

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



PENSAR A REPORTAGEM TELEVISIVA ATRAVÉS DO CINEMA
PROBLEMAS E SOLUÇÕES DE MONTAGEM

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM DESENVOLVIMENTO DE PROJETO CINEMATOGRAFICO -
ESPECIALIZAÇÃO EM TECNOLOGIAS DE PÓS-PRODUÇÃO

Afonso Miguel Miranda Tavares Gonçalves Alexandre

Amadora, setembro/2024

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



PENSAR A REPORTAGEM TELEVISIVA ATRAVÉS DO CINEMA

PROBLEMAS E SOLUÇÕES DE MONTAGEM

DISSERTAÇÃO

Afonso Miguel Miranda Tavares Gonçalves Alexandre

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Desenvolvimento de Projeto Cinematográfico - especialização em Tecnologias de Pós-Produção, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Ricardo Guerreiro, Professor Adjunto Convidado do Departamento de Cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

DECLARAÇÃO

Declaro que o presente trabalho resulta da minha investigação pessoal, que o seu conteúdo é original e que todas as fontes consultadas estão referenciadas nos termos das normas de organização e edição comunicadas aos inscritos neste Curso.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Apo. Almeida', is written above a horizontal dotted line.

(Assinatura do autor)

Dedicatória

Para a minha mãe.

Agradecimentos

Quero começar por agradecer ao Instituto Politécnico de Lisboa, no geral, por me ter acolhido pela segunda vez e à Escola Superior de Teatro e Cinema, em particular, por ser um espaço de encontro e crescimento.

Quero também agradecer ao meu orientador, o Professor Doutor Ricardo Guerreiro, por me ter ensinado que as nossas limitações têm o potencial de ser as nossas maiores forças.

Aos professores do mestrado que me ensinaram a ver, ouvir e questionar, e aos colegas com os quais partilhei este percurso, o meu muito obrigado.

Obrigado à Leonor por me mandar escrever.

Obrigado ao Diogo por me mostrar que A Padaria Portuguesa era um bom lugar para trabalhar.

E obrigado à minha mãe, por tudo.

Resumo

A reportagem televisiva é um produto audiovisual jornalístico que tem como objetivo dar ferramentas aos cidadãos para olharem para as matérias de interesse público e retirarem as suas próprias conclusões. Dentro de uma área definida atualmente pela rapidez da passagem da informação, há três problemáticas de montagem às quais esta investigação quer dar relevo e resposta: Como fazer com que as imagens ultrapassem o seu papel predominantemente ilustrativo? De que forma é possível personalizar e exponenciar o uso de imagens genéricas e/ou de arquivo? Quais as soluções sonoras, para além da música não-diegética, com potencial para transmitir emoções fortes e cativar a atenção dos telespectadores? Tendo uma base teórica de pós-produção muito mais extensa do que a comunicação social, o cinema serve como desbloqueador de problemas e inspirador de novas abordagens, numa busca por novas e melhores soluções para a reportagem televisiva.

Palavras-chave:

Reportagem, cinema direto, *voice-over*, televisão, jornalismo, montagem.

Abstract

A television news piece is a journalistic audiovisual product, with the goal of providing citizens with tools for understanding public interest information and make them draw their own conclusions. Within a field defined nowadays by the information speed, this investigation is focused on three editing problems: How to release images from their overly illustrative role? In what way can archive or generic footage be customized and/or increase their meaning? What are the audio solutions to create an engaging emotional response besides nondiegetic music? Cinema, with a much deeper postproduction theoretical basis than social media studies may serve to unblock and inspire new approaches, on a quest to find new editing solutions for television.

Keywords:

News report, direct cinema, voice-over, television, journalism, editing.

Índice

1. Introdução.....	1
2. Estado da Arte	7
3. Os elementos de uma reportagem televisiva.....	16
3.1. Elementos Externos	16
3.2. Elementos Internos.....	17
3.3. Elementos Formais	18
4. Caracterização dos desafios encontrados	19
4.1. Como “pintar” a palavra?	21
4.1.1. A voz da reportagem	22
4.1.2. A subjugação da voz.....	24
4.2. Emoção para além da música	26
4.2.1. O problema dos bancos de música	29
4.2.2. O silêncio e as sensações	32
4.3. Dar vida ao arquivo.....	38
4.3.1. Montar sem imagens	39
4.3.2. “Deus abençoe as cabeças falantes”	42
5. Análise cinematográfica	45
6. Conclusão	50
Bibliografia	56
Apêndices	i
1. <i>Timeline</i> do exercício de desconstrução do filme <i>Forever</i> (2006)	i
2. Estrutura e notas do filme.....	ii

Índice de Figuras

Figura 1 - Plano de pivô RTP.....	16
Figura 2 - Plano de vivo TVI.....	16
Figura 3 - Plano de grafismo a cheio TVI.....	17
Figura 4 - Plano de grafismo em imagem TVI.....	17
Figura 5 - Plano de reportagem de carro CNN Portugal.....	27
Figura 6 - Plano de reportagem de ataque CNN Portugal.....	27
Figura 7 - Plano de reportagem de manifestação CNN Portugal.....	27
Figura 8 - <i>Timeline</i> de reportagem TVI.....	28
Figura 9 - Plano de reportagem TVI24.....	40
Figura 10 - Plano de reportagem TVI.....	40
Figura 11 - Desconstrução de <i>timeline</i> do filme <i>Forever</i>	47

1. Introdução

Segundo o jornalista Daniel Ricardo, um acontecimento tem valor de notícia quando este tem interesse público, veracidade e atualidade (Gradim 2000, 57). O conceito de notícia está, portanto, diretamente relacionado com a noção de tempo. A notícia desvaloriza com o passar do tempo, principalmente numa altura em que a Internet está constantemente a ser utilizada para disseminar toda e qualquer informação 24 horas por dia.

O trabalho dentro de uma redação tem de ser feito com um constante sentimento de urgência. A procura e confirmação da informação, a análise dos vários pontos de vista, a redação do texto e, na televisão, a recolha de imagens e a montagem. Para além da necessidade do próprio conteúdo ser posto o mais rapidamente possível “no ar”, como se diz na gíria televisiva, o jornalismo é um negócio que exige rentabilidade, de maneira que é expectável que os trabalhadores produzam conteúdos rápida e eficazmente (Henderson 2007).

Há três grandes problemáticas às quais esta investigação procura responder: (1) Como fazer com que as imagens ultrapassem o seu papel predominantemente ilustrativo? (2) Quais as soluções sonoras para além da música não-diegética que transmitem uma forte componente emocional? (3) De que forma é possível personalizar e exponenciar o uso de imagens genéricas e/ou de arquivo? E estas questões, não estando exclusivamente ligadas à montagem de conteúdos jornalísticos para televisão, são predominantes nesta área pelas características do próprio meio.

Os alinhamentos dos jornais são construídos num intervalo de tempo específico, tendo em conta a grelha da programação dos canais. Cada reportagem tem um determinado tempo estipulado para encaixar nesse intervalo e quaisquer alterações que lhe sejam feitas são comumente rejeitadas. Como recorda o jornalista e investigador Pedro Coelho (2021), nos tempos da montagem analógica, os jornalistas desenvolveram a estratégia de construir o “esqueleto” das reportagens antes de chegarem à montagem, o que ainda hoje permanece como prática. Este processo de construção consiste na gravação de uma *voice-over* de locução¹ e a

¹ No jornalismo televisivo é utilizada a palavra “off” em vez de “over”. Optou-se aqui pela alteração, na medida em que “off” pode levar a erros de interpretação, por também poder definir todos os sons cuja origem não está em campo. “Voice-over de locução” está aqui como um elemento de narração, principalmente feito por um jornalista, que dá a notícia e acompanha a história, num espaço e papel ambíguos. O jornalista pode ou não aparecer em

interligação de segmentos de entrevistas que vão reforçar, explicar ou aprofundar o que é dito pelo jornalista. O tempo da reportagem fica, então, controlado, sendo que o trabalho do montador não é organizar a informação, mas sim, “pintar” os espaços deixados a negro pela locução.

O verbo “pintar” é usado na gíria televisiva para definir a função primária da montagem de uma reportagem – ilustrar. Nesta área, há uma imposição da palavra em relação à imagem. A densidade do discurso é uma das particularidades da reportagem, aliás, do próprio jornalismo. É preciso saber o quê, quem, onde, quando, como e porquê.

A *voice-over* de locução tem uma cadência própria da profissão, um tom factual, distanciamento em relação aos objetos tratados. Não deve dar a entender nenhuma opinião ou tendência sobre os acontecimentos. O trabalho jornalístico é apresentar os vários lados de cada história, dando espaço ao espetador para que este retire as suas próprias conclusões. Mas, na tentativa de o fazer, raramente se dá espaço às imagens para “falarem” por si mesmas. A voz comanda constantemente a atenção, subjugando a imagem a um papel secundário, muitas vezes meramente ilustrativo. O valor discursivo da imagem por si só é questionável, porque há dois pontos que é preciso distinguir: a realidade que esta espelha e a verdade do que aconteceu (Franganillo 2024). Uma imagem sem contexto e sem explicação pode passar uma mensagem errada, e a informação, a mensagem, é o conteúdo mais importante de uma reportagem.

É certo que todos os produtos audiovisuais são uma construção, mas qualquer conteúdo jornalístico tem de ser verosímil. É difícil criar cenas que pareçam naturais, orgânicas, quando a imagem é dada a ler como meramente documental. Desse modo, o que chega muitas vezes à montagem são planos-sequência², diferentes escalas do mesmo enquadramento, imagens genéricas. Como apontam os investigadores David Machin e Adam Jaworski (2006), os cortes entre planos de reportagens não estão alicerçados numa narrativa, mas sim num argumento. Isto quer dizer que a continuidade é conseguida quando os planos fazem parte de uma mesma categoria, não tendo de se relacionar diretamente. Por exemplo, numa reportagem sobre a luta dos professores pela recuperação do tempo de serviço, as imagens utilizadas podem ser de manifestações ou reuniões com o ministro, sem que seja necessário que os protagonistas, datas e locais sejam os mesmos.

campo e a sua narração pode ter múltiplos propósitos, como dar informação, descrever o que se está a ver e tirar conclusões.

² Na gíria jornalística, dá-se o nome de gravação “*live on tape*”.

Tudo o que acontece no mundo tem antecedentes e repercussões. Num canal de televisão, há imagens a serem captadas todos os dias. Esse arquivo, constante e perpétuo, está à total disposição da produção, para ser explorado, redescoberto e aproveitado. Discursos e promessas políticas podem ser revisitados. Eventos históricos recontados.

O arquivo é um espaço que ganha significado através do contexto. Dando um exemplo de uma figura pública pelo seu cargo político: João Galamba era, em 2016, Secretário de Estado da Energia e foi filmado a passar por uma manifestação contra a exploração do lítio em Montalegre. O programa de investigação jornalística *Sexta às 9*, da RTP, lançou várias reportagens sobre irregularidades em concessões das minas de lítio. O Ministério Público abriu uma investigação que resultou na famosa e multifacetada “Operação Influencer”. As buscas e acusações levaram à demissão do Primeiro-Ministro António Costa e ao final do governo de esquerda, liderado pelo PS desde 2015. Em 2023, as imagens de João Galamba a passar à frente da manifestação tornaram-se um ponto-chave para ilustrar qualquer reportagem sobre a demissão e a investigação do caso. Depois de um curto espaço de tempo, as imagens perdem atualidade, mas não têm necessariamente de perder valor de notícia. O facto de “as imagens ficarem obsoletas rapidamente não está em direta contradição com a sua capacidade de recuperarem actualidade”³ (Franganillo 2024, 13, tradução minha.), tal como aconteceu neste caso.

A maioria dos grupos televisivos tem pelo menos um canal de notícias 24 horas por dia. Sem o acesso ao arquivo, seria impossível alimentar todo este tempo. Para além dos vários blocos informativos ao longo do dia, acontece muitas vezes haver notícias sobre temas para os quais, virtualmente, não existem imagens. Reportagens baseadas em documentos de tribunais, temas abstratos como muitos da área de economia, entrevistados que não dão a cara, algo que ocorreu há muito tempo no passado, acontecimentos privados e/ou à porta fechada. Nestes casos, as imagens genéricas são o único recurso visual possível. Podem ser genéricas de conteúdo, como fachadas de edifícios e pessoas anónimas a executar determinadas ações, ou genéricas particulares, como quando é pedido às pessoas entrevistadas que andem num parque, vejam documentos no escritório ou cozinhem uma refeição. E especialmente quando a história não gira à volta de determinadas personagens ou os entrevistados não dão a cara, o jornalista pode passar a ter um papel principal. Opta-se por captar o trabalho de investigação, como fazer contactos, analisar documentos, interpelar pessoas nos locais de rodagem, fazer entrevistas,

³“(…) rapid obsolescence of footage does not stand in contradiction with its capacity to recover currency.”

procurar pontos de interesse. É uma técnica comum do jornalismo televisivo fazer do jornalista o guia diegético da narrativa.

Quando os conteúdos das imagens estão desligados da história que está a ser contada, a motivação para ver a reportagem é menor. Referindo-se ao trabalho de Lang, Potter e Grabe, a investigadora e antiga montadora de conteúdos jornalísticos Keren Henderson sublinha que “investigação prévia tem demonstrado que as pessoas se lembram melhor de narrativas que de relatos” (2007, 53, tradução minha).⁴

Esta narrativa pode e deve ser construída com base nas imagens visuais e sonoras. No seu manual *Hearing the movies: music and sound in film history (Ouvindo os filmes: música e som na história do cinema)*, Buhler, Neumeyer e Deemer (2010) explicam que a música é um recurso particularmente bom para se construir um estado emocional com características específicas à cena.

Por um lado, há o que se pode considerar um *sobreaproveitamento* da música, pois é muitas vezes usada como a única “cola” emocional da reportagem e único elemento que lhe confere um ritmo mais rápido. Por outro lado, é também *subaproveitada* quando é escolhida com um critério desinformado, mais ou menos superficial, para criar uma atmosfera emocionalmente bidimensional. O recurso a bancos de música é frequente e, tal como as imagens genéricas, não se liga especificamente à reportagem. Se o tempo escasseia para trabalhar o que é visto, torna-se quase inexistente para transformar o que é ouvido.

Transversais a estas questões, estão desafios do meio televisivo. Como o académico Richard Schaefer (2001) analisou,⁵ a montagem de reportagens televisivas é muitas vezes aprendida e desenvolvida naturalmente através do trabalho, sem que o profissional tenha necessariamente acesso ou partilhe noções e conceitos formais com os colegas de profissão. A esta falta de linguagem comum, acresce, como lembra Henderson (2007), a prática de dar noções básicas de montagem a vários profissionais como jornalistas, produtores e repórteres de imagem. Não tirando crédito a todos os que desenvolvem um trabalho exemplar de montagem nestas situações, é certo que a disseminação de formação insuficiente e a diversidade das

⁴ “Prior research has shown that people remember narratives better than accounts.”

⁵ Richard J. Schaefer, *A longitudinal analysis of network news editing strategies from 1969 to 1997* (Washington, DC: AEJMC, 2001), 179, citado em Keren Henderson, “News narratives and television news editing” (2007): 2.

responsabilidades na produção de reportagens perpetua um trabalho de qualidade abaixo da média.

O cinema surge como uma fonte de inspiração e informação. Tendo uma história interligada, ambos os meios partilham características. Ambos criam conteúdos através da captação/criação de imagens sonoras e visuais que são depois transmitidas num ecrã. Qualquer género de filme tem o potencial de apresentar soluções novas e originais a ser aplicadas na montagem de reportagens. Por exemplo, o filme-ensaio tem um carácter didático muito forte, algo explorado de diversas maneiras por vários cineastas. O filme de terror, por outro lado, mostra de que maneira se podem construir cenas emocionalmente fortes. De entre todos, o documentário, sobretudo na vertente do cinema direto, é aquele que consistentemente contempla elementos e formas de discurso narrativo mais próximos da reportagem, pelo que será aí que incidirá o grande foco da investigação.

Por volta dos anos 60 do século XX, os Estados Unidos da América e a França foram o palco do desenvolvimento de um tipo de filmes que almejava captar a realidade.⁶ Na América, o chamado *direct cinema* (traduzido frequentemente para português como “cinema direto americano”) teve origem no jornalismo televisivo e na vontade que os produtores tinham de levar as equipas para a rua e captar material com valor de notícia, mantendo as práticas de observação e objetividade próprias da área informativa. Em França, foi desenvolvido o *cinéma vérité*, mais ligado à etnografia e à investigação científica, usando os meios de captação para obter registos das populações estudadas e da interação entre estas e antropólogos (Beattie 2004).

Foi com ligação a este tipo de filmes que decidi desconstruir e analisar uma cena de *Forever* (2006), de Heddy Honigmann. Com uma participação bastante ativa por parte da cineasta, este filme explora várias personagens e personalidades que se interligam no cemitério Père-Lachaise em Paris. Mais do que contar uma história, mostra o dia-a-dia do cemitério, o dos familiares que visitam os seus entes queridos que já partiram e o dos turistas que vão prestar homenagem a um dos vários artistas lá sepultados. É um documentário sobre a importância da arte na vida das pessoas e Heddy Honigmann consegue criar uma narrativa coesa, onde as várias interações, díspares e únicas, se interligam de forma aparentemente natural. É um filme de

⁶ Já Dziga Vertov tinha, nos anos 20 do século passado, tentado desenvolver algo semelhante através do seu “kino-eye”.

grande beleza e muita vivacidade, cuja construção segmentada permite explorar cada história e cada motivação e/ou devoção dos vivos perante os mortos.

A análise é feita através do método da “desmontagem”⁷. Este é um pequeno exercício onde uma cena do filme é colocada num *software* de montagem e depois se procede à distribuição por várias pistas, tanto quando é possível perceber no produto final, dos vários elementos visuais e auditivos. Apesar de ser apenas uma ideia do que poderia ser a *timeline* do projeto e de não termos acesso à estrutura real, permite ter um suporte visual de várias opções estilísticas, perceber o ritmo dos cortes, o efeito da música, a organização do material, entre outros aspetos.

Mais do que “executar” a montagem de uma reportagem, é necessário perceber como uma visão artística pode elevar o trabalho e contribuir para o impacto e conexão entre a reportagem e o telespetador – e, após isso, a conexão entre o telespetador e o mundo.

No seu estudo sobre a narrativa aplicada à montagem de reportagens, a investigadora Keren Henderson (2007) entrevistou quatro montadores cuja carreira fora completamente ou em parte passada nesta área, e através da qual tinham ganhado prémios. As entrevistas que conduziu levaram à conclusão de que todos consideravam que só excepcionalmente tinham as condições propícias ao desenvolvimento do melhor trabalho de montagem possível. Este sentimento, constante e abrangente na área da reportagem televisiva, é a força motriz desta dissertação. É necessário encontrar vocabulário comum, ideias que desencadeiem soluções de montagem e regras claras que permitam aos profissionais desenvolver um trabalho rápido, eficaz e, sobretudo, com significado.

⁷ Método utilizado também na investigação de Danilo Scладаferri “Estratégias de confecção da imagem e da montagem; do Palace II à Cidade de Deus e dos Homens: Questões de estilo e autoria” (2014) e de Laís Lima Pinho “O segredo do filme: a construção da voz no filme através da montagem dos documentários “Santiago” e “Pacific” (2017).

2. Estado da Arte

Nos estudos jornalísticos da área da televisão, a fase da montagem nem sempre é mencionada, e quando o é não tem particular destaque. Revistas dedicadas a esta área, como *Jornalismo & Jornalistas*, *Media & Jornalismo* e *Estudos em Jornalismo e Mídia*, funcionam como um espelho do *limbo* onde a montagem de reportagens televisivas se encontra, não tendo artigos focados exclusivamente nesta etapa do processo de produção noticioso.

