gross e Lynne S. Gross, afirmam o seguinte sobre o sucesso na programação para televisão: “*A chave de uma programação de sucesso tem permanecido um*

*mistério, por uma boa razão. Não há nenhuma chave e não há atalhos*" (2005, p. 134). Ou seja, não há fórmulas mágicas nem planos infalíveis que garantam o sucesso dum programa televisivo. Há apenas aquilo que deve haver para qualquer área laboral, ou nas palavras dos autores, o sucesso é "*uma estranha alquimia de timing, palpite, trabalho árduo, antecipação e sorte*" (2005, p. 134).

O projecto Código de Bairro não foi planeado com base em nenhum manual de fórmulas para apelar ao maior número de espectadores possíveis, pois foi-nos dada liberdade para realizarmos um projecto de autor. No entanto, há certos elementos nos documentários que, teoricamente, poderão chamar mais audiência... à data desta dissertação, o projecto ainda não estreou na TV, portanto não se sabe ainda que tipo de resultados obtiveram estes elementos. Mas abordemos alguns.

### CÓDIGO DE BAIRRO – elementos chamativos de público

Basta estarmos minimamente atentos ao panorama da programação televisiva nacional para percebermos que a qualidade e o sucesso nem sempre andam de mãos dadas. Não é fácil prever o sucesso de um programa, por mais qualidade que este tenha, pois a questão da sorte acaba por ter um peso significativo. Mas há alguns elementos que podem ajudar a lá chegar. Sobre estes, Perebinossoff, Gross e S. Gross são claros: "*A presença destes elementos não garante o sucesso, mas a sua ausência leva quase sempre ao fracasso*" (2005, p. 134).

Abordemos alguns elementos referidos pelos autores e que a série Código de Bairro contém.

- **Conflito:** Em muitos tipos de programas, o conflito de interesses é a grande força motriz do seu sucesso. Perebinossoff, Gross e S. Gross (2005) afirmam mesmo que "*Sem a colisão de interesses ou atitudes pouco há para prender o espectador*" (2005, p. 135). É um argumento com validade, se pensarmos nos enredos de telenovelas, séries de ficção ou até programas de debate político. A colisão de interesses atrai o espectador e deixa sempre a hipótese de reacções ou resultados imprevisíveis. No que diz respeito ao projecto CÓDIGO DE BAIRRO, a questão de conflito não foi a grande força condutora dos documentários, mas existiu e interferiu indiscutivelmente nos argumentos. A título de exemplo, pode mencionar-se o conflito de

interesses entre os moradores de Miragaia com a Câmara do Porto, retratado no episódio “*Miragaia*”: muitos dos prédios estão degradados e a Câmara tem optado por enviar os moradores cujas habitações estão a ser melhoradas para bairros sociais, longe de Miragaia. Sendo que há prédios desabitados e em boas condições na freguesia, os moradores – na sua maioria idosos – recusam-se a sair do local onde viveram a vida toda, para irem para um bairro perigoso e onde não conhecem ninguém. Esta não é a questão que move todo o episódio, mas é uma das temáticas marcantes do bairro e que, portanto, nunca poderia ser excluída do documentário. Perebinossoff, Gross e S. Gross, sobre a existência do conflito nos programas, concluem a sua defesa, afirmando que o aproveitamento dos conflitos “*Não só é justo, como é boa televisão*” (2005, p. 136).

- **Empatia:** “*Os espectadores respondem a pessoas de quem gostam e com quem se sentem confortáveis*” (Perebinossoff, Gross, & Gross, 2005, p. 137). Concorda-se totalmente com esta afirmação. Quando anteriormente se mencionou a importância do conhecimento local e das informações transmitidas pelos habitantes/personagens dos documentários, podemos afirmar agora que o carácter apelativo dessas personagens é o complemento desse “sumo”. Durante as fases de pesquisa que antecederam as filmagens, a procura dessas pessoas foi uma constante. Mais ainda do que o conflito, a empatia emanada por algumas personagens dos quatro documentários (não todas, infelizmente) é fulcral na decisão de um espectador sobre se gosta ou não da série. Ou seja, quem assistir à série e não sentir nada por aquele grupo de personagens ‘principais’, aquelas que se destacam no meio das outras, dificilmente gostará dos documentários.

