

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE ADMINISTRAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ADMINISTRAÇÃO**

Dayane Scopel Ferrazza

**Os saberes e as práticas de trabalho: um estudo do processo de aprendizagem
dos profissionais cinegrafistas em uma emissora de televisão de Porto Alegre**

**Porto Alegre
2015**

Dayane Scopel Ferrazza

Os saberes e as práticas de trabalho: um estudo do processo de aprendizagem dos profissionais cinegrafistas em uma emissora de televisão de Porto Alegre

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Administração.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Cláudia Simone Antonello

Porto Alegre

2015

CIP - Catalogação na Publicação

Scopel Ferrazza, Dayane

Os saberes e as práticas de trabalho: um estudo do processo de aprendizagem dos profissionais cinegrafistas em uma emissora de televisão de Porto Alegre / Dayane Scopel Ferrazza. -- 2015.

154 f.

Orientadora: Cláudia Simonte Antonello.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Escola de Administração, Programa de Pós-Graduação em Administração, Porto Alegre, BR-RS, 2015.

1. Aprendizagem organizacional. 2. Aprendizagem baseada em práticas. 3. Saberes no trabalho. 4. Cinegrafista. 5. História de vida. I. Simonte Antonello, Cláudia, orient. II. Título.

Dayane Scopel Ferrazza

Os saberes e as práticas de trabalho: um estudo do processo de aprendizagem dos profissionais cinegrafistas em uma emissora de televisão de Porto Alegre

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Administração.

Conceito final:

Aprovado emde.....de.....

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr^a Cristiane Finger Costa – PPGCOM/PUC

Prof. Dr. Jorge Castellá Sarriera – PPGP/UFRGS

Prof. Dr^a. Valmíria Carolina Piccinini

Orientadora – Prof. Dr^a. Cláudia Simone Antonello

AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Cláudia Simone Antonello por ter acreditado que eu seria capaz, pela paciência e disponibilidade de sempre e, principalmente, pelo carinho. Sou muito grata por tudo. Te levarei sempre em meu coração e em todos os meus aprendizados.

Aos cinegrafistas participantes dessa pesquisa que me possibilitaram tanto aprendizado. Obrigada por me oportunizarem vivenciar essa experiência tão única e me receberem de portas abertas. Espero que eu tenha conseguido passar aos leitores toda a paixão que esses rapazes têm por seu trabalho.

Aos meus pais, que mesmo sem entender muito bem o que mestrado acadêmico significava, me apoiaram em todos os momentos e me deram todo o carinho do mundo. Obrigada por estarem sempre comigo!

Às pessoas que me ajudaram a chegar até aqui de uma forma muito única, paciente e cheia de amor, amigas que o mestrado me deu e que irei levar para a vida toda. Cecília, Gabriela, Fernanda e Sabrina: vocês foram e são excepcionais!

Aos demais que fizeram parte dessa jornada, e a muitos que, mesmo sem saber, estavam me ajudando também. Aos colegas do trabalho e ao André, que sempre me fez ter a certeza que eu chegaria até aqui.

RESUMO

O objetivo desse estudo é compreender os saberes desenvolvidos nas práticas de trabalho e nas trajetórias de vida de um grupo de cinegrafistas, de uma emissora de televisão. A compreensão dos saberes desenvolvidos nas práticas do grupo pesquisado segue a perspectiva da aprendizagem baseada em prática à luz do *knowing in practice*. Para atingir o objetivo, se fez necessária, além da análise dos saberes e das práticas predominantes no cotidiano desses profissionais, a identificação de como, no desenvolvimento dessas práticas, os processos de aprendizagem estão relacionados. O estudo foi desenvolvido através da metodologia de histórias de vida, com a utilização de vídeos de matérias trazidos pelos próprios entrevistados, para que eles pudessem contar sobre suas experiências a partir de uma situação real e visível. As entrevistas foram realizadas, entre os meses de julho e agosto de 2014, com cinco cinegrafistas da mesma emissora de televisão, com tempos de profissão distintos, para possibilitar a análise de diferentes percepções. Seus relatos possibilitaram constituir o percurso profissional de cada entrevistado, identificando os saberes relacionados. A descrição do cotidiano de trabalho dos cinegrafistas entrevistados permitiu entender a relação entre os saberes constituídos, durante a história de vida de cada um, e a (re)produção das práticas e seus processos de aprendizagem. Evidenciou-se que práticas, saberes e aprendizagem aparecem simultaneamente, durante as rotinas de trabalho, quer através de subsídio verbal dos colegas mais experientes, quer através da observação e da vivência em diferentes situações, durante as gravações. A pesquisa sinalizou não somente a complexidade dos saberes envolvidos, por estarem vinculados a uma série de práticas heterogêneas, mas também peculiaridades da profissão foram desvendadas durante as conversas. Para desempenhar suas tarefas, os cinegrafistas adaptam seus corpos e consideram os equipamentos de gravação como uma extensão deles. Adaptam também a mente, pois as gravações exigem grande esforço cognitivo, relacionado à capacidade de improviso, ao controle das emoções e ao julgamento do que é esperado pelo telespectador. O estudo mostrou a possibilidade de articulações teóricas entre os conceitos do *knowing in practice* e a realidade vivenciada pelos cinegrafistas. Indicou também que os saberes são complexos e estão vinculados a uma rede de práticas; são aprendidos e desenvolvidos por meio das relações e das experiências e impulsionados pelas necessidades de cada imagem a ser capturada.

Palavras-chave: Aprendizagem organizacional. Aprendizagem baseada em práticas. Saberes no trabalho. Cinegrafista. História de vida.

ABSTRACT

The aim of this study is to understand the knowledge developed in working practices and life trajectories of a cameramen group of a television station. The understanding of the knowledge gained in the activities of the group observed is based on the learning perspective of practice-based in the light of knowing in practice. In order to achieve the goal, it was necessary to analyze the prevailing knowledge and practices in the daily life of these professionals. It was also necessary to identify how the learning processes are related in the development of these practices. The study was conducted by using the methodology of life stories, by using videos of materials brought by the interviewees so that they could narrate their experiences from a real and visible situation. The interviews were carried out between the months of July and August 2014, with five cameramen from the same television station with different career time to enable the analysis of different perspectives. Based on the reports, it was possible to structure the career path that each interviewee came from, identifying the related knowledge. The description of the daily work of the cameramen allowed the understanding of the relationship between the knowledge acquired during the life story of each one and the (re) production practices and their learning processes. It was possible to prove that practices, knowledge and learning appear simultaneously during their work routines, be it with the verbal assistance of more experienced colleagues or through the observation and experience in different situations during the recording. Not only did the research indicate the complexity of the knowledge involved, which is linked to a number of heterogeneous practices, but also showed the industry peculiarities which have been elucidated during the conversations undertaken. In order to perform their tasks, the filmmakers adapt their bodies, already considering the recording equipment as an extension of them, and also adapt their minds, because the recordings required a great cognitive effort, related to the ability to improvise, to control emotions and to judge what is expected by the viewer. The study indicated the possibility of theoretical links between the concepts of knowing in practice and the reality experienced by the cameramen. It also indicated that knowledge is complex and linked to a network of practices; it is also learned and developed through relationships and experiences, which are driven by the needs of each image to be captured.

Keywords: Organizational learning. Practice-based learning. Knowledge at work. Cameraman. Life story.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Quadro 1 - Perfil dos cinegrafistas entrevistados	54
Quadro 2 - Síntese dos tipos de matérias apresentadas	56
Figura 1 - Desenho de Pesquisa	57
Figura 2 - Sala de equipamentos	82
Figura 3 - Preparação do carro para a gravação.....	83
Figura 4 - Improviso na montagem de um cenário	97
Figura 5 - Momento de prática para os cinegrafistas mais novos	123
Figura 6 - Câmera cinematográfica	134
Figura 7 - Posição do cinegrafista para gravação	135

SUMÁRIO

1	CONTEXTUALIZAÇÃO, PROBLEMÁTICA E A ESCOLHA DO CAMPO	10
1.1	FOCANDO O CAMPO DE PESQUISA.....	10
2	A TELEVISÃO COMO CAMPO DE PESQUISA	14
2.1	CONHECENDO OS CINEGRAFISTAS.....	19
2.2	OS PROFISSIONAIS POR TRÁS DAS CÂMERAS COMO SUJEITOS DE PESQUISA.....	22
3	REVISÃO DA LITERATURA	24
3.1	APRENDIZAGEM BASEADA EM PRÁTICAS.....	24
3.1.1	Noção de <i>knowing</i> e prática	27
3.2	OS SABERES NO TRABALHO.....	31
4	AJUSTANDO A CÂMERA	43
4.1	MÉTODO E DELINEAMENTO DA PESQUISA.....	43
4.2	AS HISTÓRIAS DE VIDA NAS PESQUISAS QUALITATIVAS.....	45
4.3	LUZ, CÂMERA, AÇÃO.....	49
4.3.1	Entrevista informal	50
4.3.2	Pesquisa documental	51
4.3.3	Entrevista em profundidade	52
4.3.4	Utilização de vídeos	54
4.4	<i>RECORDING</i>	57
4.5	ENQUADRANDO O CENÁRIO.....	59
5	TRAJETÓRIAS DE VIDA DOS CINEGRAFISTAS	63
5.1	A TRAJETÓRIA DE VIDA DE PEDRO.....	63
5.2	A TRAJETÓRIA DE VIDA DE TARANTINO.....	66
5.3	A TRAJETÓRIA DE VIDA DE SALGADO.....	68
5.4	A TRAJETÓRIA DE VIDA DE BERNARDO.....	71

5.5	A TRAJETÓRIA DE VIDA DE ARI.....	73
5.6	O PRIMEIRO <i>TAKE</i> DAS TRAJETÓRIAS CONTADAS	75
6	COLOCANDO A CÂMERA NO OMBRO	80
7	ANÁLISE DOS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM.....	114
7.1	CONSTRUINDO E RECONSTRUINDO SABERES	115
7.2	TECNOLOGIA: UMA CORRIDA SEM FIM.....	130
8	A EDIÇÃO FINAL.....	139
	REFERÊNCIAS.....	143
	APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO	153
	APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTAS	154

1 CONTEXTUALIZAÇÃO, PROBLEMÁTICA E A ESCOLHA DO CAMPO

Mais informativo e interessante do que descrever a cena é acrescentar algo a ela que o telespectador não teria como descobrir se alguém não lhe dissesse.

Watts

1.1 FOCANDO O CAMPO DE PESQUISA

Minha primeira experiência profissional relevante ocorreu em uma empresa de comunicação de grande porte. Durante dois anos, atuei como profissional voltada para as áreas de venda e *marketing*, interagindo e desenvolvendo relações com clientes e gestores com alto poder de decisão. O ingresso no mestrado despertou em mim diversas inquietações sobre os profissionais que estão por trás da elaboração do produto comercializado pela empresa. Essas inquietações me levaram a querer conhecer mais de perto a realidade dos profissionais responsáveis por levar entretenimento e informação a centenas de telespectadores. Dentre os profissionais envolvidos, estão os que ficam atrás das lentes das câmeras, os quais, diferentemente do que se imagina, têm grande poder de decisão e influência no conteúdo que vai ao ar.

Organizações que atuam como veículo de comunicação possuem estruturas complexas que requerem grande variedade de profissionais com alto grau de responsabilização. A atuação e o comprometimento destes meios com a informação são elementos que influenciam diretamente seus índices de audiência e permanência no mercado, principalmente em posições de destaque.

As mudanças das tecnologias que envolvem as transmissões de televisão e as captações de imagem para o jornalismo, principalmente, revelam um cenário desafiador para os profissionais do meio, os quais precisam se adaptar a uma tecnologia cada vez mais acessível ao público em geral e a um conhecimento amplamente difundido e disponível para os interessados. Frente a um cenário de tantas inquietações, como os indivíduos que optam por utilizar a captação de imagens como profissão conseguem assumir uma posição de destaque? A principal resposta para esse questionamento, inserida nessa pesquisa, foi a manifestada pelo

Diretor de Jornalismo¹ da emissora pesquisada, ao dizer que isto é obtido pela capacidade do profissional em olhar para a cena e extrair dela o melhor conteúdo. Em suas palavras, “*o conhecimento ou habilidade de filmar todos podem ter, e a tecnologia está cada vez mais acessível. A diferença está no que fazer com esse conteúdo que pode ser captado*”.

Por um lado, é sabida a importância da atividade dos cinegrafistas no produto final oferecido aos telespectadores, por outro, esses mesmos profissionais ainda não possuem merecido destaque dentro das organizações em que trabalham, sendo sua posição considerada mais operacional dentro do quadro funcional. Um dos motivos pelos quais isso ocorre é sua atuação restrita aos bastidores, não possuindo relação direta com os telespectadores e com o conteúdo jornalístico ou de entretenimento. Outros motivos a ressaltar são a falta de legislação específica atualizada para esses trabalhadores e de qualificação formal, que possibilite uma formação direcionada para essa área de atuação.

No meio acadêmico, são raros os estudos brasileiros que têm como foco o trabalho dos cinegrafistas de televisão. Em uma pesquisa no Portal CAPES, considerando todas as categorias de investigação, a busca pela palavra ‘cinegrafista’ retornou 13 resultados e por ‘operador de câmera’, 25 resultados. Todos os artigos encontrados eram da área de comunicação, no entanto nenhum deles possuía os cinegrafistas como foco da pesquisa, mas reflexões sobre jornalismo ou dramaturgia. Busquei as mesmas palavras-chave nos periódicos da área de administração RAC, RAE, RAUSP, Organização e Sociedade, READ², RAE Eletrônica, Human Relations, Organization e Organizations Studies, nos quais não identifiquei nenhum artigo.

Em uma busca mais ampla, com palavras-chave como ‘televisão’ ou ‘jornalismo’, encontrei artigos vinculados à área de comunicação, a totalidade dos quais faz menção ou aos profissionais de edição, figurino, ou à análise de programas específicos – seus impactos na sociedade, relevância e estratégias de audiência. Com o objetivo de construir uma lógica histórica sobre a evolução da profissão, utilizei o termo ‘cinematográfico’ e busquei estudos que me auxiliassem na

¹ Foi realizada, em 11 de fevereiro de 2014, uma entrevista com o Diretor de Jornalismo da empresa pesquisada para colher informações de caráter exploratório sobre a história da profissão.

² Revista de Administração Contemporânea (RAC); Revista de Administração de Empresas (RAE); Revista de Administração da Universidade de São Pedro (RAUSP); Revista Eletrônica de Administração (READ).

construção dessa profissão através do cinejornalismo, que, segundo o Diretor de Jornalismo, é o ponto de partida para o surgimento do cinegrafista em sua função como conhecemos hoje.

Quando iniciei o mestrado e precisei definir o campo de pesquisa para desenvolver este estudo, os cinegrafistas não possuíam nenhuma evidência na sociedade. Hoje esses profissionais estão em evidência nos principais meios de comunicação, porém, infelizmente, em função de acontecimentos lastimáveis que ocorreram. Em muitas coberturas televisivas de guerras e confrontos policiais, é normal se pensar imediatamente no repórter inserido nesses ambientes de perigo. Novamente, porém, é esquecido o profissional que está segurando a câmera que permite visualizar esse repórter, o qual igualmente está inserido em um ambiente de risco. No dia 06 de janeiro de 2014, o Brasil presenciou o acidente causado por um artefato explosivo, ocorrido com um cinegrafista, durante a cobertura de uma manifestação, o que resultou em sua morte³. Desde então, muito se falou, nas mídias, sobre o papel desses profissionais, porém esse assunto desapareceu com o tempo e, novamente, esses profissionais caíram no esquecimento.

Todas essas inquietações sobre os novos desafios da profissão, os riscos assumidos, os novos dilemas da televisão, a evolução tecnológica e a falta de pesquisas, que considerem os cinegrafistas como protagonistas dessa história, me levaram a uma inquestionável vontade de estudar esses sujeitos e compreender melhor o que ocorre nos bastidores da televisão, a produção de seu aprendizado, a técnica, que precisa estar em constante evolução.

Foi assim delineada a questão de pesquisa: **Como ocorrem os processos de aprendizagem dos cinegrafistas de uma emissora de televisão?**

Para responder a esta indagação, formulei o objetivo geral deste estudo: **Compreender como ocorrem os processos de aprendizagem dos cinegrafistas de uma emissora de televisão à luz da noção de *knowing in practice***⁴.

Como forma de alcançar o objetivo principal, delimitei alguns objetivos específicos:

³ Informações retiradas de sites de notícias, como <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2014/02/cinegrafista-atingido-por-rojao-em-protesto-no-rio-tem-morte-cerebral.html>> .

⁴ A expressão *knowing-in-practice* é devidamente explorada e discutida na revisão de literatura. Pelas restrições de tradução, mantereí a expressão em inglês no desenvolvimento deste texto.

- a) analisar as práticas predominantes no cotidiano de trabalho dos profissionais pesquisados;
- b) identificar e compreender os saberes envolvidos na trajetória profissional dos pesquisados;
- c) compreender como as práticas de trabalho se relacionam com o processo de aprendizagem dos profissionais.

De forma a expor e apresentar o campo de estudo escolhido, os percursos metodológicos sugeridos, as noções de *knowing in practice* e os resultados dessa pesquisa, este estudo está estruturado em oito capítulos. No capítulo que segue essa contextualização, apresento o campo de estudo e sua evolução histórica, bem como a categoria dos profissionais estudados.

No terceiro capítulo, abordo as noções de aprendizagem baseada em prática, o discurso de alguns autores sobre o *knowing in practice*, os saberes do trabalho. No quarto capítulo, discorro sobre o caminho metodológico escolhido para consecução dessa pesquisa. Exponho as principais ideias sobre a metodologia de história de vida e a contribuição da utilização do vídeo para as pesquisas em estudos organizacionais.

As análises e descrições acerca da pesquisa estão contempladas nos capítulos cinco, seis e sete, nos quais abordo, respectivamente, uma síntese das trajetórias de vida dos profissionais pesquisados; o cotidiano de um dia de gravação do cinegrafista, detalhando as práticas e os saberes envolvidos e os principais processos de aprendizagem, em dois subcapítulos que permitem explorar profundamente como os saberes e as práticas discutidos até então foram se desenvolvendo durante a trajetória de vida de cada um. No oitavo capítulo, evidencio algumas reflexões e considerações relevantes, frutos desse estudo.

2 A TELEVISÃO COMO CAMPO DE PESQUISA

Alguns filósofos dizem que hoje é necessário um porto seguro, um sentimento de pertencimento. E um meio de comunicação que é um ponto de encontro mais abrangente é a TV aberta, no mundo todo. É o ponto de agregação social onde há certo pertencimento, dá certa segurança de previsibilidade.

Octávio Florisbal

Para sustentar e entender a importância dos sujeitos dessa pesquisa, é essencial traçar um breve histórico sobre a televisão - meio de comunicação que permite aos cinegrafistas atuarem em sua plenitude – e sobre as evoluções tecnológicas na captação de imagens, que tem seu surgimento na indústria do cinema. Embora a grande maioria das pessoas relacione o surgimento da televisão à evolução do rádio, é necessário admitir que grande parte da tecnologia envolvida nas transmissões se desenvolveu apoiando-se na forte indústria cinematográfica, principalmente no contexto norte-americano. No Brasil, a influência do rádio na programação televisiva é grande, havendo a adaptação dos programas radiofônicos para serem exibidos visualmente. Mattos (2002, p. 49) reforça esse ponto, ao afirmar que a televisão brasileira “teve de se submeter à influência do rádio, utilizando inicialmente sua estrutura, o mesmo formato de programação, bem como seus técnicos e artistas”.

Ao se fazer um resgate histórico, percebe-se que, muito antes de se pensar em cinema, o ser humano já procurava registrar aquilo que o cercava. Nas paredes de muitas cavernas, encontram-se, ainda hoje, imagens datadas da pré-história, as quais representam os costumes desta época, como a caça. Esta é a chamada arte rupestre a qual, muitas vezes, segundo Edward Wachtel (1993), contêm elementos gráficos que parecem fazer as imagens gravadas nas paredes das cavernas se movimentarem. Ela foi feita por artistas do Paleolítico que possuíam os instrumentos de um pintor, mas já enxergavam e pensavam como um cineasta. Na história, mesmo antes da concepção de cinema, já se procurava a representação na imagem em movimento.

Na segunda metade do século XIX, teve início a Segunda Revolução Industrial, “um período de grandes inventos e inventores, de grandes transformações técnicas e sociais” (SABADIN, 1997, p.23), no qual também a câmera fotográfica foi,

aos poucos, se desenvolvendo. A primeira câmera cinematográfica surgiu em 1890, desenvolvida por Thomas Edison e seu assistente William Kennedy Laurie Dickson. Ela ganhou o nome de cinetógrafo –“câmera capaz de sensibilizar uma película de celuloide de 35 mm de largura e com quatro perfurações de cada lado do fotograma” (SABADIN, 1997, p. 35). Desde essa data, as imagens em movimento começaram a ser capturadas.

A história da cinematografia no Brasil começa com a chegada do próprio cinema ao país, no dia 08 de julho de 1896, no Rio de Janeiro, alguns meses depois da exibição feita pelos irmãos Lumière, na França. Paralelamente à chegada do cinema, começam a aparecer os primeiros operadores de câmera, profissionais autodidatas, que, com técnicas desenvolvidas empiricamente, vão registrando tudo de interessante que veem pela frente. Todos os aspectos da vida social carioca são objeto de registro por parte dos novos profissionais⁵.

Com o objetivo de traçar uma relação entre conteúdo jornalístico e indústria cinematográfica, em 1916, começam a ser organizados os cinejornais. Até 1935, existiram mais de 50 cinejornais no país, cujas pautas eram, em parte, espaço pago – uma mistura de jornalismo e propaganda - que financiava a produção dos filmes de ficção da época. O maior exemplo do cinejornal é o “Canal 100”. Sua história começa em 1958, com Carlos Niemeyer, fundador de sua própria produtora que, mais tarde, se especializou em cinejornal. De 1959 a 1986, o cinejornal produzia um programa por semana, formando um importante acervo cinematográfico dos acontecimentos jornalísticos da época (aproximadamente setenta mil minutos de imagens). Carlos Niemeyer, cinematografista do “Canal 100”, inovou a fotografia de esportes no Brasil, desenvolvendo câmeras próprias e criando efeitos. Em 1985, porém, o Ministério da Cultura do governo Figueiredo, apoiado por lobistas do cinema americano, inviabilizou a produção, ao proibir a propaganda comercial em cinejornal e marcando assim a perda de espaço dos cinejornais no país (DA CUNHA, 2010).