O estatuto de jornalista, ou seja, a posse de carteira profissional, não estando vedado aos repórteres de imagem e montadores/editores de vídeo, não lhes é imposto. Mas apesar de não serem obrigados a trabalhar exclusivamente na área da Informação, a liberdade do montador não é total. Mesmo sem a carteira, é-lhes imposto seguir o *Código Deontológico do Jornalista*. Assim, “o jornalista deve relatar os factos com rigor e exatidão e interpretá-los com honestidade” bem como “combater a censura e o sensacionalismo e considerar a acusação sem provas e o plágio como graves faltas profissionais” (2017). O foco é, então, a complementaridade do trabalho da redação de notícias e reportagens com a criação das melhores soluções possíveis à passagem da mensagem e ligação entre a reportagem e o público.

O Manual do Jornalismo Televisivo aponta que “o jornalista deve começar a montar a sua reportagem pela imagem mais forte” (Oliveira 2007, 34-35). Este conselho poderá ser aplicado a pequenas reportagens ou notícias, mas fica deslocado no contexto da grande reportagem - é a escolha narrativa que define a organização das imagens, não a sua importância ou impacto emocional.

Uma estrutura que se foque mais na narrativa, em detrimento da descrição de factos, tem um maior grau de apreensão e memorização por parte dos telespectadores (Machill, Köhler e Waldahauser 2007, 200). A narrativa foi o foco de trabalho da investigadora Keren Henderson (2007), antiga jornalista e montadora, que tinha como objetivo perceber de que forma é possível aumentar o envolvimento dos telespetadores com as reportagens que veem. E também porque o jornalismo é um negócio, de que forma o investimento de mais tempo e, por isso, de mais dinheiro, pode resultar num aumento de retenção de telespetadores. Por outras palavras, como pode aumentar a receita a médio, longo prazo.

Henderson (2007) começa por trabalhar dois conceitos, com base no trabalho de Herbert Zettl (1999):⁸ montagem de continuidade (*continuity editing*) e montagem narrativa (*montage editing*). A primeira tem como objetivo passar a ideia de que o público está a assistir à “realidade” e, neste exercício, o grande foco é a transmissão clara dos factos e da informação (Zettl 1999; Monaco 2000). Já a segunda caracteriza-se por criar uma estrutura que almeja contar uma história, com princípio, meio e fim, bem como desenvolver uma ligação entre os telespectadores e o que está a ser contado, sem recorrer a métodos que ponham em causa a verosimilhança dos factos.

Com foco na narrativa, Zettl (1999) definiu várias categorias:

A montagem métrica acelerada (*accelerated metric montage*) acontece quando o tempo de duração de cada plano diminui progressivamente, criando intensidade através da forma como as imagens são reproduzidas, mais do que o que contêm.

A montagem analítica sequencial (*sequential analytical montage*) traduz uma ideia de causa-efeito. Segundo o exemplo dado pelo autor, numa cena de um acidente de carro, o primeiro plano mostra um veículo a andar e a ser ultrapassado, enquanto o segundo mostra o plano do carro amolgado e de equipas de emergência, algo que faz com que o público seja parte ativa, ao ter de imaginar o que ficou por mostrar. A montagem analítica parcelar (*sectional analytical montage*) é uma técnica de realce de uma cena através da amostragem de planos que enfatizam a complexidade da ação, levando a um abrandamento - não necessariamente do ritmo de visionamento, mas do tempo diegético. No exemplo anterior, seria algo como ter dois planos de reação dos condutores exatamente antes do embate dos carros.

A montagem de associação de ideias (*idea-associative montage*) é a integração de duas imagens intrinsecamente díspares na criação de um terceiro significado. Pode dividir-se em montagem de comparação (*comparison montage/cross-cutting*) e montagem de colisão (*collision montage*). Na primeira, destaca-se a semelhança entre duas realidades. O autor dá como exemplo a imagem de uma pessoa esfomeada e de um animal esfomeado, facto que cria uma analogia entre ambos. Na segunda, joga-se com a dicotomia, usando a sequência para refletir sobre a diferença, como, por exemplo, imagens de grande riqueza e depois de grande pobreza.

⁸ Não tendo encontrado nenhuma outra tradução para português dos conceitos apresentados pelos autores, optou-se neste trabalho pela tradução livre dos conceitos. Na primeira utilização, a palavra original estará apresentada entre parênteses.

Não lhe dando um nome, porque não estava na lista de Zettl, Henderson (2007) acrescenta o que seria uma montagem de repetição (*repetition*), quando chega à conclusão que, na amostra que trabalhou, foi frequente encontrar imagens e/ou sons repetidos para enfatizar algo ou criar tensão.

No entanto, como a investigadora destaca, não basta utilizar estas técnicas para que as reportagens tenham uma narrativa coesa e cativante. Enquanto a montagem narrativa cria engajamento através do desenvolvimento estratégico de cenas e momentos, entretendo ao mesmo tempo que informa, a montagem sensacionalista (*eye-candy editing*) tem como foco impressionar outros profissionais e coloca em primeiro lugar a exibição das capacidades técnico-criativas do montador em vez da procura pela melhor forma possível de contar a história (Henderson 2007).

A aplicação da narrativa para reportagem surge também no estudo das professoras e investigadoras Annie Lang, Deborah Potter e Maria Elizabeth Grabe (2003). Foram testadas sete regras cujo pressuposto era melhorar a apreensão e memória das mensagens noticiosas, chegando-se à conclusão de que a simplificação do processamento da informação e diminuição do ritmo da história contribuía para este propósito. Não se focando exclusivamente na montagem, podem ser utilizadas como base de trabalho e adaptadas a esta etapa.

A primeira regra é “deixar as emoções falar”. Apesar de as emoções criarem atenção e aumentarem a capacidade de compreensão da mensagem, a complexidade do conteúdo poderá levar a um esbatimento das particularidades dos factos, de maneira que esta regra também deverá levar à simplificação da estrutura.

A segunda regra consiste em “abrandar”. O ritmo da reportagem deve ser inversamente proporcional ao seu conteúdo. Ou seja, quando uma reportagem tem um tema mais complexo e/ou intenso, o seu ritmo deve ser mais moderado e quando o tema é simples e sereno, o seu ritmo deve ser aumentado.

A terceira regra é “ousar estar parado”. De forma semelhante à regra anterior, nesta fala-se da interligação entre som e imagem. Quando um é complexo, o outro deve ser simplificado e vice-versa. Para além disso, partilha a ideia de que pequenas pausas durante a reportagem ajudam à compreensão.

A quarta regra tem também como foco estes elementos, defendendo que “a imagem deve corresponder ao som”. A redundância entre os dois simplifica a informação que tem de ser processada e aumenta a retenção da mensagem.

Já a quinta regra está ligada a um dos temas chave do ciclo noticioso. É preciso “aprender a lidar com imagens negativas”, imagens fortes e desagradáveis. Segundo o estudo, o conteúdo de imagens visuais e sonoras violentas é mais facilmente lembrado, bem como o que surge depois. De modo que é boa prática dar a informação importante depois destas cenas e não antes.

A sexta regra diz para se usar uma “abordagem literal”, sendo direto e simples nas palavras e imagens que se utiliza.

A sétima regra é a que mais se liga ao trabalho de Keren Henderson, defendendo que se deve utilizar uma “cronologia narrativa forte”. Com esta ideia, as autoras defendem que reportagens com um princípio, meio e fim, em vez de outros métodos mais ligados à área jornalística, como, por exemplo, o da pirâmide invertida (em que a informação é transmitida pela ordem de importância e não pela dos acontecimentos), são mais facilmente lembradas.

A montagem de reportagem é muitas vezes feita através de planos que não fazem *raccord*, ou seja, de um plano para o outro não há frequentemente um seguimento lógico espacial e temporal. O que existe é uma sequência de planos que expressam uma determinada ideia ou relação. Por exemplo, em reportagens sobre mau tempo, os planos utilizados poderão ser de várias pessoas, em vários contextos, à chuva. O importante não é o que a pessoa do plano A está a experienciar em relação à do plano B, não há sequência ou ligação na montagem para além da ideia generalizada de chuva e, possivelmente, a utilização de escalas diferentes. No seu estudo sobre a “Produção de sentido na linguagem audiovisual através da montagem”, Paulo Barbosa (2012, 93) diz-nos que, quando isto acontece, a montagem é “eminentemente simbólica”, usando os planos para “contrapor, contrastar ou comparar ideias ou conceitos”.

Este investigador e professor universitário identificou, no mesmo trabalho, três conceitos de psicologia cognitiva que podem ser utilizados para pensar esta etapa da pós-produção. O esquema mental, desenvolvido por Edward Branigan em 1992, define a capacidade humana de prever novos dados quando já está na posse de alguma informação. Como o exemplo apresentado esclarece, ao ver a imagem de uma pirâmide ao pôr-do-sol, é possível preencher as lacunas com a imagem mental do deserto ao fim do dia. O guião mental, conceito introduzido por Roger Schank e Robert Abelson em 1977, funciona também com informação detida pelos

telespectadores *a priori*, neste caso o seu conhecimento sobre papéis específicos e adereços. Numa cena de um restaurante, mesmo que haja saltos temporais de um plano para o outro, como a chegada ao restaurante no primeiro e as pessoas a comerem no segundo, deixando de fora a leitura do menu, o pedido e o serviço, o público consegue completar a cena com o conhecimento que tem de como os restaurantes funcionam. Já *blending*, que Gilles Fauconnier criou em 1985, é um conceito semelhante à metáfora, mas em vez da comparação entre um conceito original e um secundário, há uma “contaminação” do significado de ambos através de uma comparação. Um não vem antes do outro e atribui-lhe um novo significado, ambos têm o seu significado modificado por esta associação. No exemplo dado pelo autor, o plano de um cirurgião com ferramentas de corte de carne é seguido do plano de um talhante com ferramentas de corte de carne. Surge então o *blending* do significado dos conceitos mentais, sendo ambas as imagens lidas de forma diferente pela sua associação.

Ao longo das últimas duas décadas, em textos sobre o documentário (Beattie 2004; Decker 2007; Souza 2009; Valles 2015; Nichols 2016; Santos e Santos 2017), é comum encontrar-se a menção à reportagem televisiva ou artigos que comparam estes dois objectos audiovisuais. A fronteira entre os dois pode parecer algo esbatida em determinados filmes/vídeos. O debate prende-se essencialmente com as várias formas de transmitir informação, com o objetivo de cada produto audiovisual e com os tempos e liberdades de cada um. De facto, ambos têm por base o “mundo histórico”, o mundo real, onde todos habitamos. Tanto um como a outra são produtos que, através da captação/criação/recolha e montagem de elementos visuais e sonoros, resultam em algo que é transmitido através de um ecrã e colunas para um determinado público. Tendo pontos de maior aproximação e distanciamento, dependentes também do filme e/ou reportagem em questão, há no cinema documental técnicas, soluções e ideias com uma capacidade narrativa pouco explorada na produção de reportagens televisivas.

Apesar de haver um conjunto de regras que estipulam o que pode ser ou não um conteúdo jornalístico,⁹ não há uma definição inequívoca do que é uma **Reportagem**. Segundo o *Manual do Jornalismo Televisivo* (Oliveira, 2007) do Cenjor – Centro Protocolar de Formação Profissional para Jornalistas, a organização de maior relevo para ações de formação

⁹ Em Portugal, a Lei n.º 2/99 de 13 de janeiro (Lei da Imprensa) define e delimita a liberdade de imprensa, sendo seguida por todas as entidades que desenvolvam conteúdos jornalísticos. <https://diariodarepublica.pt/dr/legislacao-consolidada/lei/1999-34439075> (Último acesso a 30 de setembro de 2024). Também é exigido aos jornalistas que sejam portadores da carteira profissional de jornalista, documento que atesta que o seu trabalho é regido por uma série de regras, nomeadamente (mas não exclusivamente) o *Código Deontológico do Jornalista*.

destinadas a profissionais desta área em Portugal, há três tipologias distintas: pequena peça de telejornal, de até 1'20, cujo tratamento nem sempre exigirá investigação, o tema não é necessariamente crucial e os métodos utilizados são “rudimentares”, ou seja, não requerem trabalho no exterior nem um desenvolvido trabalho de pós-produção; reportagem de telejornal ou de curta duração, entre 1'20s e 1'50s, onde o tema é importante, o tratamento exige vastos recursos, trabalho de produção e pós-produção especializados e onde são aplicadas técnicas narrativas próprias; documentário/grande reportagem, entre os 25 e os 50 minutos. É um produto com recurso a mais tempo e meios de produção mais sofisticados. Aqui, a grande reportagem e o documentário (jornalístico) são equivalentes, sendo diferenciados pelo facto de a primeira ser focada na atualidade, enquanto o segundo deverá dar o contexto histórico de toda a informação¹⁰.

O desenvolvimento de reportagens televisivas e as fórmulas utilizadas têm como base o texto jornalístico escrito. As reportagens começam por dar o *lead*, palavra que engloba as seis questões fundamentais - O quê? Quem? Quando? Onde? Porquê? Como? (estas duas últimas por vezes fazem parte do corpo do texto) - cuja função é, para além de dar a informação mais relevante, ser atraente e apelar “à leitura do resto do texto” (Gradim 2000, 57). O conhecido método da pirâmide invertida, encabeçado pelo *lead*, é útil num meio escrito, mas num audiovisual, como a televisão, perde a força. Como metaforiza o investigador Justin Lewis (1994), citado em Machill, Köhler e Waldhauser (2007), é como, num filme de ficção policial, saber quem matou a vítima (“*whodunit*”) antes do tempo.

A reportagem está inserida num programa – jornal televisivo – ao qual se molda formalmente (Ramos 2008), pelo que não se inova realmente na estrutura narrativa, dá-se antes um ênfase ao *lead* e síntese exagerada da história (Santos e Santos 2017). A televisão é também isto, a programação. É consistente e previsível, com conteúdos a dar 24 horas por dia. Pode também ser vista como uma das suas maiores vantagens. Se ligar a televisão às oito da noite na RTP, SIC ou TVI, vai estar a dar o telejornal. Segundo Xavier e Rodrigues (2013), a montagem deve ser adaptada ao horário e programa no qual a reportagem vai passar, tendo em conta o seu público-alvo. No contexto atual, a possibilidade de andar para trás nas *boxes* de televisão, a reportagem passar várias vezes e em vários horários nos canais informativos 24 horas ou estar

¹⁰ Não fica claro onde se localizam as reportagens entre os 1'51 e os 24'49.

disponível na Internet tiram alguma da importância que a questão temporal pudesse ter aquando da montagem da reportagem.

Uma reportagem tem de ser credível e parecer o mais imparcial possível. A imparcialidade total não é possível, pois só o facto de se escolher noticiar algo é uma prova de uma predisposição para um determinado tema.

Tendências, enquadramento do contexto através do qual se apresenta a informação, pressuposições sobre quem deve ser considerado como especialista ou figura de autoridade, e escolha de palavras e tom de voz podem empurrar as notícias para o campo documental, enquanto critérios jornalísticos de objetividade e rigor puxam na direção de um filme informativo.¹¹ (Nichols 2017, 105, tradução minha.)

Não há uma definição unanimemente aceite do que é um **Documentário**. Bill Nichols dedica um capítulo de *Introduction to Documentary* a desenvolver uma possível definição de documentário, mostrando e debatendo ideias com cada vez maior complexidade e abrangência. Finaliza com uma definição que o autor considera ser apenas o “primeiro passo”:

O filme documentário fala sobre situações e eventos que envolvem pessoas reais (atores sociais), que se representam a si próprias num determinado enquadramento. Este transmite perspectivas plausíveis das vidas, situações e eventos retratados. O ponto de vista do realizador molda o filme numa forma de compreender o mundo histórico diretamente, e não através de uma alegoria ficcional.¹² (2017, 10, tradução minha.)

Numa visão mais poética, o realizador de documentários chileno Patricio Guzmán, conhecido pela *Nostalgia de la luz* (2010) e *La batalla de Chile* (1975-1979), define os acontecimentos do mundo como átomos dramáticos, e é o trabalho do documentarista (ou poeta) contar histórias com vários aspetos – jornalísticos, informativo, pedagógico e poético (*in Público* 2014).

¹¹ “Bias, framing the context within which to present information, assumptions about who counts as an expert of authority, and choices of words and tone can all push news reporting toward the documentary camp, while journalistic standards of objectivity and accuracy pull in the direction of the informational film.”

¹² “Documentary film speaks about situations and events involving real people (social actors) who present themselves within a framework. This frame conveys a plausible perspective on the lives, situations and events portrayed. The distinct point of view of the filmmaker shapes the film into a way of understanding the historical world directly rather than through a fictional allegory”

Paul Ngong (2020) compõe o seu pensamento baseado no estudo da semiótica no cinema, apresentando o realizador como emissor, o filme como mensagem e o público como recetor – focando-se na capacidade comunicativa desta arte e mostrando outra forma de pensar a interação entre estes elementos fundamentais. Também David Sonnenchein (2001), ao apresentar as noções de emoção primária (o que a personagem sente) e emoção secundária (o que os telespectadores sentem ao ver a personagem) simplifica a tradução destes sentimentos. Trabalha-se as emoções das personagens de forma consistente com a narrativa, mas mantendo o foco na emoção que se quer que o público sinta.

Os seis modos do documentário teorizados por Bill Nichols (2017) nunca foram pensados como gavetas onde cada filme pode ser arrumado. São aglomeradores de características e todos os documentários partilham certa percentagem de vários modos. Seguindo o mesmo raciocínio, também a reportagem televisiva agrega maioritariamente atributos de dois modos: o expositivo e o observacional.

O modo expositivo caracteriza-se por ter como base a palavra, muitas vezes como *voice-over* distanciada e didática, imagens subjugadas a esta, conectadas através da voz de forma a ilustrar ideias. Este tipo de documentários tem como objetivo chegar à “verdade”, informar, direcionar e emocionar o público. Utiliza uma montagem probatória (*evidenciary editing*), ou seja, o processo de pós-produção serve para estabelecer e manter o argumento dado pela voz, abdicando, se necessário, de continuidade espacial e temporal (Nichols 2017).

O modo observacional, por outro lado, tem como grande foco o que é captado pela câmara e na utilização dessa informação como prova da realidade. O som é síncrono com a imagem e é tratado como tal, não sendo comum utilizar som externo, incluindo *voice-over*. Este tipo de documentários mostra o mundo como foi captado e dá ao público espaço para tirar as suas próprias conclusões. A montagem é muitas vezes sequencial, seguindo a continuidade temporal da história e dando a ideia real do tempo de duração das ações do filme.

Este modo teve como base o movimento documental dos anos 50 e 60 do século XX que, devido à vontade de cineastas, jornalistas e antropólogos de desenvolverem os seus projetos fora dos estúdios e com menos aparato e intrusão da maquinaria necessária bem como da consequente invenção de câmaras mais leves e dispositivos móveis, levou ao desenvolvimento do chamado “cinema direto” (Dornfeld 1989; Wolfe 1997; Beattie 2004; Decker 2007).

O cinema direto americano, uma das suas vertentes mais conhecidas, tem como princípio de realização uma câmara distanciada e invisível (conhecido como “mosca na parede”/“*fly on the wall*”), a rejeição de entrevistas, *voice-over* ou outras formas de interação direta com a câmara, impossibilidade de repetição e/ou construção de cenas, proibição de adição de elementos, sonoros ou visuais, que alterem a carga semântica do material bruto captado, bem como uma montagem cronológica cujo objetivo é proporcionar aos telespectadores a experiência mais próxima possível de observação na primeira pessoa (Rodrigues 2011).