- **Consistência:** Relativamente a este elemento, Perebinossoff, Gross e S. Gross defendem que o público tem “*um certo nível de expectativas no visionamento de um programa*” (2005, p. 139) e que estes “*devem manter-se fiéis às suas intenções centrais*” (2005, p. 141). Ou seja, aplicando esta componente ao Código de Bairro, há uma série de elementos que são recorrentes ao longo dos quatro episódios e que ajudam a dar consistência e um estilo próprio à série. Mencionemos alguns:

- Todos os episódios contêm uma banda sonora original, moderna e composta especificamente para cada bairro retratado;

- Todas as personagens dos quatro documentários são apresentadas da mesma forma - o mesmo *jingle* para todas, a acompanhar uma filmagem de planos de pormenor do corpo de cada uma, terminando com um plano de corpo inteiro;

- Privilegiam-se as filmagens de situação, de interacção entre as pessoas no seu dia-a-dia dentro do bairro;

- A musicalidade como elemento de união e camaradagem: todos os episódios têm uma componente musical para além da banda sonora, e que inclui a participação directa das personagens – em Miragaia os moradores cantam músicas antigas, nomeadamente o hino da freguesia, em momentos de interacção e descontração; em Alfama, todos cantam fado, todos se sentem fadistas, mesmo os que não o são, isto é, cantam por prazer e fazem disso uma característica essencial da identidade do bairro; nas Caxinas, muitos moradores (em especial, pessoas ligadas às pescas) juntam-se ao fim da tarde num dos inúmeros cafés para matar saudades e conviver ao som de guitarras e cantares ao desafio; em Setúbal, Zé Sopinhas, um trabalhador da lota com forte ligação aos pescadores, escreve e canta letras sobre o bairro, a cidade e as pescas.

- Todos os episódios ajudam a contar a história com metáforas visuais, que procuram complementar as temáticas abordadas e debatidas;

- **Inovação e frescura:** A própria denominação é bastante explícita. “*Se não há nada de invulgar, fresco, ou diferente no programa, porque haveria alguém de o ver?*” (Perebinossoff, Gross, & Gross, 2005, p. 149). Alguns dos elementos acima mencionados funcionaram também com o intuito de conferir originalidade e um cunho próprio à série, procurando que esta se diferenciasse de outros documentários do género. Adicionando a estes elementos o facto dos documentários se terem centrado mais no positivismo e na boa disposição, contrastando com os problemas de cada bairro, há claramente na série a tentativa de que esta seja diferente ou, pelo menos, pouco habitual, no panorama nacional dos programas do género. Os mesmos autores sublinham que para um programa ser inovador, isso não tem de “*significar mudanças abismais relativamente aos outros programas que vão para o ar*” (2005, p. 149). Tal aplica-se ao CÓDIGO DE BAIRRO: a série não revolucionou o conceito de documentário em Portugal! Por vezes basta ser ligeiramente diferente na abordagem e/ou no estilo para ser original, ou se quisermos,

*“Pode ser tão simples como produzir um modelo convencional de uma forma não-convencional”*  
(2005, p. 149)