Embora seja possível traçar a história do cinema, não se sabe ao certo a data da primeira transmissão na televisão mundial. Pesquisas indicam que os primeiros experimentos e transmissões, nos EUA e na Inglaterra, ocorreram no final da

⁵ Pequena História da Cinematografia no Brasil. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/1461032/Pequena-Historia-da-Cinematografia-no-Brasil>, acesso em 25 set. 2010>.

década de 1920. Após o período de estagnação na produção televisual, em decorrência da Segunda Guerra Mundial, no dia 18 de setembro de 1950, ocorreu a primeira transmissão de imagens, no Brasil, pela TV Tupi-Difusora. O Brasil foi o primeiro país na América Latina e o sexto no mundo a ter uma emissora de televisão, sendo antecedido apenas por Inglaterra, Estados Unidos, França, Alemanha e Holanda (JAMBEIRO, 2002).

Mattos (2002) lembra que o telejornalismo surgiu no Brasil dois dias após a inauguração do primeiro canal de televisão brasileiro. Contudo, apenas em 1952 foi ao ar, pela primeira vez, um dos mais famosos telejornais da televisão brasileira, recebendo o nome de sua patrocinadora, a empresa Esso.

Após a evolução da câmera fotográfica para o cinetógrafo, no século XIX, a criação do telégrafo agilizou o funcionamento das atividades dos jornais, permitindo a exibição das notícias em tempo real e introduziu alterações fundamentais na escrita da notícia em todo o mundo. No século XIX, o impacto tecnológico marcou o jornalismo e continua marcando sua história até hoje. Quando surge um novo meio de comunicação, a notícia precisa se adaptar a ele, pois cada um “possui características tecnológicas que condicionam seu modo de circulação, de produção e de consumo” (ALSINA, 2009, 55).

Embora a era da TV no Brasil comece oficialmente em 1950, somente nos anos 60 o novo meio de comunicação vai se consolidar e adquirir os contornos de indústria. Nos anos 50 a televisão era operada como uma extensão do rádio, de quem herdou os padrões de produção, programação e gerência, envolvidos num modelo de uso privado e exploração comercial. Nos anos 60 a televisão começou a procurar seu próprio caminho, a adquirir processos de produção mais adequados às suas características enquanto meio e transformou-se assim no poderoso veículo de transmissão de ideias e de venda de produtos e serviços que é hoje (JAMBEIRO, 2002, p. 53).

Nos anos 60, o videoteipe (VT) chegou às redações da televisão. O aparelho trouxe agilidade à notícia, que assim alcançava, com muito mais rapidez, seu destino final. Rezende (2000, p. 106) conta que “por causa da demora na revelação e montagem dos filmes, a transmissão de imagens dos fatos sofria um atraso de até doze horas entre o acontecimento e sua divulgação nos telejornais”. O VT diminuiu consideravelmente o tempo de chegada da notícia à casa dos telespectadores. Com o surgimento deste avanço tecnológico, a programação passou a ser nacionalmente integrada, e a televisão desenvolveu características próprias, distanciando-se das características do rádio.

Os anos 60 marcam também a definitiva separação do rádio e da televisão como indústrias autônomas: o rádio começa a se regionalizar e a procurar específicas e segmentadas audiências; a televisão torna-se um veículo de massa, atingindo todo o mercado nacional, e ocupando assim o papel que o rádio tinha desempenhado nos anos 40 e 50 (JAMBEIRO, 2002, p. 54).

Além dos avanços que possibilitaram trabalhar o conteúdo de forma mais imediata aos acontecimentos e do distanciamento entre a televisão e o rádio, o equipamento de VT significou, na época, uma revolução por gravar, em uma única fita, áudio e vídeo. Este período pode ser considerado um “verdadeiro bálsamo tecnológico para um setor acostumado à improvisação irremediável das transmissões ao vivo, o VT pode ser considerado a etapa decisiva para a conquista de um padrão de qualidade audiovisual” (ALMEIDA, 1988, p. 19).

Embora as inúmeras vantagens e os benefícios da nova tecnologia, os equipamentos eram grandes e pesados – tinham cerca de dois metros de altura - o que impossibilitava sua utilização pelas equipes de reportagem em produções externas, sendo, portanto, usado apenas internamente. Ou seja, apesar dos avanços tecnológicos, o recurso do videoteipe ainda era pouco explorado, continuavam sendo adotadas ilustrações como forma de difundir a informação (REZENDE, 2000).

Um grande marco para a tecnologia televisiva surgiu, em 1970, quando a tecnologia diminuiu o tamanho do aparelho de videoteipe, o tornando mais ágil e fácil de ser manuseado. Era o impulso necessário para que o VT pudesse ser usado nas reportagens externas, possibilitando mais agilidade. O desenvolvimento de novas tecnologias e as modificações nos equipamentos provocaram, por consequência, alterações na forma de trabalho dos operadores de câmera. Com o filme, a edição se tornou muito mais simplificada, o cinegrafista não precisava mais fazer poucas imagens – quantidade antes limitada em função do tamanho das fitas - nem captá-las na sequência em que seriam exibidas (SOUZA; PIVETA, 2011).

No final da década de 1990, surgiu o sistema digital, que trouxe ao jornalismo um dinamismo e uma versatilidade nunca antes experimentados. Os equipamentos de captação se tornaram mais ágeis, leves e fáceis de manusear. Os computadores são processadores rápidos, com grande capacidade de armazenamento de dados, o que facilita a edição de imagens e diminui o tempo de produção do conteúdo. Novamente se altera a forma de trabalho de cinegrafistas e operadores de câmera.

É por isso que nesta época em que a imagem domina praticamente todos os espaços humanos, as mais informativas são as preferidas dos jornalistas

que trabalham em televisão. São elas que dão mais realismo à notícia, que provam que os fatos aconteceram. São as primeiras a serem selecionadas. E se neste novo percurso da imagem, que é digital, não houver muita parcimônia no seu uso, o resultado final pode não ser o esperado. Até porque o telespectador pode julgar mais o que está vendo, já que a imagem está mais próxima do seu referente (SOUZA; PIVETA, 2011).

O mundo atual sofre forte influência das transformações que as tecnologias digitais e eletrônicas trazem, cujas implicações podem modificar o cotidiano dos indivíduos. A televisão é o veículo da era eletrônica que obteve maior penetração, “introduzindo-se em todas as casas, entre todas as pessoas, praticamente em todos os cantos do planeta. [...] é hoje parte do cotidiano, parte do referencial de vida de quase todos os homens” (ROCCO, 1989, p. 19).

Antes que esse histórico sobre a televisão se torne uma discussão política, é preciso reforçar que o foco dessa seção é relacionar a evolução das tecnologias disponíveis para captação de imagens com a evolução da importância do conteúdo televisivo no cotidiano da sociedade. A compreensão da relação estabelecida entre a televisão, o cinema e as tecnologias é essencial para se entenderem as mudanças ocorridas na forma de trabalhar dos cinegrafistas. Inúmeros marcos importantes, na história do cinema mundial e brasileiro, impactaram diretamente as formas de trabalho dos profissionais atuais.

Quando a televisão foi ao ar, em 1950, sua receptividade ainda era uma incógnita, hoje é preciso admitir que ela é uma tecnologia onipresente no cotidiano brasileiro. Durante sua existência, ela foi se firmando como a mídia de maior impacto na sociedade brasileira e hoje é, para grande maioria da população do país, a principal opção de entretenimento e de informação. “Suas imagens pontuam – e mobilizam em muitas formas – a vida e as ações de milhares de pessoas. A televisão faz parte, enfim, da vida nacional. Ela está presente na estruturação da política, da economia e da cultura brasileira” (RIBEIRO; SACRAMENTO; SILVA, 2010).

O significado que a televisão assumiu, no cotidiano brasileiro, justifica a importância desta pesquisa. A evolução da tecnologia, sua acessibilidade e a democratização do conhecimento justificam o foco deste estudo nos repórteres cinematográficos. As câmeras estão cada vez mais eficientes. O repórter cinematográfico consegue agora captar, de um mesmo ambiente, personagem ou objeto, maior quantidade de imagens e em vários ângulos do que antigamente. Isso faz com que, no momento da edição, o editor tenha muito mais opções para

escolher e acabe ilustrando visualmente a informação textual com mais cenas, a fim de mostrar, em detalhes, o assunto abordado. Contudo, mais importante do que o tempo da imagem é a coerência na história que está sendo contada. Essa coerência e a diversidade de materiais tornam a profissão ainda mais relevante no mercado de produção televisual.

2.1 CONHECENDO OS CINEGRAFISTAS

Em um contexto mais amplo, passo a explorar, nessa sessão, aspectos referentes à definição do profissional cinegrafista e à legislação trabalhista que rege essa categoria. Em função da escassez de estudos sobre esses profissionais, busquei informações tanto em *sites* e manuais de legislação, que pudessem me fornecer mais elementos, como em conversas com pessoas chave do meio da comunicação e de sindicatos.

Descobri, através da história da televisão e do cinema, o quão antiga é a profissão de cinegrafista e como seus profissionais eram autodidatas, principalmente no que diz respeito ao manuseio dos equipamentos. Hoje a profissão continua exigindo intensamente essa característica de ser autodidata, uma vez que as ferramentas de trabalho são atualizadas e reinventadas com muita frequência.

A palavra **cinegrafista**, segundo o dicionário Aurélio, significa “que cinegrafa. Pessoa que opera com uma câmera cinematográfica; filmador”. Em *sites* de enciclopédia, quando se busca a palavra ‘cinegrafista’, surge, por exemplo, a distinção entre **repórter cinematográfico** e **operador de câmera**. A primeira diferença entre as nomenclaturas encontra-se na legislação e, por conseguinte, na abrangência de atuação de cada profissional. Neste estudo, as exploro separadamente.

Antes de tratar do contexto histórico sobre o surgimento de ambas as funções na legislação brasileira, apresento a descrição utilizada pela Classificação Brasileira de Ocupações (CBO)⁶. A CBO não reconhece a profissão pela nomenclatura de cinegrafista e sim pela de **operador de câmera de televisão**. São sinônimos desta nomenclatura: *cameraman* (cinema), operador de câmera e operador de câmera de

⁶ Todas as referências à CBO, utilizadas neste trabalho, foram extraídas do próprio *site* da CBO <<http://www.mtecbo.gov.br/cbsite/pages/home.jsf>>, através de busca pelas palavras-chave citadas no texto. A descrição de ocupações utilizada neste projeto é a instituída pela portaria ministerial nº. 397, de 09 de outubro de 2002.

vídeo, os quais pertencem ao grupo de profissionais classificados como captadores de imagens em movimento. A descrição das atividades desse grupo classifica os profissionais como sujeitos que

captam imagens através de câmeras de cinema e vídeo para a realização de produções cinematográficas, televisivas e multimídia, com teor artístico, jornalístico, documental e publicitário. Captam imagens em movimento; interpretam visualmente o roteiro; executam conceito fotográfico e organizam produção de imagens, dialogando constantemente com a equipe de trabalho.

A nomenclatura **repórter cinematográfico** consta como sinônimo da função de repórter (exclusivo de rádio e televisão), incorporada ao grupo de profissionais do jornalismo. A descrição deste cargo compreende profissionais que

recolhem, redigem, registram através de imagens e de sons, interpretam e organizam informações e notícias a serem difundidas, expondo, analisando e comentando os acontecimentos. Fazem seleção, revisão e preparo definitivo das matérias jornalísticas a serem divulgadas em jornais, revistas, televisão, rádio, internet, assessorias de imprensa e quaisquer outros meios de comunicação com o público.

Atribui-se, portanto, aos repórteres cinematográficos não só a responsabilidade pelo registro das imagens utilizadas pelos conteúdos jornalísticos, mas também a responsabilidade em colher as informações necessárias e desenvolver o conteúdo jornalístico, atribuição esta que se distancia das referidas pelo sindicato dos jornalistas.

No Decreto-lei nº 972, de 17 de outubro de 1969, está a primeira menção à atividade de cinegrafia, na legislação brasileira, registrada pelo sindicato dos jornalistas. O artigo 6º, que rege as funções desempenhadas pelos jornalistas, classifica o **repórter cinematográfico** como “aquele a quem cabe registrar cinematograficamente, quaisquer fatos ou assuntos de interesse jornalístico”. Por essa definição, entende-se estar o foco principal do profissional em conteúdos jornalísticos, ele capta imagens externas para matérias e auxilia no processo de construção da notícia. Por ser esta atividade regulamentada pelo sindicato dos jornalistas, o profissional deve possuir registro de jornalista. O registro de jornalista não prevê a formação superior em jornalismo, mas exige a comprovação de dois anos de atuação, através de material publicado, em que conste o nome do veículo⁷.

A definição de **operador de câmera** aparece, por primeiro, no Decreto nº 82.385, que regulamenta a Lei nº 6533, de maio de 1978 sobre as profissões de

⁷ Todas as referências à legislação feitas neste trabalho foram extraídas do Manual de Legislações Trabalhistas da Radiodifusão, elaborado pela Federação Nacional das Empresas da Rádio e Televisão – FENAERT (2013).

Artista, de Técnico em Espetáculos de Diversões, explicitando ser ele o “profissional que opera a câmera cinematográfica, a partir das instruções do Diretor Cinematográfico e do Diretor de Fotografia; enquadra as cenas do filme; indica os focos e os movimentos de zoom e câmera”, fazendo, pois, referência direta aos profissionais que atuam com cinema. O sindicato dos radialistas também prevê registro, porém exige do profissional somente a realização de curso profissionalizante de pequena duração.

Posteriormente, no sindicato dos radialistas, em decorrência da Lei nº 6.615, de dezembro de 1978, surge a definição de operador de câmera como o profissional da área técnica que “opera as câmeras, inclusive as portáteis ou semipotáteis, sob orientação técnica do diretor de imagens”. Em termos práticos, o operador de câmera está vinculado diretamente ao profissional que segue expressamente as orientações do diretor dos programas e assume papel passivo frente ao conteúdo a ser registrado. A atuação do operador de câmera externa engloba diferentes programas, incluindo dramaturgias, entretenimento, esportes e noticiários.

Em referência às funções de captação de imagens em um ambiente externo, de acordo com a legislação trabalhista dos radialistas, a lei apresenta, dentro da categoria de produção, a função de **operador de câmera de unidade portátil**. Este é o profissional que

encarrega-se da gravação de matéria distribuída pelo Supervisor de Operações, planifica e orienta o entrevistador repórter e o iluminador no que se refere aos aspectos técnicos de seu trabalho. Suas atividades envolvem tanto a gravação como a geração de som e imagem, através de equipamento eletrônico portátil de TV.

Apesar da diferença existente entre as profissões, as emissoras de televisão ainda enfrentam dificuldades para o enquadramento desses profissionais. Um dos motivos dessa dificuldade é a falta de atualização da legislação que contemple as novas realidades de atuação e tecnológicas. O cinegrafista, como se conhece hoje, que atua em matérias jornalísticas em um ambiente externo, deveria ser enquadrado como repórter cinematográfico devido à natureza da sua função. No entanto, uma série de artimanhas é encontrada para enquadrar esses profissionais no sindicato dos radialistas, devido, principalmente, ao menor piso salarial e ao contrato de trabalho que prevê mais horas diárias de atuação. Dessa forma, como menciona o Presidente da Federação Nacional das Empresas da Rádio e Televisão

(FENAERT)⁸, a contratação de um operador de câmera externa dá à emissora um profissional mais barato, menos qualificado e que está mais tempo a disposição do empregador.

Com um olhar mais estratégico e amplo de todo o contexto da produção televisiva, o Diretor de Jornalismo entrevistado pondera as variáveis existentes e defende a importância do registro correto desses profissionais. Uma vez que os avanços da tecnologia e a ampla disseminação do conhecimento pedem, cada vez mais, imagens de qualidade para chamar a atenção do público, há necessidade de se contratarem profissionais sempre mais qualificados, inclusive com nível superior, o que, há alguns anos, não se cogitava no meio. Grandes emissoras de televisão, em busca de maior qualificação, já fizeram essa transição e procederam ao correto enquadramento dos profissionais. A emissora contemplada neste estudo está passando por esse processo de transição. Segundo o Diretor de Jornalismo, a ideia é que sejam enquadrados como operadores de câmera os profissionais que atuam dentro de estúdio, e os demais, como repórteres cinematográficos, sendo eles o braço direito do repórter, na construção da notícia.

2.2 OS PROFISSIONAIS POR TRÁS DAS CÂMERAS COMO SUJEITOS DE PESQUISA

Os sujeitos dessa pesquisa serão alguns profissionais da equipe de cinegrafistas de uma das maiores emissoras de televisão do Rio Grande do Sul, que concordarem em participar deste estudo, através da assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE (apêndice A). Com intuito de delimitar o campo, os demais profissionais integrantes dessa equipe não serão pesquisados, porém conversas informais foram realizadas com eles, com o objetivo de obter mais informações, principalmente em relação à rotina de trabalho.

Atualmente, a equipe de cinegrafista da referida emissora, em Porto Alegre, é composta por 34 funcionários: dois deles enquadrados como repórteres cinematográficos e os demais, como operadores de câmera de unidade portátil externa. Dos 34 atuantes no trabalho de cinegrafista, apenas três possuem

⁸ Foi realizada, em 03 de fevereiro de 2014, uma entrevista com o presidente da Federação Nacional das Empresas da Rádio e Televisão (FENAERT), para coletar informações de caráter exploratório sobre as relações de trabalho dos profissionais cinegrafistas.

formação superior: dois em jornalismo e um *marketing*. Os demais possuem ou segundo grau ou cursos técnicos, que não configuram ensino superior.

A distribuição das pautas de reportagem entre os cinegrafistas leva em consideração principalmente o horário de trabalho de cada profissional, que atua no regime de seis dias por semana e oito horas diárias. Em relação aos tipos de matérias, segundo a coordenadora da equipe de cinegrafistas⁹, os profissionais não trabalham com apenas um tipo de produto, por exemplo, somente com jornalismo ou somente com entretenimento. Todos estão envolvidos com todos os tipos de demandas, quer jornalismo, esporte ou entretenimento. Dessa forma, durante o planejamento do dia, a coordenadora tem o cuidado de alocar os cinegrafistas de acordo com suas capacidades e habilidades, levando em consideração questões de perfil e afinidade com o repórter que irá acompanhá-lo.

Através do entendimento do universo televisivo, desde seu surgimento até sua importância nos dias de hoje, e de uma breve explanação sobre as informações disponíveis a respeito dos cinegrafistas na literatura e na legislação, identifiquei, inicialmente, a relevância deste profissional para a televisão, bem como as confusões acerca de seu papel, ainda existentes no contexto das emissoras. As inúmeras informações coletadas para obter o entendimento sobre esses profissionais de modo mais amplo e, em específico as informações coletadas sobre a emissora pesquisada trouxeram evidências da necessidade de um olhar diferenciado para os processos de aprendizagem desses sujeitos. Em consequência, o próximo capítulo aborda alguns pontos da literatura nacional e internacional que contribuíram para as análises.

⁹ Foi realizada, em 11 de abril de 2014, uma entrevista com a coordenadora de operações da empresa pesquisada para colher informações de caráter exploratório sobre a atual equipe de cinegrafistas.

3 REVISÃO DA LITERATURA

Ninguém ignora tudo. Ninguém sabe tudo. Todos nós sabemos alguma coisa. Todos nós ignoramos alguma coisa. Por isso aprendemos sempre.

Pedro Freire

Neste capítulo de revisão da literatura, apresento, de forma sintética, os principais eixos norteadores do presente estudo. No transcorrer da investigação, a literatura foi aprofundada e/ou ampliada, de acordo com os conteúdos que emergiram nas narrativas dos pesquisados. A opção por um capítulo de revisão da literatura mais sintético buscou facilitar a leitura do trabalho, uma vez que os principais aprofundamentos teóricos se encontrarão próximos às suas evidências durante a discussão da própria pesquisa. Segundo Alves-Mazzoti (2006), essa maneira de abordar os conceitos teóricos evita longas seções de revisão da literatura que tentam, inutilmente, esgotar as temáticas e tornam a leitura cansativa e monótona.

Neste capítulo, abordo o eixo teórico da aprendizagem baseada em práticas, aprofundando principalmente a noção de *knowing in practice*. Apresento o histórico da aprendizagem baseada em práticas, as noções de *knowing* e de prática e noções sobre os saberes no trabalho, preparando o leitor para o melhor entendimento das informações coletadas durante as narrativas.

3.1 APRENDIZAGEM BASEADA EM PRÁTICAS

As discussões sobre a natureza e a importância da aprendizagem organizacional ganharam espaço, nos últimos anos, o que ampliou os enfoques adotados pelos estudiosos. O conceito surgiu, no início da década de 1950, mas somente a partir da década seguinte houve aumento expressivo das publicações (ANTONELLO; GODOY, 2010; PRANGE, 2001). Dentre as inúmeras produções teóricas sobre a aprendizagem nas organizações, diversas definições foram criadas, impossibilitando a adoção de um conceito único sobre caracterizá-la (CORREIA; FEITOSA; VIEIRA, 2010). Essa multiplicidade, como coloca Prange (2001, p. 2), “tem o sentido de uma ‘selva de aprendizagem organizacional’, que está tornando-se progressivamente densa e impenetrável”. Para Gherardi (2001), apesar da quantidade de literatura disponível sobre o tema aprendizagem ter aumentado, a

qualidade dessas produções tem caído, principalmente em função do rumo que ela tomou desde o seu início:

1. a aprendizagem é interpretada, na maioria dos casos, a partir de uma ontologia realista;
2. o conceito de aprendizagem é relacionado à ideia de mudança;
3. a aprendizagem é tratada de forma isolada, na influência que assume na totalidade do desempenho organizacional.

Para resolver essas questões de entendimento em relação à forma de enxergar a aprendizagem, Gherardi (2001) também propõe algumas alternativas metodológicas:

1. visualizar a aprendizagem a partir de uma ontologia construtivista, com foco interpretativo;
2. analisar o aprender inserido em um contexto das práticas, do saber-fazer;
3. não isolar a aprendizagem das demais disciplinas científicas para então produzir a aprendizagem individual, grupal ou organizacional.

As mudanças pelas quais passa o ambiente organizacional contemplam questões complexas e estão inseridas em um contexto de constantes inovações tecnológicas que envolvem diversas outras temáticas. Esse novo cenário de mudanças demanda, cada vez mais, investimento e enfoque no desenvolvimento dos indivíduos e a busca de novas e constantes aprendizagens, sejam elas através de processos formais ou informais (MORAES, 2000; ANTONELLO, 2004).