Com desenvolvimento em França, o *cinéma vérité*, outra das vertentes com maior destaque, traz a câmara para primeiro plano e faz do realizador uma voz ativa e dialogante com os atores sociais, reconhecendo que a captação afeta a ação, trabalhando de modo a explorar essa interação para daí retirar uma verdade “mais verdadeira”. Tendo em conta o facto de os atores sociais estarem a ser abordados por uma equipa de produção, é possível retirar a verdade desse encontro e a verdade do que os atores escolhem fazer devido (e apesar) da existência da câmara (Rodrigues 2011).

A sala de cinema é o espaço onde tendencialmente mais informação pode ser adquirida e processada, por permitir uma experiência percetiva mais próxima da pureza (Rezende 2000, 255). No entanto, em 2023, apenas 14% das longas-metragens exibidas em salas portuguesas foram documentários, às quais somente foi assistir 0,5% do número total de espetadores de cinema (Relatório ICA 2024). É muito raro, mas produtos televisivos também podem ser exibidos nas salas de cinema.¹³ Já na televisão, há canais por cabo cuja proposta de valor está baseada nos filmes e séries documentais, como o Discovery Channel e a National Geographic. No panorama português, a RTP tem um papel importante no financiamento e distribuição de documentários, tendo, em 2023, ajudado a produzir e transmitir cerca de 20 filmes e séries documentais nacionais, exibindo cerca de 50 produções internacionais (Relatório RTP 2024).

¹³ Por exemplo, em 2021, a novela *Para Sempre*, da TVI, teve a sua antestreia em salas de cinema selecionadas.

3. Os elementos de uma reportagem televisiva

3.1. Elementos Externos

A reportagem, e qualquer outro produto jornalístico, não existe de forma isolada. Independentemente da estrutura e tamanho do meio de comunicação social, uma notícia ou reportagem são sempre realizadas em resposta a uma linha editorial e inseridas junto a outros conteúdos. A televisão, em particular, é dividida por intervalos, horários de programas diferentes e dentro de um programa, como por exemplo o telejornal, há a divisão desse tempo no alinhamento, que estipula quanto tempo poderá ter cada reportagem, direto, entrevista, debate ou outro formato.

Os blocos informativos funcionam quase todos da mesma forma. Depois do genérico inicial, o *pivô*, no estúdio, dá uma pequena introdução à notícia que se seguirá (Figura 1). Depois, entra a peça jornalística. Quando esta acaba, a imagem mostra novamente o *pivô*, que apresenta a próxima notícia, e assim por diante. A imagem transmitida nunca está “limpa”, há sempre vários elementos visuais presentes. Os cantos terão o logotipo do canal, a hora, por vezes um profissional de linguagem gestual a fazer a tradução (Figuras 1, 2, 3 e 4). Durante todo o telejornal, há blocos de texto que aparecem no terço mais baixo da imagem, chamados *leads* (Figura 1). Não devem ser confundidos com o primeiro parágrafo das notícias escritas. Em televisão, são frases curtas com informação que complementa ou reforça o que está a ser dito e mostrado na reportagem.

Também muitas vezes, no extremo de baixo ou de cima da imagem, há uma linha discreta, chamada *ticker*, que destaca informações de última hora através de frases individuais e curtas (Figura 1).



Figura 1 - Programa 3 às 11 de 30 de julho de 2024 (RTP3)



Figura 2 - Programa *Jornal Nacional* de 9 de janeiro de 2024 (TVI)



Figura 3 - Programa *Jornal Nacional* de 11 de janeiro de 2024 (TVI)

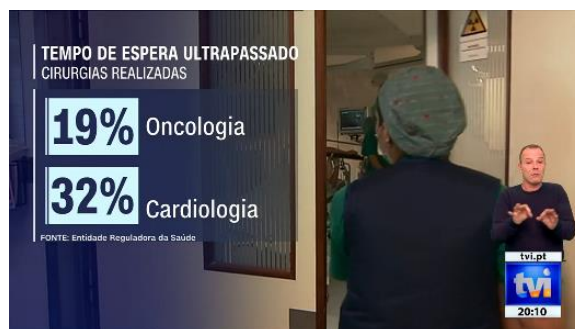


Figura 4 - Programa *Jornal Nacional* de 11 de janeiro de 2024 (TVI)

3.2. Elementos Internos

Ao nível da imagem, os elementos ao dispor da montagem são imagens em movimento, captadas no dia pelas equipas da estação, de agências noticiosas como a Lusa e a Reuters, de arquivo ou retiradas da internet, sites e redes sociais. Imagem estática, sejam fotografias, quadros, desenhos ou outras que possam ser digitalizadas. Enquanto elemento que ocupa totalmente o ecrã ou que pode interagir com outras imagens como uma segunda camada, há também o grafismo, criado digitalmente e que é muitas vezes utilizado para reforçar ou ajudar na compreensão de valores e informações complexas, que passa de títulos a gráficos e animação 2D e 3D (Figuras 3 e 4). Os oráculos são informações de texto breve com o nome da pessoa que aparece no ecrã e a sua relação com a informação que está a ser transmitida, como por exemplo, a identificação de “jornalista” e dos atores sociais como “vítima”, “especialista”, “autoridade”, etc... (Figura 2). Quando há necessidade de acrescentar legendas, por alguém falar numa língua estrangeira ou a captação da voz ser ininteligível, o *lead* é retirado, pois ambos partilham o mesmo espaço no ecrã. (Figuras 1 e 2)

Todos os sons da reportagem são aqueles selecionados na produção e pós-produção, não havendo identificadores de canal ou outro elemento que “suje” a banda sonora. A voz é o som principal, através da *voice-over* de locução do jornalista, das entrevistas e de momentos de ação que, não tendo tendencialmente a melhor qualidade sonora, acrescentam dinâmica e ajudam à imersão. Os efeitos sonoros são sons pontuais que se adicionam à reportagem e que podem servir múltiplos propósitos, desde colmatar um erro de captação a adicionar significado ao plano e/ou momento narrativo. O som ambiente é, de maneira geral, o som síncrono da câmara e funciona como a base sonora em segundo plano, em cima da qual todos os outros elementos são adicionados. A música é muitas vezes retirada de bancos e de outras plataformas, tendo a

televisão uma maior liberdade em relação a direitos de autor. Não estando presente em todas as reportagens, é uma componente com uma grande capacidade intrínseca de criar envolvimento e emoção com o que está a ser relatado.

3.3. Elementos Formais

Uma reportagem é estruturada com base no som, na palavra falada. A estrutura da reportagem, ou esqueleto, como é comumente referido na gíria jornalística, tem por base três elementos: a *voice-over* de locução, os vivos e os *soundbites*. O jornalista usa a *Voice-over* para explicar a história, encadear as ideias e permitir o avançar da narrativa. Os Vivos são momentos de entrevista selecionados pela sua relevância, nos quais os entrevistados partilham a sua visão dos acontecimentos. Podem ter vários propósitos, assentes sempre na ideia de que o seu objetivo é esclarecer, explicar e/ou contribuir com informação jornalisticamente relevante. Já os *Soundbites* caracterizam-se como o que fica “entre” a palavra. São ações e/ou momentos musicais que servem para deixar a reportagem “respirar” e dar aos telespectadores tempo para refletir sobre alguma informação, contemplar ou despertar-lhe a atenção.

As reportagens televisivas são redundantes. A voz diz algo que a imagem mostra e o *lead* escreve. Este meio é construído como um todo, mas muitas vezes consumido às partes, não há muitas vezes um ritual. O espetador pode ver só um bocado, ver e não ouvir, ouvir e não ver. E trabalha-se com isso em mente. A transmissão da reportagem está carregada de informação visual e sonora, o que ajuda a interiorizar o que está a ser contado, mas também impede a imersão do espetador.

O trabalho de montagem numa redação de jornalismo televisivo pode ser medido através de um espectro criativo, estando num dos extremos a arte e no outro uma execução meramente técnica e superficial. Cada montador desempenha as suas funções tendo em conta a finalidade do produto e o tempo disponível para completar a tarefa.

4. Caracterização dos desafios encontrados

O inglês John Grierson é uma figura incontornável na história do cinema, sendo-lhe inclusivamente atribuído o cunho da palavra “documentário” para este género de filmes. Líder do movimento documentarista britânico nos anos 30 do século passado (atualmente também conhecido como “Escola de Grierson”), desenvolveu documentários patrocinados pelo Estado, com um discurso didático em *voice-over*, e uma mensagem clara, cujo conteúdo propagandístico pró-sistema era indistinguível da sua forma estética. Grierson defendia que o documentário devia tratar temas atuais, tendo uma responsabilidade social, económica e cultural. Foi desenvolvido um método frequente de locução, a “voz de Deus”, *voice-over* distante e didática, com conhecimento absoluto sobre as matérias tratadas, uma voz externa a qualquer continuidade espacial ou temporal (Wolfe 1997). Esta formatação clássica parece ter servido de molde para a conceção de reportagens televisivas. Não estando o conteúdo tão declaradamente ligado à agenda governamental, as características da Escola de Grierson mantêm-se presentes:

(...) qualquer reportagem televisiva repete a relação de subordinação da imagem à narração *off*; os entrevistados tornam-se ‘tipos’ e, na maioria das vezes, são editados de modo a provar a veracidade do que o repórter está dizendo (Lins cit Souza 2009, 170).

Tem havido um investimento, a nível universitário e profissional, no ensino de capacidades multimédia a jornalistas. É comum encontrar profissionais com capacidades de captação de imagem, montagem, criação de grafismo e até programação. Isto é uma grande vantagem, na medida que só tendo noção do tipo de trabalho desenvolvido nas diversas etapas de produção é possível maximizar o contributo de cada um. Potencia uma melhor comunicação dentro da equipa e gere as expectativas de forma eficaz. Por outro lado, e para as empresas, é também financeiramente mais atrativo ter profissionais que podem acumular funções. Neste processo perde-se, invariavelmente, para além da especialização que os profissionais poderiam ter no seu ofício, uma visão de quem está de fora, o contributo que diferentes membros da equipa podem providenciar. Um jornalista que também monte as suas reportagens faz muitas vezes um trabalho razoável, com mais ou menos capacidade, mas faltará sempre o distanciamento da pré-produção e da produção, o que tinha planeado contra o que de facto foi

captado e desenvolvido, os truques e conhecimento adquiridos pelos montadores, que se especializam nessa etapa.

O contacto constante com novo material e montagem de várias reportagens, tal como acontece diariamente nas redações, tem a vantagem de ajudar na percepção da linguagem da informação televisiva, na otimização da agilidade na procura/descoberta de soluções de montagem e no acumular de conhecimento sobre o que está disponível no arquivo e no que é reutilizado com frequência. No entanto, quando o trabalho se torna automatizado pela pressão de tempo, deixa-se de questionar o porquê das opções tomadas e de investigar novas abordagens.

Num jornal televisivo, mais importante do que ter uma peça informativa bem organizada, bem explicada e bem produzida, é ter essa informação “no ar”. O tempo é escasso, o material em direto vai chegando continuamente e o mais importante no jornalismo de hoje em dia é ser o primeiro a dar a notícia, mesmo que o texto seja marcado por expressões como “alegadamente”, cujo propósito está mais próximo da proteção legal do que do rigor jornalístico.

Uma reportagem é produzida, de maneira geral, por três pessoas: o jornalista, o repórter de imagem e o montador. Numa comparação com alguns cargos na produção cinematográfica, o repórter de imagem seria o equivalente ao diretor de fotografia e o montador englobaria as funções da pós-produção vídeo e áudio, montagem e mistura. Já o jornalista é o realizador, produtor e argumentista. A história, a investigação e a conceção da reportagem partem, de uma maneira geral, do jornalista e é este que acompanha ativamente todo o processo. É a sua voz que orienta a reportagem.

4.1. Como “pintar” a palavra?

A palavra é a componente basilar do jornalismo. O jornalista não é alguém que mostra a realidade como ela é. É alguém que deve procurar a verdade, apresentando vários pontos de vista e transmitindo uma contextualização da realidade tratada através dos parâmetros éticos e deontológicos do jornalismo. A palavra é constante - ouve-se na *voice-over* de locução, nas entrevistas, em momentos de interação entre personagens *in loco* ou em outras fontes menos usuais, como letras de música diegética ou não-diegética. Há uma quase imposição da palavra, um “medo” de momentos onde nada é dito durante a reportagem; um “medo” do silêncio. Uma ideia generalizada de que a atenção do espetador está alicerçada apenas à palavra. Michel Chion desenvolveu dois termos que traduzem esta ideia. Segundo o compositor e teórico, o som no cinema é essencialmente vococêntrico, ou seja, a voz é o elemento sonoro com maior destaque e importância. Desenvolve ainda mais esta ideia afirmando que a fala, a garantia da inteligibilidade das palavras, é ainda mais central, definindo o som para cinema como verbocêntrico (Chion 2016, 13).

Nos tempos da edição analógica, não era possível fazer alterações estruturais nas reportagens de forma eficaz e rápida, pelo que foi desenvolvida a estratégia de se fazer uma estrutura na qual a *voice-over* era colada aos vivos, mantendo um discurso constante e espaços a negro na zona da locução. Depois, estas zonas eram “pintadas” com imagens que ilustrassem/explicassem o que estava a ser dito pelo jornalista. Mesmo apesar de hoje em dia ser muito fácil alterar e ajustar as imagens e o som consoante as necessidades, esta forma de organização das reportagens ainda permanece, fazendo com que a montagem não tenha o poder de estruturar e encadear o material captado e desenvolvido (Coelho 2021). O jornalista providencia essa parte e o trabalho expectável do montador é ilustrar o que falta, algo semelhante a completar um “*puzzle*”.

Uma montagem baseada na ilustração de texto, como frequentemente é pensada a da reportagem, incentiva e perpetua a utilização de imagens com conteúdo suficiente para “pintar”, mas que não requeiram muito tempo para discernir o seu significado. O *Manual de Jornalismo de Televisão* (2007), direccionado a jornalistas, dá indicações de montagem básicas para uma peça do dia-a-dia. Segundo este manual, os planos devem ter entre 3 e 5 segundos, respeito pela cadência da leitura, inteligibilidade de cada plano e “respirações” a meio do texto. Também não se deve colar nem cortar planos em movimento.

Existe um fenómeno, talvez também por causa da pressão de tempo, de “escrever para as imagens”. Isto significa que o jornalista descreve na locução o que se vê na imagem, destaca algum pormenor ou faz um trocadilho com o que foi captado pelo repórter de imagem. E isto é visto como algo positivo e que deve ser feito com a maior regularidade possível. Um plano, por si só, não tem de carregar a totalidade de uma ideia ou ponto de vista, mas através da montagem deveria ser possível discernir alguma conclusão sem que esta fosse sempre dada pela locução.

No entanto, há reportagens com constrangimentos de imagem como, por exemplo, a temática ser abstrata (ex: macroeconomia), a deslocação não ser uma opção ou os factos tratados já terem ocorrido. Tal resulta num texto que pode fazer alusão a diferentes particularidades do tema, mas nunca poderá mostrar concretamente o que está a ser relatado. O reconhecimento das imagens quando se “escreve para elas” tem o benefício de dar aos telespectadores pontos de referência a partir dos quais pode alicerçar a informação que está a ser transmitida de forma auditiva e visual. Por outro lado, esta prática cimenta redundâncias desnecessárias, a repetição constante entre elementos sonoros e visuais.

O discurso jornalístico em *voice-over* da reportagem televisiva também tem outra característica. Pela localização indefinida do locutor e transmissão de informação generalizada e, por vezes, de forma didática, o tempo e ação a ter em conta não são os da narrativa, mas sim os do narrador (Amiel 2016).

4.1.1. A voz da reportagem

Tomemos como base o esquema de Bill Nichols (2017) sobre a voz no documentário. O investigador apontou dois eixos: abordagem (*address*) - se o público e/ou câmara são ou não abordados diretamente - e materialização (*embodiment*) - se quem fala está ou não presente no ecrã.

A abordagem direta material é representada por alguém que se vê na imagem, que fala diretamente para a câmara, como os jornalistas em direto do local, com a sua voz de autoridade, ou pessoas entrevistadas que prestam depoimento. A abordagem direta imaterial acontece quando o público é abordado diretamente, mas não se vê o interlocutor, por exemplo, uma *voice-over* no campo sonoro ou intertítulos no campo visual. A abordagem indireta material acontece quando os atores sociais comunicam entre si, sem reconhecerem a presença da câmara,

como acontece frequentemente no cinema direto americano. A abordagem indireta imaterial é algo menos concreto. Dá-se quando a forma como o filme/vídeo é feito (ângulos de câmara, uso de música, efeitos, etc.) transmite ideias específicas à audiência, ficando esta mensagem aberta a interpretação pessoal.

Numa reportagem, a abordagem direta, material e imaterial, domina o espaço. As entrevistas e a locução são as fontes de comunicação mais abrangentes. O uso da abordagem indireta material é pontual, quando existente, pois há poucos momentos durante os quais as personagens comunicam entre si esquecendo a existência da câmara. Pode também dizer-se que, na maioria dos casos, a abordagem indireta imaterial não é especificamente endereçada, podendo, contudo, haver a leitura de determinados padrões ou ideias na estrutura e montagem do produto final.

A voz do jornalista não deve ser subjetiva. O discurso jornalístico exige clareza e, tanto quanto possível, isenção. Já a sua presença física na reportagem revela normalmente ambiguidade. Onde está localizada esta voz? A *voice-over* é gravada no estúdio de locução enquanto os vivos do jornalista, ou seja, os momentos nos quais o jornalista aparece em plano a dizer algo, são captados no local. O tom vocal é igual em qualquer um destes momentos, a informação que passa é muitas vezes semelhante, a grande diferença está em ver ou não a fonte da voz. As qualidades expressivas do som entre *voice-over* e vivo são diferentes, podendo a segunda ter índices materializantes como o som do vento, carros e pessoas a passar enquanto a primeira tem um som limpo, que se consegue pelo isolamento das cabines de locução. Esta distinção, para além de subtil num contexto de tendencial inferioridade de qualidade do som televisivo, em comparação com a transmissão sonora numa sala de cinema, pode também ficar esbatida com a utilização de som ambiente mais presente durante a *voice-over*. E da mesma forma que a adição desta camada cria ambiguidade na perceção do local de captação da voz, a sua utilização ao longo de vários cortes e junções de planos e/ou diálogo pode disfarçar estas mudanças e aparentar a preservação da continuidade temporal (Buhler, Neumeyer e Deemer 2010).

Não é muitas vezes possível marcar a localização geográfica do jornalista tendo em conta a sua voz. Sendo assim, há o que se pode chamar uma omnipresença diegética. O jornalista é uma personagem na reportagem, a sua presença é constante e mantida através da voz. Terá esta ambiguidade peso na expressão de neutralidade e objetividade do discurso jornalístico?

4.1.2. A subjugação da voz

A montagem de reportagens não só dá prioridade à voz, acaba frequentemente por subjugar a ela todos os outros elementos. Muitas vezes através da montagem probatória: se o jornalista disser algo como “foi nesta casa que ocorreu o crime”, não há dúvida de que é necessário mostrar a imagem da casa. Aqui é uma questão de coesão e não de semiótica. Por outro lado, se a *voice-over* tiver uma expressão como “os preços subiram”, é habitual criar uma metáfora através da forma, utilizando ao mesmo tempo uma panorâmica vertical ou um plano de *drone* a subir. Não é certo que esta opção acrescente à experiência do telespetador, mas, por vezes, é a única maneira de colar imagens genéricas ao discurso jornalístico. Havendo uma propensão grande para a redundância dos vários elementos, é necessária uma avaliação e reavaliação frequentes e luta contra o *status quo*.