Pelo que já foi mencionado, percebe-se que foi dada ao grupo de trabalho uma liberdade quase total para a criatividade. Perebinossoff, Gross e S. Gross, consideram que *“A aceitação da inovação pelos compradores é directamente proporcional à saúde económica da indústria”* (2005, p. 149) ou por outras palavras, *“A inovação implica risco, e o risco pode significar a perda de dinheiro”* (2005, p. 149) . Felizmente, não foi isso que aconteceu ao longo dos nove meses de estágio na ACADEMIA RTP. Já aqui foi referido que os estagiários foram incentivados a arriscar e a fazer diferente daquilo que já foi feito. Os exemplos acima mencionados atestam isso mesmo. Os autores acima referidos são apologistas da criatividade, considerando mesmo que esta é fundamental para o sucesso de qualquer programação televisiva. E acrescentam ainda: *“Tais histórias de sucesso nunca acontecem em programas “seguros” e menores”* (2005, p. 150). Sobre o sucesso da série CÓDIGO DE BAIRO não se pode falar, pois o programa, conforme já foi referido, ainda não foi transmitido. Mas faz sentido acabar este item com uma frase dos autores sobre programações de sucesso: *“Elas só acontecem quando um sonhador se inspira e um programador decide aceitar os riscos”* (2005, p. 150). No nosso caso, o programador aceitou os riscos. Resta saber se a inspiração dos sonhadores foi suficiente.

## O Valor da Informação: do Jornalismo ao Cinema

Já aqui foi abordada ao longo de alguns itens, directa e indirectamente, a importância da informação na produção jornalística de rádio e na produção de entretenimento para televisão. Aprofundemos alguns aspectos relativos a esta temática que considero importantes no âmbito da presente dissertação.

- Tanto no jornalismo radiofónico como no entretenimento para televisão, há uma necessidade incontestável de pesquisa e selecção de informação diárias. O conhecimento, fundamentado, fidedigno e obtido nos locais certos, é uma arma decisiva para uma boa peça jornalística e para um documentário credível. Esta busca de informação deve ser constante – como já referi anteriormente, na Antena 1, a minha pesquisa na área do desporto e do cinema era diária e estrategicamente localizada; na Academia RTP passou-se o mesmo, todos os dias eram dias de pesquisa e recolha de informação, tanto nas instalações da RTP, como em qualquer um dos quatro bairros retratados na série.

- O carácter imediato com que se requer informação verificou-se em ambos os estágios. Nesta era em que o acesso à informação, por via das novas tecnologias, é fácil e relativamente rápido, as notícias querem-se obtidas e tratadas “para ontem” e os programas de televisão querem-se escritos, filmados e editados o mais depressa possível. Na Antena 1, a redacção de desporto trabalhava a um ritmo difícil (para um estagiário recém-licenciado) de acompanhar, especialmente nos dias em que as actualizações desportivas eram transmitidas a partir de Vila Nova de Gaia; Na Academia RTP, a segunda fase do estágio ditou que o ritmo de trabalho aumentasse consideravelmente, o que obrigou a que a busca de informação se efectuasse de forma mais rápida e incisiva, por forma a poupar tempo. Tal como já referi anteriormente, só a prática permitiu que me habituasse a essa intensidade.

- Em ambos os estágios, procurou-se constantemente informação pela internet e através da pesquisa de campo (já aqui foi referido que a primeira foi essencial na Antena 1 e a segunda na ACADEMIA RTP). A Internet tem a vantagem de ter matéria relativa a tudo o que se possa imaginar e a desvantagem de nem sempre essa matéria estar correcta. Daí a necessidade de procurar noutras vias, confirmar com outras fontes e não descansar enquanto não se tiver a

informação correcta. E aqui, caso seja necessário, é que entra por exemplo a pesquisa de campo, onde for preciso. Isto é válido para o jornalismo e para a escrita de documentários.

- O estabelecimento de boas relações comunicacionais com os mais diversos tipos de interlocutores contribui para a obtenção de informações de valor. No estágio curricular, essas relações aconteceram essencialmente com os funcionários da RTP com quem mais contactei ao longo dos 3 meses. Procurando não atrapalhar o seu trabalho e mostrando sempre dedicação para com o trabalho que eu efectuava, fui ocasionalmente ajudado por esses colegas – isto é, quando havia disponibilidade -, que, não me dando informações sobre o que eu pretendia noticiar, me davam sim informações sobre as melhores fontes a procurar e a melhor forma de construir as peças. Quanto ao estágio profissional, a comunicação foi bem mais diversificada, frequente e importante. Desde moradores dos bairros, representantes de associações e empresas a funcionários institucionais, passando por colegas estagiários e outros funcionários da RTP, procurei construir com eles a melhor e mais adequada relação possível, por forma a dispor mais vezes da sua ajuda e das informações de relevo que estes poderiam fornecer. Acreditei (e acredito ainda) que assim foi obtida muita informação que, de outra forma, poderia não ter sido recebida.