O conhecimento é um tema presente, desde o período clássico grego, nos debates do contexto da administração das organizações. No âmbito acadêmico, alguns posicionamentos são destacados por estudiosos e trazem diferentes noções sobre o conhecimento, dentre eles: a gestão do conhecimento, que tem como objetivo prever e proporcionar o máximo retorno do investimento realizado nas organizações, e a perspectiva dos saberes em prática, que estende o olhar para um entendimento de como o conhecimento implica as práticas de trabalho dos colaboradores de uma organização. A visão de aprendizagem baseada em práticas trabalhada neste estudo se opõe a este pensamento, porém independente da noção que se assuma como linha orientadora, é incontestável a importância do conhecimento para as organizações (KOLOSKOV, 2010).

Entre os psicólogos que estudaram os conceitos até a década de 50, o entendimento predominante era de que a aprendizagem estava necessariamente

relacionada a alguma mudança de comportamento, ou seja, era algo que pode ser adquirido, estocado e possuído (MERRIAM; CAFFARELLA, 1999; SFARD, 1998; HAGER, 2004). A abordagem baseada em práticas e os temas relacionados a esses estudos tiveram origem nos anos 1990, quando os conceitos de aprendizagem organizacional e organização que aprende foram colocados em debate por diversos pesquisadores da área e, conseqüentemente, perderam espaço como premissa de serem um conceito único. Surge então o debate – e com ele novos questionamentos e controvérsias - em torno da descoberta de que o conhecimento deve ser observado como um dos recursos mais significativos da sociedade e a aprendizagem, como um processo a ser gerenciado (NICOLINI et al., 2003; GHERARDI, 2009a).

Considerando a mudança conceitual da época, da noção de organização (*organization*) para 'organizando' (*organizing*) e também a influência do pensamento processual vivenciada pelos estudos organizacionais (BAKKEN; HERNES, 2006), o termo conhecimento foi então assumido, nesta linha teórica, pela noção de *knowing*, com o objetivo de reforçar a ideia de que o conhecimento e a aprendizagem são um processo que se desenvolve no decorrer do tempo e da atividade (GHERARDI, 2009a).

A abertura dos estudos organizacionais para uma maneira alternativa de pensar a aprendizagem e o conhecimento proporcionou o crescimento do interesse pela abordagem baseada em práticas, impulsionado tanto por acadêmicos quanto por profissionais que estudam e vivenciam o tema. O principal ponto é que, em decorrência dessas novas visões sobre o conhecimento e sobre a aprendizagem, ambos deixam de ser concebidos como algo que acontece individualmente e passam a ser observados e estudados como um processo social (NICOLINI et al., 2003), a partir do qual mente e corpo, pensar e agir, indivíduo e organização não são tratados de forma dicotômica (GHERARDI, 2000).

A aprendizagem passa a ser entendida como um processo complexo e dinâmico, que ocorre durante a vida e sofre a influência, entre outros fatores, do contexto organizacional e social no qual os sujeitos estão inseridos (MORAES; SILVA; CUNHA, 2004; GROHMANN; BOBSIN, 2006). Gherardi (2005, p.34) define “prática como um modo, relativamente estável no tempo e socialmente reconhecido, de ordenar itens heterogêneos em um conjunto coerente”. Neste estudo, a prática assume a definição de conhecimento como um sistema de atividades no qual o

saber não é separado do fazer (GHERARDI, 2000), sugerindo que o conhecimento está inserido na ação cotidiana e não em mentes ou corpos de maneira independente.

Através da abordagem baseada em práticas, abre-se para o pesquisador a possibilidade de investigar, com mais profundidade, o que ocorre e como ocorrem as relações que se estabelecem dentro do campo a ser pesquisado. Por meio das práticas é possível analisar o processo resultante da conexão existente entre atores, artefatos, processos e sistemas. Dessa forma, surgem, nessa abordagem, os conceitos de *knowing* e *learning* para as noções de conhecimento e aprendizagem (NICOLINI et al., 2003; GHERARDI, 2005), a fim de ilustrar o caráter processual e social que diverge das noções mais funcionalistas, as quais consideram a aprendizagem uma forma de aquisição e armazenamento de conhecimento (ANTONELLO; AZEVEDO, 2011) e ignoram a existência da interferência do indivíduo nesse processo de forma ativa.

Para melhor entender o conceito dos estudos baseados em prática, considero importante discutir a construção das noções de *knowing* e de prática, dentro dos estudos organizacionais, na tentativa de esclarecer algumas confusões conceituais.

3.1.1 Noção de *knowing* e prática

Cook e Brown (1999) introduziram o conceito de *knowing* para demonstrar que nem tudo o que é classificado como saber (*know*) é capturado e compreendido através do conhecimento (*knowledge*). As noções de conhecimento (*knowledge*) e *knowing* são complementares. O *knowing* está associado ao uso do conhecimento de forma disciplinada, a partir de regras, teorias e conceitos. Dessa forma, o sentido do *knowing* ultrapassa o sentido de continuidade da ação, pois ele é a própria ação. Ele faz parte do sistema de práticas e “está indissolivelmente ligado às circunstâncias em que foi adquirido” (ANTONELLO; AZEVEDO, 2011, p. 106) e em constante reconstrução.

Em grande parte dos estudos e até mesmo na construção deste trabalho, a palavra conhecimento é utilizada para indicar e designar informações adquiridas e armazenadas pelas pessoas, como forma de visualizar o conhecimento como algo estocável e adquirido através de processos formais. Para essa pesquisa, pretendo adotar a noção de *knowing* desenvolvida por Nicolini et al. (2003),

um conhecimento em ação, situado no contexto histórico, social e cultural em que ele surge, sendo incorporado por uma variedade de formas e meios. (...) É situado em sistemas de ações práticas contínuas, relacional, mediado por artefatos e sempre arraigado num contexto de interação. Tal conhecimento é adquirido através de alguma forma de participação, e é continuamente reproduzido e negociado; isto é, sempre dinâmico e provisional (NICOLINI et al. 2003, p.1).

Para Gherardi (2009b), o conhecimento aqui expresso pela noção de *knowing*, o qual está inserido nos estudos baseados em prática, é considerado uma atividade situada na organização e constituída de humanos e não humanos. A abordagem do conhecimento sob os olhares da prática é representada pela noção de *knowing in practice*, de forma que contextualiza uma realização social em progresso (ORLIKOWSKI, 2002). Apesar da imensa quantidade de estudos que, de distintas formas, abordam a noção de *knowing*, todos eles concordam com a ideia de que o conhecimento não é estático (*knowledge*), mas uma produção contínua (FELDMAN; ORLIKOWSKI, 2011), orientado para processo: o que as pessoas fazem e desenvolvem durante a ação (SVABO, 2009).

O conhecimento não reside somente na cabeça dos indivíduos, mas está presente também em corpos, máquinas, rotinas, técnicas, aspectos organizacionais e hábitos. “Conhecer é ser capaz de participar com requisitos competentes numa complexa rede de relações entre pessoas, artefatos materiais e atividades” (GHERARDI, 2005, p. 2). Esses elementos têm como suporte as práticas discursivas e, juntamente com todos os elementos, são mobilizados e transformados de *known* para *knowing* (BRUNI et al., 2007; GHERARDI, 2012).

Para a noção de caráter situado da ação, o contexto no qual o trabalho é realizado não é dado, mas construído de maneira ativa, a partir de várias interpretações sobre o ambiente. O contexto não é considerado apenas um recipiente da ação, mas, juntamente com suas restrições, se encontra e define, mutuamente, com as ações situadas, transformando o trabalho em uma relação, um processo que se estabelece dentro de situações, nas quais o agir também remete a uma situação (ANTONELLO; AZEVEDO, 2011).

Embora a literatura sobre o conceito de prática seja bastante extensa, ainda há diversos entendimentos sobre ele, trafegando desde os conceitos que consideram a prática como atividade ou rotina até os estudiosos que lançam um olhar mais relacionado à construção de um saber (GHERARDI, 2012). Se, por um lado, é possível relacionar a prática à preparação para fazer alguma atividade, por

outro, ela pode sugerir a própria atividade em si (COOK; BROWN, 1999). Ambos os significados são referidos por autores que adotam o conceito de prática para o 'fazer algo' e para as atividades de indivíduos ou grupos ao desempenharem um trabalho. A utilização dessa noção de prática permite explicar alguns fenômenos sociais, como o poder, a língua, as estruturas e os sistemas (BJØRKENG et al., 2009).

Embora se use o termo prática com diversos significados e isso possa dar a sensação de falta de alinhamento entre os estudiosos, Gherardi (2009b) sugere uma possível vantagem em se adotar um termo flexível em estudos, ao abrir a possibilidade de colocá-lo em diversos usos e empregá-lo para nomear aspectos da realidade do fenômeno a ser observado. Ainda para Gherardi (2008), a prática conecta o *knowing* com o *doing* – o saber com o fazer – porém em uma noção mais ampla, que ultrapassa os conceitos de atividade e rotina, trazendo a ideia do fazer perante uma situação, relacionado ao conhecimento envolvido na vivência cotidiana. Neste caso, a noção de prática aparece usualmente através de verbos no gerúndio, o que indica uma ação contínua e processual, reforçando seu caráter de constante construção. Em função disto, optei pela não tradução desses termos (*organizing, doing, knowing e knowing in practice*), para preservar seu significado original. A terminação *-ing*, na língua inglesa, promove a ideia de algo em movimento, na ação, que acontece no desenvolvimento das práticas. Por isso, preservarei algumas palavras em inglês na construção do texto.

Para a concretização da prática, é necessária a produção coletiva de valores, espelhada em regras de comportamento que são produzidas, legitimadas e observadas enquanto as pessoas trabalham e lidam com os problemas (GHERARDI, 2012). Isso evidencia o caráter coletivo e social da prática, com a concepção de *knowing* que as pessoas fazem juntas (GHERARDI; PERROTTA, 2011). Para as práticas ocorrerem, é necessário que elas sejam compartilhadas, isto é, que exista concordância entre os atores, uma vez que são consideradas de acordo com as normas de conduta do grupo (ROUSE, 2001). Há também a necessidade de concordância de como o trabalho será feito, pois sua execução é uma atividade coletiva e coordenada.

A institucionalização de uma prática depende de, pelo menos, um acordo mínimo, para que a prática continue sendo realizada e haja negociação constante entre os profissionais, em busca da melhor maneira de executá-la (GHERARDI, 2009a). Aos poucos, as experiências das pessoas são constituídas e constituem as

práticas, que são incorporadas à identidade de seus praticantes e à sua identidade profissional, as quais estão ligadas a um conjunto de práticas que também são efetivadas na vida exterior ao trabalho (GHERARDI, 2008).

De acordo com Nicolini (2010), o interesse crescente pelos estudos baseados em práticas despertou três formas de entender a relação existente entre o *knowing* e a prática. A primeira delas considera o conhecimento uma propriedade dos indivíduos que negociam competências a serem compartilhadas e aceitas pelos demais membros do grupo em que estão inseridos. Dessa forma, o conhecimento está localizado nas relações que se estabelecem entre os participantes, ou seja, reside nas comunidades de prática (WENGER, 1998; BROWN; DUGUID, 1991). A segunda demonstra que o *knowing* significa a interação com o mundo e que o conhecimento é utilizado nas atividades cotidianas, sendo, portanto, conceitos diferentes (COOK; BROWN, 1999). A última perspectiva engloba pesquisadores que entendem o conceito de conhecimento e prática com certa equivalência, a ação cria o conhecimento, gerando a noção de *knowing*. O *knowing* é uma realização social, constituído e reconstituído nas práticas cotidianas (ORLIKOWSKI, 2002).

O saber na prática é continuamente construído através de atividades diárias. Ele não existe isoladamente em algum objeto externo ou sistema, nem mesmo na mente humana, em corpos ou comunidades. O *knowing* é uma constante realização social, constituída, reconstituída e modificada nas práticas do dia a dia (ORLIKOWSKI, 2002). A modificação das práticas durante um processo envolve a negociação e a relação existente entre os membros pertencentes àquele grupo (GHERARDI, 2005).

Através da literatura apresentada nessa seção, percebe-se que a noção do *knowing* representa uma mudança significativa acerca do que se pode compreender sobre a aprendizagem e o conhecimento nas organizações, abrindo a possibilidade de realização de estudos que envolvam a prática. Dessa forma, o conhecimento deixa de ser apenas uma atividade situada em prática, sendo também uma atividade distribuída entre indivíduos, objetos, sistemas que incorporam conhecimento a qual ocorre de forma processual (GHERARDI, 2009a).

Aliado ao conceito de *knowing*, a concepção de prática fornece elementos para compreensão do conhecimento em termos de uma atividade coletiva que não é adquirida somente pelo pensamento, mas também pelo corpo e pelas capacidades sensorial e estética (GHERARDI, 2009a; STRATI, 2007). A prática passa a ser um

sistema de atividades em que o conhecimento não é dissociado do fazer, o *knowing* é inseparável do *doing* (GHERARDI, 2000).

A noção de conhecimento através das lentes da prática, representada pela noção de *knowing in practice*, expressa uma realização social em movimento, composto e reconstruído na prática cotidiana (ORLIKOWSKI, 2002). Para Gherardi (2009a), a prática não é simplesmente um sistema de atividades, mas uma forma de responder a perguntas sobre como as pessoas produzem e reproduzem as ações de maneira satisfatória, como as boas soluções tornam-se legitimadas e como esses hábitos são sustentados e os objetivos alcançados.

Aproximando os conceitos evidenciados, nessa seção, ao objeto dessa pesquisa, torna-se possível empregar as noções de prática e *knowing* no momento em que se objetiva entender como ocorrem as práticas de trabalho dos cinegrafistas. Mais do que investigar o saber explicativo e teórico, muito valorizado pela sociedade atual, os conceitos de *knowing* e prática possibilitam compreender o conhecimento como social, processual, material, emergente, situado e em caráter temporário (NICOLINI et al., 2003; ANTONELLO; AZEVEDO, 2011). A noção de *knowing in practice* é, portanto, considerada fundamental, nesse estudo, por possibilitar o entendimento não apenas das atividades, mas principalmente dos saberes que as envolvem (GHERARDI, 2009a). Para Nicolini et al. (2003), o conhecimento é sempre a versão institucionalizada do saber e, por isso, nesta investigação, aplicarei a palavra 'saberes' para designar esse conhecimento em ação, o *knowing*, que é dinâmico, plural e presente nas práticas do coletivo. Na construção do presente texto empreguei em diversos momentos a palavra saber ou saberes. O termo 'saberes' presente na obra de Rose (2007), por exemplo, aproxima-se da noção de *knowing* e, por isso, especificamente no presente estudo, ambos serão utilizados como sinônimos. Na próxima seção, abordarei a questão dos saberes no trabalho.

3.2 OS SABERES NO TRABALHO

O entendimento sobre o que é trabalho muda constantemente e varia de acordo com o lugar em que ele é realizado. Para Braverman (1987, p. 56), "o trabalho, como todos os processos vitais e funções do corpo, é uma propriedade inalienável do indivíduo humano". Independente do trabalho que se tenha, ou do entendimento da sociedade acerca deste trabalho, grande parte das pessoas

precisa trabalhar para manter o sustento de sua família (ROSE, 2007). Qualquer que seja a natureza do trabalho há sempre a relação do fazer com o saber, além de carregar consigo representações, significados e julgamentos morais estabelecidos por outros indivíduos pertencentes à sua rede de relações.

No período de acumulação de bens, ocorrido no pós-guerra, a organização da produção era estabelecida através de postos de trabalhos com requisitos predefinidos e com crescente grau de complexidade. A cada um desses requisitos era atribuída uma qualificação legitimada através de certificados e diplomas (LEITE; RIZEK, 1998; PAIVA, 1995). Ainda hoje se tem essa percepção do trabalho, concebida através da ótica capitalista ocidental, fundamentada no emprego fabril, o qual tem suas raízes na separação entre o conhecer e o executar as tarefas, que são distinguidas conforme os princípios da divisão técnica do trabalho (BLASS, 2004).

Essa divisão tem suas raízes na história da administração, com início nos estudos de Taylor sobre as diferenças entre a 'administração científica' e a 'administração por iniciativa e incentivo'. No entanto, com a sociologia francesa, em função da constatação de uma mutação na sociedade, há a passagem da 'civilização natural' para a 'civilização técnica'. As inúmeras mudanças na sociedade e na forma de enxergar o processo produtivo modificaram também a relação do trabalhador com o trabalho (DUBAR, 1999).

Para Taylor (1995), as novas atribuições da administração são: desenvolver novos métodos de trabalho que substituam os empíricos; montar uma equipe com base em critérios científicos e de eficiência; treinar as pessoas com o objetivo de aperfeiçoar seu trabalho (e assim diminuir erros); cooperar com os trabalhadores (com o objetivo real de evitar manifestações e greves, mas utilizando o discurso da proximidade e da cooperação); dividir sistematicamente o trabalho (aos gerentes é dada a tarefa de reunir conhecimentos, aos trabalhadores cabe o papel de apenas executar as tarefas).

Com a crise do feudalismo, a urbanização e o aumento do consumo, o mercado se abre para novos tipos de relações e há crescimento nas atividades de produção. Desde o século XII, com o surgimento de artesões e comerciantes, inicia-se o movimento pela associação de artesões que deu origem às corporações de ofícios (RUGIU, 1998). O ofício, relacionado diretamente ao trabalho manual, é a convergência dos saberes técnico, manual e intelectual, ligados a uma experiência,

que representa o reconhecimento de um saber-fazer estabelecido a partir das práticas (TOMASI; SILVA, 2007). O ofício é construído de forma oral, visual e mecânica. Ele pode ser aprendido através da relação mestre-aprendiz, na prática da técnica; através da compreensão dos processos exigidos por cada atividade, no domínio das habilidades produtivas; pela aptidão para determinado fazer. A prática constante de um ofício eleva o nível de atuação de quem a executa, o que lhe confere qualidade e exatidão no que faz (PRADO; BRUM; NUNES, C.; NUNES, L., 2010).

Para se estabelecer a relação de ensino e aprendizagem entre mestre e aprendiz foram criadas as corporações. Juntamente com elas, crescem também as organizações universitárias, associações que possuem foco na produção de bens intelectuais, típicos das artes liberais, conforme Rugiu (1998). Para tal autor, o artesão é considerado um intelectual como os demais e, conforme essa constatação, foi direcionado a se organizar em corporações e dar vida às universidades, apesar da oposição do clero, que demandava exclusividade no meio.

No início do movimento, ao invés de haver clara separação entre as artes mecânicas e as artes liberais, percebiam-se semelhanças entre as artes ensinadas nas oficinas e nas universidades: ambas derivavam do aprendizado de um conhecimento herdado através do tempo e das capacidades profissionais de quem o transmitia (RUGIU, 1998). Essas semelhanças perderam espaço quando as artes liberais ganharam prestígio em detrimento às manuais, sendo as artes liberais destinadas aos homens livres e o fazer manual destinado a escravos, índios e imigrantes (CARDOSO, 2008).

O trabalho predominantemente manual, visualizado na imagem do artesão, se transforma com o surgimento das ferramentas, da máquina a vapor, das máquinas elétricas, tornando o esforço manual cada vez menos exigido. A utilização das máquinas traz à tona a existência de outros saberes. Rose (2007, p. 155) mostra que registros históricos evidenciam que as “ferramentas elétricas foram integradas às tradições e práticas do ofício, alterando significativamente a execução de muitas operações, mas dentro do *ethos* e do caráter do trabalho artesanal”. A partir do desenvolvimento industrial, os ofícios foram desmembrados em pequenas tarefas, ocasionando a fragmentação do trabalho e a transformações dos saberes: a pessoa deixa de conhecer e executar todas as etapas e especializa-se em uma etapa do processo produtivo (TOMASI; SILVA, 2007).

Surge então a dicotomia emprego e ofício: o emprego está associado a uma organização, na qual o sujeito busca construir sua identidade profissional e, no ofício, ele forma e transforma sua identidade através de habilidades, experiências e saberes envolvidos no próprio ofício (TOMASI; SILVA, 2007). Embora distintas estas concepções, elas podem estar interligadas quando se assume a possibilidade de os ofícios serem aprendidos nas organizações, desde que o ambiente proporcione uma aprendizagem unificada e não fragmentada e individualizada. Para Tomasi e Silva (2007), em alguns momentos, aplica-se o termo ofício como sinônimo de profissão, em outros, no entanto, é feita a distinção, indicando o ofício como uma atividade manual e a profissão como pertencente à esfera intelectual.

A transformação da sociedade, migrando para uma força de trabalho predominantemente vinculada ao fator de produção como um instrumento do capital, é um processo ininterrupto e interminável, que “se expande a novas áreas de trabalho, inclusive àquelas recentemente criadas pelo avanço tecnológico e o emprego do capital a novas indústrias” (BRAVERMAN, 1987, p. 124). Independente das distinções ou semelhanças existentes entre profissão e ofício, mas apoiado nas evoluções observadas, nas últimas duas décadas do século passado, o equilíbrio aparente entre os requisitos necessários para as funções e a atuação dos profissionais passou a ser questionado pelas novas formas de trabalho existentes, as quais exigiam um novo trabalhador.

Tal qual o modo capitalista de produção é continuamente requintado e aperfeiçoado, é necessário que a habituação dos trabalhadores aos novos momentos seja renovada a cada geração. Essa habituação não tem seu fim na organização científica do trabalho, defendida por tantos estudiosos, mas se torna um aspecto permanente da sociedade capitalista. (BRAVERMAN, 1987). Dessa forma, além dos traços históricos envolvidos nas exigências requisitadas aos trabalhadores, existe também uma área da educação que discute as relações entre trabalho e educação, aproximação possível em função de duas matrizes: uma que remete ao campo do desenvolvimento técnico, atrelado à formação, e outra que remete à formação humana.

A noção de qualificação ganhou destaque ao tratar sobre questões ligadas ao trabalho. Nos anos 1980, com a consolidação das mudanças tecnológicas, econômicas, políticas e culturais, o tema ressurgiu com vigor na Europa, onde eram debatidas possibilidades de uma divisão do trabalho menos evidente, na qual

prevaleceria maior ou, até mesmo, nova qualificação dos trabalhadores (TARTUCE, 2004). George Friedmann e Pierre Naville foram os pioneiros na reflexão sobre qualificação e permanecem ainda como referências nos estudos atuais, apesar de discordarem em relação à definição de qualificação.