Discursos audiovisuais que baseiam o respectivo significado na palavra não são necessariamente maus mas são pobres no sentido que não usam as outras formas de produção de sentido próprias da linguagem cinematográfica. (Barbosa 2012, 5).

Atualmente, a qualidade da captação de som, nomeadamente da locução em estúdios próprios, dá muita liberdade na altura da montagem. A clareza do discurso torna possível aumentar consideravelmente o volume de outros sons, trabalhar modificações de ruído e acrescentar informação sonora sem que por isso se perca inteligibilidade. Por exemplo, se durante o discurso se quiser criar um pico de tensão ou outro efeito sonoro psicológico podem ser usados *stingers*, sons incisivos repentinos e fortes como gritos, tiros ou pratos (instrumento musical) a bater (Buhler et al. 2010), e trabalhá-los de forma a não perturbarem a clareza das palavras.

Há então que perceber de que maneira contornar este domínio da palavra sobre tudo o resto. Em forma de exemplo, utilizemos a frase “as várias plantações estendem-se por hectares” e num plano muito geral de *drone*. Sendo esta uma formulação que tendencialmente imporá a utilização imediata do plano, devemos ponderar a sua força e significado em três momentos próximos – antes da frase, durante a frase e depois da frase.

Antes da frase: há uma contextualização do espaço, uma primeira introdução à dimensão do local e depois, quando a *voice-over* dá destaque aos vários hectares de terreno, em

retrospectiva, o telespetador já tem essa imagem visual interiorizada. Já “esteve” lá, reconhece essa realidade.

Durante da frase: é uma redundância comum, que não faz o público questionar a opção, mas também não a estimula. Dá a ideia de que a voz conjurou a imagem, pois materializou-se no mesmo instante. Direcionar o olhar e entendimento do público pode ajudar à perceção de detalhes que de outro modo seriam ignorados, principalmente nos casos de planos gerais e muito gerais, mas, também por isso, reduzir a restante informação que poderia ser retirada da imagem. Neste exemplo, um ribeiro ou um trator agrícola na estrada poderiam ser ignorados uma vez que o olhar estava direcionado para as plantações.

Depois da frase: cria-se um pequeno jogo de expectativas, e durante alguns segundos o público tem a *informação* sobre algo, mas não tem a *confirmação* visual. Uma possível solução de montagem poderia ser a utilização de vários planos de pormenor, que mostrassem várias plantas diferentes. Quando a frase terminasse, poderia abrir-se um espaço de respiração e contemplação, dando tempo ao plano muito geral e ao som ambiente para encherem o ecrã e transmitirem o que apenas tinha sido dito por palavras. Reforça a diferença entre “ouvir dizer” e “ver”.

A dificuldade do trabalho de montagem é o de acrescentar significado *apesar* da voz constante, das exigências que o formato da reportagem lhe impõe. O espaço é pequeno durante o discurso, portanto o grande trabalho do montador encontra-se “entre” as palavras. O tempo da reportagem está dependente de múltiplos fatores, e muitas vezes é medido ao segundo. Mas uma boa peça, bem contada e bem montada, altera a perceção do tempo, por isso, há espaço de manobra na rigidez do jornalismo televisivo. O montador pode utilizar esse silêncio da voz para explorar e construir significado com outros elementos sonoros e visuais. Estes momentos quase roubados, de respiração entre as palavras, tornam evidente a falta de tempo e atenção dada aos outros elementos sonoros.

4.2. Emoção para além da música

A composição da banda sonora é um dos espaços de maior liberdade para o montador de reportagens televisivas. Enquanto o conteúdo do discurso e a veracidade da informação são os grandes focos do trabalho jornalístico e as imagens visuais o elemento mais “óbvio” da montagem, o trabalho sonoro apresenta-se como um grande potenciador de criatividade, muitas vezes negligenciado pela constante e intensa gestão do tempo que é preciso fazer durante a montagem. Em Portugal, é raro as reportagens terem um profissional a quem a única responsabilidade atribuída seja o trabalho de pós-produção áudio.

No cinema, a existência do diretor de fotografia (*cinematographer*), profissional encarregado da unidade visual do filme, problematiza a quase inexistência do diretor de som¹⁴ (*sound designer*), cuja função seria a de desenvolver e acompanhar a criação da identidade sonora do projeto. No contexto da produção nacional, o cargo de diretor de som define a pessoa responsável pela gravação de som direto durante a rodagem. Há pouca interação entre as equipas de produção e de pós-produção (Gonçalves 2023), sendo que as segundas são divididas em montagem/edição e a de mistura.

Enquanto as imagens visuais se interligam umas com as outras durante a montagem, as sonoras, mais do que interligadas entre si, estão quase sempre ancoradas às visuais (Chion *apud* Gonçalves 2023). Tomemos como exemplo uma reportagem sobre a ocupação israelita da Palestina da CNN Portugal (Oliveira e Silva 2023). Uma cena que mostra o interior de um carro em movimento é complementada com os sons do rádio, motor, outros carros e pessoas a falar (Figura 5); uma cena de um ataque militar é acompanhada de sons de tiros, pessoas a gritar e sirenes (Figura 6); uma cena de uma manifestação tem cânticos e o barulho de tambores, o som do vento e palmas (Figura 7.). Os elementos sonoros presentes nestas cenas têm uma relação estrita com as imagens que acompanham sem, aparentemente, se ligarem entre si.

¹⁴ Como ponto de partida para a implementação de tal personalidade, sugere-se *Sound Design* (2001) de David Sonnenchein, onde o cineasta partilha o método que desenvolveu ao longo da sua carreira.



Figura 5 - Fotograma da reportagem sobre a ocupação israelita da Palestina de maio de 2023 (CNN Portugal), 00:01:48.



Figura 6 - Fotograma da reportagem sobre a ocupação israelita da Palestina de maio de 2023 (CNN Portugal), 00:05:13.



Figura 7 - Fotograma da reportagem sobre a ocupação israelita da Palestina de maio de 2023 (CNN Portugal), 00:10:27.

O som e a imagem são dois elementos que se impõem um ao outro, definindo-se e redefinindo-se consoante o momento. Como exemplo, Eisenstein (1957) defendia que a

expressão visual transmite uma determinada mensagem, enquanto a expressão sonora transmite outra, criando juntas um novo e mais abrangente significado. Já Chion (2016) apresenta a noção de "valor acrescentado" através do qual o som expande a imagem, ou vice-versa, mas mantendo a ideia de que um deles é o elemento predominante nesta interação.

Na montagem de reportagens, a imagem tem uma construção essencialmente horizontal, enquanto a dimensão sonora é substancialmente construída e desenvolvida verticalmente, pela sobreposição dinâmica de vários estratos (mistura sonora) (Figura 8).



Figura 8 – Timeline da reportagem sobre os bombeiros de Benfica – Programa *Exclusivo* de dia 22 de dezembro de 2024 (TVI)

A imagem, contudo, não tem de impor uma construção sonora, pode apenas sugerir-la. O plano está “preso” aos quatro cantos do ecrã: “é o som que leva a tridimensionalidade e que torna visível o que escapa aos enquadramentos” (Oliveira, Sena Santos, e van der Kellen 2021, 150). É muito comum nas reportagens usar-se o som da câmara como a base ou a totalidade do som ambiente da cena. É até mal visto por alguns jornalistas “enganar” o espetador com sons colocados *a posteriori*. Na redação, é comum ouvir-se a expressão “falsificar o som” quando há referências a este tipo de trabalho de pós-produção áudio.

O som direto pode ser o mais fidedigno, mas não é necessariamente o que cria maior realismo, tal é conseguido através da clareza (Buhler *et al.* 2010). Por exemplo, se se for fazer uma reportagem a uma quinta e estiver muito vento, os microfones vão captar um som distorcido, preso aos limites da tecnologia, o que seria distrativo para os telespectadores. Vacas, cabras ou galinhas não estão sempre a mugir, balir ou cacarejar, pelo que poderá não ser possível captar estes sons no dia da rodagem. Corrigir falhas de captação e acrescentar sons que

razoavelmente poderiam ser ouvidos naquele espaço ajuda a criar um cenário sonoro cheio e credível, que dá profundidade ao espaço habitado pelas personagens. Este cenário também pode ser usado como um indicador de tempo e espaço (Buhler *et al.* 2010). O som de vários carros a passar, pessoas a falar e sirenes pode sugerir a ideia de cidade; o som de grilos pode transmitir a ideia de noite.

Michel Chion (2016) apresenta um conceito cuja complexidade e potencialidades são subexploradas na realização de reportagens - síncrese. A síncrese explica que é possível unir uma imagem a um som e, através do sincronismo entre ambos, criar, artificialmente ou não, uma ideia de unidade natural. O fenómeno “*mickey mousing*” nome inspirado pelos filmes animados produzidos pela Disney, é um exemplo claro da junção artificial que é possível fazer quando se explora o poder da síncrese. Acontece quando a música está sincronizada com o movimento das personagens e substitui um som verosímil (Bulher *et al.* 2010). Através da síncrese, suspendemos a descrença e aceitamos que determinado objeto seja acompanhado de determinado som, mesmo que isso não aconteça no “mundo real”.

O que isto nos dá, no trabalho da reportagem, é uma abertura para explorar o som de maneira a impregná-lo de significado de uma forma que não distraia a atenção da informação que está a ser passada e da história que está a ser contada. Para além da opção comum da utilização exclusiva do som direto, naturalmente síncrono com a imagem, quando se escolhe colocar, retirar, enaltecer ou destacar determinados sons, há uma mudança na cena, sendo possível transmitir uma intenção, ter um impacto que é muitas vezes recebido de forma inconsciente pelos telespectadores. Numa cena de uma multidão, se se distingue o som de uma criança a chorar, procura-se na imagem a origem deste som. Não só a imagem é lida de forma diferente por causa do som que a acompanha, como também ativa a participação da audiência e, potencialmente, a sua atenção.

4.2.1. O problema dos bancos de música

Os tempos e orçamentos da reportagem televisiva não permitem o trabalho com compositores, profissionais que poderiam criar elementos musicais que complementariam a reportagem e transmitiriam informação específica sobre a história. Por isso, o uso de bancos de música está muito disseminado. É uma opção prática e eficaz com milhares de entradas, que permite ao montador, através de pequenas instruções como a escolha do género musical que

pretende, os instrumentos utilizados ou o tom sentimental da composição, ter acesso a música que cumpre algumas das funções que lhe poderiam ter sido atribuídas pelo compositor.

Através do nosso contexto cultural, aprendemos a ouvir música e a associar determinadas composições a determinadas emoções. É inegável a capacidade que a música tem para as construir e sublimar. No entanto, a sua utilização impõe um ponto de vista. O som em modo não-diegético, como muitas vezes a música se apresenta, serve uma função interpretativa, guiando quem o ouve para uma conclusão que vai além das imagens visuais (Sonnenschein 2001), algo que pode prejudicar a neutralidade e isenção da peça informativa.

Apesar disto, a música é amplamente utilizada na reportagem. Devido à natureza de distanciamento e imparcialidade latentes nos outros elementos da reportagem jornalística, a componente musical torna-se muitas vezes a atração e componente impulsionadora do consumo deste produto, num meio audiovisual cujo negócio está em grande parte alicerçado aos níveis das audiências. A televisão tem de ser apelativa e tem de fazê-lo equilibrando as noções éticas do jornalismo com as noções estéticas da televisão.

É fácil, no entanto, exagerar no uso de música. Sendo muitas vezes o único elemento que cria sensações no telespetador, como a tensão e a excitação, o seu uso prolongado na reportagem retira força a estes momentos musicais. Devido à música disponível nestes bancos, é também fácil cair na tentação de escolher música demasiado óbvia, ou seja, que claramente tenha como objetivo passar uma ideia/sensação específica. Isso resulta em reportagens com um tom forçado, músicas demasiado presentes e blocos de ambiente tenso desproporcional à história que está a ser contada.

As entrevistas são os momentos onde a voz pode dar carga emocional à reportagem.

Sem pessoas, a reportagem é uma abstração, uma narrativa distanciada, seca e desapaixonada. As pessoas, as suas histórias, os seus dramas, as suas vitórias ou derrotas, os seus feitos ou fracassos, aproximam o espectador e criam uma atmosfera de identificação social e vivencial insubstituível. (Oliveira 2007, 36-37)

A aplicação diegética de música é uma opção natural, que pode mostrar a música de forma óbvia e tê-la presente e forte, jogando com o seu papel de guia emocional. No entanto, o aproveitamento e desenvolvimento desta vertente está relativamente dependente da captação.

A forma mais direta de utilização de música diegética na reportagem é quando esta é captada durante a rodagem. Se a sua fonte permanecer oculta, *acusmática*, como sugeriu Peignot (1960), teremos uma música com índices materializantes do local onde foi captada, o que poderá dar uma leitura interessante e ativa do que se está a ouvir. Se se revelar a origem, ou seja, proceder a uma desacusmatização, esta pode jogar com o resto da montagem e da história, dependendo da ligação que estas imagens têm com o enredo. A música pode ser utilizada também para pontuar outras partes da reportagem, transformando o seu significado ao alterar a perceção que é feita ao longo do tempo e em cada utilização.

É possível criar artificialmente a ideia de música diegética. Se for feita a alteração das qualidades da faixa musical, esta pode sugerir a ideia de estar a ser transmitida a partir do espaço diegético, por um objeto visível (caso tenha sido captado um plano de um objeto com capacidade de reprodução áudio) ou mesmo sem ele.

A música ganha, assim, a capacidade de avançar e recuar na diegese, abrindo espaço a transições suaves. Como nos espetáculos de ilusionismo, ao colocá-la “dentro” da história, à vista de todos, permite que os telespectadores reparem nela de forma construtiva refletindo sobre ela, incorporando o seu significado e, ao retirá-la do espaço diegético, transpor os limites da cena e adaptar sub-repticiamente o seu papel de guia emocional.

Numa redação, uma das primeiras indicações de linguagem televisiva que se ensina é deixar algum desfasamento entre o plano e a voz do entrevistado. Ou seja, “pintar” o início de cada vivo e só depois mostrar o plano de entrevista. Este exercício constante, apesar de útil para a suavidade da montagem, faz com que o propósito desta ação seja esquecido. Será que há um jogo entre os planos de reportagem e as entrevistas escolhidas? Estimula-se a curiosidade do telespetador neste pequeno exercício? Quer se construam através da música, quer através de vozes ou outros sons, as transições sonoras podem funcionar como um diálogo entre cenas, havendo uma “pergunta” (um som que começa a aparecer) e uma “resposta” (a origem desse som), ligando organicamente momentos, independentemente de qualquer possível distância, geográfica ou temporal (Sonnenschein 2001).

Há um balanço difícil nos livros de mistério, como os de Agatha Christie, onde é preciso dar alguma informação para que o leitor possa tirar determinadas conclusões, mas não demasiada para não ser uma resposta óbvia. O final mais satisfatório é a surpresa misturada com o reconhecimento claro das pistas *a posteriori*. Citado em Barbosa (2012), a estratégia de utilizar um jogo de pergunta-resposta foi teorizado por Noël Carroll, para uma narrativa

erotética, ou seja, quando as cenas anteriores fazem uma pergunta à qual as cenas posteriores respondem.

Não tendo o montador o controlo sobre o posicionamento de cenas na estrutura da reportagem, pode-se jogar com o som e a introdução de personagens. Mostrar sem revelar, dar tempo para que se levantem questões acerca do papel dos entrevistados na narrativa. Desenvolver perguntas implícitas na montagem para as quais surgem respostas naturais - um desenvolvimento sonoro erótico. Esta tática é clara quando as pessoas não dão a cara, ou seja, aceitam ser entrevistadas sem que o seu rosto, e por vezes a voz, seja mostrado na reportagem. Aqui temos a pergunta de quem esta pessoa será, sem obtermos resposta. É preciso estar consciente daquilo que o telespetador sabe, do que lhe foi mostrado, explicado ou o que pôde deduzir. Neste caso, foi-lhe apresentada uma personagem relevante, alguém que tem informações a prestar, mas não foi dado acesso à sua cara, à sua identidade.

Muitos sons não têm um reconhecimento indubitável. Sem a sua origem, um riso pode ser confundido com um choro, ou o som do restolhar de folhas pode ser interpretado como o do crepitar do fogo. Através destas propriedades e da diferenciada renderização do som (Bulher et al 2010), pode jogar-se com as expectativas do público, propositadamente defraudá-la e/ou dar respostas que vão evoluindo à medida que se desenvolvem, trabalhando assim para uma ideia de audiovisão ativa das reportagens.

4.2.2. O silêncio e as sensações

É raro haver silêncio nas reportagens. Como o realizador Patricio Guzmán aponta, no jornalismo há “medo do silêncio. Cortam tudo isso, quando por vezes o mais importante são os silêncios, os momentos ‘mortos’” (*in* Público 2014). Esta é uma luta que não se pode deixar de travar. O silêncio é um elemento que precisa de uma construção clara e inequívoca, e por ser tão pouco utilizado na reportagem pode facilmente transmitir a ideia de um erro de montagem.

O silêncio aguça o ouvido. Um momento de silêncio é como um convite a ouvir, uma expectativa. O primeiro passo para alcançar um momento de silêncio é abrir espaço na *voice-over* de locução. Todas as ações criativas de um montador têm de ter um objetivo claro e muitas vezes autoexplicativo. Não há espaço para construções elaboradas de vários minutos. Trabalhar

em informação é trabalhar *frame-a-frame*. Temos pouco tempo para criar espaços sonoros sem voz, e é dentro destes que podemos encontrar a oportunidade para criar silêncio.

Olhemos para dois filmes com uma ação semelhante e intensa, um esfaqueamento em grupo, e duas abordagens distintas. No filme cuja base é a violência dentro de uma prisão no Brasil, *Carandiru*, de Victor Babenco, a cena do ataque a Zico (Wagner Moura) é explícita, ouvem-se os gritos deste quando lhe é tapada a cara com um lençol e começa a ser esfaqueado e vêem-se as facas a penetrar o abdómen da personagem. É uma cena dura e o grande impacto vem da construção emocional que tinha sido desenvolvida pelas personagens até aquele momento.

Num contexto diferente, *Restos do Vento*, de Tiago Guedes, fala sobre uma violência diferente, uma violência geracional, perpetuada por tradições. Pensando que Laureano (Albano Jerónimo) tinha matado o seu filho, Samuel (Nuno Lopes) junta um grupo de homens, fazendo-lhe uma emboscada durante a noite. Num plano geral, e apenas com as luzes dos carros ligadas no meio do campo, os homens agridem Laureano, que cai no chão, indefeso. Depois, num plano próximo, Samuel dá-lhe um golpe, sem se ver a navalha a entrar na pele e todos vão embora, deixando-o sozinho. A cena em si ganha um maior efeito empático porque na penumbra se ouvem os ruídos secos dos pontapés, os gemidos fracos da vítima e, durante o próprio esfaqueamento, a reação de Laureano é fraca e visceral. Neste silêncio, é possível ser-se transportado para o meio da ação, sentir que nos tornamos testemunhas oculares daquele crime.

O silêncio não é algo, é a ausência de algo, é o resultado de um contraste (Chion 2016). Numa reportagem, não é possível construir esta imersão, para tal seria necessário provocar e/ou criar os elementos da cena, e mostrar a violência crua. Parece um contrassenso, há uma ideia generalizada de que nas notícias só se mostram as desgraças. E, de uma determinada perspectiva, é verdade. Mas nas redações é feito um esforço para dar este tipo de informação sem que para isso se exponha demasiado os telespectadores às imagens mais chocantes, desfocando corpos e não mostrando planos com ações excessivamente gráficas. A sede pelo que é sensacionalista é forte, mas a exposição constante a cenários de guerra e violência normaliza e dessensibiliza os telespectadores. Há muita violência gratuita nos jornais televisivos, e cabe ao montador, em última instância, tentar zelar pela proteção do telespetador. Um filme de ficção sobre guerra pode ser violento, mas, mesmo dramatizando algo que aconteceu na vida real, as pessoas que estão no ecrã são atores. Nas reportagens de guerra, tudo é real. A vida e a morte das pessoas

presas nessas zonas de conflito é real. É preciso lutar contra a nossa própria dessensibilização e tentar mostrar o que tem de ser mostrado, mantendo o respeito pela dignidade humana.