- Insisto pela última vez na questão dos idiomas, recorrendo à experiência vivida na Antena 1: foi com frequência que fiz buscas *online* em *sites* de língua inglesa, francesa, espanhola e italiana e encontrei informação digna de notícia quer para o Cinemax, quer para a redacção de desporto. Adicionalmente, e como já referi, foi-me até possível escrever e conduzir uma entrevista a um cineasta Espanhol. Pode ver-se este item de duas formas: o conhecimento de línguas é informação com valor para qualquer pessoa, mais ainda para um profissional da área da comunicação; o conhecimento de línguas permite encontrar informação com valor, fazendo com que o jornalista ou o documentarista não tenha que se cingir a informação obtida na sua língua materna nem contentar-se com informação (muitas vezes mal) traduzida.

## Sumário/conclusões finais

Este relatório pretendeu ser uma reflexão entusiasmada, talvez por isso comprometida, sobre uma experiência invulgar, interessante, trabalhosa, difícil, complexa e, por todas estas razões, inesquecível. No período combinado de um ano, adquiri experiência, conhecimentos, ritmo de trabalho e sentido de colectivo, numa empresa que me permitiu contactar de perto e participar na produção de conteúdos jornalísticos para rádio (em duas áreas que aprecio bastante) e na produção de conteúdos de entretenimento para televisão, numa tentativa estimulante de criar cinema de autor sob a forma de documentários. Algumas conclusões resultam desta dissertação:

- Durante o estágio na Antena 1, apesar do pouco acompanhamento, beneficieei do conhecimento que possuo de línguas: fiz traduções e dobragens para o programa de cinema Cinemax. Disse-o ao longo deste relatório e mantenho: o conhecimento de línguas é muito importante para qualquer profissional d área da comunicação;

- Na ACADEMIA RTP, beneficieei de excelentes condições tecnológicas e apoios humanos, da possibilidade de desenvolver uma ideia original, para ser transmitida na plataforma televisiva da estação, e da aprendizagem com profissionais de diferentes áreas da comunicação;

- A intensidade do ritmo de trabalho adquirida em ambos os estágios (mas muito especialmente na ACADEMIA RTP) condicionou a qualidade de alguns trabalhos mas permitiu criar hábitos de trabalho e aprender a entrar nesse ritmo intenso - uma vez adquirido esse ritmo, ganhou-se experiência e aprendeu-se a tomar decisões correctas e com rapidez;

- O jornalismo tem obrigações e técnicas de linguagem que o documentário para televisão não tem por ser entretenimento;

- A objectividade no jornalismo é uma intenção e uma busca e não uma finalidade em si, pois atingi-la é impossível;

- Tanto no jornalismo como para o documentário é fulcral estabelecer boas relações comunicacionais com interlocutores dos mais diversos estratos sociais para deles tirarmos o que pretendemos para o nosso trabalho;

- As entrevistas jornalísticas e as entrevistas para documentário recorrem a técnicas semelhantes, na procura de que o entrevistado/personagem nos “dê” o que dele pretendemos;

- Há uma linha muito complexa e nebulosa que separa os ‘truques’ que podemos e não podemos usar num documentário, no que a enganar personagens e público diz respeito;

- O sucesso de um programa televisivo depende muito da questão da sorte, mas há elementos que, não garantindo esse sucesso, garantem o fracasso do programa em causa se não forem incluídos/contemplados;

- O valor das fontes fidedignas e das informações correctas e relevantes é tão importante na produção de jornalismo como na produção de conteúdos de entretenimento (no caso, documentários) para televisão.