Considerando a linha defendida por Friedmann, entende-se que a qualificação é resultado de um aprendizado formal, ou seja, é predominantemente o conjunto dos saberes e o *know-how* dos trabalhadores, em detrimento de um atributo do próprio trabalho. Com isso, Friedmann coloca em questão também alguns meios para limitar os prejuízos da desqualificação: desenvolvimento da polivalência, formação geral dos operadores, diminuição do tempo de trabalho e incentivo aos 'lazer educativos' (DUBAR, 1999).

Para Naville, a qualificação não é concebida apenas por um o olhar da técnica e do conteúdo do trabalho, mas, antes de tudo, como um processo e um produto social, decorrentes das relações entre capital e trabalho e de fatores sociais e culturais. Com esta definição, evidencia-se que a qualificação varia de acordo com a época, o contexto local e, também, conforme o setor, em função tanto dos aspectos técnicos e da organização do trabalho, como de fatores morais e políticos (TARTUCE, 2004).

Contudo, tanto Friedmann como Naville reconhecem que o tempo de formação formal é o melhor indicador do nível de qualificação, ou seja, o operário qualificado é o que tem diploma devidamente validado (DUBAR, 1999). Esta relação entre educação e trabalho reduz a qualificação a uma dimensão única: a do tempo (medido pelo número de anos de estudo do trabalhador). Ela se impregna profundamente na divisão social do trabalho e contribui para abolir a peculiaridade dos diversos saberes dos trabalhadores (TANGUY, 2002; KERGOAT, 2012).

No primeiro estágio do capitalismo, o trabalho dos artesões foi dividido em tarefas e passou a ser executado por uma cadeia de especialistas em determinada tarefa, o que mudou basicamente sua forma de organização. No estágio seguinte, com a consolidação das maquinofaturas, o instrumento de trabalho foi retirado das mãos do trabalhador e transferido para um equipamento acionado por uma energia externa que atua sobre o material, ocasionando uma alteração nos instrumentos de trabalho, exigindo do profissional adaptação à nova realidade e aos novos modos laborais (BRAVERMAN, 1987). Os trabalhadores passaram a ser contratadas de acordo com novos requisitos, surgidos no novo modelo de acumulação capitalista,

em consequência algumas ocupações foram extintas e outras surgiram. Enquanto o emprego industrial sofreu uma redução em função das novas tecnologias, o setor de serviços se expandiu, refletindo-se em novas e maiores exigências aos trabalhadores. No lugar da fragmentação das tarefas, surgem a comunicação e a interatividade, o que coloca a qualificação profissional em outro patamar quanto aos requisitos exigidos (ARRUDA, 2000).

Diante de um cenário de rápidas transformações (automatização, informatização, novas tecnologias), é necessário que o processo de trabalho também se adapte a esse novo contexto, com reflexos, principalmente, na qualificação dos trabalhadores. Alguns estudos de Friedmann e Schumann levantam a hipótese de que esses movimentos levariam a uma desqualificação do trabalho, porém estudos mais avançados mostram que os impactos da automação não se revelaram tão avassaladores quanto se imaginava (PICCININI, 1993). Para Paiva (1991), chegou-se a um ponto em que se começou a exigir do trabalhador uma qualificação mais elevada e complexa, contemplando também seus saberes acumulados. Ou seja, passa-se para outra dimensão da qualificação, que olha para a construção social e o reconhecimento dos saberes tácitos.

A necessidade de se repensar a educação para os trabalhadores passou a interessar os estudiosos, na década de 1990, quando as empresas do modelo pós-fordista passaram a exigir operários mais bem educados – no sentido amplo do termo - e não somente preparados tecnicamente. Surge então o termo ‘requalificação profissional’, ou seja, a necessidade de desenvolvimento de uma qualificação de tipo mais elevado, que contemplaria além de novos saberes, os saberes já acumulados. A sociedade passa a exigir então novos conhecimentos, revisando-os não apenas em função da produção, mas das diferentes formas de consumo (PAIVA, 1989). No lugar de qualificações-padrão, tem-se a demanda por trabalhadores com iniciativa, flexibilidade, autogestão e capazes de assumir novas responsabilidades com maior grau de complexidade (HIRATA, 1994).

Neste sentido, acrescenta-se que a qualificação – na perspectiva da construção social – passa a ser reconhecida não somente pela base técnico-científica do processo de trabalho, mas também, em especial, passa a ser considerada resultante das relações sociais estabelecidas entre pessoas portadoras de distintas trajetórias e características (DURÃES, 2012, p. 275).

Para Ramos (2001), o novo contexto empresarial e as novas exigências deslocam a busca do mercado por qualificações para um cenário de busca por

competências. Apesar do conceito atual de competência não substituir o conceito de qualificação, há uma disputa, nos estudos teóricos, sobre qual abordagem utilizar nas relações de trabalho, mesmo que elas não sejam mutuamente excludentes. Para Dubar (1999, p. 13), os sociólogos franceses visualizaram, no conceito de competência, “a marca distintiva dos membros de grupos profissionais que almejam ou conseguiram constituir-se em mercado de trabalho fechado, controlado pela elite do grupo e reconhecido pelo Estado”. Para o mesmo autor, a competência está longe de fazer menção a saberes diferentes ou a perfis de trabalhadores diferenciados. Em termos práticos, o surgimento da diferença entre qualificação e competência remete a uma estratégia para sustentar os novos modos de regulação dos mercados de trabalho, necessários à época.

A expansão do uso do conceito de competência em relação à noção de qualificação tende a enfraquecer as dimensões sociais e conceituais da qualificação, tornando o trabalhador cada vez mais individualizado e desprendido dos padrões sociais de trabalho construídos historicamente (AMARO, 2008). Segundo Arruda (2000, p. 31), “enquanto a qualificação remete ao posto de trabalho, ao salário, às tarefas, a competência remete à subjetividade, à multifuncionalidade, à imprecisão”. Uma gestão baseada em competências derruba, portanto, a ideia de que o indivíduo necessita de aprovação constante de sua conformidade com o posto de trabalho e de seu direito a promoção (RAMOS, 2009). Assim, o conceito de competência, por valorizar os saberes tácitos relacionados à trajetória individual e às características pessoais, desvaloriza os saberes consolidados através de diplomas e certificados, o que ocasiona o enfraquecimento da dimensão conceitual da qualificação (AMARO, 2008; RAMOS, 2001).

A discussão sobre o conceito de competência é importante para entender o percurso das relações de trabalho na sociedade. Ela poderia se estender pelas próximas páginas dessa pesquisa, mas não aprofundarei aqui tal tema por não ser este o enfoque dado às práticas de trabalho dos profissionais a serem estudados. Além disso, discutir a transição do conceito de qualificação para o de competência, no contexto brasileiro, requer alguns cuidados que são explicitados nos estudos de Tartuce (2004). Para esta autora, é necessário incorporar as noções de competência com os cuidados que a realidade brasileira requer em função dos acordos sindicais e das regulamentações. Dessa forma, a discussão sobre a exigência de novas

competências dos trabalhadores ainda requer um aprofundamento conceitual e político para atender as demandas e as necessidades atuais das organizações.

Mesmo com os importantes avanços nas relações de trabalho e os conhecimentos envolvidos nessa atividade, ainda existe hoje uma associação evidente do conhecimento utilizado no trabalho com a educação formal, conquistada através do ensino. Sendo possível, pois, visualizar que a força de trabalho humano não é valorizada pela capacidade de produzir um excedente, mas por seu caráter inteligente e proposital, “que lhe dá infinita adaptabilidade e que produz as condições sociais e cultural para ampliar sua própria produtividade, de modo que seu produto excedente pode ser continuamente ampliado” (BRAVERMAN, 1987, p. 58).

Com o objetivo de valorizar a inteligência que possui o trabalhador em diferentes situações de trabalho e de dissociar o conhecimento da educação somente formal, Rose (2007) realizou uma pesquisa sobre os saberes presentes nas práticas de pessoas que exercem diferentes ofícios – garçoneiro, encanador, eletricitista, entre outros. Apesar dos esforços do autor para relatar como os saberes desses trabalhadores emergiram, nem todas as práticas de trabalho puderam ser descritas ou observadas pelo pesquisador, porém o estudo revela alguns dos saberes envolvidos nas práticas e sua complexidade.

De acordo com a pesquisa desenvolvida por Rose (2007), um dos saberes envolvido no trabalho é o relacional, principalmente nos trabalhos em que o homem se relaciona predominantemente com máquinas e equipamentos, uma vez que ele afeta e é afetado por elementos humanos e não humanos¹⁰, presentes em sua rede. Embora Rose destaque, em seus estudos, a materialidade presente nas organizações e suas influências, a abordagem baseada em práticas, abordada nessa pesquisa, não estuda a materialidade em si, mas as suas relações com os sujeitos (SVABO, 2009). Nesse estudo, o termo ‘artefato’ é utilizado para se referir a elementos materiais e imateriais que emergem das práticas sociais e, somente a partir do relacionamento com os sujeitos é que são reconhecidos e produzem efeitos (RECKWITZ, 2002).

¹⁰ Neste estudo utilizarei os termos ‘artefato’ e ‘não humano’ como sinônimos, como sugere Antonio Strati em suas obras, não fazendo distinção entre os termos. Ambos serão utilizados em referência aos elementos materiais e imateriais que produzem efeitos na realidade organizacional (RECKWITZ, 2002).

Outro saber envolvido é o técnico, que compõe e dá forma a ofícios e profissões, pois sem ele não é possível executar, de modo competente, atividades específicas de determinadas profissões. Barato (2004) define a técnica como

conhecimentos processuais, uma dimensão de saber cuja natureza se define como sequência de execuções para se obter um determinado produto. O saber no caso é inerente ao fazer, não uma decorrência de um conhecimento estruturado a partir de proposições logicamente concatenadas (conhecimento declarativo).

Para Rose (2009), o uso de ferramentas e o conhecimento técnico requer refinamento da postura, aderência e habilidades motoras. O trabalhador precisa conhecer as características de seu material e como ele se comporta frente a diferentes cenários. Isso pode exigir julgamento, análise de opções, tomada de decisões e, não raramente, uso criativo de ferramentas em situações de improviso. Além de todos esses aspectos técnicos e de capacidade crítica, ainda se requer do trabalhador considerável capacidade de adaptação a diferentes ambientes de trabalho.

Afora a sociedade encarar o conhecimento envolvido no trabalho com uma educação formal, há também a crença de que o trabalho que exige menor escolaridade, requer menos inteligência. Os estudos sobre a classe trabalhadora em geral apresentam os valores envolvidos no trabalho, ao invés de abordar o conhecimento que esse trabalho requer. As generalizações sobre inteligência, trabalho e classe social afetam as concepções da sociedade sobre os demais e afetam o modo como os indivíduos utilizam a mente para construir conhecimento e aprender (ROSE, 2009).

Nossa cultura e valores atuais separam automaticamente o corpo da mente, dando a entender que o uso de determinada ferramenta não envolve a capacidade de abstração. No momento em que se desvalorizam os trabalhos que possuem menor prestígio social, ou que são considerados mais operacionais, ou que exigem menor grau de instrução, com o julgamento de serem eles desprovidos de conhecimento em sua concepção, se pode

obscurecer as nuances e variações das experiências individuais de trabalho, assim como as diferenças reais existentes no ambiente físico e social de cada local de trabalho, impedindo-nos, com isso, de ver por inteiro a complexidade da vida de trabalho (ROSE, 2007, p. 44).

Barato (2004) propõe uma discussão sobre como a sociedade tende a privilegiar determinados saberes ao invés de outros. Utiliza-se como referência ao trabalho o envolvimento da teoria em sua execução em relação à ocupação que

envolve a prática, considerado um padrão de referência insuficiente para explicar a natureza do saber humano. O autor propõe a quebra do paradigma de que os trabalhos que envolvem o saber teórico devem ser mais valorizados do que os que envolvem o saber-fazer. Na verdade, os saberes do fazer são tão ou mais exigentes e dignos do que os saberes do saber. A proposta de Barato (2004) é valorizar os saberes do trabalho simplesmente com o propósito de não ignorar o conhecimento que nasce das atividades propriamente ditas, focando uma mudança na forma como a sociedade pensa e vê o mundo.

Nas observações do estudo de Rose (2007), é possível perceber as práticas de trabalho de diversos tipos de trabalho e como os indivíduos gerenciam seus corpos para alcançar um resultado satisfatório. Na verdade, tampouco importa qual o trabalho realizado por determinado sujeito, pois cada atividade exige diferentes saberes. Por mais que atualmente determinados saberes se tornem, para determinados trabalhadores, rotina devido à repetição, à experiência e à habilidade, em algum momento essas práticas foram aprendidas, quer por meio da observação, quer por tentativa e erro, quer pelas instruções de alguém.

Os saberes envolvidos na experiência do indivíduo ocorrem na relação existente entre o conhecimento e a vida humana. Resultam de algo que se vivencia e que deixa marcas na formação social do sujeito (BONDÍA, 2002; FISCHER; TIRIBA, 2009).

Este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece (BONDÍA, 2002, p. 27).

Os saberes, se vivenciados coletivamente, também “produzem modos de ser, produzir e de se reproduzir material, social e culturalmente. Nessas vivências, vão se criando saberes e tradições de um grupo, instituição, povo ou classe social” (FISCHER; TIRIBA, 2009, p. 295).

Com seu estudo, Rose (2007) evidencia a importância da análise cuidadosa de alguns tipos de trabalho, pois podem existir consequências e diferenciações amplas na capacidade de raciocínio dos trabalhadores que executam certas atividades. Trazer para dentro de estudos científicos a discussão sobre o conhecimento dos trabalhadores auxilia a refletir sobre a configuração dos processos e das relações de trabalho.

Comumente a nomenclatura saber é adotada como sinônimo de conhecimento e os saberes são entendidos também como resultado de um processo de transformação e de compreensão da realidade social. Este conceito “relaciona-se às ideias de práxis, saber popular, saberes da experiência, conhecimento tácito, trabalho como princípio educativo, produção de saberes em situação de trabalho, produção e legitimação de saberes do/no trabalho” (FISCHER; TIRIBA, 2009, p. 293).

O conhecimento é considerado, na atualidade, essencialmente a ciência e a tecnologia, algo universal que está disponível no mundo externo e que só depende do indivíduo se apropriar desse conhecimento, que se torna uma mercadoria, passível de rentabilidade (BONDÍA, 2002).

Segundo Gherardi (2005), essa percepção está baseada em dois pressupostos: o conhecimento é arquivável em sistemas de informação e o conhecimento é reutilizável por outros indivíduos, de modo a se tornar capitalizável. Essa gestão se traduz em um estoque de *know-how* facilitado pela tecnologia da informação, reafirmando o conhecimento como um recurso e um objeto manuseável.

No entanto, a diferença existente entre o saber e o conhecimento advém da noção de que o saber não se separa do indivíduo, ou seja,

não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo) (BONDÍA, 2002, p. 27).

Em consequência do conteúdo anteriormente exposto, faz-se necessária uma retrospectiva dos principais conceitos abordados e que serão utilizados neste estudo.

O trabalho representa a existência, o ‘ser-no-mundo’, que está atrelado à realização de projetos, os quais são fragmentados em atividades situadas no tempo e no espaço. Esta definição de trabalho expressa uma análise do trabalho sobre práticas, em forma de ação e de conhecimento, que emergem da dinâmica de relações existentes (GHERARDI, 2006; 2012).

Diante do contexto histórico explorado neste capítulo, considero a qualificação como um dos elementos que compõe e contribui para a construção dos saberes do trabalho, apesar de não ser um determinante isolado dentre os diversos tipos de saberes envolvidos. Os saberes do trabalho representam as relações existentes

entre conhecimentos compreendidos para o desempenho de uma atividade, quer os adquiridos formalmente, tal como em treinamentos ou universidades, quer os aprendidos durante a vida, como os resultantes das experiências vividas e também compartilhadas.

O conceito de prática fornece uma lente teórica, por meio da qual se pretende analisar os conhecimentos em termos cognitivos (GHERARDI, 2009a). Dessa forma, a prática é definida como um conhecimento (NICOLINI et al., 2003), como um sistema de atividades no qual o conhecimento não é separado do fazer. Essa concepção de prática reforça a ideia de que o conhecimento está entrelaçado na ação cotidiana, presente na mente e nas ações dos indivíduos (GHERARDI, 2012). Strati (2007) explica que este conhecimento está no julgamento dos sentidos humanos, gerando ações que resultam em uma relação com as emoções dos praticantes. O conhecimento, desta forma, não é um 'ativo' (no sentido de mercadoria estocável) da comunidade, mas uma 'atividade' (um *knowing*) que se constitui por meio da prática (*knowing in practice*) (GHERARDI, 2009b).

O conhecimento, portanto, é uma atividade social que não faz distinção entre pensar e fazer dentro das práticas de trabalho, pois não se trata apenas de uma atividade que está na mente dos trabalhadores ou de um conhecimento distribuído entre os atores que colaboram na realização de uma atividade. Assim, “o trabalho são os saberes em prática, o conhecimento em prática” (ANTONELLO, AZEVEDO, 2011, p. 92).

O *knowing in practice*, resultado dessas interconexões conceituais, representa os saberes em atividade (*knowing*) que se constituem por meio da prática (*in practice*) (GHERARDI, 2009b). A escolha dessa abordagem para estudar os saberes envolvidos no trabalho dos cinegrafistas foi estabelecida com o objetivo de elencar os saberes envolvidos e aprendidos, quando estes profissionais foram postos e expostos a atividades e situações que lhes exigiram novos conhecimentos, indispensáveis para sua formação como profissionais reconhecidos.

4 AJUSTANDO A CÂMERA

*E o fim de nosso caminho será voltarmos ao ponto
de partida e percebermos o mundo à nossa volta
como se fosse a primeira vez que o
observássemos.*

T.S. Elliot

4.1 MÉTODO E DELINEAMENTO DA PESQUISA

Pela definição do campo e do objeto de estudo, identifiquei a necessidade de obter informações que auxiliassem na elaboração da presente pesquisa e permitissem entendimento mais amplo sobre a profissão estudada. Por isso, a primeira etapa deste estudo consistiu em uma pesquisa exploratória, para obter informações que suscitassem a familiaridade com o contexto de estudo e, posteriormente, possibilitassem uma investigação com mais profundidade (COLLIS; HUSSEY, 2006). A etapa exploratória é adequada quando o tema (cinegrafistas) e área ou campo de estudo (televisão) apresentarem poucas informações sistematizadas e acumuladas, contribuindo dessa forma para a ampliação do conhecimento nos limites de determinada realidade (TRIVIÑOS, 1987).

A etapa exploratória deste estudo iniciou-se com o objetivo de entender melhor os sujeitos de pesquisa, em um contexto macro da sociedade – seu posicionamento dentro das categorias profissionais, os riscos da profissão, as formas de trabalho, as trajetórias de carreiras rotineiramente utilizadas. O primeiro contato com o campo de estudo ocorreu em um treinamento organizado pela equipe de Recursos Humanos para os cinegrafistas, denominado Treinamento de Captação de Imagens, realizado entre os dias 24 de outubro a 08 de novembro de 2013, com carga horária de 21 horas. O treinamento tinha como objetivo aprimorar tecnicamente o processo de produção e captação de imagens nas matérias e programas da emissora, reforçando a importância da integração com as demais áreas de produção de conteúdo.

Nesse primeiro contato com os sujeitos da pesquisa, tive a oportunidade de conhecer todo o corpo funcional da equipe de cinegrafistas, de entender a rotina de trabalho, e de verificar como poderia ser articulada a participação desses indivíduos no processo de coleta de dados desta pesquisa.

Após a participação nesse treinamento e de uma aproximação informal, sem a formalização de uma entrevista, tive a certeza do campo que gostaria de trabalhar nessa pesquisa. Procurei então a gestora da equipe de cinegrafistas e expus meu propósito, ela o aceitou de imediato e inclusive demonstrou muito interesse em auxiliar no agendamento das entrevistas.

No segundo momento, com o acesso às equipes e aos profissionais envolvidos, direta ou indiretamente na atividade, tive a oportunidade, no mês de fevereiro de 2014, de conversar com o presidente da Federação Nacional das Empresas da Rádio e Televisão (FENAERT) e também com o Diretor de Jornalismo da emissora. Os resultados desses contatos me deram elementos para estruturar a problematização dessa pesquisa e escolher as linhas que conduziram sua justificativa.

Considerando a natureza do fenômeno a ser estudado, adotei para essa pesquisa o método qualitativo. O interesse pela pesquisa qualitativa, nos estudos da administração, começou a ser percebido e a aumentar, desde a década de 70. Atualmente, este tipo de pesquisa tem obtido reconhecimento nos processos de investigação que estudam os indivíduos e suas relações, sendo tais estudos inseridos em diversos contextos (GODOY, 1995a).

A pesquisa qualitativa é caracterizada principalmente pela descrição fiel do fenômeno social e pela atenção dada aos detalhes das atividades dos sujeitos de pesquisa (SCHWANDT, 2000). Merriam (1998) define a pesquisa qualitativa como uma tentativa de compreender os significados revelados e construídos pelos indivíduos, em seu contexto social, ao invés de significados construídos pelo próprio pesquisador. O mesmo autor ressalta que o estudo de caso qualitativo tem sido assumido por pesquisadores que possuem interesse na interpretação dos processos sociais ocorridos em determinado contexto.

Dentre as várias abordagens e estratégias metodológicas enquadradas como pesquisa qualitativa, realizei, nesta pesquisa, a abordagem biográfica, mais especificamente através da história de vida, por considerar que esta estratégia, dentre outras, favorece o estudo dos processos de aprendizagem. O método biográfico, segundo Denzin (1989), baseia-se em dois tipos de conhecimento: o subjetivo, que se desenvolve por experiências pessoais ou de terceiros, e o intersubjetivo, que nasce do conhecimento obtido de experiências comuns a outras pessoas. Na próxima seção, abordarei a escolha por este método, apresentarei

breve descrição histórica e conceitual e as possibilidades de contribuição para o presente estudo.

4.2 AS HISTÓRIAS DE VIDA NAS PESQUISAS QUALITATIVAS

A história de vida é uma forma de investigação qualitativa (CHASE, 2008), capaz de fornecer uma alternativa às formas tradicionais de metodologia científica (JAIME; GODOY; ANTONELLO; 2007). Segundo Polkinghorne (1995), o interesse crescente dos pesquisadores a respeito de formas narrativas deve-se à sua forma linguística, apropriada para demonstrar a existência humana como uma ação situada. Para o autor, a narrativa é visualizada no sentido de uma ‘história’ (*story*) que evidencia a visão de mundo de uma cultura, integrando diversos eventos em um episódio único.