O jornalista deve recusar as práticas jornalísticas que violentem a sua consciência. (...) O jornalista obriga-se, antes de recolher declarações e imagens, a atender às condições de serenidade, liberdade, dignidade e responsabilidade das pessoas envolvidas. (*Código Deontológico do Jornalista* 2017)

O início da reportagem é o espaço de maior criatividade para um montador de informação. É um momento crucial para agarrar a atenção dos telespetadores e único neste tipo de montagem. Pode haver o afastamento da imparcialidade e objetividade características do jornalismo, jogando-se com todos os momentos os elementos disponíveis. Um início, ou “cabeça” como é chamada na gíria, quer-se forte e apelativo.

Uma das fórmulas mais comuns é a utilização de música ritmada, pequenos trechos de entrevista com as frases mais marcantes e/ou enigmáticas, *fades* a negro entre planos e alterações às propriedades da imagem, como a criação de molduras e a mudança da saturação das cores. A cabeça é o momento mais artificial da reportagem e muitas vezes as soluções de montagem são completamente díspares das utilizadas no decorrer da peça.

O único objetivo deste momento é dar ao público um motivo para prestar atenção. E esta pode ser captada de diversas formas. Tomemos como exemplo os recentes documentários portugueses *Os Grandes Criadores* (2022), de Ramón de los Santos e Elisa Bogalheiro, *Cesária Évora* (2022), de Ana Sofia Fonseca, *Sagres* (2022), de José Eduardo Zuzarte e *O Que Podem As Palavras* (2022), de Luísa Marinho e Luísa Sequeira.

O primeiro, *Os Grandes Criadores*, começa com a imagem de um jogo do Sporting a passar num telemóvel, seguido de um cântico futebolístico deste clube e preparação para entrar em cena de um pequeno grupo de teatro. As várias ações do grupo mostram os bastidores e uma certa estranheza e excentricidade das personagens, próprias de atores de teatro. A câmara é ignorada por eles durante os vários momentos de preparação. O som é todo diegético, com o relato do jogo de futebol a pontuar brevemente o começo do cântico do grupo. Seguem-se conversas breves, frases soltas, algumas não perceptíveis, o som de respiração, burburinho e outros sons feitos pelo grupo. Há também cartões com o nome da produtora e dos realizadores que aparecem entre planos. O som é constante em todos os momentos. Este início tem a duração de 2 minutos e 50 segundos e um total de 7 planos, os últimos 2 são os mais longos e ocupam 1 minuto e 55 segundos deste tempo. Acaba quando surge um cartão com o nome do filme.

O segundo, *Cesária Évora*, começa com os cartões dos distribuidores e produtores. Ainda durante os cartões começa a ouvir-se o som de conversa e música. O primeiro plano é uma imagem amadora de Cesária Évora a cantar durante a gravação do álbum “Voz D’Amor”, como se lê na imagem. O vídeo caseiro continua, a imagem foi montada de forma a criar uma narrativa do dia de filmagem, com a cantora a interagir com quem a filmou. Cesária canta, na gravação do disco, e quando acaba um verso, começa a dar a faixa finalizada. Quando muda de plano, esta música não-diegética continua a acompanhar a cena. Vê-se a imagem de Cesária a fumar e a sua voz não síncrona a falar sobre o disco. O início acaba quando surge uma imagem a negro, a música desaparece em fade e ouve-se apenas o som de vento. Depois de 4 segundos, surge o nome do filme. O início em 2 minutos e 45 segundos e um total de 6 planos, em todos eles está presente, em destaque, Cesária Évora.

O terceiro, *Sagres*, tem como plano inicial o nascer do sol e o silêncio, depois alguém começa a cantar uma música cuja cadência e voz fazem lembrar as dos trabalhadores do campo. Há vários planos que mostram as paisagens de Sagres, desde o campo, ao mar, seguindo-se Joana Schencker em cima da sua prancha no meio das ondas, a campeã mundial de *bodyboard* e personagem central do filme. Os sons vão-se intercalando entre a imagem anterior e a seguinte. Entre planos passa um cartão com o nome do realizador e da personagem principal. O final deste início é marcado pelo nome do filme, que aparece em *fade*. Este início tem 1 minuto de duração e um total de 6 planos.

O quarto, *O Que Podem As Palavras*, é o que tem o início mais complexo. Começa com um cartão com um prémio atribuído no festival DocLisboa e outro com o logotipo da produtora. Surgem várias imagens de Lisboa do século XX, na altura do Estado Novo. O som que acompanha os planos datados é discreto, quase inexistente, que emula o possível diegético, sem o ser. Depois um intertítulo, com fundo negro e frases a branco que contextualizam o ano de 1972 dentro da ditadura. Mais imagens datadas, agora com uma maior ligação à população. Veem-se várias pessoas durante uma cerimónia religiosa. Surge mais informação escrita a branco num fundo negro. Agora as imagens focam-se na condição das mulheres, a quem era vedada ainda mais a liberdade, e surgem imagens de meninas, também com carácter religioso. O bloco seguinte de texto é acompanhado do primeiro som forte, uma guitarra a tocar num ritmo de *rock*, passando a informação de que, em 1972, três mulheres publicaram o livro *Novas Cartas Portuguesas*. As imagens seguintes mostram meninas felizes, com uma cor mais saturada, seguidas de manifestações de mulheres na rua e discussão em comícios. À guitarra juntou-se a voz da Amália a bradar “são loucas”, verso da canção “Barco Negro”. O bloco

termina com fotografias de contestação, posters em inglês, da prisão das três escritoras portuguesas e uma imagem do *The New York Times Book Review* de 1975, com caricaturas das mulheres, o nome do seu livro e a alcunha pela qual eram conhecidas, “As Três Marias”. Esta imagem serve de título do filme. A música para abruptamente quando muda o plano, acabando assim a parte inicial do filme. São exatamente 4 minutos e um total de 37 planos, entre vídeos antigos e fotografias e três intertítulos.

Todos os documentários têm como foco pessoas individuais, ou um pequeno grupo, mais ou menos conhecidas pelo público geral. Nestes exemplos, o início serve para dar contexto e apresentar as personagens. No primeiro, sobre o grupo de teatro, e no segundo, sobre Cesária Évora, temos acesso a momentos íntimos de bastidores, somos colocados na sala com eles. No terceiro, é mostrado o espaço, que dá nome ao filme, onde Joana Schencker cresceu, treina e vive. No quarto, sobre as três Marias, a contextualização é temporal, da vida das mulheres na altura do Estado Novo e do impacto que o livro escrito pelas autoras teve naquela altura.

A separação entre o início e o corpo do filme foi sempre feita através do título. Enquanto este é um denominador importante nos filmes, o título tem um carácter opcional nas reportagens, sendo mais importante o nome do programa onde estão inseridas e/ou do jornalista que as assina.

Quando há cartões com informação, seja da produção, de contextualização ou o próprio nome do filme, o som mantém-se presente, com o uso de sons diegéticos, como conversa e canto, e o som da natureza, e outros não-diegéticos, como a música, que serve de comentador óbvio da narrativa. O vento é utilizado como som diegético, que começa acusmático, de forma a manter sempre algum barulho de fundo.

O impacto de cada início depende do quanto se conhece as personagens, espaços e tempo tratados. Aquele onde o foco da emoção está na montagem e não somente nas imagens é o quarto, *O Que Podem As Palavras*, que agrega imagens antigas, cartões de informação e música não-diegética. *Sagres* é o filme onde se mostra menos ação, é aquele onde há um maior foco contemplativo do espaço. Os bastidores e outros espaços que comumente estão vedados à maioria das pessoas têm um valor intrínseco de fascínio e interesse. Um início que “abre o apetite” para o resto do filme é aquele que desperta a curiosidade.

Nos filmes e nos vídeos, a visão e a audição são captadas/criadas e transmitidas com grande fidelidade, sendo esse um dos objetivos principais que tem guiado o desenvolvimento tecnológico nestas áreas. No entanto, e mesmo com as condições ótimas de visionamento, há

três outros sentidos, o tato, o paladar e o olfacto, que não estão a ser estimulados e que, potencialmente, contêm outras soluções de imersão e experiencição.

É possível encontrar em parques temáticos e espaços lúdicos experiências de cinema 4D, onde as cadeiras mexem, há esguichos de água e aroma em *spray*. É uma experiência desenhada para ser imersiva, mas ao mesmo tempo os vários elementos distraem pela surpresa e falta de hábito, coisa que retira a atenção do ecrã. Sensação fantasma (*Fantôme sensoriel*) foi definido por Chion (2012) como algo que apenas ativa um sentido num contexto em que poderia estimular dois. O teórico usa como exemplo a entrada em cena de uma personagem sem que esta emita nenhum ruído. Mesmo sem essa componente, podemos imaginar o barulho dos passos, da roupa, da respiração.

Este conceito utiliza-se neste trabalho como um ponto de partida para olhar para a imagem em movimento, e principalmente o som, como meios com capacidade para despertar sensações “fantasma” nos outros sentidos. Em 1995, o engenheiro de som e professor Antoine Bonfanti, na revista portuguesa de cinema *A grande ilusão* (Puccini 2017), definia o som como “uma espécie de zoom psicológico”. Em qualquer cena de cozinha, como por exemplo na série documental *Chef's Table* de David Gelb, as imagens da preparação dos ingredientes e os sons correspondentes, por vezes algo exacerbados, contribuem para criar a sensação de desejo, fome até, onde é quase possível cheirar e provar o prato. O ato de cozinhar e comer são atividades humanas básicas, tendo a memória um papel preponderante, ao interligar os vários sentidos num significado que é repescado e recordado.

Numa utilização mais física que psicológica, o recurso a um som constante de baixas frequências não-diegético, como acontece no filme *Este País Não é para Velhos* (2007), dos irmãos Cohen, ajuda a criar um ambiente tenso e de alerta. Neste filme que se destaca (também) por não utilizar música não-diegética, o som de baixas frequências resulta, não pela aprendizagem objetiva de algo, como nos filmes de terror onde a forma como a música é colocada dá pistas claras sobre o desenrolar da cena, mas de forma próxima a uma reação física involuntária, onde se mistura inadvertidamente a perceção do que é o som do filme e o som da sala (Heldt 2013). Este momento de indistinção funciona como uma força engajadora da narrativa.

4.3. Dar vida ao arquivo

Um arquivo vasto e em permanente construção é uma das características distintivas do jornalismo televisivo e também um dos seus pontos mais fortes. Todos os dias, múltiplas equipas captam conteúdo dos mais diversos temas, conteúdo este que é analisado, selecionado e arquivado. Estes acontecimentos, com valor de notícia, são pilares da nossa memória coletiva e carregam em si mesmos a marca do seu tempo, lugar e contexto.

Dentro de cassetes, discos e servidores, o conteúdo, quer em bruto, quer montado, pode ser acessado livremente, sem que sejam gastos recursos e tempo a recolher novo material. Esta (quase) instantaneidade tem um grande impacto na produção diária de notícias e é um dos fatores-chave que permite manter um canal informativo 24 horas por dia “no ar”. Uma parte significativa do arquivo é constituído de imagens genéricas, como fachadas de edifícios, pessoas “anónimas” em vários contextos e planos gerais de locais. Estas imagens intrinsecamente polissémicas não funcionam apenas como uma perspetiva ou versão da realidade, mas dão, como explicam Machin e Jaworski (2006) legitimidade aos argumentos de veracidade do relato¹⁵ que está a ser feito.

A própria abordagem ao material de arquivo é diferente da do material original. Perde-se o poder de decisão sobre a construção dos planos e captação do som, apenas sendo possível decidir que brutos desarquivar. Sem a personificação do material dado pelas escolhas durante a rodagem, é na montagem que se torna possível adaptar e moldar imagens genéricas à história que está a ser contada.

Há dois grandes grupos de imagens de arquivo: as imagens genéricas e as imagens-documento, que funcionam como prova de acontecimentos. Enquanto as primeiras têm material supérfluo cujo conteúdo pode ser readaptado para os mais variados temas, as segundas, como destacam Cursino e Lins (2010, 91), contêm imagens de acontecimentos que “convidam a memória a articular e a reconfigurar a noção de presente”.

¹⁵ Esta ideia também nos remete para o conceito de metonímia, que Bill Nichols (2016, 62) define como a “associação entre fenómenos fisicamente conectados” (tradução minha). O autor emprega esta expressão para explicar que parte da força da credibilidade de um repórter no local advém da sua proximidade à ação, independentemente do potencial real benefício dessa deslocação”. Por exemplo, em sessões de tribunal, os repórteres estão à porta e veem passar carrinhas e carros da polícia. A informação que muitas vezes conseguem recolher é a de que “o arguido já chegou ao tribunal”. Qualquer outra sobre o decurso do julgamento será provavelmente obtida através de fontes que comunicam virtualmente com os jornalistas, ou seja, o conteúdo jornalístico mais importante não é dado pela localização geográfica, mas a credibilidade sim.

4.3.1. Montar sem imagens

Uma notícia televisiva não é um acontecimento ou tema que possa ser apresentado através de meios audiovisuais. É informação com valor de notícia que, independentemente do material a recolher, criar ou recuperar, tem de ser transmitida.

O triângulo-base da produção de reportagens televisivas, constituído por jornalista, repórter de imagem e montador, torna-se muito frequentemente um quadrado pela adição do arquivista. Sendo raro fazer grandes reportagens com base somente em imagens de arquivo, é a locução (a informação dada pelo jornalista) que vem “pedir” mais imagens para além das que foram captadas. O próprio jornalismo tem como característica acompanhar os desenvolvimentos dos acontecimentos, de modo que o conteúdo captado nos primeiros dias poderá passar nos seguintes, caso não haja novos desenvolvimentos visíveis que possam ser captados ou as direções de informação não achem que vale o investimento enviar diariamente equipas de reportagem.

Ao ter acesso a um número em constante crescimento de imagens genéricas, a opção economicamente mais viável é, muitas vezes, servir-se delas para dar notícias. Quando se reutilizam imagens captadas com outra finalidade, altera-se indubitavelmente o seu significado, tal como destaca o teórico Bill Nichols (2017), referindo-se a filmes de compilação. Esta alteração de contexto e, por causa disso, significado, é uma ferramenta que pode ser explorada.

Em última análise, como o material de arquivo é útil para fornecer contexto visual e enriquecer visualmente uma história, não há necessidade de uma associação literal entre as imagens e o texto. Se usadas com imaginação, as imagens de arquivo podem até ilustrar uma história para a qual não há imagens disponíveis.¹⁶ (Franganillo 2024, 13, tradução minha.)

O jornalista Jorge Nuno Oliveira (2007, 13) descreveu a televisão como “o império da Imagem. Não há televisão sem imagem e tudo se subordina à imagem. (...) Mesmo na informação, a imagem representa dois terços da mensagem.”. Infelizmente, esta definição está mais perto de uma utopia do que da realidade. O valor de notícia de um determinado acontecimento está diretamente relacionado com a data; por vezes, a hora. Estes momentos

¹⁶ “Ultimately, as such resource footage is useful for providing visual context and visually enriching a story, there is no need for a literal association between the images and the text of the news item. If used imaginatively, resource footage can even illustrate a story for which no pictures are available.”

efêmeros são a razão da necessidade de rapidez, característica basilar do jornalismo. Como há ações que requerem tempo, nomeadamente a deslocação ao local e/ou o pedido de autorização para a captação de material, é medido o custo/benefício e muitas vezes opta-se pela utilização de imagens de arquivo.

Reportagens sobre o caos na saúde ou a subida da inflação costumam ter como base imagens genéricas de hospitais e supermercados, que são mais rapidamente “repescadas” e reutilizadas. Se, por um lado, a disponibilidade de imagens genéricas desencoraja a captação de novas, principalmente em temas abrangentes ou para os quais é necessário mais tempo para resolver questões burocráticas, por outro não faz sentido ocupar espaço de arquivo com material idêntico (Blasco 2002).

O uso constante de imagens datadas para temas antigos, distantes ou amplos pode ter como efeito a perpétua ignorância da audiência em relação à realidade da situação (Machin e Jowarski 2006), independentemente da informação que possa ser passada na locução.



(Figura 9) TVI24: 19 de outubro de 2020



(Figura 10) TVI: 8 de outubro de 2021

Com sensivelmente um ano de diferença, temos como exemplo duas peças informativas sobre o conflito em Cabo Delgado, Moçambique, na TVI e TVI24, que partilham o mesmo plano (Figuras 9 e 10). As agências de notícias internacionais são uma grande fonte de informação e material audiovisual, destacando-se como uma opção financeira muito mais viável para as estações de televisão do que enviar constantemente equipas para todos os locais onde acontecem eventos com valor de notícia ou ter equipas em permanência no estrangeiro. Segundo Anabela Gradim (2000, 23), a avaliação deste valor é feita através de critérios de “proximidade, relevância, estranheza ou importância”.

A repetição insistente de imagens genéricas dificulta o desenvolvimento criativo das reportagens, mas não o impossibilita. No estudo de Keren Henderson (2007), a investigadora dá conta do trabalho do montador Brian Weister numa reportagem sobre um crime para a qual

tinha pouco material original disponível. De forma a tentar criar empatia entre as personagens e o público, o montador utilizou várias técnicas como uma montagem acelerada para simular o pânico dos acontecimentos, *fades a negro* e *dissolves* para avançar no tempo, montagem de colisão ao contrastar um dos lemas da polícia norte americana “*to serve and protect*” (servir e proteger) com uma chamada frustrada para os serviços de emergência.

As limitações impostas pelas práticas jornalistas televisivas podem, desta forma, criar um terreno fértil para o desenvolvimento criativo da montagem. Os constrangimentos das imagens genéricas e/ou de arquivo não se sentem de forma tão forte no som que as acompanha. Henderson (2007) informa que há um “desencorajamento” de os montadores trazerem sons externos, porque pode prejudicar a credibilidade da reportagem.

Mas a manipulação do som pode ser o “ponto de fuga” de brutos já utilizados de forma exaustiva. Há mudanças e adições que acrescentam à imersão, como a substituição de um som “sujo” por um limpo de ruído, ou quando os sujeitos/objetos dão a ideia de sons específicos, mas não os produzem. Como as ambulâncias à entrada de uma urgência. De uma maneira geral, a sirene é desligada à entrada, apenas são deixadas as luzes. Mas se este som acompanhar o avançar da ambulância, pode aumentar o sentido de urgência. Muito material antigo que é desarquivado tem os sons todos misturados, de forma que não é possível recuperar partes específicas. Assim, ao criar um som ambiente semelhante ao original, é possível emular essa experiência.

A desacusmatização é outro processo sonoro que pode levar à revitalização das imagens de arquivo. É possível criar um género de diálogo entre o público e o produto audiovisual quando este consegue recolher informação do som, mas a imagem propositadamente não lhe fornece a chave para a descodificar. Pode criar-se um fora de campo ativo, como teoriza Chion (2016), de modo a incentivar perguntas como “o que é?” ou “o que se passa?”. Sons de tiros numa reportagem de guerra ou das ondas do mar a meio de uma entrevista, podem ser pontos de partida para que os telespectadores olhem para a imagem e tentem perceber de onde vem aquele som e porque está ali. Se for feito num momento introdutório, no qual o público ainda não sabe bem os contornos da história que está a ser contada, pode servir como um pequeno *teaser*. Qualquer som deslocado da sua origem tem o potencial para ser notado e questionado pelo público. E assim pode criar-se um diálogo subtil, que transmite parte do foco da imagem para o som, este sim, novo e ligado diretamente à reportagem atual.