## Definições:

- **Argumento:** *“O termo (scénario no original francês) é de origem italiana e pertence ao vocabulário do teatro, mas emigrou para as práticas técnicas do cinema a partir dos anos de 1910. É um documento narrativo que descreve aquilo que será filmado. (...) pode conter diálogos e diferencia-se da planificação pela sua forma literária e pelo facto de a narrativa ser nele fragmentada em cenas e não em planos. Mas a elaboração de um argumento cobre frequentemente etapas muito diferentes do trabalho de preparação: distingue-se então a sinopse, o tratamento, a continuidade e a planificação. Cada uma das etapas adiciona pormenores tanto no plano narrativo como no técnico. Distinguiram-se duas grandes formas de argumento: o “argumento modelo” e o “argumento programa”. O primeiro instaura uma ordem mais directiva, dá indicações precisas de rodagem, “organiza as peripécias numa estrutura pronta a ser filmada” (Francis Vanoye); o segundo deixa um espaço mais ou menos importante aos acasos e à improvisação, aquando da preparação e da rodagem” (Aumont & Marie, 2009).*

- **Documentário:** *“Designa-se por documentário uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras apresentadas como reais e não-fictícias. O filme documental apresenta quase sempre um carácter didáctico ou informativo, que visa sobretudo restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tal como são. Mas fazer da realidade, por definição, “afilmica”, um critério de distinção entre os textos levanta, obviamente, muitos problemas. Pressupõe-se que o filme documental tenha como mundo de referência o mundo real. O que significa que o mundo representado existe para além do filme e que isso é verificável por outras vias. A questão é saber se essas provas de autenticidade são internas à obra ou se há componentes discursivas específicas e suficientemente discriminatórias relativamente ao filme de ficção. Mas esses traços distintivos podem também ser externos à obra e terem a ver com condicionalismos institucionais. Em termos de pragmática, a situação de recepção determina “orientações de leitura” (Odin), que levam o espectador a adoptar uma atitude mais “documentarizante” do que “ficcionalizante”. O documentário não coloca apenas o problema do universo de referência. Diz também respeito às modalidades discursivas, uma vez que pode usar as técnicas mais diversas: filme de montagem, cinema directo, reportagem, actualidades, filme didáctico e até filme de família. A evolução da história das formas do cinema demonstra que as*

*fronteiras entre documentário e ficção nunca são fixas e que variam consideravelmente de uma época para outra e de uma produção nacional para outra” (Aumont & Marie, 2009).*

**- Curta-metragem:** *“A definição de curta-metragem começa por ser jurídica e institucional. Designa um filme de comprimento inferior a 1599 metros no formato standard (58 minutos e 27 segundos de projecção) e superior a 100 metros (3 minutos e 39 segundos). Na prática distingue-se a curta-metragem de menos de 30 minutos da média-metragem e 30 a 60 minutos. A televisão modificou estas durações standard em 26 e 52 minutos, para dar tempo para a publicidade. Note-se que a curta-metragem, está na origem do cinema, porque as fitas Lumière duravam apenas 50 segundos (17 metros). (...) Especializou-se em diferentes categorias ou géneros: o filme burlesco, o filme documental, o filme pedagógico, industrial, amador, etc. (...) permite experimentar novas formas e escapar aos condicionalismos narrativos ou institucionais. Em geral, está menos sujeita do que a longa-metragem às regras da rentabilidade económica, enquanto que no caso do filme de encomenda este condicionalismo é mais forte” (Aumont & Marie, 2009).*

## Bibliografia

Aumont, J., & Marie, M. (2009). *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema*. Edições Texto & Grafia .

Glynne, A. (2008). *Documentaries... and How to Make Them*. Kamera Books.

Meneses, J. P. (2003). *TUDO O QUE SE PASSA NA TSF... - Para um livro de estilo*. Jornal de Notícias.

Perebinossoff, P., Gross, B., & Gross, L. S. (2005). *Programming for TV, Radio and the Internet. Strategy, Development and Evaluation*. Oxford: Focal Press.

Portela, P. (2006). *Rádio na Internet em Portugal*.

Starkey, G., & Crisell, A. (2009). *Radio Journalism*. SAGE Publications.