A história de vida como abordagem metodológica foi incluída no meio acadêmico anteriormente às definições feitas por Denzin da Escola de Chicago, em 1920, e foi desenvolvida por Znanieski, na Polônia. As primeiras definições de história de vida têm suas origens, na década de 1920, em abordagens feitas por antropólogos para descrever culturas americanas nativas. A década seguinte enfatizou análises de histórias de vida, interligando a antropologia e a psicologia. No entanto, foi apenas durante a década de 80 que o método estabeleceu estratégias de análise do vivido, tornando-se um método reconhecido e despertando interesse por sua aplicação para a coleta de dados sobre o homem, em um contexto de relações sociais (HATCH; WISNIESKI; 1995).

A primeira obra a utilizar o método da história de vida foi a dos sociólogos W. I. Thomas e F. Znaniecki – “The Polish Peasant in Europe and America”, em 1918, com o objetivo central de investigar como um grupo de poloneses se inseriu em uma nova sociedade, no caso a americana. O estudo foi pautado por intenso trabalho de campo, através de relatos biográficos e análise de documentos. O principal propósito na adoção dessas estratégias foi captar a compreensão e a interpretação desses imigrantes, a partir da significação que os próprios sujeitos remetiam às suas ações (BARROS, 2000).

Considerando a denotação dos termos, Atkinson (2003) afirma que história de vida (*history* e *story*) e história oral são diferentes expressões usadas para definir o mesmo elemento. Em 1970, o sociólogo americano Denzin fez a distinção entre as

terminologias *life story* (história ou relato de vida) e *life history* (estudo de caso clínico). Para ele, *life story*, entendida como história ou o relato de vida, é aquela que descreve a história de vida tal qual contada pela pessoa que a vivenciou, não havendo interesse do pesquisador em confirmar a autenticidade dos fatos, pois o objetivo é visualizar o ponto de vista do sujeito narrador. A *life history*, como estudo de caso clínico, compreende, além da narrativa, um estudo de todos os documentos que possam ser consultados, caracterizando-se como uma técnica de estudo de caso clínico (BERTAUX, 1980).

Ainda na diferenciação dos termos, Bornat (2004) expõe aproximações e diferenças existentes entre os termos história oral e história de vida. A similaridade encontra-se na relação entre o sujeito, o entrevistador e o assunto: ambas as histórias têm foco na ideia de que o entrevistado é um participante ativo no processo, ou seja, seu desejo de participação e sua consciência se tornam essenciais nos relatos que ele oferece. A diferença sutil entre os termos está relacionada, principalmente, ao modo de aproximação e de coleta de dados, no qual a história de vida foca a vida de um indivíduo e sua história, sob um ponto de vista que permita ao pesquisador obter o entendimento de determinado processo social.

A história de vida pode ser considerada um “relato de um narrador sobre sua existência através do tempo, tentando reconstituir os acontecimentos que vivenciou e transmitir a experiência que adquiriu” (QUEIROZ, 1988, p, 20). Queiroz (1988) diferencia história oral e história de vida. Ele explica que a primeira é qualquer relato oral e pode abranger relatos de lendas e transmissão de cultura, e que a segunda possui maior enfoque no indivíduo e em sua existência. Para Chase (2008), a história de vida é um tipo de narrativa extensa, que se apresenta em forma oral ou escrita, e abrange toda a história do indivíduo, desde seu nascimento até os dias atuais. Segundo Denzin (1989), uma história de vida – ou história pessoal, como é denominada em alguns casos – é um registro escrito da vida de uma pessoa, tendo por base conversas e entrevistas.

A utilização de diferentes terminologias para o método história de vida – narrativa oral, narrativa de vida, biografia - tem sua justificativa em seu amplo emprego em diferentes disciplinas, como antropologia, sociologia, literatura e ciência política. Em todas as áreas, os objetivos e pressupostos básicos são semelhantes, havendo diferenças principalmente na ênfase e no vocabulário (HATCH; WISNIESKI; 1995).

Além das diferenças entre as nomenclaturas, é importante também delimitar o período de vida que se pretende estudar: com base na vida do sujeito como um todo ou apenas em aspectos que possibilitem a compreensão e a problematização do tema de pesquisa. Plummer (2001) sugere essa diferenciação através dos conceitos de histórias longas e curtas. Para ele, histórias longas consistem na essência do método, são reunidas em períodos extensos de pesquisa e fornecem uma investigação detalhada sobre o mundo do indivíduo. As histórias curtas, mais usuais em estudos organizacionais, costumam ser captadas através de entrevistas em profundidade, focadas em aspectos relevantes do que o pesquisador pretende investigar e na comparação com outras histórias.

Segundo Josso (1999), há expressivo interesse pela abordagem biográfica nos estudos dos processos de aprendizagem, na área da Educação. No entanto, considerando o campo dos estudos organizacionais de modo geral, a aplicação desse método ainda é escassa. O I Encontro de Ensino e Pesquisa em Administração e Contabilidade, em 2007, trouxe evidências de que essa abordagem metodológica está recebendo maior atenção, sendo enfatizada nos trabalhos desenvolvidos por Jaime, Godoy e Antonello (2007), Mageste e Lopes (2007), Perazzo e Bassi (2007) sobre as possibilidades de uso da história de vida e da história oral nos estudos organizacionais e em administração.

A metodologia de história de vida fornece ao pesquisador dados que podem evidenciar como, ao longo do tempo, se constituiu a personalidade do sujeito pesquisado (QUEIROZ, 1988), auxiliando a compreensão e a análise dos processos de aprendizagem sob a perspectiva psicológica. Essa perspectiva psicológica trata da aprendizagem como um “processo pelo qual mudanças relativamente permanentes ocorrem em potencial comportamental como resultado da experiência” (ANDERSON, 1995, p. 4 *apud* MAIER et al., 2001). Assim, os processos de aprendizagem podem ser identificados através dos relatos de história de vida.

“Não é só a riqueza objetiva do material primário que nos interessa, mas também e sobretudo a sua pregnância subjetiva no quadro de uma comunicação interpessoal complexa e recíproca entre o narrador e o observador” (FERRAROTI, 1988, p. 25). A história de vida permite, portanto, não somente analisar a visão do indivíduo com suas especificidades, como também analisar essa visão aliada a uma perspectiva social, ou seja, captar “o que sucede na encruzilhada da vida individual com o social” (QUEIROZ, 1988, p. 36). Há um papel importante do pesquisador em

desvendar as histórias de vida levando em consideração e fazendo as devidas relações com os acontecimentos sociais, para ir além do relato individual transmitido ao pesquisador.

Através dos relatos de vida, é possível esclarecer peculiaridades inerentes ao processo de aprendizagem por reflexão. Para compreendê-las faz-se necessário entender seu contexto cultural e histórico, pois as experiências de cada indivíduo não são produções exclusivas de si, mas derivadas do contexto que o cerca (DENZIN, 1989).

Embora cada história de vida contenha uma ótica individual, a vida humana engloba uma série de dimensões e traz informações sobre a sociedade em que esta pessoa está inserida, sobre seus valores sociais e culturais, sobre seu contexto histórico e econômico, sobre as organizações e instituições de sua época, entre outros aspectos. Desta forma, a abordagem de história de vida permite levar o escopo de estudo de processos de aprendizagem do âmbito individual para o social, possibilitando uma compreensão destes processos contextualizando-os não apenas no campo organizacional, mas no macro contexto em que ocorrem (CLOSS; ANTONELLO, 2012, p. 108).

Além do evidente desafio do método de história de vida em representar aspectos individuais ao contexto mais amplo da sociedade (HATCH; WISNIEWSKI, 1995), há também aspectos relacionados à aplicação da metodologia, concernentes principalmente ao tempo necessário para realizar a pesquisa, que envolve diversas entrevistas, sua transcrição e análise (QUEIROZ, 1988).

O número de participantes de uma pesquisa, que utiliza a história de vida, varia muito, há estudos baseados em apenas uma história de vida e outros em até 800 casos. No entanto, a maioria das narrativas possui um aspecto comum quanto ao número de participantes: contemplam menor número de sujeitos pesquisados em relação a outros métodos qualitativos (CHASE, 2005).

A pesquisa qualitativa não tem, assim, a pretensão de ser representativa no que diz respeito ao aspecto distributivo do fenômeno e se alguma possibilidade de generalização advier da análise realizada, ela somente poderá ser vista e entendida dentro das linhas de demarcação do vasto território das possibilidades (PAULILO, 1999).

Para realizar o estudo qualitativo com a devida profundidade, a história de vida propõe uma escuta atenciosa e participativa, criando uma relação de cumplicidade entre o pesquisador e os sujeitos pesquisados, que devem ser capazes de reconstituir seu percurso (NOGUEIRA, 2004). Para Paraná (1996, p. 317), a história de vida é uma tentativa de oferecer escuta e “de dar voz àqueles cujo discurso foi calado”.

A maneira como o indivíduo conta oferece o acesso a outras dimensões, como ao sociológico, a ponte entre sujeito/ coletivo. Ao contar sua vida, o sujeito fala de seu contexto – fala do processo por ele experimentado, intimamente ligado à conjuntura social onde ele se encontra inserido. Ao se trabalhar o vivido subjetivo dos sujeitos, através do método de História de vida, temos acesso à cultura, ao meio social, aos valores que ele elegeu e, ainda, à ideologia (SILVA et al., 2007, p. 32).

Nesta pesquisa, adotei a história de vida como método de pesquisa, incorporando trechos relevantes das vidas dos indivíduos pesquisados, na tentativa de reconstituir os acontecimentos que presenciaram e transmitir a bagagem adquirida (PLUMMER, 2001; QUEIROZ, 1988). Recorri a histórias curtas para sustentar essa contextualização. A opção por histórias curtas, no método de história de vida, se justifica pelo interesse dessa pesquisa em focar em apenas um dos aspectos da vida dos sujeitos pesquisados: sua trajetória profissional. Demonstrações de sentimento e aspectos psicológicos explanados durante as entrevistas foram levados em consideração quando pertenceram ao contexto profissional do sujeito. Dessa forma, as entrevistas foram conduzidas de forma a focar na experiência profissional e não o de trazer aspectos que não estivessem relacionados com a abordagem pretendida. A seguir, detalho as técnicas que foram adotadas para realizar essa pesquisa.

4.3 LUZ, CÂMERA, AÇÃO

Os estudos qualitativos devem ser compreendidos a partir de uma perspectiva integrada e o pesquisador deve ir “a campo buscando ‘captar’ o fenômeno em estudo a partir da perspectiva das pessoas nele envolvidas, considerando todos os pontos de vista relevantes” (GODOY, 1995b, p. 21). Busquei, portanto, recorrer a diversas estratégias de coleta de dados para atingir os objetivos formulados e com o propósito de colher elementos suficientes sobre diferentes pontos de vista.

Na etapa inicial – fase exploratória – realizei entrevistas informais e pesquisa documental para aprofundar o conhecimento sobre a organização estudada e também sobre os sujeitos de pesquisa, em um contexto mais amplo de atuação. Na fase de desenvolvimento da pesquisa, realizei entrevistas em profundidade para colher relatos de histórias de vida, com o apoio de vídeos para a coleta de dados.

Em síntese, as técnicas dessa pesquisa foram:

- a) entrevista informal;
- b) pesquisa documental;

- c) entrevista em profundidade;
- c) utilização de vídeos.

4.3.1 Entrevista informal

A entrevista é considerada uma estratégia de coleta de dados flexível, por isso é adotada por muitos pesquisadores como técnica fundamental de investigação nos mais diversos campos (GIL, 2008).

Pode-se definir entrevista como a técnica em que o investigador se apresenta frente ao investigado e lhe formula perguntas, com o objetivo de obtenção dos dados que interessam à investigação. A entrevista é, portanto, uma forma de interação social. Mais especificamente, é uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca coletar dados e a outra se apresenta como fonte de informação (GIL, 2008, p. 109).

Segundo Vergara (2009, p. 3), a “entrevista é uma interação verbal, uma conversa, um diálogo, uma troca de significados, um recurso para se produzir conhecimento sobre algo”. A entrevista é considerada a técnica de coleta de dados mais flexível disponível para pesquisas em ciências sociais. Ela pode aparecer em diferentes formatos, em função de seu nível de estruturação. Para a presente pesquisa, pretendo utilizar a entrevista informal.

A informal é considerada o tipo menos estruturado de entrevista. A única distinção entre ela e uma simples conversa é o objetivo, sendo o da entrevista a coleta de dados. Entrevistas informais são indicadas para obter uma visão geral do problema pesquisado, compreender melhor e se aproximar dos sujeitos pesquisados (GIL, 2008).

A entrevista informal integrou a fase exploratória da presente pesquisa, por ser “recomendada nos estudos exploratórios, que visam abordar realidades pouco conhecidas pelo pesquisador, ou então oferecer visão aproximativa do problema pesquisado” (GIL, 2008, p. 111). A entrevista informal foi utilizada para aprofundar o tema no contato com os informantes-chave, os quais são líderes na área de jornalismo e comunicação, especialistas no assunto e referências em sindicatos da categoria.

Assim, foi utilizada, como uma das técnicas de coleta de dados, a entrevista informal, com apoio de um roteiro dos pontos e aspectos sobre o campo que ainda careciam de investigação e precisavam ser mais bem explorados. Foram realizadas quatro entrevistas, sendo elas com: Diretor de Jornalismo, representante sindical da emissora pesquisada, Presidente da FENAERT e coordenadora dos cinegrafistas.

4.3.2 Pesquisa documental

Considerando, no entanto, que a abordagem qualitativa, enquanto exercício de pesquisa, não se apresenta como uma proposta rigidamente estruturada, ela permite que a imaginação e a criatividade levem os investigadores a propor trabalhos que explorem novos enfoques (GODOY, 1995a, p. 21).

Para Gil (2008), a consulta às fontes documentais é uma etapa essencial em qualquer estudo de caso que venha a ser realizado. Os documentos são considerados valiosas fontes de dados para o desenvolvimento de outros tipos de estudos qualitativos, o que justifica o esforço teórico sobre o tema, uma vez que os documentos constituem uma rica fonte de dados. Outro aspecto positivo da pesquisa documental é sua definição como uma fonte não reativa, ou seja, as informações permanecem as mesmas, após longos períodos de tempo (GODOY, 1995a). O material das pesquisas documentais pode aparecer sob diversos formatos e exigir a consulta aos mais diversos tipos de arquivos públicos e particulares (GIL, 2002).

Para Godoy (1995a), a análise documental pode ser adotada também como uma técnica complementar, validando e aprofundando dados obtidos por meio de entrevistas, questionários e observação. Gil (2008) estende a utilização dos documentos como estratégia de compreensão para construção de roteiros de entrevista.

Nesta pesquisa, assumi a técnica de pesquisa documental para ampliar meu conhecimento sobre a profissão, as regulamentações e a organização, recorrendo a todos os tipos de arquivo disponíveis na internet ou disponibilizados pela organização à qual os sujeitos pertencem.

Os principais documentos consultados estão relacionados abaixo, além de inúmeros sites de notícias. Suas leituras foram importantes para esclarecer confusões existentes na legislação sobre a profissão e entender o universo em que esse público está inserido, noção que foi especialmente importante para entender falas específicas das narrativas sobre as formas de reconhecimento e remuneração, por exemplo.

- Manual dos Radialistas, elaborado pela Federação Interestadual de Trabalhadores em Empresas de Radiodifusão e Televisão – FITERT (2012)
- Site do Sindicato dos Jornalistas do Rio Grande do Sul, disponível em <<http://www.jornalistas-rs.org.br/index.php>>
- Manual de Legislações Trabalhistas da Radiodifusão, elaborado pela Federação Nacional das Empresas da Rádio e Televisão – FENAERT (2013)

4.3.3 Entrevista em profundidade

A coleta de dados dessa pesquisa, baseada na história de vida, foi a entrevista mediante um roteiro não estruturado, como orienta Fontana e Frey (2008) e Lankshear e Knobel (2008). A entrevista é considerada uma forma de interação social, que permite ao pesquisador obter dados da vida social dos sujeitos entrevistados e também identificar diferentes formas de descrição dos fenômenos estudados (GIL, 2008; FONTANA; FREY, 1994; DUARTE, 2006). “Mais especificamente, é uma forma de diálogo assimétrico, em que uma das partes busca coletar dados e a outra se apresenta como fonte de informação” (GIL, 2008, p. 109). Vergara (2009) define a entrevista como uma interação verbal, um recurso utilizado para se produzir conhecimento sobre algo.

Fiz uso também da recomendação proposta por Riessman (2003) e Demartini (1988), anotando, após cada entrevista, impressões pessoais que facilitem a compreensão das histórias e auxiliem, posteriormente, na análise dos dados. Merriam (1998) sugere o registro, em um diário de campo, das impressões e sensações do pesquisador, considerando esse material um subsídio interessante para a análise dos dados.

O relato, seja ele biográfico ou autobiográfico, como o do investigado que "se entrega" a um investigador, propõe acontecimentos que, sem terem se desenrolado sempre em sua estrita sucessão cronológica (quem já coligiu histórias de vida sabe que os investigados perdem constantemente o fio da estrita sucessão do calendário), tendem ou pretendem organizar-se em sequências ordenadas segundo relações inteligíveis (BOURDIEU, 1986, p. 184).

O pesquisador não deve tentar reavivar a memória do informante ou buscar restabelecer cronologias, pois as próprias ‘falhas de memória’ e as variações no tempo podem subsidiar a formulação de inferências posteriores.

A concretização do método de história de vida, pela ótica de histórias curtas, se dará através de entrevistas em profundidade, sem roteiro estruturado e com a formulação de apenas uma pergunta-chave, para nortear os discursos dos sujeitos de pesquisa. De acordo com a delimitação desse estudo, que tem como recorte a trajetória profissional dos participantes, a questão norteadora os instigará a falar abertamente sobre sua trajetória profissional. Queiroz (1988) apresenta, em seu discurso, pontos sobre a interferência do pesquisador durante a entrevista, que deve ser mínima, de modo a permitir ao entrevistado determinar o que é relevante ou não contar. A realização das entrevistas através de uma abordagem mais ampla abrange

dois aspectos importantes, no método de história de vida: “quem decide o que vai relatar é o narrador [...] e nada do que relata pode ser considerado supérfluo, pois tudo se encadeia para compor e explicar sua existência” (QUEIROZ, 1988, p. 21).

Para a realização da primeira entrevista, formulei uma questão norteadora, que buscou identificar a trajetória de vida dos entrevistados, segundo sua percepção: *Eu gostaria que você me contasse sua experiência de vida, desde a infância até os dias de hoje, relatando experiências que trouxeram aprendizagens importantes para sua profissão de cinegrafista. Você pode iniciar por onde quiser, sem colocar as coisas em ordem e também não precisa ter pressa nem resumir nenhum fato.*

Após a transcrição da primeira entrevista e a reflexão sobre seu conteúdo, busquei, nas entrevistas posteriores, esclarecer pontos que tenham suscitado dúvidas e trouxe à tona alguns questionamentos importantes para a investigação proposta, formulando perguntas que podem ser consultadas no Apêndice B deste estudo.

A escolha do número de entrevistas e de participantes deu-se de acordo com o tempo de pesquisa e a disponibilidade dos entrevistados, e contemplou cinco sujeitos, sendo cerca de três entrevistas para cada profissional entrevistado. Segundo Demartini (1988), o grande desafio da coleta de dados é resolver o dilema que se instaura entre aprofundar, em alguns pontos, os relatos feitos pelo sujeito, sem interferir no depoimento ou direcionar para outros aspectos ou interferir no ritmo de suas emoções.

Dentre os 34 profissionais da emissora, os cinco participantes foram escolhidos através da técnica metodológica *snowball* (bola de neve). A bola de neve é um procedimento que pode gerar amostras heterogêneas sem que essa heterogeneidade seja controlada pelo pesquisador (SEIDMAN, 1998; TURATO, 2003; WEISS, 1994). A técnica é considerada uma forma de amostra não probabilística utilizada em pesquisas sociais nas quais os participantes iniciais de um estudo indicam novos participantes que por sua vez indicam novos participantes e assim sucessivamente, até que seja alcançado o objetivo proposto - o “ponto de saturação”. O “ponto de saturação” é atingido quando os novos entrevistados passam a repetir os conteúdos já obtidos em entrevistas anteriores, sem acrescentar novas informações relevantes à pesquisa (WHA, 1994).

Goodman (1961) explica que os primeiros participantes contatados na aplicação da pesquisa são as “sementes”, que devem ter conhecimento da sua localidade, do fato acontecido ou das pessoas que vivem na comunidade. O primeiro participante a ser escolhido deve, preferencialmente, exercer certa liderança entre aquele grupo, conhecer os demais membros e ser considerado uma referência no assunto pesquisado.

Para selecionar o primeiro indivíduo a ser entrevistado, busquei identificar, através da observação do grupo, quem era o sujeito que exercia uma liderança natural sobre os demais. Durante o treinamento de captação de imagem em que participei, pude perceber que um deles, o Pedro, além de ser o instrutor do treinamento, era muito respeitado pelos demais. Foi possível observar facilmente a relação de admiração perante o trabalho desenvolvido pelo Pedro, principalmente no que diz respeito à conciliação das técnicas de captação e criatividade das matérias.

Os perfis dos profissionais entrevistados estão sintetizados no quadro abaixo. Para manter a confidencialidade dos sujeitos dessa pesquisa, o nome de cada participante foi alterado. Os nomes utilizados para fazer referências às entrevistas, e que constam no quadro baixo, foram atribuídos pelos próprios entrevistados, e estão vinculados principalmente às suas inspirações na profissão.

Quadro 1 - Perfil dos cinegrafistas entrevistados

#	IDADE	CARGO ATUAL	TEMPO DE EMPRESA	TEMPO COMO CINEGRAFISTA	FORMAÇÃO
PEDRO	45	REPORTER CINEMATOGRAFICO	25	21	Ensino Médio completo
TARANTINO	44	OPERADOR CAMERA UNIDADE PORTATIL EXTERNA II	8	8	Ensino Médio completo
SALGADO	57	OPERADOR CAMERA UNIDADE PORTATIL EXTERNA I	35	30	Ensino Médio completo
BERNARDO	26	OPERADOR CAMERA UNIDADE PORTATIL EXTERNA I	3	3	Educação Superior incompleta
ARI	52	REPORTER CINEMATOGRAFICO	36	36	Ensino Fundamental completo

Fonte: Elaborado pela autora (2015).

4.3.4 Utilização de vídeos

Segundo Frisch (2008), a história de vida tem sido cada vez mais entendida como uma abordagem que associa diversas estratégias de coleta de dados, na busca de melhor compreensão da realidade estudada. Dentre estas estratégias, cito o uso de fotografias, a gravação, a pesquisa documental, as entrevistas e o uso de diário de campo (JAIME; GODOY; ANTONELLO, 2007).