Para além disso, no jornalismo televisivo, tal como nas outras áreas de vídeo e filme, há várias horas de material que vão parar, como se diz na gíria, “ao chão da ilha de montagem”. Esta seleção natural e necessária aumenta a qualidade do arquivo, na medida em que, se/quando estes brutos forem recuperados para um novo trabalho, é possível que sejam escolhidos e usados planos inéditos, passando a ser originais da nova reportagem.

4.3.2. “Deus abençoe as cabeças falantes”

“Cabeças falantes”, ou como é mais conhecida “*talking heads*”, é uma expressão com uma conotação pejorativa, que se refere a pessoas que falam diretamente para a câmara e/ou planos de entrevista. A definição do dicionário *Oxford Reference*¹⁷ vai mais longe, justificando este entendimento negativo com o facto de um meio visual, ao utilizar cabeças falantes, mostra demasiada fiabilidade em “contar/dizer” em detrimento de “mostrar”.

É uma forma de construção clara, na qual a imagem apenas mostra a pessoa que fala, o foco principal está naquilo que diz. Não havendo ação para além desta, é mais um formato que reforça o predomínio do valor da palavra. E também por isso um recurso explorado abundantemente na informação televisiva.

Em 1982, o jornalista Tony Schwartz escreveu uma “carta de amor” dedicada a este conceito. Como pode ser consultado no site do *The New York Times*:

Deus abençoe a cabeça falante, uma das virtudes mais simples, duradoura e menos apreciada da televisão. (...) Não deixa de ser uma narrativa – uma pessoa fala com outra – e tem perdurado por uma simples razão: as pessoas gostam de ouvir outras contar as suas histórias. (...) O resultado é uma extraordinária sensação de intimidade entre os telespectadores e o entrevistado. (...) Encontre uma cabeça falante que tenha algo a dizer e deixe-a dizê-la: esse é o caminho mais eficiente para uma televisão cativante.¹⁸ (Tradução minha)

¹⁷ Oxford Reference Online, s.v., “Talking head,” último acesso a 30 de setembro de 2024, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803101954266>

¹⁸ “God bless the talking head, one of television's simplest, most enduring and least-appreciated virtues. (...) It is a form not unlike storytelling- one person talks to another- and it has endured for a simple reason: people like to listen to other people tell their stories. (...) The result is an extraordinary sense of intimacy between the viewer

As cabeças falantes enchem o ecrã, impondo-se no campo auditivo, com a palavra, e no campo visual, com o enquadramento. Ocupam espaço que de outro modo poderia ser preenchido por elementos com um maior valor icónico. Porém, o plano estanco de entrevista não prejudica inerentemente o ritmo e dinâmica de uma reportagem ou filme. As mensagens passam através da palavra, mas também da expressão corporal e facial, e todo este veículo comunicativo tem enorme potencial para criar um impacto emocional forte, como defende Nichols (2017).

Pode argumentar-se que todas as reportagens começam com uma cabeça falante, o *pivô*, que “lança” uma pequena introdução antes de a reportagem começar. Em termos jornalísticos, funciona como o primeiro parágrafo de uma notícia escrita, o *lead*. É uma cara que orienta e transmite informação, com um poder de imagem bastante mais forte e reconhecível que o dos que trabalham “dentro” da própria reportagem. É uma das marcas da informação televisiva.

Quando há entrevistados, o tempo de duração do plano destes varia consoante o tema, a pessoa e a força do discurso, mas é sempre utilizado¹⁹. O jornalismo televisivo é, também por isso, (re)conhecido como um espaço de “cabeças falantes”. A expressão máxima acontece nas entrevistas e debates em estúdio, nos quais o interlocutor em plano próximo fala diretamente com a câmara. Enquanto espetador, esta opção resulta porque ao perder-se a contextualização do espaço que os vários intervenientes podem, ou não, estar a partilhar, ganha-se no espelho que passa a existir. Tal como o telespetador olha diretamente para a televisão, também recebe esse olhar direto de volta. É, porém, uma opção impessoal e antinatural, na qual se abdica da interação humana entre entrevistado e entrevistador pela comunicação direta e artificial com o público.

O foco nas cabeças falantes e no plano único de entrevista é também o que leva ao recurso a planos de corte. Estes são imagens de pormenor da entrevista, dos olhos e mãos do entrevistado, bem como planos do jornalista a ouvir. Servem para, quando é preciso colar dois segmentos do discurso separados no tempo, seja possível fazê-lo sem interromper a fluidez da entrevista. Também tem o benefício financeiro de tornar opcional enviar-se mais do que um repórter de imagem. A captação de planos com escalas e posicionamentos diferentes pode ser feito antes ou depois da entrevista, simulando-se durante a montagem a existência de mais do

and the person being questioned. (...) Find a talking head who has something to say and let him say it; that's the surest route to engaging television.”

¹⁹ Entrevistas por telefone não têm este plano, de maneira que pode ser substituído por imagens do jornalista a fazer a chamada, fotografias ou algum tipo de grafismo que identifique o interlocutor.

que uma câmara no local de rodagem. O nome que se escolheu dar-lhes também comprova que a utilização dos planos de corte é limitada e muitas vezes a própria imagem é pobre no enquadramento e significado. A sua utilização limita-se na maioria dos casos a “pintar” esses momentos invisíveis da entrevista e também servir de planos introdutórios do ator social.

Muitas vezes nas reportagens do dia-a-dia, o único material original captado pelas equipas de reportagem são as entrevistas, planos de corte e imagens do entrevistado a passear num jardim ou à beira-mar. Estes locais não estão necessariamente relacionados com o tema da notícia, são uma opção frequente pelo seu pragmatismo burocrático e beleza natural. Um dos lugares-comuns da reportagem televisiva. Apesar da contextualização pessoal e espacial, este tipo de imagens mantém o distanciamento característico das imagens genéricas.

A exploração destas pode ser feita através da criação de respirações com o som ambiente, crianças a brincar, pássaros, vento, carros, o som do mar, numa tentativa de transportar os telespectadores para o local.

Pode-se também intercalar estes planos novos e originais com imagens de arquivo de outros parques e outras praias, com pessoas a caminhar, pormenores de plantas, planos gerais captados por *drone*, e outros, criando assim um espaço exclusivo da reportagem, amplo e cheio de vida.

5. Análise cinematográfica

***Forever* (2006), Heddy Honigmann.**

O filme *Forever* (2006), da realizadora Heddy Honigmann, funciona como uma carta de amor à cultura e uma celebração da vida e da morte de artistas e da sua arte. Com uma estética muito ligada ao *cinéma vérité* francês, onde a câmara e a voz acusmática da realizadora funcionam como a personagem provocatória e impulsionadora da narrativa, que questiona os atores sociais e extrai, apesar e por causa da captação visual e sonora, a sua história e a sua ligação ao cemitério parisiense Père-Lachaise. Neste espaço, que é o fio-condutor da história, estão sepultados grandes e pequenos nomes da arte e da cultura, como Jim Morrison, Maria Callas, Frédéric Chopin, Oscar Wilde, Honoré de Balzac, Marcel Proust e outras pessoas anónimas, que são apresentadas pelos seus entes queridos. Durante o filme, várias personagens ligam-se umas às outras e aos telespectadores através de um percurso marcado pelos encontros com a arte.

O documentário não está organizado por diferentes tipos de arte e artistas. Cada personagem vai partilhando a sua experiência com a morte, o cemitério, o país e/ou a arte individualmente, no espaço do próprio cemitério ou fora dele. O ponto de convergência da ação é o Père-Lachaise, onde se interage com diferentes personagens, bem como se acompanha o dia-a-dia, a vida pulsante dentro do cemitério. Apenas se sai deste espaço quando se seguem personagens a interagir com a arte, a trabalhar nela, a contemplá-la ou a explicá-la.

Há três personagens que aparecem regularmente e que conduzem de certa forma a narrativa: uma pianista, influenciada por Chopin, cuja música pontua todo o filme; uma mulher mais velha que faz a manutenção de várias campas de pessoas famosas e que se liga a elas pelo conhecimento que adquire e pela interação que tem com os fãs e com os presentes deixados por eles; e um guia turístico, cuja vida foi marcada intelectual e emocionalmente pelo espaço do cemitério e ao qual se dedica profissionalmente.

Os cortes no discurso não são assumidos, ou seja, não há *jump cuts*. O mais próximo que se chega de um efeito de rutura são *fades* a negro entre vários momentos do mesmo plano, que simbolizam a passagem de tempo. Apesar de, antes e durante respostas às perguntas da realizadora se assistir a hesitações das personagens, o discurso é fluido. Quando a equipa

interage com uma personagem, há na imagem cortes claros para planos do cemitério que pintam o discurso, os quais podem ser lidos como comentários ao que está a ser dito, ou imagens externas de obras de artistas dos quais se está a falar. Os cortes entre as frases não são perceptíveis, mas, quando se regressa ao plano de entrevista, a mudança de tópico, conversa ou enquadramento levam a esta conclusão.

A realizadora é, neste filme, uma personagem acusmática, ou acúsmetro, que, segundo Chion, define uma entidade que não está “nem dentro, nem fora (relativamente à imagem)” (2016, 102) e que pode deter o poder da omnividência, omnisciência e onnipotência. Acúsmetros são personagens presentes no espaço diegético, mas fora do enquadramento. Honnigmann aparece apenas uma vez, parcialmente, quando pede que a mulher que faz a manutenção de várias campas de celebridades lhe mostre um pincel que foi deixado no túmulo de Modigliani. Para além das perguntas, por vezes bastante pessoais, a realizadora também faz pedidos aos atores sociais, como na interação com um homem que visitava a campa do escritor iraniano Sadegh Hedayat. A realizadora pede-lhe que cante música persa, depois de ele lhe confessar que era a sua verdadeira paixão, e o homem, algo reticente, acaba por cantar. Há interação global: para além de franceses, há pessoas do Japão, Espanha, Irão, Coreia do Sul e Arménia, a visitar artistas também eles de diferentes nacionalidades.

A montagem do filme é contemplativa, havendo planos que, entre os discursos, mostram várias facetas do cemitério, bem como planos da pianista a tocar. Há pessoas a fazer a manutenção do cemitério, a passear, a levar flores, chorar, ler, cantar, a fazer visitas guiadas. Há também imagens de estátuas e de pormenores do cemitério, como sejam animais, frases, números e nomes nas campas.

Mais do que a estrutura e a ordem da narrativa, trabalho raro e nunca totalmente da responsabilidade do montador de reportagens televisivas, este segmento vai focar-se na montagem particular de cenas. Sendo assim, o foco é o bloco que vai dos 00:51:56 aos 00:58:21 (Figura 11).

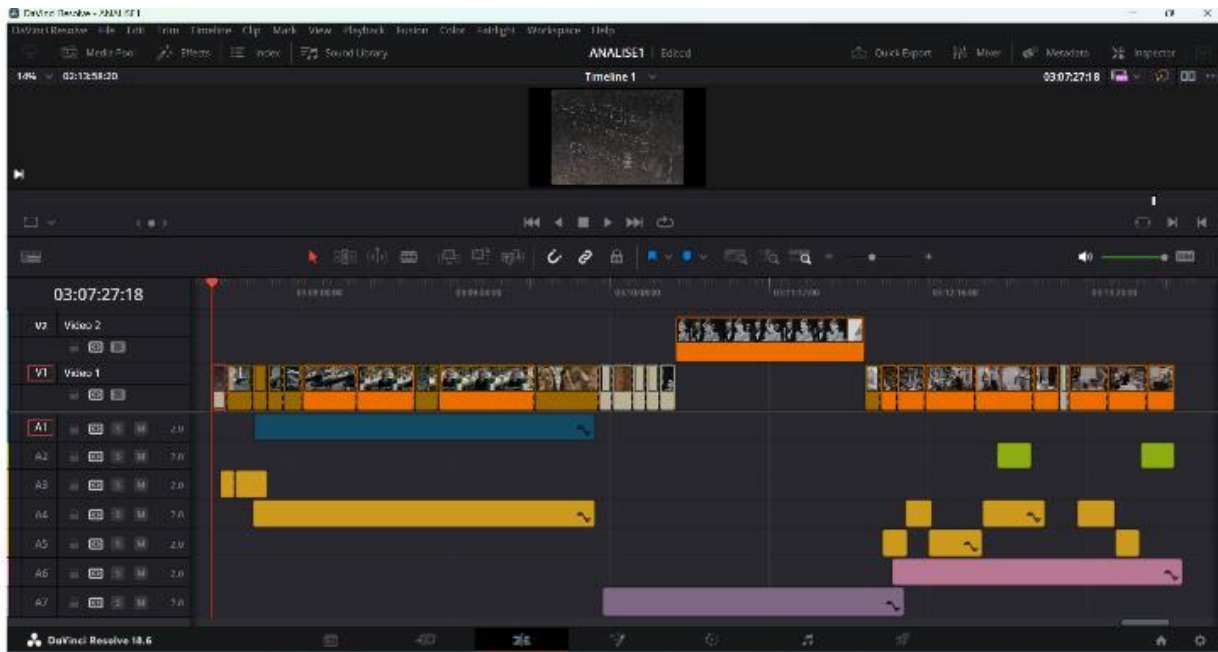


Figura 11 Desconstrução de uma cena do filme *Forever* através do *software* Da Vinci Resolve.

O vídeo foi cortado plano a plano, com a camada V1 contendo planos no cemitério captados pela equipa de rodagem, e a V2 com imagens de arquivo. O laranja foi aplicado quando havia pessoas na imagem; o bege quando não havia pessoas, mas havia texto; e o castanho para planos de objetos e paisagem, sem pessoas nem texto.

O áudio foi dividido entre a camada A1, a azul, para a voz (a entrevista/discurso direto para a câmara); A2, a verde, para efeitos sonoros (aqui, assumiu-se como efeito o som de pássaros em pontos estratégicos); A3, A4 e A5, a amarelo, para som ambiente (maioritariamente como se fosse o som da câmara, sobreposto nas entradas e saídas dos planos); A6, a rosa, para música diegética captada pela equipa de rodagem; A7, a roxo, para música diegética do vídeo de arquivo. Os cortes no áudio não são tão claros como os da imagem, não tendo sido possível precisar onde o discurso foi cortado de forma a agregar em 2 minutos e 17 segundos a história e ponto de vista do discurso do guia turístico de forma tão fluida e coesa. Caso tenha havido mudança de escala na captação da entrevista, de um plano mais afastado para um mais próximo, a câmara pode sugerir um salto temporal ou uma repetição da resposta para que fosse possível captar um plano alternativo.

Há três segmentos distintos a ter em conta: uma história contada pelo guia turístico, o vídeo de arquivo da Maria Callas e a contemplação do cemitério.

Ao longo do filme, e este segmento não é exceção, são vários os momentos em que a separação entre histórias se faz com 4 ou 5 planos genéricos do cemitério e o seu (presumível) som ambiente. Os planos de pormenor têm uma duração entre os 5 e os 7 segundos, exceto uma panorâmica que dura 10 segundos. Depois de 17 segundos de som ambiente e planos de cemitério, começa a ouvir-se a voz do entrevistado, o guia turístico que aparece várias vezes no decorrer do filme. Desta vez, conta uma história pessoal sobre o encontro que teve com uma rapariga no cemitério. O discurso é sequencial, tendo imagens a cobrir os primeiros 19 segundos da entrevista, um plano de uma estátua a meio, que dura 9 segundos, e um plano de *zoom-in* de uma estátua, que cobre os últimos 22 segundos da entrevista. Dos 2 minutos e 17 segundos da entrevista, 1 minuto e 23 segundos são o plano do guia turístico. Estando a contar uma história, o foco do documentário vai para o que ele diz e para a emoção que transmite. É também um ponto-chave do filme, porque a conclusão à qual ele chegou, e que neste momento transmite aos espectadores é: “(...) se tiveres na tua vida a música de Chopin, os romances de Balzac, os poemas de Musset, nunca estarás sozinho”. Esta frase está toda pintada com a última imagem da estátua, o que poderá servir para focar a atenção do público nas suas palavras e até refletir no que tem visto e ouvido ao longo do filme.

É neste plano, que durante o discurso passa de um plano próximo para um plano pormenor do olho, que se começa a ouvir a música de Maria Callas, sendo retirado o som ambiente do cemitério. Depois dos primeiros acordes, surgem 5 planos de partes diferentes da campa da cantora, com uma duração entre os 5 e os 7 segundos. Para quem não tem referências mentais de Maria Callas, os planos são a justificação da música que se ouve, ligando o som ao nome da diva. Isto é seguido de um vídeo de arquivo que confirma esta sugestão, mostrando uma atuação de 1 minuto e 16 segundos ininterruptos, em que a imagem está síncrona com o áudio.

O plano seguinte é de uma estátua. Durante os seus 6 segundos de duração do plano, a voz de Maria Callas começa a desaparecer em *dissolve*. O plano seguinte é de uma mulher a limpar uma campa, também durante 6 segundos. É neste plano que a música de Maria Callas desaparece completamente e se começa a ouvir uma mulher, provavelmente a que está na imagem, a trautear uma música. A imagem passa para um plano, com 11 segundos, de outra pessoa a limpar outra campa e depois volta para a mesma mulher, tendo o plano 20 segundos. A dúvida intensifica-se, porque o trautear não requer muitos movimentos faciais, mas aumenta a impressão de que quem canta é a mulher em campo. O filme corta para a imagem de um idoso a regar plantas durante 22 segundos, onde o trautear evolui para canto de uma música em

espanhol. Quando o filme regressa ao plano da primeira mulher, o enquadramento está mais apertado e ela canta, agora claramente, a música que se tem estado a ouvir. Passados 10 segundos o filme mostra a imagem de um nome numa campa, num plano que dura apenas 3 segundos, sugerindo que é para quem a mulher canta, e depois passa para uma imagem, de 15 segundos, de uma mulher a ir buscar água. Voltamos à imagem do idoso que continua a regar as plantas, num plano também com 15 segundos. Vê-se, por fim, o plano de uma mulher, a chorar ou a rezar, de joelhos e flores na mão junto a uma campa, durante 11 segundos. Durante estes 2 minutos e 4 segundos, não há informação semântica para além do nome na campa e, para quem percebe espanhol, a letra da música. A grande impulsionadora do envolvimento nesta cena é a voz, o momento de questionamento de quem canta e o tom melancólico da música, confirmando e contrapondo as imagens de tristeza e rotina.

Ao longo do segmento há um jogo, ao longo do segmento, no qual o som surge primeiro e só depois se vê a imagem com a qual ele está síncrono. As transições sonoras são suaves, com *dissolves* prolongados, não deixando perceber, no som ambiente, onde começa o primeiro e termina o segundo. O tempo dos planos dá-lhes leitura e nos mais longos permite a contemplação, de forma que o corte não se apresenta brusco. As imagens não são sequenciais, e quando há um salto temporal na ação, há pelo menos um plano a separar os dois momentos.