A pesquisa documental e a técnica de entrevistas já foram amplamente discutidas nesse capítulo. Eu as adotarei como forma de melhor compreender a realidade estudada. No entanto, de forma a aliar o contexto no qual os sujeitos de pesquisa vivem às estratégias metodológicas, também usarei, como recurso, a imagem em movimento, mais especificamente durante as entrevistas em profundidade. A utilização da imagem justifica-se pela sua onipresença na sociedade atual (BANKS, 2009), auxiliando na descrição mais detalhada do que foi colhido em campo (BECKER, 1997).

A segunda boa razão para o pesquisador social querer incorporar a análise de imagens é que o estudo de imagens ou um estudo que incorpora imagens na criação ou coleta de dados pode ser capaz de revelar algum conhecimento sociológico que não é acessível por nenhum outro meio (BANKS, 2009, p. 18).

O mundo em que vivemos é intensamente influenciado pelos meios de comunicação, principalmente a televisão, que assumiu um papel importante no acesso à informação e ao entretenimento. Os meios de comunicação têm seus resultados, muitas vezes, dependentes de elementos visuais, “consequentemente, ‘o visual’ e ‘a mídia’ desempenham papéis importantes na vida social, política e econômica. Eles se tornaram ‘fatos sociais’, no sentido de Durkheim. Eles não podem ser ignorados” (LOIZOS, 2002, p. 138).

A utilização de imagens na coleta de dados é uma forma de o pesquisador fazer com que os sujeitos de pesquisa reflitam sobre elas. Banks (2009) afirma que ainda existem poucos métodos novos de coleta de dados visuais, mas que as técnicas existentes – filme e foto-elicitação – “são realmente maneiras de estender os métodos sociológicos mais comuns de entrevistas” (BANKS, 2009, p. 81). A elicitação será adotada, nessa pesquisa, por envolver o uso de materiais visuais que podem suscitar comentários, memória e discussões, no decorrer de uma entrevista com roteiro não estruturado (BANKS, 2009).

A elicitação através de fotografias é mais usada do que vídeos e filmes, principalmente pela facilidade de manuseio e de interação. O trabalho de Stephanie Krebs, sobre a dança-drama tailandesa conhecida como Khon, realizado no início da década de 1970, foi um dos primeiros trabalhos a exemplificar o uso de filmes para obter informações dos sujeitos entrevistados, ainda que de maneira amadora.

A utilização de imagens em pesquisas sociais pode provocar sentimentos diversos. Além de considerar a narrativa interna da imagem, ou seja, a história que

aquela imagem está contando ao espectador, há também duas narrativas externas que podem ser consideradas. Um é em relação ao contexto imediato – *aqui-agora* – e aos sentimentos envolvidos no momento da entrevista, a outra é o contexto – *alientão* – da produção original daquela imagem.

Para os sujeitos dessa pesquisa, as imagens possuem um papel significativo em suas vidas, influenciando sua forma de agir, tanto no aspecto profissional quanto pessoal. Assim, recorri às gravações realizadas pelos próprios sujeitos pesquisados para nortear uma das entrevistas que compõe o conjunto de entrevistas em profundidade. Ao invés de um questionamento norteador, os indivíduos foram instigados a contar, da maneira que consideraram relevante, a construção, a vivência e os percalços da realização de determinada imagem. A fim de trazer à tona os sentimentos e aprendizados envolvidos no material produzido por eles mesmos, propus a indagação: *Conte-me quais são suas percepções sobre o conteúdo visualizado, considerando todos os aspectos envolvidos no momento da captação das imagens. Fique à vontade para falar sobre os sentimentos, os aspectos técnicos de equipamento ou os conhecimentos necessários para este trabalho.*

Os vídeos foram trazidos pelos cinegrafistas por ocasião da segunda entrevista. Ao final da primeira, expliquei-lhes o objetivo da utilização do vídeo e os instiguei a trazerem matérias gravadas por eles e que os remetessem a alguma experiência marcante, podendo ser imagens que não tinham sido executadas como imaginavam, matérias que ganharam destaque ou outras mais triviais. Todos os entrevistados trouxeram cerca de três matérias, predominando produções mais recentes e compatíveis com as aptidões de cada um. No Quadro 2 são apresentados, de forma resumida, os tipos de matéria que cada entrevistado selecionou, variando entre jornalismo e produções especiais.

Quadro 2 - Síntese dos tipos de matérias apresentadas

QUANTIDADE DE MATÉRIAS APRESENTADAS	PEDRO	TARANTINO	SALGADO	BERNARDO	ARI
Produção Jornalismo	1		1	1	2
Jornalismo - <i>Hard News</i>	1		1		
Produção Entretenimento	2	1		1	1
Séries Especiais		2			1
Esporte			1		

Fonte: Elaborado pela autora (2015).

Com a utilização dos vídeos, a dinâmica das entrevistas foi um pouco diferente. Enquanto os assistíamos, eles pausavam a projeção para fazer

comentários espontaneamente ou os faziam durante a apresentação do vídeo, explicando o que acontecia e por que as imagens estavam daquela maneira. A média de duração da primeira entrevista foi de 30 minutos, as entrevistas que tiveram a projeção de vídeo duraram cerca de uma hora. Assim, percebi que a materialização do discurso, através de seu próprio conteúdo, despertava nos sujeitos desse estudo maiores domínio e segurança do que somente a fala.

Por fim, apresento, na Figura 1, o desenho de pesquisa elaborado para a realização deste estudo, o qual se trata de uma forma didática de apresentação, com o intuito de situar o leitor quanto aos procedimentos realizados para o atingimento dos objetivos do presente estudo.

Figura 1 - Desenho de Pesquisa



Fonte: Elaborado pela autora (2014).

4.4 RECORDING...

Após expor, com detalhes, as técnicas utilizadas para realizar essa pesquisa, e antes de inserir a estratégia de análise de dados, considero essencial falar, de maneira mais pessoal, sobre os profissionais entrevistados, sobre minha inserção em campo e fazer um relato sobre a maneira como as entrevistas ocorreram.

Quando optei pela realização de um estudo sobre os cinegrafistas, tinha o preconceito de que esses indivíduos eram pessoas bastante introvertidas e que se comunicavam essencialmente através da imagem. Dei a mim, neste momento, o

desafio de utilizar a história de vida, técnica que exigia grande grau de conversação, com a ideia de que seria difícil impulsionar esses profissionais a me contarem sobre suas trajetórias.

Felizmente, apenas uma de minhas intuições estava correta: os cinegrafistas se comunicam essencialmente através da imagem. Eles, porém, se comunicam, também e muito bem, através de palavras e histórias de vida dignas de um filme de longa-metragem.

Após a primeira entrevista, tive a alegria de voltar para casa com mais de 40 minutos de gravação e detalhes impressionantes sobre o dia a dia dos cinegrafistas. A segunda entrevista, com a utilização de vídeos, mostrou um profissional orgulhoso de si e de seus trabalhos, contente pelas imagens e com vontade de contar cada detalhe daquela produção. A terceira entrevista, cheia de dúvidas e curiosidades, foi tomada pela intimidade entre nós – participantes e pesquisadora – e revelou uma série de confissões sobre outros aspectos da profissão.

Muito mais do que o conteúdo das entrevistas e o que elas representam para este estudo e para os avanços dos estudos da aprendizagem baseada em prática, a relação estabelecida de gratidão superou qualquer expectativa teórica. Durante o trajeto até a sala, os cinegrafistas apresentavam-me a todos a quem encontrávamos e com orgulho diziam “essa guria está estudando os cinegrafistas, olha que bacana!”. A surpresa pela valorização atribuída a esta pesquisa fez transbordar minha vontade em aprofundar, cada vez mais, este conhecimento latente.

Depois entendi que essa investigação representava mais do que um simples instrumento de análise para obtenção do título de mestre, pois representava também a confirmação, para eles e para os outros, da importância do papel do cinegrafista na televisão e a comprovação da arte envolvida em todo o trabalho que desenvolvem.

Ao todo completaram-se mais de dez horas de entrevistas, 180 páginas de transcrição e algumas lágrimas de emoção. Algumas entrevistas foram mais curtas, mas igualmente plenas de conteúdo, outras duraram mais de 2 horas, contendo uma riqueza de detalhes não vista nem em livros de romance.

Além de toda essa experiência, ainda participei, durante este trabalho, de algumas pautas junto com os cinegrafistas. No início, achei que existiria alguma resistência, pois era mais uma pessoa em um carro, com equipamentos e horários a cumprir. No entanto, pelo contrário, fui recebida com a paciência de quem saía para

passar: explicavam-me cada passo que davam e cada movimento que faziam com a câmera. Senti-me parte daquelas imagens, como se o crédito também fosse meu.

Não menos importante: nem só os cinegrafistas entrevistados foram atenciosos e prestativos. Os repórteres que conosco gravaram as matérias se interessavam pelo trabalho e diziam “esses caras são ótimos, que bom que alguém está estudando eles”. O envolvimento era tanto que até de desconhecidos recebi *e-mails* com fotos e relatos de repórteres e outros colegas de trabalho.

Para ilustrar essa troca e esse aprendizado diário que aconteceram comigo e relacioná-los com o dia a dia dos cinegrafistas, conto uma experiência que vivi durante os acompanhamentos das gravações. A missão consistia em produzir uma matéria ‘ao vivo’ para o jornal. A repórter havia chegado e o motorista disponível era um rapaz que estava no cargo há apenas dois meses. Além da equipe de captação de imagem (repórter, cinegrafista e motorista), outro carro acompanhou a matéria para fazer a instalação dos equipamentos necessários para a transmissão ao vivo. Em outros casos, essa equipe auxiliar instalaria os equipamentos, voltaria para a emissora, enquanto o motorista auxiliaria na montagem das câmeras. O cinegrafista não hesitou e disse ao motorista: “você fica aqui e aprende com eles como faz isso tudo”, e logo disse ao seu colega de trabalho: “esse motorista está aqui há dois meses, tá querendo aprender”. O cinegrafista montou seu equipamento sozinho, organizou a cena, enquanto os demais profissionais explicavam ao motorista todos os detalhes daquela nova situação que se apresentava para ele. A cena permitiu-me visualizar, na prática, aquilo de que irei falar daqui em diante: a preocupação em compartilhar conhecimento e em ajudar o próximo a crescer.

A partir dessas experiências e dos inúmeros relatos coletados, as entrevistas foram se tornando cada vez mais interessantes e ricas em conteúdo. Para dar conta de todo esse material, no capítulo que segue, discorro sobre a estratégia de análise de dados, ocorrida não somente após a obtenção de todos os dados, mas também no momento em que o contato com os cinegrafistas estava sendo feito, interpretando não apenas os discursos, mas igualmente o contexto existente.

4.5 ENQUADRANDO O CENÁRIO

Uma das abordagens destacadas por Denzin (1989) para a organização e a interpretação das informações obtidas através da história de vida é a estratégia

interpretativa, a qual foi adotada nesta pesquisa. Para Gil Flores (1994), os procedimentos interpretativos de análise estão relacionados às estratégias que atuam sobre dados qualitativos e partem do pressuposto que a realidade social é múltipla, modificável e resultado de uma construção social.

O sentido é uma construção social, um empreendimento coletivo, mais precisamente interativo, por meio do qual as pessoas – na dinâmica das relações sociais historicamente datadas e culturalmente localizadas – constroem os termos a partir dos quais compreendem e lidam com as situações e fenômenos a sua volta (SPINK; MEDRADO, 2013, p. 22).

A análise dos dados se adapta aos objetivos dessa pesquisa, pois não se busca apenas descrever os achados obtidos em campo, mas igualmente a produção de sentido que responda a pergunta inicial (MERRIAM, 1998).

O processo de interpretação é concebido, aqui, como um processo de produção de sentido. O sentido é, portanto, o meio e o fim de nossa tarefa de pesquisa. Como *atividade-meio*, propomos que o diálogo travado com as informações que elegemos como nossa matéria-prima de pesquisa nos impõe a necessidade de dar sentido: conversar, posicionar, buscar novas informações, priorizar, selecionar são todos decorrências do sentido que atribuímos aos eventos que compõem o nosso percurso de pesquisa (SPINK; LIMA, 2013, p. 82).

Uma recomendação comum entre alguns autores é a realização de leituras atentas do material coletado e transcrito, de modo a orientar a decisão sobre as principais abordagens a serem exploradas, tendo em vista sempre o objetivo principal do estudo (DEMARTINI, 1988). A primeira entrevista já pode revelar aspectos importantes que não foram contemplados pelo pesquisador no planejamento das entrevistas e que deverão ser levados em consideração. Não é possível, portanto, perceber momentos distintivos entre o levantamento das informações e a interpretação, pois, durante todo o processo, o pesquisador está imerso no processo da própria interpretação (MERRIAM, 1998; DEMARTINI, 1988; SPINK; LIMA, 2013).

O pesquisador está, desde a realização da primeira entrevista, analisando as informações que lhe chegam e está, até a última entrevista, inovando o seu referencial teórico e a sua técnica de pesquisa; ele lida, desde o início, com o geral e com o particular, na medida em que cada história de vida é um todo que se apresenta (DEMARTINI, 1988, p.70).

A análise inicia-se de fato com a imersão nas informações recolhidas, “procurando deixar aflorar os sentidos, sem encapsular os dados em categorias, classificações ou tematizações definidas *a priori*” (SPINK; LIMA, 2013, p. 83). Segundo Demartini (1988), a riqueza proveniente do referencial teórico, através da história de vida, ocorre pelo envolvimento e pelo questionamento recorrente sobre a

literatura e sua relação com o campo. Para Spink e Lima (2013), é no momento da análise que podem surgir confrontos entre os sentidos construídos durante o processo de pesquisa e os conhecimentos decorrentes das teorias-base. Justamente desse confronto inicial emergiram as categorias de análise utilizadas nessa pesquisa.

Após a conclusão de todas as entrevistas e de sua transcrição, muitas leituras foram realizadas, na busca do entendimento completo de histórias não contadas de forma linear. Diferentemente de um método tradicional, na história de vida é preciso ouvir e interpretar uma narrativa de cada vez, de maneira isolada, com o intuito de encontrar sua relevância pessoal e estabelecer conexões (CHASE, 2005; ATKINSON, 2002). Cada história de vida foi, portanto, tratada individualmente, considerando sua totalidade e buscando explorar seus diversos significados (DENZIN, 1989).

O manuseio e o entendimento das informações deram-se a partir de um roteiro de interpretação, com base em Demartini (1988). Após o entendimento da história de cada participante da pesquisa, destacaram-se trechos dos depoimentos coletados, tendo em vista o problema de pesquisa levantado, constituindo-se então categorias amplas. A análise dos trechos selecionados em relação à literatura levantada sobre o tema permitiu a identificação de categorias e subcategorias, as quais foram frequentemente testadas e reformuladas, tendo como norteador os objetivos específicos deste estudo. O conjunto de informações foi analisado, identificando-se semelhanças e diferenças entre os discursos e os interpretando com base nos referenciais teóricos existentes e nos novos referenciais identificados que pudessem auxiliar a compreensão dos objetivos de pesquisa propostos. O retorno aos relatos completos, com base nos trechos analisados, ocorreu recorrentemente, de forma a não perder de vista o contexto explicitado pelo entrevistado, no momento da fala.

Realizado o entendimento da sistemática adotada nas análises dos dados, parto para a apresentação dos resultados. No próximo capítulo, busco apresentar a história de vida de cada cinegrafista entrevistado, sintetizada de acordo com informações que permitem contextualizar o ambiente de desenvolvimento deste indivíduo e as principais influências recebidas. Após uma breve explanação sobre a trajetória de cada um, início a discussão de temas relevantes para entender o desenvolvimento desses profissionais ao longo do tempo.

Minha neutralidade como pesquisadora não é aqui discutida, pois tenho consciência de que, ao sintetizar as histórias, dei relevância a aspectos escolhidos por mim, que, obviamente, vão ao encontro dos objetivos, mas que levam também em consideração minha própria história de vida, crenças e valores. Para Spink (2004), os dados de uma pesquisa podem ser reinterpretados por diferentes indivíduos em diferentes momentos e possuem possibilidades infinitas. Esta análise é uma possibilidade visualizada por mim, em um momento vivido por mim e pelos entrevistados. A opção por também trazer a transcrição literal das falas dos entrevistados segue a opção interpretativa de Spink (2004), na justificativa de usar o discurso individual como uma produção de sentido único, reproduzida em um momento singular de quem produz tal discurso.

5 TRAJETÓRIAS DE VIDA DOS CINEGRAFISTAS

Pra mim, eu não fui migrando, mas eu tive que passar por fases que me levariam pra onde eu precisava.

Toledo

Antes de aprofundar a análise dos resultados desta investigação, procurei sintetizar as histórias de vida de cada entrevistado, pois, como afirma Queiroz (1988), uma das contribuições dos relatos das experiências é a possibilidade de mostrar como, ao longo do tempo, formou-se a personalidade do narrador. Dessa forma, a partir da história de cada entrevistado, o leitor poderá conhecer o contexto em que cada um está inserido, sua trajetória e suas ideias gerais sobre a profissão.

5.1 A TRAJETÓRIA DE VIDA DE PEDRO

A história de Pedro com a televisão teve início com a fotografia. Seu pai era professor e, devido ao baixo salário, começou a tirar fotos de casamentos e de turmas de colégio. Com dois empregos e uma faculdade, o pai de Pedro estava pouco em casa e eles se viam com pouca frequência, porém quando seu pai estava “mexendo no equipamento e tal, eu ficava sempre na volta ali, e meu interesse por fotografia começou naquela época já”.

Aos seis anos de idade, Pedro ganhou sua primeira câmera fotográfica. Com ela vieram a curiosidade pela arte da imagem e o interesse em desvendar os mistérios daquele equipamento. Junto a seu pai, Pedro mexia constantemente nas câmeras e inclusive o auxiliava na revelação das fotos, que era feita em um laboratório organizado no banheiro da casa onde moravam.

São coisas que vão te marcando assim como criança. Eu tava sempre perto do meu pai, sempre junto com ele, sempre vendo o que ele tava fazendo. E isso é uma coisa que despertou assim meu interesse pela imagem assim, pela fotografia (Pedro).

Com o passar do tempo, Pedro se envolveu com o serviço militar. Quando saiu do quartel, em 1988, por indicação de um tio que trabalhava em uma emissora de televisão da cidade, nela se tornou operador de videotape (VT)¹¹. No entanto, um ano após, a função em que trabalhava foi extinta e “eu era um guri, não tinha família

¹¹ Operador de videotape é uma função extinta. Esta era a função de um técnico que acompanhava o cinegrafista para manusear o aparelho em que estava a fita de gravação.

nada, outras pessoas que trabalhavam ali tinham mais experiência do que eu, e família né. Aí saí, fiquei um ano fora”.

Após trabalhar um ano em outra organização, a emissora de televisão em que atuara anteriormente entrou em contato com Pedro e ofereceu-lhe vaga de auxiliar técnico, no almoxarifado de equipamentos. “Comecei a ter o contato direto com as câmeras que a gente trabalha né. Aí comecei a mexer, comecei a olhar, ler manuais, e pegar dicas com um ou outro colega assim”.

Apesar da dificuldade de extrair informações dos colegas, Pedro foi se interessando cada vez mais pela profissão e pelas imagens da televisão. Um dia seu colega cinegrafista faltou e era necessário fazer algumas imagens importantes sobre o trajeto de turbinas que haviam chegado à cidade.

Eu me ofereci. Aí o diretor da época, o diretor de jornalismo, aí ele disse: ‘Ah vai, vai lá, que no mínimo que vai fazer é não poder usar, mas se tu não for a gente não vai ter’. Aí fui, fiz, deu certo, apesar do nervosismo e tal, sabe aquela coisa. Na época as câmeras era uma câmera com um VT. Tu ficava só com a câmera, aí ligada por um cabo tinha um tipo vídeo cassete, um gravador de vídeo, grande, pesado, uma fita desse tamanho. Então ficava o repórter cinematográfico e o operador de VT do lado carregando aquele gravador de vídeo né. E eu obviamente saí só eu, saí com a câmera num ombro e o VT no outro né. E as primeiras, minhas primeiras imagens que eu fiz e que entraram no ar foram essas imagens (Pedro).

Durante três anos, Pedro cobriu as férias de seus colegas e se prontificava a fazer matérias, quando algum cinegrafista faltava. Em 1994, Pedro foi promovido a cinegrafista e começou uma sólida trajetória, na mesma emissora de televisão em que iniciara. Seu interesse pela profissão resultava em muita pesquisa e em muitos estudos. Junto com a cinegrafia, “aprofundi também o meu hobby pela fotografia. Então uma coisa foi se juntando na outra sabe, e hoje a gente faz essas Escolas de Vídeo aqui né, eu dou aula também, eu dou aulas lá como operador, pra cursos de operador de câmera”.

O interesse de Pedro por tecnologia é tão grande que ele vive conectado, experimentando novas técnicas de captação de imagem. Um exemplo disso foi a descoberta de um aplicativo de celular que fazia imagens em *time-lapse*¹². Depois de testar o aplicativo com um vídeo de flor de cactos se abrindo, Pedro arriscou fazer um vídeo do nascer do sol. “Botei o telefone numa área dos fundos que eu tenho na minha casa que é leste né. Então deixei de noite gravando e de manhã o

¹² *Time-lapse* é um processo cinematográfico em que a frequência de cada foto por segundo de filme é muito menor do que aquela em que o filme será reproduzido. Assim, quando visto a uma velocidade normal, o tempo parece correr mais depressa.

sol nasceu, botei um carregador nele pra ele aguentar e ficou um vídeo lindo”. Entretanto, depois da gravação desse vídeo, suas fotos estavam sempre aparecendo com um risco. Após muitas pesquisas, Pedro descobriu que fazer imagens diretas do sol queima o sensor da câmera, fato que para ele parecia ter sido superado com câmeras modernas.

Ele (editor) abriu (a matéria) com um clipe em *time-lapse* e tudo isso aí eu fiz baseado no que eu aprendi no telefone. Porque quando eu peguei a câmera assim, o princípio era o mesmo sabe, eu descobri aonde era, fiz uma pesquisa pra saber de, que tinha algumas coisas diferentes que na câmera tu poderia colocar mais frames sabe, pra ti fazer esses *time-lapse* aí. E aí eu comecei a fazer, e aí eu comecei a fazer, uma coisa que eu aprendi no telefone (Pedro).

O resultado das experiências de Pedro, externas à televisão, refletiu-se diretamente na construção de seu trabalho na emissora, e adveio de um dos vídeos apresentados durante sua entrevista: um *time-lapse* do nascer do sol em Porto Alegre. Além desse vídeo, Pedro também trouxe um de maior duração: dez minutos de matéria. Durante a projeção, ele me contou sobre como aprendeu a utilizar diferentes equipamentos em situações inusitadas. A matéria deste vídeo era sobre o tipo de produção e permitia ao cinegrafista abusar tanto dos tipos de câmeras como das luzes, tendo, portanto, a possibilidade de aplicar várias técnicas e usar diferentes modos de gravar. O último vídeo trazido foi uma matéria feita para um noticiário local, em que o cinegrafista continuou gravando após a entrevista terminar e teve a habilidade de captar momentos do entrevistado que repercutiram nacionalmente. Mais do que acreditar que aquela cena poderia render mais do que uma entrevista, o entrevistado trouxe esse conteúdo para mostrar como é importante o envolvimento do cinegrafista em todos os âmbitos, pois, para ganhar espaço com aquele conteúdo, Pedro precisou insistir junto à editoria do programa para visualizarem suas imagens.

São situações inusitadas e experiências marcantes em sua trajetória de vida que tornam Pedro referência para todos os demais entrevistados. Pedro aliou o interesse pelas imagens, pela televisão e pela fotografia à facilidade de ensinar. Sua didática foi reconhecida espontaneamente pelos demais entrevistados. Hoje ele participa de escolas e formata treinamentos dentro da própria emissora.

5.2 A TRAJETÓRIA DE VIDA DE TARANTINO

“Quando eu era menino, todo mundo na minha época queria ser jogador de futebol, outros queriam ser pilotos de Fórmula 1, e eu desde muito menino mesmo, desde os meus 14 anos, eu já queria trabalhar em televisão” (Tarantino).

Esse é o começo da trajetória de Tarantino, que desde muito cedo com a convicção do profissional que se tornaria quando maior, trilhou e percorreu um caminho para se preparar e assumir a profissão de cinegrafista. Tarantino escolheu sair do quartel a fim de buscar o conhecimento necessário para a função. Primeiro, iniciou como *office boy* em uma emissora de televisão, tendo assim o primeiro contato com o dia a dia do jornalismo e com os equipamentos. Ainda como *office boy* aprendeu a ser cinegrafista, com colegas de trabalho que tiveram importante papel nessa trajetória.

Tenho bons amigos que começaram a dizer: ‘tu não poder ser boy sempre’, e diziam pra eu aprender, e fui aprendendo no dia a dia, saindo com as equipes pra rua, sem o compromisso de fazer, só saía pra ver como é que era a rotina, e aí o profissional passava o equipamento pra mim, e me supervisionando, me ajudando, como fazer, como agir, como me comportar com a equipe. Aos poucos eles foram me deixando sozinhos, aos poucos eles foram tipo ‘vai só tu mesmo’, até que eu podia andar sozinho, fazer sozinho (Tarantino).

Durante seis anos, Tarantino trabalhou como *office boy* da emissora, buscando sempre o contato com as câmeras, ainda que indireto, recebendo o apoio dos colegas. A promoção de *office boy* para *cinegrafista* “tava fora de questão, não tinha como”, pois, na época, “só pessoa muito qualificada entrava, era uma época que se exigia muito do profissional”. A alternativa que encontrou foi uma transição para operador de VT, pois como “era uma profissão que já tava a beira da extinção, alguns profissionais já tavam se aposentando (...). Eu não ia conseguir dar um salto tão grande, eu precisava desse degrau”. Percorrer esse caminho não foi fácil, mas devido à aposentadoria de alguns operadores de VT, foram “surgindo oportunidades de fazer freelance pra poder aprender e assim fui indo, aprendendo a fazer freelance”.

Antes ser *office boy*, Tarantino nunca havia tido contato com uma câmera. Apesar de gostar muito de televisão e ter certeza de onde queria chegar, o contato com a tecnologia de como fazer cinegrafia ele foi ter em seu primeiro trabalho na televisão. Após o horário de expediente, quando as pessoas já tinham saído da

emissora, Tarantino pegava a chave da sala de equipamentos, montava o equipamento sozinho, gravava algumas imagens e depois assistia.

Durante muito tempo, Tarantino trabalhou como operador de VT e, após seis anos na primeira emissora de televisão em que trabalhou como *office boy*, ele migrou para a segunda emissora, juntamente com um grupo de profissionais que estava fazendo essa mesma movimentação. Por causa de sua experiência como *freelance* de operador de VT, Tarantino conseguiu ir para essa emissora como operador de VT e assim iniciar sua trajetória como cinegrafista. O trabalho como operador de VT deu a ele a oportunidade de conviver com pessoas que “eram meus professores, que foram meus professores” e que são, até hoje, sua inspiração no mundo do jornalismo.

Lá foi muito mais fácil passar de operador de VT pra cinegrafista, porque o público lá não era tão qualificado como era aqui, que a exigência era muito maior, padrão nacional. Mas lá eu consegui mostrar uma coisa que eu realmente nasci pra fazer, fazendo bem ou fazendo mal, mas foi o que eu nasci pra fazer, eu sabia que isso ia dar certo, e deu certo (Tarantino).

A chance para ser cinegrafista apareceu tanto porque Tarantino conseguiu mostrar que “podia fazer imagens”, como por ter o apoio de pessoas que acreditavam nele e queriam lhe dar oportunidades. “Eu aproveitei bem a oportunidade, agarrei com tudo porque eu sabia que esse era meu destino”. Apesar da pouca experiência em captação de imagens, Tarantino era muito jovem quando começou na segunda emissora e estava consciente de que ainda não tinha a experiência necessária. Pela vontade de fazer aliada ao vigor físico, destacou-se, no trabalho, em relação aos demais profissionais.

Na segunda emissora, já atuando como cinegrafista, Tarantino trilhou um caminho que lhe permitiu voltar para a emissora onde sua história começara e que “é o que eu sempre quis pra mim”. Certo de sua vocação, Tarantino conquistou seu objetivo e hoje afirma: “eu sempre quis trabalhar onde tô trabalhando e fazer o que eu faço”.

Dentre as diversas histórias de sua carreira, Tarantino destaca uma das primeiras matérias – “que deu estresse” – cujo objetivo era gravar um boletim durante a procissão de Nossa Senhora de Navegantes. Inconsciente dos impactos que sua ansiedade poderia causar, ele disse ao repórter que não havia possibilidade de errar naquela gravação. Seu posicionamento impositivo deixou o repórter nervoso e os erros foram tantos que a procissão passou por eles sem que o boletim pudesse

ser gravado. Hoje, ao lembrar o ocorrido, Tarantino reconhece que “eu era muito afoito, muito temperamental (...) impus essa condição a ele, e do meu modo de ver eu não ia errar”.

Com o passar do tempo, Tarantino foi se desenvolvendo cada vez mais e todo o preparo e dedicação, durante a carreira na televisão, transformaram-se em prêmios e matérias reconhecidas. Durante a entrevista com apresentação dos vídeos, ele se mostrou muito preocupado em trazer para discussão matérias que valorizassem seu trabalho e mostrassem o reconhecimento dos anos de dedicação à emissora. Desde matérias sobre a natureza, em que teve que aprender a lidar com um ambiente diferente do usual, até coberturas investigativas e especiais, todas as matérias trazidas remetiam a um momento de vitória. Nos relatos, Tarantino contou sobre como passou por situações difíceis durante algumas coberturas, que abrangeram desde matérias sobre prostituição infantil até sobre a pobreza e o impacto na saúde. Nestas ocasiões, ele vivenciou realidades que nunca antes imaginara, às quais precisou se adaptar rapidamente e fazer com que elas não influenciassem seu comportamento como cinegrafista nem afetassem seu emocional.

O desafio de hoje é o mesmo que eu tinha a mais de 20 anos atrás (...) eu não me dou o direito de achar que eu já domino totalmente, eu acho que todo dia eu tô aprendendo, pra eu me manter atento. E o maior desafio é o mesmo que era antes, relacionamento, relacionamento com repórter, com equipe, isso é difícil, era e é difícil ainda, então é um exercício cotidiano, um exercício diário (Tarantino).

Confiante de ter escolhido a profissão certa, Tarantino afirma que quer se aposentar fazendo o que faz hoje, “que eu chegue com saúde, com a coluna boa, com o olho bom”. Ciente de que os esforços necessários da profissão não eram naturais para o corpo – uma câmera pesa cerca de doze quilos, e é apoiada somente em um ombro – procurou, desde jovem, reforço físico, especialmente para a musculatura da coluna.

5.3 A TRAJETÓRIA DE VIDA DE SALGADO

A história de Salgado como cinegrafista começa em um concurso de fotografia, de um jornal de Porto Alegre, o qual premiava semanalmente as três melhores fotos enviadas pelos leitores. Era um período de ditadura e havia dezenas de movimentos de rua. Salgado estava sempre com a máquina no bolso para

registrar o que fosse relevante. A primeira foto enviada por ele, tirada no centro da cidade, foi premiada em uma das edições do concurso. Foi quando a imagem e a discussão “em cima daquele momento” que, se não for capturado, não volta mais, entraram na vida de Salgado.

Salgado estudava Biologia, a qual, apesar de ser uma ciência distante da cinegrafia, recorria frequentemente a imagens para “registrar o ambiente, o habitat de tal inseto, de tal bicho que tu tivesse pesquisando”. Alguns amigos de Salgado, que estavam com ele na faculdade, começaram a carreira jornalística. Um deles o convidou para trabalhar na nova emissora de TV da cidade.

Fui, conversei e aí ele explicou como era o trabalho, e aí bah, vamo nessa, o trabalho em equipe é bacana. Que o que mais te chama também, o que te leva, se for ver, o espírito da grande maioria das pessoas que tão nessa profissão é tu não ter rotina, tu não tem rotina (Salgado).

Embora tendo abandonado a Biologia, Salgado diz que as condições que o levaram a procurar tal curso foram as mesmas que o conduziram para a televisão: um espírito inquieto e questionador. No início, Salgado trabalhava como operador de VT. Enquanto a tecnologia que levaria à substituição do operador de VT não chegava ao Brasil, Salgado ia obtendo outros conhecimentos que lhe possibilitassem se manter na televisão, “e aí eu fui indo, fui indo, fui me interessando, eu quero imagem, meu negócio é imagem”.

Ainda na década de 80, como operador de VT, Salgado participou de um curso de fotografia, o qual impulsionou ainda mais seu interesse. A oportunidade de atuar como cinegrafista surgiu em ‘um dia qualquer’, quando a equipe estava pronta para sair para captar imagens e o cinegrafista ainda não havia chegado. A matéria seria sobre uma revolta popular na Antônio de Carvalho. Na ânsia de ter aquele material, o diretor da TV designou Salgado para a missão de ir até lá e fazer a captação de imagens.

Eu fui, bah, aquela tensão assim, tri nervoso né, bah, imagina eu vou e se não dá certo e coisa, tri nervoso, fui, gravei, voltei, material foi ao ar tudo, e aí o cara gostou e disse ‘bah, que legal, foi firme’ me fez ir lá olhar o material editado, depois me mostrou como é que ficou, que tava bacana ‘aqui tu deve procurar fazer mais isso, mais aquilo’ (Salgado).

A rotina como operador de VT perdurou por mais seis meses, até que um colega de equipe foi trabalhar em Santa Catarina e a oportunidade de ser cinegrafista foi oferecida para Salgado. O agora cinegrafista continuava frequentando as aulas de Biologia, mas, no momento da renovação de matrícula, devido a questões financeiras, desistiu da formação em Biologia. Ele não se

arrepende desta decisão e afirma: “a biologia me serviu, me serve até hoje pra muita coisa, até pra matéria, que dependendo da matéria que tu vai fazer né, porque é bom pra tu saber, porque eu acho que aprendizado não ocupa espaço né”.

Para Salgado, a curiosidade e a inquietação da profissão foram os fatores que o fizeram se apaixonar pela cinegrafia. A relação com a comunidade, os contatos e as viagens soam como uma harmoniosa aventura a qual faz com que a profissão seja, a cada dia, um novo desafio. A paixão pelas imagens e pelas oportunidades que elas representam no dia a dia de um cinegrafista faz com que ele a compare a uma droga: viciante e intensa.

Então ela tem isso, mas isso é a adrenalina, e como qualquer outra coisa tu acaba viciando na adrenalina, é uma droga como qualquer outra, endorfina, sabe, tu sempre quer fazer melhor, tu sempre procura querer fazer melhor, tu sempre, porque aventureiros surgem vários ao longo do tempo assim, ‘ah, vou pegar um emprego de cinegrafista’. Mas cinegrafista não é emprego, sabe, é paixão, é tu gostar, é uma profissão (Salgado).

O relato de Salgado mostrou-se ainda mais convincente quando ele me mostrou os vídeos de suas matérias. Entusiasmado pela notícia do dia e pela produção de conteúdo que leve informação ao telespectador, Salgado trouxe para discussão algumas matérias sobre esporte e duas sobre problemas que a sociedade enfrenta. Todas haviam sido feitas para noticiários diários, ou seja, tinham tempo de gravação. No esporte, a matéria sobre a Copa do Mundo marcou o discurso. Salgado relatou como trabalhar com esporte conduz a um tipo de gravação não planejado, em que o cinegrafista não sabe quando vai acontecer o lance mais importante: é preciso estar atento o tempo todo. Com as duas outras matérias, Salgado transmitiu a mim as mensagens de como um cinegrafista deve se portar na rua, em situações nas quais a comunidade protesta contra algum ato do poder público. O cinegrafista precisa captar, simultaneamente, o discurso e a percepção de ambos os lados. Estes desafios diários fazem parte do noticiário televisivo, podendo até ser inesperados, conforme a pauta.

Paixão e entusiasmo são palavras que definem a trajetória de Salgado. Apaixonado pela profissão e pelos desafios do dia a dia, reconhece o papel do cinegrafista como “os olhos da sociedade” e vê, em seu trabalho, a importância de levar conhecimento e informação ao mundo. No entanto, ao mesmo tempo em que “a profissão tem muita coisa boa, tem a criatividade, porque ser cinegrafista não tem amarra”, a desvalorização deste profissional é percebida e sentida por Salgado, seja através da legislação que não reconhece os riscos da profissão e a equipara a

qualquer outra função administrativa, seja pelo próprio reconhecimento interno desta atividade.

5.4 A TRAJETÓRIA DE VIDA DE BERNARDO

De vendedor de xampu a cinegrafista: é por essa reviravolta que a vida de Bernardo passa. Depois de iniciar a faculdade, no curso de Publicidade e Propaganda, Bernardo mudou para o de Audiovisual. Ao mesmo tempo em que cursava a graduação, Bernardo trabalhava em uma loja que vendia produtos para salão de beleza.

Quando estava na faculdade, Bernardo foi convidado por seus amigos a participar da gravação de um curta metragem. Após um mês de gravação, o vídeo produzido por ele e por seus amigos concorreu ao festival de Gramado, no RS. “E era um curta e a gente tava no primeiro, segundo semestre da faculdade. E eu comecei ah, ‘tipo, cara, que que eu tô fazendo aqui vendendo shampoo? Tinta de cabelo?’”.

A inquietação e a descoberta de novos interesses encontraram-se por ocasião de uma palestra apresentada por um profissional de televisão, na universidade em que Bernardo estudava. Ele foi conversar com o palestrante, mostrando interesse pelo trabalho, sendo então indicado para preencher uma vaga de cinegrafista. Apesar de não ter conhecimento algum sobre a atividade e tão pouco sobre as câmeras utilizadas, Bernardo começou a trabalhar como cinegrafista.

No primeiro mês eu achei que ia ser demitido. Todo dia era uma prova, todo dia eu metia uma entrevista sem foco, verde, azul, com fundo estourado, com repórter escuro. Foi um caos. Eu quase que cortei os pulsos. ‘Pelo amor de Deus, o que eu tô fazendo aqui?’ Aprendi no grito, literalmente no grito. E perguntando pros colegas, sempre indo muito atrás dos colegas. E eu comecei a me apaixonar por isso. Tipo, pelas técnicas de fazer uma imagem legal, de contar uma história pras, sei lá, lá em Santa Cruz, perto de um milhão de telespectadores, contar as coisas que eu via, tanto as coisas boas quanto as coisas ruins (Bernardo).

Após um ano e meio de profissão, Bernardo participou da gravação de um programa especial em sua emissora. As imagens feitas por ele foram reconhecidas pela equipe de cinegrafia da capital, Porto Alegre. Sua dedicação e seu esforço foram reconhecidos e a coordenadora de operações, o convidou a concorrer a uma vaga de cinegrafista em Porto Alegre. Bernardo participou do processo seletivo, porém, por causa da faculdade, não assumiu a função. Em dezembro uma nova

oportunidade apareceu e Bernardo começou a trabalhar na emissora de Porto Alegre em março de 2013.

Desde o início de sua carreira como cinegrafista, Bernardo visualiza metas maiores e pretende aprofundar seu conhecimento em matérias mais produzidas, que envolvam diversos tipos de luzes e técnicas avançadas, diferente do jornalismo do dia a dia. “Adoro fazer o que eu faço, mas eu ainda tenho um sonho de virar Diretor de Fotografia, mas se vier oportunidades grandes de cinegrafista vou continuar, gosto muito disso”.

Bernardo hoje cursa cinema e vai se capacitando sempre mais para atingir seu objetivo. No dia a dia, Bernardo já tenta inserir técnicas de fotografia e de imagens altamente produzidas. “Eu gosto de, eu criei um estilo de trabalho, que é trabalhar com a íris¹³ baixa, pra desfocar fundo, pra ser uma coisa mais documental, tentar chegar o mais perto possível da coisa tipo, de novela assim”.

Seu perfil mais focado em matérias produzidas apareceu também quando assistíamos aos vídeos trazidos para as entrevistas. Bernardo escolheu duas matérias distintas em relação ao conteúdo: a cobertura de um assassinato e uma matéria sobre a imigração de nigerianos para o Brasil. Não obstante os conteúdos distintos e a necessidade de envolvimento emocional diversos, ambos os vídeos se assemelham no ponto em que fazem relação a um conteúdo produzido, em que Bernardo pode usar luzes diferentes, posições de câmeras diferentes e também modificar os cenários. Durante sua narrativa, Bernardo mostrou-me, principalmente, as técnicas desenvolvidas em cada situação e como precisou se portar para atingir seu objetivo. Não obstante a matéria sobre o assassinato ter causado impacto emocional sobre ele, Bernardo reforçou, em diversos momentos, a necessidade de o cinegrafista desenvolver a habilidade de não permitir que uma realidade adversa interfira em seu posicionamento como profissional de imagem.

Apesar da paixão pela profissão e pelas possibilidades de vivência que ela propicia, Bernardo percebe a desvalorização dos cinegrafistas. “Às vezes alguns enxergam a gente como apertador de botão e eu não vejo isso. A gente constrói história, a gente monta histórias com nosso olhar. A gente não precisa falar, a gente só precisa enxergar bem”.

¹³ A íris é utilizada para manter o nível de luz ideal no sensor de imagem, de forma que as imagens possam ser nítidas, claras e expostas corretamente com contraste e resolução ideais. A íris também pode ser usada para controlar a profundidade de campo.

5.5 A TRAJETÓRIA DE VIDA DE ARI

Aos 16 anos, Ari já precisava trabalhar. Através de indicações, tornou-se funcionário de uma emissora de televisão de Porto Alegre. Embora trabalhando na televisão e ainda ‘gurizão’, Ari tinha vontade de tornar-se médico.

Aí pra fazer medicina eu tinha que ter tempo disponível pra estudar (...) me tornar médico não foi possível porque eu tinha que trabalhar, então a medicina foi abortada. Então não tinha a medicina, que era o que eu queria, e aí o que viesse seria qualquer coisa, vim parar aqui (Ari).

No começo, Ari era *office boy* da equipe de jornalismo da emissora de televisão. Logo em seguida, aos 17 anos, passou a trabalhar diretamente com as equipes de reportagem, como auxiliar, “aí ia pra rua fazer reportagem na rua como auxiliar, era auxiliar. E aí como auxiliar é que eu fui aprendendo né, a arte de ser cinegrafista né, tipo, gravar, filmar”.

Com o tempo, Ari foi se envolvendo mais intensamente com a televisão, na área de jornalismo, na qual tivera seu primeiro contato com a televisão. Para Ari, seu trabalho não era totalmente oposto a seu sonho de profissão, “porque de uma certa forma tem relação, tu lida com humanas né, jornalismo é área de humanas, medicina também era de humanas, então tudo mais ou menos a área né, tem a ver”.

Como auxiliar, Ari teve contato com uma tecnologia de captação de imagem hoje inexistente: o filme. “Aprendi muito, porque o filme ensina muito, o filme te ensina muitas coisas que o vídeo já te entrega pronto hoje em dia com a modernidade dos equipamentos”. Apesar de não atuar como cinegrafista, foi na época em que a imagem era captada através de um filme que Ari aprendeu a ser câmera e iniciou seu entendimento sobre o mundo da notícia: Ari, ao sair como aprendiz junto com as equipes de reportagem, levava seu rolo de filme para se exercitar.

Eu sou do tempo do filme, não é nem de videoteipe, de vídeo, é filme, que filme era assim, tu não podia errar, porque filme, o filme gravou errado, filmou errado, azar, foi, e no vídeo tu erra e tu pode pagar imagem, voltar, gravar quantas vezes tu quiser, porque a fita tá ali a sua disposição. (...) Pra tu ser cinegrafista na época do filme, era uma coisa mais difícil do que é hoje, porque tu tinha que saber tudo isso, mas uma coisa a mais, realmente não podia errar, porque tu tinha uma quantidade X do filme pra gastar, tu só saía com o rolinho de filme, se tu gastasse aquele rolinho de filme, ou tu voltava pra TV com nada, ou tu voltava com alguma coisa porque filme é filme, filmou, revelou, metade do filme que tu fez não valeu, a outra metade valeu, só ficou metade do teu trabalho. Então era uma coisa muito mais complexa e muito mais desafiante porque a margem de erro era praticamente zero, tanto pra quem gravava quanto pro repórter (Ari).

As primeiras câmeras de vídeo tinham o equipamento de captação do áudio separado da câmera, o que oportunizou a atuação de Ari, por curto tempo, como operador de áudio. Logo em seguida, ele se tornou cinegrafista. “Então a minha vida de cinegrafista começou assim, aí eu fui aprendendo, saia, fazia teste né, testava, aí quando passou pra vídeo eu também fiz teste com vídeo e logo em seguida me tornei cinegrafista”.