Neste segmento, a voz tem prioridade, seja inteligível ou não. E as três partes estão separadas por ela – a entrevista, a atuação, o canto. A primeira é baseada na escuta semântica, pela definição de Michel Chion, que se “refere a um código ou a uma linguagem para interpretar uma mensagem” (2016, 29). O foco e força do som estão no significado do discurso, naquilo que o guia turístico diz, o que conta do seu passado, mais do que a forma como o dizia. As outras duas, apesar de também poderem ser escutadas dessa forma, têm como principal propósito a escuta causal, cuja função é, segundo o autor francês, “servir-nos do som para nos informarmos, tanto quanto possível, sobre a sua causa” (Chion 2016, 27). O significado das mensagens de celebração e tristeza dos fãs, no início do espaço de Maria Callas, tem a sua componente emocional exacerbada pelo agrupamento dessas imagens com a voz da cantora. O regresso ao passado mistura-se com as mensagens atuais e a artista volta a ganhar vida. O último momento, este sim focado no tempo e no espaço presentes, passa brevemente pela emoção da mulher que canta, mas a sua voz funciona como o encontro de várias pessoas, que nas suas vidas individuais convergem no cemitério e recordam os seus entes queridos. O tom da música carrega a sua emoção, mesmo sem conhecermos o significado da letra.

6. Conclusão

A montagem da reportagem televisiva está assente em várias noções particulares. Os tempos de montagem são curtos, por vezes não chegando a uma hora; toda a pós-produção é tendencialmente feita apenas pelo montador; a reportagem tem, muitas vezes, um tempo de duração pré-definido, baseado no alinhamento do jornal televisivo ou programa onde será inserida; este tempo, contemplado pela editoria e coordenação de informação, é utilizado quase na totalidade pelo jornalista na construção da estrutura (marcada pela locução e pelos momentos de entrevista) de modo a poder dizer o máximo possível, mas deixando pouco espaço para que a montagem tenha um papel semelhante. As reportagens têm de ter valor de notícia, o que restringe, no tempo e no tema, o que pode e como pode ser abordado.

Ao contrário da ficção, uma reportagem televisiva não pede aos telespectadores que suspendam a sua descrença. Há, pelo contrário, um enorme escrutínio sobre o que é dito, mostrado e defendido. Os pressupostos da construção de uma narrativa não estão dependentes de o espetador acreditar que está a assistir à realidade, mas sim ao facto de que a informação que lhe está a ser transmitida corresponde à verdade. O papel de uma reportagem é, acima de tudo, informar.

Uma parte dos acontecimentos com valor de notícia é agendada: reuniões políticas, manifestações, ações de voluntariado, conferências de imprensa. Não há exclusividade e raramente imagens inéditas. Todos os meios de comunicação social se juntam e dão notícias semelhantes com material idêntico.

Já os acontecimentos inesperados não são, por definição, captados por equipas profissionais e, se por acaso uma equipa estiver presente, o foco principal é a recolha das imagens-chave e não o trabalho de enquadramento e rigor estético das imagens (visuais e sonoras). De uma maneira geral, quando há material do acontecimento em si, este resulta da partilha de vídeos amadores, principalmente nas redes sociais (Bolin 2021). O conteúdo gerado pelo utilizador *User-Generated Content (UGC)* começou a ser proeminente na indústria noticiosa no início do século XXI, muito impulsionado pelo desenvolvimento tecnológico dos telemóveis e da Internet (Wardle, Dubberley e Brown 2014). Tem o grande potencial de funcionar como documento dos acontecimentos, pela instantaneidade da captação feita pelas testemunhas oculares. Isto, aliado à capacidade de chegar a locais habitualmente fechados aos repórteres (Franganillo 2024), expõe alguns dos pontos fortes da utilização deste tipo de conteúdo nas plataformas noticiosas. Por outro lado, é também um dos indicadores de que, hoje em dia, o público tem um maior acesso às fontes de informação. Assim, tem havido uma

transfiguração do papel do jornalista, deixando de ser o emissor e tornando-se, cada vez mais, a pessoa que confirma e explica a informação (Fernandes 2017). Os canais de 24 horas noticiam, em permanência, aquilo que está a acontecer, mas as reportagens, apesar de poderem ser feitas sobre um acontecimento que ainda não acabou, como por exemplo, uma guerra, têm um determinado período de captação e agregação de material.

Na sua pesquisa sobre a história da informação televisiva durante a ditadura, o jornalista e investigador Jacinto Godinho encontrou várias entrevistas a repórteres de imagem da RTP. Ao compilar exemplos das opiniões destes profissionais, que na altura iam por hábito sozinhos captar a imagens para a reportagem, chegou à conclusão que:

O “pronto para o ar”, o desenrascanço em resolver situações “em cima do joelho”, o conseguir chegar a tempo para a emissão, foram instituídos como critérios na avaliação da qualidade dos repórteres e redatores. O jogo da rapidez foi-se sobrepondo, no quadro de valores com que se avaliava o chamado trabalho de reportagem, ao exercício crítico, aos critérios de qualidade, à liberdade jornalística, que não era permitida. (2022, 176)

Cinquenta anos depois, a realidade dentro da redação ainda está muito próxima desta. O lema, dito constantemente em jeito de brincadeira, mas que reforça a realidade da televisão, é “peça boa é peça que entra”. A gestão de tempo é uma das principais preocupações do montador. É preciso perceber quanto tempo se tem e o que é possível fazer com isso. Pior do que uma peça parcamente montada é a informação não ser transmitida porque não se acabou o trabalho em tempo útil.

Se, por um lado, é preciso fazer as pazes com a necessidade de rapidez da qual o jornalismo vive, por outro, não se pode deixar de questionar o porquê das escolhas que são feitas quase automaticamente, com fórmulas passadas de geração em geração e tipos de trabalho vagamente adaptados da montagem analógica. As notícias televisivas são dadas como nos jornais escritos, onde a informação de destaque é muitas vezes dita pelo *pivô* ainda antes de começar a reportagem. Esta formulação dificulta a memorização da informação, devendo dar-se prioridade a uma **narrativa cronologicamente ordenada**. Também com este objetivo, as informações mais importantes devem ser transmitidas depois das imagens mais fortes, não antes. A contemplação e o silêncio são ferramentas importantes para a digestão e compreensão do que está a ser dito e mostrado.

O silêncio é uma forma clara de contraste, um convite a aguçar o ouvido e é proporcionalmente notório consoante o que o precede ou sucede. Pode ser absoluto, mas uma

opção mais natural é a utilização de um som ambiente baixo, como por exemplo apenas o som do vento. De forma a criar intensidade numa cena, sons de baixas frequências que são facilmente confundidos com o ruído da sala podem criar reações físicas involuntárias de desconforto. Outra forma de contraste são os *stingers*, sons rápidos, altos e pontuais que despertam a atenção dos telespectadores com reações semelhantes a *jump scares*.

Na redação, a percepção geral do trabalho da montagem de reportagens sugere que a primeira (e por vezes única) função do montador é ilustrar os espaços a negro deixados pela locução. O tempo contabilizado para a reportagem contempla isso mesmo. Faz parte do trabalho de todos os profissionais de montagem abrir espaço para desenvolver a reportagem de uma forma basilarmente narrativa e que considere que todos os elementos têm o potencial e a necessidade de estar em primeiro plano, não só a *voice-over* e os vivos.

Walter Murch, pioneiro da ideia de *sound design* para cinema e um dos mais influentes montadores da segunda metade do século XX, escreveu o livro *In the blink of an eye*. Baseado em aulas dadas por si, é uma compilação de histórias da sua carreira, metáforas com outras realidades e conhecimento adquirido ao longo de uma vasta atividade e interação com vários projetos e profissionais. Indo buscar inspiração a sonhos, desenvolvimentos tecnológicos, ilusionismo, história e outras matérias, Murch dá a conhecer o seu modo de trabalho idiossincrático, com o objetivo aparente de mostrar abordagens diferentes e de realçar a importância de refletir e aprender através de múltiplos fatores e variáveis, e não tanto o de fornecer exemplos para serem replicados.

Funcionando de forma semelhante ao *leitmotiv*, técnica musical desenvolvida no período romântico por compositores como Hector Berlioz ou Richard Wagner, a partir da qual pequenos temas são criados para representar conceitos, personagens ou estados emocionais e depois repetidos e potencialmente variados ao longo da narrativa, a **montagem de repetição** utiliza a repetição de sons ou imagens ao longo da reportagem como forma de reforçar e destacar características ou ideias. A evolução desta opção estilística acontece de forma inevitável. Num segundo momento, os telespectadores não estão a experienciar algo totalmente novo, mas, intencionalmente ou não, a recordar o contexto anterior e a avaliar se o significado e propósito deste foram alterados. Não sendo óbvio, pessoas diferentes tirarão conclusões diferentes, e algumas possivelmente nem repararão.

Outro recurso ao dispor do montador na criação de significado é a associação de dois planos/conceitos através de uma analogia entre duas imagens (montagem de comparação), dicotomia (montagem de colisão) ou associação na qual ambas as imagens modificam o significado uma da outra criando uma terceira interpretação (*blending*).

Adaptando o conceito de narrativa erotética, propõe-se a introdução de **montagem erotética**, uma montagem com base na ideia de pergunta-resposta. Ao perceber que perguntas podem ser feitas pela estrutura, pela montagem e/ou pelos telespectadores, é possível jogar com as expectativas e direcionar as respostas para o que se espera ou não. Por exemplo, quando se introduz o som de um plano alguns segundos antes da imagem deste, enuncia-se a pergunta através do modo de escuta casual, mesmo que apenas subconscientemente (“de onde vem este barulho?”). A resposta é dada quando o plano muda e a sincronização entre imagem e som é feita. Este tipo de transição pode conectar de forma orgânica dois momentos, independentemente do tempo e espaço.

A **montagem probatória**, ou seja, a organização de planos tendo em conta a informação transmitida pela *voice-over*, é também outro ponto no qual se pode trabalhar as expectativas do público. Ver primeiro o plano e só depois ter a voz a contextualizar ou vice-versa pode ser uma forma subtil de interação. A montagem analítica sequencial, na qual um primeiro plano mostra o início da sequência de um acontecimento e um segundo o seu desfecho, é um recurso interessante para quando não tenha sido feita a captação do momento-chave. Há muita informação que os telespectadores podem discernir sem que para isso lhes seja mostrado tudo. Por exemplo, se houver um plano de uma toalha e de um chapéu de praia, é claro em que local se passa a ação. Através do esquema mental, o público sabe que está a ver pormenores de uma praia. Se se ouve um apito, pelo guião mental é possível perceber que o nadador-salvador está a chamar alguém à atenção. O primeiro permite chegar a conclusões sobre o espaço e o segundo sobre situações ou papéis específicos. A pergunta que o montador tem de fazer constantemente a si próprio é o que é que os telespectadores sabem e de que maneira, com as imagens sonoras e visuais às quais tem acesso, é possível plantar ideias, incitando uma receção ativa e inquisitiva.

Quando se defrauda a expectativa do público, fazendo uma pergunta sem se fornecer a resposta expectável, gera-se um momento de reflexão. Isso acontece, por exemplo, ao utilizar dois sons com características sonoras semelhantes, como o restolhar de folhas e fogo a crepitar, dando a entender que a origem do som é uma e depois revelando que é outra. Ou quando o entrevistado não dá a cara na reportagem, criando dúvidas sobre quem é. O esquema de pergunta-resposta é aquele que mais facilmente causa reação ou, pelo menos, estranheza por parte dos telespectadores.

O *raccord* das imagens, pela rara e/ou pouco ficcionalizada criação de cenas, tem por norma uma ligação muito mais forte ao que está a ser dito pela *voice-over* do que ao qual se interliga ou funciona independentemente da voz. Sendo o texto jornalístico muitas vezes criado de forma separada das imagens, e havendo um escrutínio extremo da sua objetividade e

veracidade, é frequentemente obsessivo nas descrições e passagens de informação que se tornam redundantes, tendo em conta as imagens escolhidas para o ilustrar. O trabalho de montagem pode passar pela negociação e adaptação do texto tendo isto em conta.

O foco exacerbado na palavra – a verbocentricidade da reportagem – não deve ser confundido com a sua falta de poder narrativo. A palavra tem uma grande capacidade de criar impacto, seja na informação que é passada, na forma como é feita ou nas circunstâncias nas quais é captada. Há uma grande força na experiência humana e na partilha de circunstâncias.

A captação audiovisual de algo nunca é a transmissão da realidade, mas sim a de uma perspetiva sobre essa mesma realidade, a inscrição de uma representação. E o som directo é um grande recurso jornalístico que se interliga com a necessidade de objetividade, mas pode não ser o melhor veículo para transmitir a realidade. O som ambiente é um espaço menos escrutinado pelos parâmetros de rigor jornalístico, de modo que a criação de cenários sonoros, bem como a complementaridade do som directo com outros efeitos que enaltecem a cena, são facilitadas. O som ambiente pode, subconscientemente, por exemplo, direccionar a atenção do público para determinados pormenores na imagem, como a procura de alguém que grita ou de um bebé que chora. Ao adicioná-los como efeitos sonoros, podemos aumentá-los em relação aos outros sons ou mesmo criá-los totalmente de raiz, incitando à procura ativa da sua origem.

O uso, diegético e não-diegético, de música é recorrente, principalmente em formatos médios e grandes. Apesar de ter muitas vezes um papel de guia emocional, o comentário que proporciona não pode ser a única fonte emotiva da cena. O maior perigo no uso excessivo de música é de fazer uma montagem sensacionalista, que cria emoções desproporcionais e artificiais. Dar espaço à entrevista, para cumprir esta função, ou recorrer ao contraste do silêncio e contemplação podem ser também soluções na busca pela ligação do público à história que está a ser contada.

As imagens de arquivo são um recurso precioso na montagem de reportagens e na capacidade de as televisões produzirem blocos informativos de todos os tipos. Durante entrevistas, comentários ou diretos, muitas vezes são utilizadas imagens de arquivo que ilustram momentos e eventos sobre os quais se está a noticiar/debater. A captação de conteúdos nas televisões é imensa, sendo todos os dias adicionadas mais horas de gravação ao arquivo. Esta é uma das maiores vantagens de trabalhar numa redação.

As imagens genéricas são polissémicas, podendo ser utilizadas em múltiplos contextos, e servindo múltiplos propósitos. De forma a criar ligação entre estas imagens e a notícia atual, ao alterar ou ajustar os sons que as acompanham, com recurso à síncrese, pode revitalizar-se o

material de arquivo. Ao intercalar imagens antigas com atuais, também se diversificam opções de montagem e se aumenta o espaço diegético da reportagem.

Trabalhar em jornalismo é produzir diariamente conteúdos que prestam serviço público, produtos que fazem parte da memória coletiva. Ao ir buscar literalmente essa memória, essas *imagens-documento*, cria-se uma reconfiguração do presente e da visão que os telespectadores podem ter sobre ambos os momentos temporais.

Não é possível, mudar todo o paradigma da reportagem televisiva apenas através da montagem, mas, ao questionar pressupostos e encontrar soluções adaptadas aos desenvolvimentos tecnológicos e novos tipos de consumo de informação, abre-se portas para um objeto audiovisual mais interessante e rico em significados.

Bibliografia

- Amiel, Vincent. *Estética Da Montagem*. 3rd ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2016.
- Assembleia da República. 1999. “Lei da Imprensa”. *Diário da República* Série 1-A, 10 (janeiro): 1-15. <https://diariodarepublica.pt/dr/legislacao-consolidada/lei/1999-34439075>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Barbosa, Paulo. “Produção de sentido de modo cinematográfico: por favor ler antes de tocar numa câmara.” Diss. De Metrado, Instituto Politécnico de Lisboa, Escola Superior de Teatro e Cinema, 2012. <https://shorturl.at/OSFk7>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Beattie, Keith, “The Truth of the Matter Cinema Vérité and Direct Cinema,” In *Documentary Screens: Nonfiction Film And Television*, 83–104. Red Globe Press London, 2004. <https://doi.org/10.1007/978-0-230-62803-8>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Blasco, Lourdes Castillo. “La selección de las noticias en el entorno de un centro de documentación de información de actualidad.” *Revista española de documentación científica* 25, n° 2 (2002): 182–89. <https://doi.org/https://doi.org/10.3989/redc.2002.v25.i2>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Bolin, Göran. “User-Generated Content (UGC).” In *Digital Roots*, editado por Gabriele Balbi, Nelson Ribeiro, Valérie Schafer, e Christian Schwarzenegger, 267–80. Berlim: De Gruyter. 2021. <https://doi.org/10.1515/9783110740202-015>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Buhler, James, David Neumeyer e Rob Deemer. *Hearing the movies: music and sound in film history*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2010.
- Carmo-Roldão, Ivete Cardoso do, Rogério Eduardo Rodrigue Bazi, e Ana Paula Silva Oliveira. “O espaço do documentário e da vídeo-reportagem na televisão brasileira: uma contribuição ao debate.” *Contracampo*, n° 17 (2007): 107–25. <https://doi.org/10.22409/contracampo.v2i17.354>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Chion, Michel. “100 concepts pour penser et décrire le cinéma sonore”, 2012, s/p. <http://michelchion.com/texts>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Chion, Michel. *A Audiovisão: som e imagem no cinema*. 3.^a ed. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2016.

- Coelho, Pedro, Ana Isabel Reis e Luís Bonixe. *Manual de Reportagem*. Covilhã: Editora LabCom, 2021. <http://hdl.handle.net/10362/126849>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Cursino, Adriana e Consuelo Lins. “The Time of Looking: File in Documentaries of Observation and Autobiographies.” *Conexão - Comunicação e Cultura* 17, nº 9 (2010). https://www.academia.edu/10218102/_O_tempo_do_olhar_arquivo_em_document%C3%A1rios_de_observa%C3%A7%C3%A3o_e_autobiogr%C3%A1ficos_. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Decker, Christof. “Richard Leacock and the Origins of Direct Cinema: Reassessing the Idea of an Uncontrolled Cinema.” In *Memories of the Origins of Ethnographic Film*, editado por Beate Engelbrecht. 1.ª ed, 31-47. Frankfurt am Main et al: Peter Lang, 2007.
- Eisaesser, Thomas e Malte Hagener. *Film Theory an Introduction through the Senses*. 1.ª ed. Nova Iorque: Routledge, 2010.
- Eisenstein, Sergei. *The Film Sense*. Editado por Jay Leyda. Nova Iorque: Meridian Books, 1957.
- Felipe, Marcos Aurélio. “O Filme Documentário (1922-1960): Artifício, Registro e (Re)Produção da Realidade”. *DOC online - Revista Digital de Cinema Documentário*, nº 23 (2018): 105–28. <https://doi.org/10.20287/doc.d23.ar02>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Fernandes, José Manuel. “O Problema da Verdade no Jornalismo.” Em *Ética Aplicada: Comunicação Social*, editado por Maria do Céu Patrão Neves e Rui Sampaio da Silva, 149-68. Lisboa: Edições 70, 2017.
- Franganillo, Jorge. “Reuse of news footage: practical, legal and ethical issues”. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2024. <https://hdl.handle.net/2445/123024>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Genaro, Ednei de. “Montagem dialética e transindividual: o cinema de Farocki e a perspectiva de Rancière”. *DOC online - Revista Digital de Cinema Documentário*, nº 20 (2016), 100–126. <https://doi.org/10.20287/doc.d20.ar4>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Gonçalves, Helder. *O som e a música no cinema português contemporâneo: processos criativos*. 1.ª ed. Lisboa: Sistema Solar, 2023.
- Heldt, Guido. *Music and Levels of Narration in Film Steps Across the Border*. Editado por Michael Eckhardt. 1.ª ed. Bristol: Intellect, 2013.

- Henderson, Keren. “News Narratives and Television News Editing”. MA Diss. Louisiana State University, 2007. https://doi.org/10.31390/gradschool_theses.2016. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- ICA. “Cinema & Audiovisual: Novas perspectivas na produção portuguesa, reunidas pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual – ICA.” Lisboa, 2024. https://www.ica-ip.pt/fotos/downloads/ica_2024_catalogoatualizadoeleve_red_3044265d7853101ad1.pdf. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Lang, Annie, Deborah Potter, e Maria Elizabeth Grabe. “Making News Memorable: Applying Theory to the Production of Local Television News”. *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 47, n° 1 (2003): 113–23. https://doi.org/10.1207/s15506878jobem4701_7. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Lewis, Justin. “The Absence of Narrative: Boredom and the Residual Power of Television News.” *Journal of Narrative & Life History* 4, n.1-2 (1994): 24–50.
- Lins, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, Cinema e Vídeo*. 1.ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- Machin, David e Adam Jaworski. “Archive Video Footage in News: Creating a Likeness and Index of the Phenomenal World.” *Visual Communication* 5, n° 3 (2006): 345–66. <https://doi.org/10.1177/1470357206068464>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Monaco, James. *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*. 3.ª ed. Nova Iorque e Oxford: Oxford University Press. 2000.
- Mourinha, Jorge. 2014. “Patricio Guzmán: ‘O documentário é a música de câmara do cinema’”. *Público*, 12 de janeiro de 2014. <https://www.publico.pt/2014/01/12/culturaipsilon/noticia/patricio-guzman-o-documentario-e-a-musica-de-camara-do-cinema-1619304>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Nichols, Bill. *Introduction to documentary*. 3.ª ed. Indiana: Indiana University Press, 2017.
- Oliveira, Jorge Nuno. *Manual de Jornalismo de Televisão*. 1.ª ed. Lisboa: Centro Protocolar de Formação Profissional para Jornalistas (Cenjor), 2007. https://www.academia.edu/20195285/Manual_Jornalismo_Televisao. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Oliveira, Madalena, Francisco Sena Santos e Miguel van der Kellen. “O Som - Elemento âncora da reportagem.” Em *Manual de reportagem*, 147–62. Covilhã: Editora LabCom, 2021. <http://hdl.handle.net/10362/126849>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Oxford Reference, s.v., “Talking head,” último acesso a 30 de setembro de 2024, <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803101954266>

- Peignot, Jérôme. “De la musique concrète à l’acoustimatique.” *Esprit* (1940-), vol 280, nº 1 (1960): 11-20. <http://www.jstor.org/stable/24255077>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Pereira, Kira Santos. “Relações entre montagem e som: processos criativos e modos de produção no cinema brasileiro”. Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto das Artes, 2020. <https://dspace.unila.edu.br/items/61f81b2b-e0af-4a67-a2c9-8b80433404e3/full>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Puccini, Sérgio. “Antoine Bonfanti e a Escuta do Mundo em Documentários Não Controlados.” *DOC Online - Revista Digital de Cinema Documentário*, nº 22 (2017): 95–105. <https://doi.org/10.20287/doc.d22.dt06>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Rodrigues, Laécio Ricardo de Aquino. “Potência e Arrefecimento do Direito no Documentário.” *DOC Online - Revista Digital de Cinema Documentário*, nº 11 (2011): 134–58. <https://www.doc.ubi.pt/index11.html>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- RTP. “Relatório e Contas 2023.” Lisboa, 2024. <https://cdn-images.rtp.pt/mcm/pdf/40d/40d3b270c954d0b4c9f42b13c7f7f9891.pdf>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Schaefer, Richard J. *A Longitudinal Analysis of Network News Editing Strategies from 1969 to 1997*. Washington, DC: AEJMC, 2001. Citado em Keren Henderson, “News narratives and television news editing” (2007).
- Santos, Giovana Silveira e Vanessa Matos Santos. “Nem tudo é o que parece: entre o documentário e a reportagem televisiva no caso da boate Kiss”. *Revista GEMInIS* 8, nº 3 (2017): 150–67. <https://www.revistageminis.ufscar.br/index.php/geminis/article/view/304>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Sindicato dos Jornalistas. “Código Deontológico Do Jornalista”. Versão de 2017. <https://jornalistas.eu/codigo-deontologico/>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Sonnenschein, David. *Sound Design: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. 1.^a ed. Michigan: Michael Wiese Productions, 2001.
- Souza, Gustavo. “Fronteiras (in)definidas: aproximações e divergências entre documentário e jornalismo”. *DOC online - Revista Digital de Cinema Documentário*, nº 6 (2009): 158–72. <https://www.doc.ubi.pt/index06.html>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.
- Valles, Rafael. “O Outro No Telejornalismo e No Cinema Documentário - Uma Análise Sobre as Abordagens Narrativas Assumidas no Caso dos Prisioneiros do Carandiru.” *DOC Online - Revista Digital de Cinema Documentário*, nº 17 (2015): 46–64. <https://www.doc.ubi.pt/index17.html>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.

Wardle, Claire, Sam Dubberley, and Pete Brown. “Amateur Footage: A Global Study of User-Generated Content in TV and Online News Output”, 2014, d/p. <https://doi.org/10.7916/D88S526V>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.

Xavier, Aline e Liliana Rodrigues. “Técnicas e Práticas para elaborar reportagens telejornalísticas”. In *XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte*. Manaus. 2013. <https://www.kufunda.net/publicdocs/R34-0170-1.pdf>. Último acesso a 30 de setembro de 2024.

Zettl, Herbert. *Sight Sound Motion*. Belmont, CA: Wadsworth Publishing Company, 1999.

Filmografia

Carandiru. Hector Babenco, real 2003; HB Films, Sony Pictures, Globo Films.

Cesária Évora. Ana Sofia Fonseca real. 2022; Carrossel, Até ao fim do mundo.

Forever. Heddy Honigmann, real. 2006; Cobos Films, NPS.

No Country for Old Men. Joel e Ethan Coen, reais. 2007; Paramount Vantage, Scott Rudin Productions, Mike Zoss Productions.

O que podem as Palavras. Luísa Marinho e Luísa Sequeira, reais. 2022; Anexo 82.

Os Grandes Criadores. Ramón de los Santos e Elisa Bogalheiro, reais. 2022; The Stone and The Plot.

Restos do Vento. Tiago Guedes, real. 2022; Leopardo Filmes, Alfama Films.

Sagres, José Eduardo Zuzarte, real. 2022.

Videografia

Oliveira e Silva, António. “Reportagem sobre a invasão de Israel à Palestina”. *CNN Portugal*, 28 de maio de 2023. Último acesso a 30 de setembro de 2024. <https://cnnportugal.iol.pt/videos/refugiados-abusos-e-uma-solucao-que-parece-impossivel-reportagem-em-israel-e-na-palestina-apos-75-anos-de-conflito/6473a96d0cf2dce741baf75a>

Lusa. "Moçambique: forças militares conjuntas abatem líder terrorista". TVI, 8 de outubro de 2021. Último acesso a 30 de setembro de 2024.

<https://tvi.iol.pt/noticias/internacional/cabo-delgado/mocambique-forcas-militares-conjuntas-abatem-lider-terrorista>

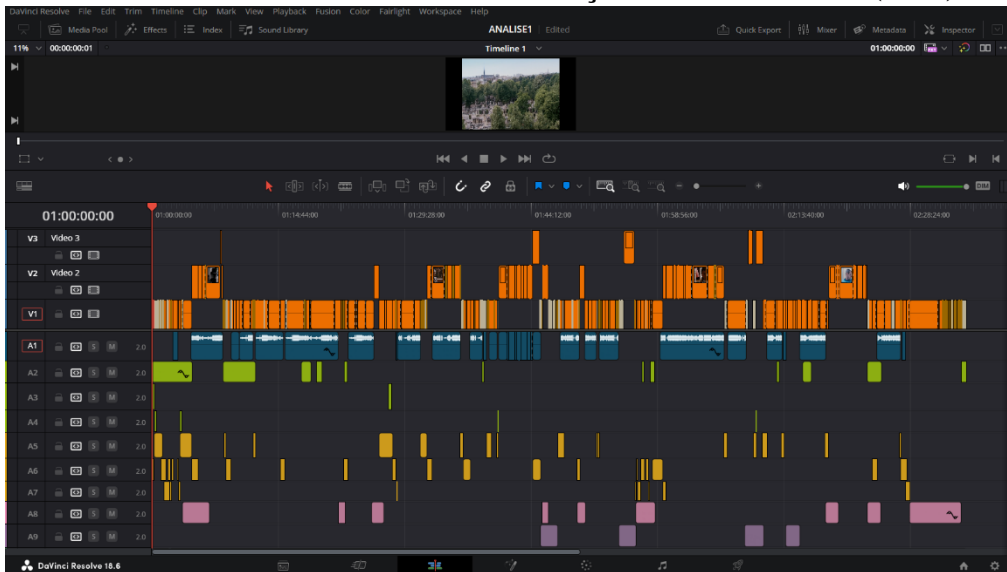
Lusa. “Pelo menos vinte pessoas assassinadas durante ataques de rebeldes em Cabo Delgado.”

TVI24, 19 de outubro de 2020. Último acesso a 30 de setembro de 2024.

<https://tvi.iol.pt/noticias/internacional/mocambique/pelo-menos-vinte-pessoas-assassinadas-durante-ataques-de-rebeldes-em-cabo-delgado>

Apêndices

1. *Timeline* do exercício de desconstrução do filme *Forever* (2006)



Guia de cores:

Imagem:

Laranja – Imagem com pessoas

Bege – Imagem sem pessoas, com texto para ler, sejam diegéticos (ex. Texto nas campas) ou não-diegéticos (ex. Ficha técnica)

Castanho – Imagem de objetos e paisagem, sem pessoas, sem textos

Som:

Azul – Vozes.

Verde – Efeitos sonoros.

Amarelo – Som ambiente.

Rosa - Música diegética captada pela equipa de rodagem.

Roxo - Música não-diegética e gravações externas correspondentes a vídeos e cenas introduzidos durante a montagem.

2. Estrutura e notas do filme

00:00:00 – 00:02:30 – Cena inicial. Contextualização espacial do cemitério e ilustração do quotidiano.

Imagens: Campas, estátuas, trabalhos no cemitério, pessoas a passear

00:02:31 – 00:03:09 - Mulher pergunta à equipa de filmagem pela campa do Jim Morrison.

00:03:10 – 00:03:33 - Separador quotidiano cemitério

Imagens: Pessoas a passear pelo cemitério. Estátuas.

00:03:34 – 00:08:19 – Cena Chopin. Imagem da campa de Chopin e começa uma peça de piano. Introdução da primeira personagem recorrente, uma pianista que foi a França por causa do compositor. História da sua vida que a liga a Chopin e à arte. Chopin tem uma música bela e triste. Dedicar a música ao pai.

00:08:20 – 00:09:15 - Separador quotidiano cemitério

Imagens: Pormenores com ligações à música. Campa de Oscar Wilde e pormenores.

00:09:16 – 00:11:51 - Cena Proust. Na campa de Proust com um grupo. Comentam se já tinham lido Proust. Entrada de outra personagem recorrente: uma mulher que vai tratando das campas de pessoas conhecidas e a qual dá pequenas informações sobre a forma como as pessoas homenageiam estes artistas no cemitério.

00:11:52 – 00:12:05 - Separador quotidiano cemitério

Imagens: Campas

00:12:06 – 00:15:30 - Cena com três idosas sentadas num banco, no cemitério. Dizem quantas vezes vão ao cemitério. Falam de várias pessoas o visitarem por causa de Jim Morrison e do tipo de pessoas que lá vai. A senhora é de Espanha e fala sobre ser emigrante por causa do regime de Franco. Deus não existe.

00:15:31 – 00:22:08 - Cena sobre Sadegh Hedayat. Campa do escritor. E conversa com uma nova personagem, um taxista que emigrou do Irão e se liga à sua cultura através da música persa tradicional. “É um filme sobre a importância da arte na vida das pessoas”. Falam do livro “A

Coruja Cega”. Começou a lê-lo jovem e as histórias ficaram-lhe na memória. A razão de viver dele é o canto. A realizadora incentiva-o a cantar.

00:22:08 – 00:22:053- Separador quotidiano cemitério

Imagens: Estátuas a chorar. Interligação com a limpeza de uma campa

00:22:54 – 00:25:53 - Mulher que limpa as campas das pessoas famosas. Campa de Apollinaire. Gosta da obra dele e contextualiza como morreu na altura da Primeira Guerra Mundial. Comprou um livro com os seus caligramas. Fala da vida dele. Lê um poema que está na campa. Sobre a morte.

00:25:54 – 00:28:37 - Pianista toca uma peça. Depois, separador quotidiano cemitério. Mulher lê para a campa, demasiado longe para se ouvir a voz. Mulher, das três que estavam sentadas há pouco, limpa a campa do marido.

00:28-38 – 00:31:20 - Mulher limpa a campa do pai. Era um artista de botas. Emigrante, da Arménia. Quiseram assinar as origens armenianas na campa. Trata da campa semanalmente, sem faltar. Ela não liga ao cinema, mas adora museus.

00:31:21 – 00:32:05 - Separador quotidiano cemitério

Imagens: Estátuas, campas, flores. Campa de Ingres.

00:32:06 – 00:36:01 - Primeira cena fora do cemitério. Valérie anda sozinha no Louvre e aprecia os quadros. Não sente que está sozinha, está rodeada de arte. É um bom momento para apreciar cada quadro, agora que o museu não está cheio de pessoas. É preciso concentração, que a faz voltar atrás no tempo, em criança. Fala de um quadro de Ingres, que é também a imagem de capa do documentário. A rapariga representada no quadro está sepultada perto dele. Ela parece mais velha do que é. Procura da verdade.

00:36:01 – 00:37:12 - Separador quotidiano cemitério

Imagens: Campas. Visita guiada de um grupo.

00:37:13 – 00:39:05 - Cena com o guia turístico. As primeiras memórias que ele tem de andar no cemitério. Ia com o avô, cuja geração achava natural passear num cemitério. Agora, a morte é escondida. A morte era uma coisa normal. Aprendeu a contar no cemitério. A morte está em todo o lado exceto no cemitério.

00:39:06 – 00:39:20 - Separador quotidiano cemitério

Imagens: Campas com buracos.

00:39:21 – 00:40:16 - Cena com a mulher que limpa as campas de pessoas famosas. Sadegh Hedayat. Fala de “A Coruja Cega”.

00:40:17 – 00:40:27 - Separador quotidiano cemitério

Imagens: Campas da atriz e um gato preto.

00:40:28 – 00:45:22 - Cena fora do cemitério. Dois homens cegos andam na rua. Estão agora num sofá com outra mulher e alugaram um filme para assistirem. Falam da música que estão a ouvir, do início do filme. Falam do enredo e do que acham que está a acontecer no ecrã. Acaba de volta ao cemitério, à campa de Simone Signoret.

00:45:23 – 00:47:23 - Campas dos mortos da comuna de Paris e evento de celebração no cemitério. A única música não-diegética do filme é quando alguém canta *Le Temps des cerises*, música que é como um hino do movimento. As pessoas reunidas também a cantam. Durante a música, mostra campas de outras guerras, de estrangeiros e franceses. Estátuas a chorar.

00:47:24 – 00:49:54 - Guia turístico fala da campa de uma rapariga. Elisa. É o túmulo que mais o comove, e está em clara degradação. Fica feliz por alguém a conhecer. Morreu com 25 anos e a mãe mandou imprimir os poemas no túmulo. Ele sente-se responsável por transmitir o conhecimento dela. Imagens da degradação do túmulo.

00:49:55 – 00:50:27 - Pianista toca outro tema.

00:50:27 – 00:51:55 - Mulher que trata das campas. Esta é a de Modigliani, o pintor. Dá informações sobre ele. Está enterrado com a musa dele, que se matou no dia a seguir à sua morte. Ela gosta de pintar. Deixa-lhe pincéis. Mostra um braço da realizadora, quando lhe pede para ver o pincel.

00:51:56 – 00:52:10 - Separador quotidiano cemitério

Imagens: Campas, estátuas

00:52:11 – 00:54:30 - Guia turístico fala do momento mais bonito que teve no cemitério. Imagens de campas com braços de estátua, mãos dadas. Quando tinha 15 anos, conheceu uma rapariga que mudou a sua forma de ver o cemitério e o mundo. E às informações desorganizadas

que ele já tinha juntado, ela juntou a emoção. “Bertrand, se tiveres na tua vida a música de Chopin, os romances de Balzac, os poemas de Musset, nunca estarás sozinho.”

00:54:31 – 00:56:17 - Campa de Maria Callas, frases escritas de pessoa a agradecer-lhe, e vídeo dela a cantar.

00:56:18 – 00:58:21 - Separador quotidiano cemitério

Imagens: Estátuas, pessoas a limpar campas e a cantar, a tratar de plantas. Mulher chora.

00:58:22 – 01:06:45 - Homem vai à campa de Proust. Ignora a equipa de filmagens. Quando tentou ler *La Recherche* era um jovem de 20 anos no exército e odiou. Ele anda pelas ruas e depois dá a entrevista em casa. Mais velho, teve uma discussão com a ex-mulher e decidiu ler. Para perceber Proust é preciso conhecer as artes visuais. Ele é um pintor frustrado. Ele fez a banda desenhada de *La Recherche*. Lê uma passagem ilustrada da BD. A memória involuntária é-se alguém e está-se no sítio. Proust inventou a eternidade. Fala de outra obra de Proust. De um homem que procura a felicidade. “A verdadeira vida é a arte”.

01:06:46 – 01:07:06 - Imagem de uma estátua

01:07:07 – 01:09:22 - Novamente na campa de Proust. Um homem que veio da Coreia do Sul. Este agradece os livros dele. Veio ao cemitério por causa dele. Os livros dele alimentaram o cérebro dele e por isso ele trouxe-lhe comida. Responde à pergunta em coreano.

01:09:23 – 01:11:31 - Campa do pianista de jazz Petrucciani e vídeo de uma atuação sua. Campa de Méliès e um filme dele. Pormenores da campa de Méliès.

01:11:32 – 01:15:13 - Campa de Danielle Messia. Guia turístico descobriu-a no cemitério. Morreu jovem, e só então começava a ser conhecida. Ela não era mencionada nos livros do cemitério. Revelação. Temas universais, boa música francesa. Encontrou uma rapariga que tinha vindo ao cemitério para estar lá no aniversário da sua morte. Gosta da ideia de que ninguém vai ali. Música dela a tocar por baixo de imagens de uma rapariga a escrever num caderno no cemitério.

01:15:14 – 01:18:55 - Pintura e pormenores no cemitério. Entrevista sobre Modigliani. Homem fala sobre os quadros e veem-se alguns. Ele estudou arte. E liga-a à arte que ele faz: é embalsamador. O rosto é muito importante para ele, porque é a última coisa que os entes

queridos veem. É preciso perceber o que a família quer, mas não quando pensam que ele consegue ressuscitar os seus entes queridos.

01:18:56 – Pianista toca uma peça.

01:19:53 – 01:23:26 - Embalsamador a trabalhar no rosto de uma mulher, fora do cemitério. Esconde as marcas da doença, mas mostra a pessoa ao natural, não enaltece. Tem de fazer perceber que a pessoa está morta. Distancia-se no trabalho, não se aproxima emocionalmente. Nunca chorou no trabalho. Nem conseguia. A morte não é bonita, mas é parte da vida.

01:23:26 – 01:23:59 - Separador quotidiano cemitério

Imagens: Marcas em árvores, com corações. Mulher trateia enquanto limpa uma campa.

01:24:00 – 01:27:17 - Mulher enche garrafas e segue pelo cemitério. Interage com a equipa de rodagem. Fala sobre a campa do marido. Só estiveram casados 2 meses, mas conheciam- -se há 3 anos. Foi um amor muito forte. Muita felicidade. Ainda sofre muito. Interiorizou o facto de nunca mais o voltar a ver. Falamos da morte todos os dias, mas quando é um ente querido, é difícil.

01:27:18 - 01:35:00 - Atuação da pianista. Acaba com imagens à noite do cemitério e ficha técnica.