Pessoas, acontecimentos e sentimentos. Essas foram as principais razões para que Ari continuasse na televisão, envolvendo-se cada vez mais com aquele dia a dia dinâmico, de notícias e de imagem. Após 37 anos de profissão, Ari afirma que sua maior angústia, ainda hoje, é não conseguir fazer a imagem como pensou, apesar de sempre buscar entregar o melhor material, com alguns diferenciais que transmitam ao telespectador toda a história a ser contada.

Ari mudou sua opção de carreira – de medicina à cinegrafia – e atribui muito dessa mudança ao fato de ter descoberto algo de que realmente gosta. Durante a infância e adolescência, Ari frequentava muito hospitais devido aos problemas de saúde do pai. Por causa desta vivência, emergiu sua vontade de fazer medicina. Pela necessidade de trabalhar desde cedo, Ari não pôde seguir a carreira médica e envolveu-se com o jornalismo: “comecei a trabalhar e descobri que é bom também”. A oportunidade, aliada à descoberta de uma nova aptidão, levou Ari a buscar o aprendizado. “E quando tu descobre que gosta de fazer alguma coisa, a tendência é tu fazer bem, ou a pelo menos tu te esforçar pra fazer bem, né”.

Com muitos anos de carreira, Ari entende que, além de gostar do que faz, o desafio está em sempre buscar uma forma diferente de olhar. Durante as entrevistas em que utilizamos os vídeos, Ari trouxe para discussão vídeos de matérias que requeriam essa criatividade. Ele se orgulha de sua capacidade de pegar conteúdos que aparentemente não lhe dão possibilidade de inovar e conseguir trazer aos olhos do telespectador algo diferente. Por exemplo, em uma matéria gravada com médicos, dentro de um laboratório de exames, ele me mostrou em que momentos as luzes permitiam uma maneira diferente de passar aquela informação e agradar os olhos.

Exemplos como esse permeiam o discurso de Ari e reforçam sua trajetória de vida: gostar do que se faz possibilita ao indivíduo construir uma carreira, pois ele sempre estará focado em fazer o melhor possível.

5.6 O PRIMEIRO TAKE¹⁴ DAS TRAJETÓRIAS CONTADAS

Antes de entrar na análise das práticas e dos processos de aprendizagem de forma profunda e relacionar as descobertas em campo com os conceitos da aprendizagem baseada em práticas, considero significativa a discussão sobre alguns saberes percebidos durante os relatos e que permeiam, de alguma forma, todas as histórias narradas. É importante retomar que, na perspectiva desse trabalho, os saberes dizem respeito ao *knowing*, pois são considerados como uma atividade situada, distribuída entre os seres humanos e não humanos, ou seja, objetos, ferramentas e artefatos (GHERARDI, 2009a). Os saberes da experiência, descritos a seguir, com base nos relatos da história de vida dos cinegrafistas pesquisados, ocorrem na relação entre o conhecimento e a trajetória de vida daquele sujeito, ou seja, são marcados por algo que se vivencia e que, sendo experienciado, deixa marcas éticas, políticas, culturais e existenciais (BONDÍA, 2002; FISCHER; TIRIBA, 2009).

Apesar do primeiro contato com a televisão ter ocorrido de forma diferente para os vários entrevistados, é possível visualizar que, em todos os casos, esse envolvimento com o meio tendeu a seguir um fluxo similar de aprendizado e interação. Mesmo tendo algum conhecimento sobre o universo das imagens, os cinegrafistas relatam que a experiência de colocar, pela primeira vez, uma câmera no ombro e sentir a responsabilidade por aquele universo de histórias que precisam ser contadas é assustadora e repleta de adrenalina.

Por mais que nosso pensamento esteja condicionado a atribuir a gravação de uma imagem a um processo de trabalho simples, os cinegrafistas estão diariamente vivenciando e reconstruindo diversos saberes relacionados à sua atividade. A escolha dos equipamentos e dos ângulos a serem captados são ações que envolvem saberes difíceis de serem dissociados das práticas e dos processos de aprendizagem envolvidos. Escolher qual máquina utilizar envolve, por exemplo, o conhecimento técnico dos equipamentos disponíveis, a experiência vivida com aquele equipamento - que permite mensurar itens como facilidade de manuseio e

¹⁴ A palavra *take* é a mais utilizada entre os cinegrafistas, mas em português ela significa tomada, que é um trecho de filme ou vídeo rodado ininterruptamente. Ou seja, o *take* é considerado como cada parte, cada captura feita para determinado vídeo. Os cinegrafistas têm como hábito gravar vários *takes* da mesma cena para que o editor possa ter opções que melhor se encaixam com o restante da matéria e com os demais *takes*. Aos olhos do telespectador, o *take* não é percebido.

leveza –, o conhecimento do estilo do repórter e do programa em que a matéria será exibida. Esses saberes aparecem em todas as narrativas e, de acordo com as histórias, foram construídos no decorrer do tempo e das experiências vividas.

A capacidade técnica de cada cinegrafista está dissociada da realização de cursos, quando eles chegaram à emissora de televisão, pouco ou nada sabiam sobre o universo da cinegrafia. Antes de se tornarem cinegrafistas, observavam cinegrafistas mais velhos e buscavam se aproximar tanto dos equipamentos quanto desses profissionais que, aos poucos, lhes passavam orientações e experiências. O primeiro insumo para se sentirem aptos e seguros a fazer uma imagem partiu do convívio – observação e questionamento -. Na vivência de dezenas de situações, os saberes foram se desenvolvendo e sendo compartilhados com os próprios colegas de trabalho, auxiliando a formação de um profissional com capacidade adaptativa a diferentes situações. Bernardo relata o quanto o convívio é importante, pois, no início, “quando tu não tem essa experiência, não conhece nem o equipamento, tem que ficar procurando os botões, é tudo muito lento” e o aprendizado proporciona essa agilidade e domínio ao profissional.

Como utilizar as ferramentas, informação necessária para a execução das atividades de cinegrafista, faz parte de um conhecimento processual no qual o saber é inseparável do fazer, e vai de encontro à ideia de um conhecimento estruturado a partir de “proposições logicamente concatenadas” (BARATO, 2004). Mais do que a vivência com as ferramentas, o conhecimento técnico requer, segundo Rose (2009), refinamento da postura, aderência e habilidades motoras. Esses saberes exigem do profissional conhecimento do contexto e de como os equipamentos se comportam quando expostos a diferentes situações.

“E pra aprender tem a observação, tu tem que observar, tem que tá junto do câmara e observando o que ele tá fazendo, perguntando muito, perguntando e outra também do câmara te ensinar, ‘ó, faz isso, faz aquilo” (Ari). Percebe-se aqui outro saber envolvido nessas trajetórias e que permite ver a profissão do cinegrafista como uma função que vai além do conhecimento técnico de imagem: o saber relacional. Frequentemente, durante as entrevistas, os profissionais referiram o compartilhamento das práticas e a habilidade de ouvir e aprender com o outro, bem como de se fazer ouvir. A profissão de cinegrafista ainda carece de reconhecimento, e o relacionamento aparece também como um saber importante, o qual vai sendo

desenvolvido pelos indivíduos como artefato para que a profissão ganhe mais espaço no meio televisivo.

O saber relacional é o saber que permite ao cinegrafista desenvolver suas habilidades técnicas, por ser compartilhado entre os indivíduos e reconstruído a cada momento. Para Rose (2007), o saber relacional aparece principalmente nos casos em que o indivíduo se relaciona com máquinas e equipamentos, por ser constantemente influenciado pelos elementos pertencentes à sua rede. Essa interação exige dos profissionais uma postura pró-ativa em relação ao outro, porque o conhecimento está tanto na cabeça de cada um, sendo reformulado a cada instante, como nas ações cotidianas que envolvem seu trabalho.

É possível, portanto, considerar que os saberes técnicos, envolvidos na profissão dos cinegrafistas, foram construídos através de um saber relacional. Todos os sujeitos dessa pesquisa relataram a importância que o relacionamento com os colegas teve durante toda a sua formação. Este foi um dos fatores mais comentados durante as entrevistas. Ao narrarem a própria trajetória de vida, os entrevistados trazem à tona a importância desse saber para conquistar espaços.

Com o decorrer das entrevistas e com a ampliação de meu conhecimento sobre a formação do cinegrafista, mais surpresa ia ficando com os saberes desenvolvidos na trajetória de cada um. A relação do profissional com as matérias de grande impacto chamou minha atenção em seus discursos. Os saberes técnicos – que envolvem conhecimento dos equipamentos – e o saber relacional – a forma de se relacionar com o contexto em que está inserido – vêm acompanhados de outros saberes que não somente impactam a vida profissional desses cinegrafistas, mas também têm reflexo em sua formação como indivíduos da sociedade e influenciam os processos de aprendizagem.

Faz parte da trajetória de vida dos cinegrafistas entrevistados a habilidade em não se deixar envolver emocionalmente com o cenário a ser gravado. Como relata Salgado: “tu não pode assimilar muito o que tá acontecendo no ambiente, assimilar no sentido de tu fazer parte do ambiente”. O cinegrafista precisa ter a habilidade de se inserir em ambientes totalmente distintos de seu ambiente usual, de mudar rapidamente entre situações diversas, sem permitir que seu emocional interfira no andamento da matéria. Os cinegrafistas explicam que a matéria sempre será gravada conforme a maneira como a pessoa olha para aquela cena. O ‘bom’ profissional é aquele que não deixa que a matéria tome conta de sua mente e

interfira no conteúdo jornalístico apresentado, de modo a evitar que o telespectador note algum viés.

É recorrente à vivência dos cinegrafistas os cenários de violência, morte e a realidade de famílias e comunidades carentes. Por mais profissional que seja a atuação do indivíduo, essas situações vão interferindo em seu desenvolvimento como pessoa e afetando seus processos de aprendizagem. Uma situação levantada por Tarantino refere-se aos aspectos emocionais que surgem em meio a protestos e situações de conflito. Durante protestos, como os ocorridos em junho de 2013, em Porto Alegre, uma nova forma de controle dos sentimentos surgiu, de maneira mais rígida. Tarantino esclarece que o principal ponto é como os manifestantes utilizam palavras e os atos que o atingem emocionalmente, “eles conseguem, entrar na tua mente de uma forma, pra te agredir mesmo, mas tem que ter preparo psicólogo bom pra não entrar nessa aí. Eu adquiri uma fobia de multidão no final dos protestos, porque eu já não aguentava mais aquilo ali”.

Tarantino diz que hoje essa fobia já foi superada. Todos os cinegrafistas concordam que existem casos que realmente marcam suas vidas profissional e pessoal.

E tem coisas que a gente vê que a gente não gostaria de ter visto, nem de participar, nem de nada, são essas tragédias assim, essas mortes, acidentes. Tragédias como aquela de Erechim, que o ônibus caiu na barragem e morreu um monte de criança né. Aquilo ali foi uma coisa que vai te marcando né, vai marcando, são coisas que ficam na tua memória. Às vezes tomo as dores, às vezes tomo, é meio complicado, é meio difícil assim, porque dependendo da situação assim, isso vem né, te vem assim, às vezes do nada tu tá parado, e tu começa a lembrar de uma situação assim. Aí tu tem que procurar desopilar né. Tem que procurar fazer outra coisa sabe, fazer uma oração pra quem é de oração. Eu de vez em quando, de vez em quando me volta assim algumas cenas assim sabe (Pedro).

Apesar da relação entre a vivência de situações extremas e o desenvolvimento e a necessidade da aplicação de saberes para lidar com essas situações, as experiências vividas impactam, de alguma forma, o trabalho do cinegrafista e do jornalista responsável e neles imprimem marcas. São cenas inevitáveis na realidade atual e que precisam chegar até o telespectador. A experiência e a vivência na atividade proporcionam ao profissional habilidades para combater esses sentimentos e se envolver o mínimo possível com o ocorrido, de forma a manter uma relação apenas profissional com o caso. Salgado, por exemplo, conta uma forma de evitar essas interferências em situações adversas,

Tu não abres o olho esquerdo, porque geralmente a gente grava aqui né, com o olho direito, e eu digo 'tu não abres o olho esquerdo, vê pelo *viewfinder*¹⁵ da câmera, porque daí parece que tu tá vendo como na TV, como se tivesse em casa'. Porque se tu abris esse olho tu tá no meio, ao vivo na coisa, uma pessoa morta, uma criança, coisas que a gente já fez ao longo da vida, porque daí aquilo vai te bater, e às vezes te derruba, às vezes te derruba de um jeito que implica no teu trabalho, depois fica ruim até pra ti seguir o teu trabalho (Salgado).

Percebe-se, portanto, como alguns dos saberes envolvidos no cotidiano de trabalho desses profissionais se constituíram e se tornaram relevantes em suas trajetórias de vida. Não há uma ordem em que esses saberes aparecem na vida profissional de cada indivíduo, porém todos eles estão relacionados entre si e auxiliam a construção de outros saberes. Tal como as imagens captadas são influenciadas pelas experiências compartilhadas e vividas e pela visão de mundo de cada sujeito, os acontecimentos vivenciados por eles também influenciam suas vidas, seu modo de ver a sociedade e seus processos de aprendizado.

¹⁵ *Viewfinder* é um visor óptico da câmera que mostra a área que irá ser registrada na gravação. No próprio visor existem linhas que demarcam a imagem a ser efetivamente capturada pela película e as configurações da câmera.

6 COLOCANDO A CÂMERA NO OMBRO

Ter medo não significa frisar e não conseguir fazer nada. Você tem que controlar seu medo. Mas você deve ter uma dose de respeito, não pode chegar assim: eu sou indestrutível, sou da imprensa, ninguém vai me acertar – isso não existe.

Paulo Zero

Com base nas trajetórias de vida, relatadas no capítulo anterior, organizou-se o cotidiano dos profissionais cinegrafistas e identificaram-se as práticas nele envolvidas. Antes, porém, de aprofundar como os saberes desenvolvidos e as práticas de trabalho se relacionam, no cotidiano dos cinegrafistas, faz-se necessário retomar a noção de prática e como ela está relacionada com a noção de *knowing in practice*, abordada nessa pesquisa. O conceito de prática, neste trabalho, assume a definição de conhecimento como um sistema de atividades no qual o saber não é separado do fazer, demonstrando que o conhecimento está inserido na ação cotidiana (GHERARDI, 2000). As práticas detalhadas, na sequência, são analisadas sob a ótica do *knowing in practice*, que representa os saberes em atividade, e se constituem por meio da prática (GHERARDI, 2009b). Ou seja, são práticas destacadas que ocorrem quando esses profissionais são expostos a situações que lhes exigem novos conhecimentos e que passam a constituir seus saberes. Início essa discussão relacionando as principais práticas notadas, inseridas no cotidiano de trabalho, como formas visíveis, mas que não são permanentes e tão pouco únicas nas histórias profissionais de cada sujeito.

As profissões, em geral, tendem a seguir um roteiro para as atividades diárias e o profissional consegue organizar seu dia e estabelecer as principais entregas. Na cinegrafia, alguns tópicos dessa organização são semelhantes, porém ela possui peculiaridades. Este capítulo tem como objetivo descrever como se organiza o cotidiano de um cinegrafista e como os saberes encontram-se relacionados no dia a dia.

Hoje as emissoras de televisão contam, durante o dia e a noite, com um cinegrafista e um motorista para cada repórter disponível. No entanto, na ausência de qualquer repórter, o cinegrafista pode ser convocado para realizar sozinho uma cobertura ou matéria. As escalas dos profissionais costumam levar em conta sua disponibilidade de horário, a afinidade com o repórter e com o tema das matérias.

Alguns programas de entretenimento possuem uma equipe de cinegrafia própria, principalmente para garantir os padrões de luz e de enquadramento do programa. As matérias de jornalismo e de esporte tendem a ter mais flexibilidade em relação à mudança de equipe, pois não precisam necessariamente seguir um padrão. No entanto, a gestora da equipe dos cinegrafistas demonstra preocupação em encaixar os estilos próprios do cinegrafista de acordo com a pauta disponível – característica essa muito valorizada por todos os entrevistados.

Antes de pensar no dia de um cinegrafista, um aspecto relevante é notar como a concepção de sua organização é particular de cada um, porém, em todos os casos, considera as relações existentes na evolução de seus saberes. Ou seja, apesar de os cinegrafistas terem se desenvolvido como profissionais em épocas distintas, ou se relacionado com pessoas diferentes, os saberes foram transmitidos e aperfeiçoados de acordo com as práticas de trabalho estabelecidas e em função dos processos de aprendizagem, que envolvem essas diferentes práticas em um único contexto.

Quando chegam para um dia de trabalho, a primeira ação é verificar, na sala dos cinegrafistas, qual a equipe escalada para realizar as matérias. Neste momento, eles identificam o repórter, o motorista e em qual carro estarão. Em alguns casos, o cinegrafista abre seu *e-mail* para verificar a pauta do dia. Cotidianamente, para todos os telejornais, ocorre a reunião de pauta, que define quais serão os assuntos exibidos e a expectativa da equipe de jornalismo em relação àquele assunto. Esse material é disponibilizado, via *e-mail*, aos cinegrafistas para que eles possam conhecer o assunto previamente e preparar o equipamento. Em outros casos, dependendo do relacionamento de cada repórter ou da abertura que o cinegrafista tem na redação, eles vão diretamente ao encontro do jornalista para conversar, de maneira mais detalhada, sobre a pauta.

Munido dessas informações, o cinegrafista já pode decidir qual equipamento utilizará durante o dia. O ambiente em que a gravação ocorrerá e o tipo de material – entretenimento, *hardnews*¹⁶ – são fatores que interferem diretamente na decisão de qual material escolher para realizar a gravação.

Geralmente eu sempre procuro saber o que eu vou fazer de matéria no dia, a hora que eu chego. Eu chego, e aí eu vou na redação ali, procuro o

¹⁶ *Hardnews* é o termo utilizado pelos profissionais de televisão para designar matérias que são de telejornais e que têm curta duração. Ou seja, são matérias de dois minutos, no máximo, tendo como objetivo informar o telespectador, de forma sucinta, sobre os últimos acontecimentos.

repórter que tá comigo, se por um acaso ele não tiver, eu vou na produção e pergunto 'O que eu vou fazer?' 'Ah, tu vai fazer uma matéria sobre o stress e tal, tem uma entrevista lá no centro com uma psicóloga e tal e vai ser tudo feito lá no centro'. Aí eu já sei que vou precisar fazer stress em trânsito, então eu já vou pegar uma câmera pequena. (...) Ou se eu tenho que gravar dentro de um ônibus, eu pego a câmera pequena, não vou com aquele trambolhão sabe, você fica sem mobilidade, e é muito pesada pra ti andar num ônibus segurando, um ônibus cheio de gente, já tive experiência traumática. Então hoje em dia eu pego uma câmera pequena (Pedro).

Existe um espaço na emissora onde se encontram todas as máquinas disponíveis (Figura 2), diariamente o profissional cinegrafista precisa ali buscar o equipamento. Não há um equipamento específico por profissional, e o cinegrafista pega uma câmera diferente a cada dia. Após decidir sobre o equipamento, é preciso configurar a câmera para deixá-la mais confortável e de fácil manuseio. Este processo é adotado para que o cinegrafista conheça as configurações, que estavam na máquina, feitas por quem a utilizou anteriormente, bem como inserir algumas configurações-padrão para o assunto a ser gravado.

Figura 2 - Sala de equipamentos



Fonte: material de campo (2014).

Depois da retirada do equipamento, o cinegrafista se junta ao motorista para preparar o carro para a saída. A Figura 3 retrata o momento em que os cinegrafistas

organizam os materiais dentro do carro. De acordo com a pauta, toda essa movimentação é muito rápida, porém, em alguns casos, ela tende a ser feita com cautela, enquanto o repórter ainda não está disponível. A televisão é dinâmica e vive a realidade do contexto em que está inserida. Por isto, a quantidade de trabalho – pautas – tende a variar bastante durante a semana. Em alguns dias, os profissionais possuem uma agenda apertada entre as matérias, em outros eles ficam mais disponíveis, na própria televisão, para qualquer eventualidade. A falta de rotina é uma das situações muito citadas pelos cinegrafistas. Eles dizem que, apesar de haver uma série de procedimentos a serem cumpridos antes de sair para a gravação, “não é aquilo assim, não tem aquele hábito muito, ah, agora eu chego, vou fazer isso, não tem isso, não tem rotina, não tem mesmo” (Salgado).

Figura 3 - Preparação do carro para a gravação



Fonte: material de campo (2014).

Sob um olhar mais técnico, pode se dizer que a escolha dos equipamentos e a preparação para um dia de trabalho baseiam-se em conhecimentos de tecnologia e de captação de imagem, e que o cinegrafista, portador de informações padronizadas, toma essa decisão facilmente. Quando relato a rotina do cinegrafista,

logo no início dessa descrição, me deparo, porém, com uma série de saberes envolvidos.

A iniciar pelo interesse em conhecer a pauta, pois percebi, através dos diálogos, que essa é uma prática que vem se consolidando entre os cinegrafistas. Ari relata que essa interação entre os cinegrafistas e a equipe de reportagem, que se estende além do momento da gravação, é nova na emissora e é uma cultura que vem se construindo devido ao novo cenário em que os canais de televisão abertos se encontram.

Analisando mais profundamente as primeiras horas do dia de um cinegrafista, percebem-se vários saberes envolvidos na escolha e na configuração dos equipamentos. Por mais técnica que possa parecer, essa prática demonstra como saberes, práticas e processos de aprendizagem dos cinegrafistas estão intimamente entrelaçados em suas rotinas e em suas trajetórias de vida. A construção do conhecimento técnico entre os profissionais da imagem não é constituída somente de cursos e manuais, mas se enraíza nas relações estabelecidas entre os profissionais.

De alguma forma, a cinegrafia se aproxima dos conceitos existentes na realização do ofício em dois aspectos. Em primeiro, seu percurso de aprendizado está centrado no relacionamento, assemelhando-se ao percurso do mestre e do artesão, que, como explica Rugiu (1998), ocorre pelo aprendizado de um conhecimento herdado através tempo e das capacidades profissionais de quem o transmite. Nesse percurso, os profissionais com mais experiência e vivência no meio vão repassando seus saberes e técnicas aos novatos, desenvolvendo a relação entre mestre e aprendiz. Essa relação reforça a ideia de que o preparo de novos profissionais não está atrelado exclusivamente à realização de cursos e de que o exercício da profissão requer habilidades mais subjetivas, por exemplo, imaginar previamente o local da captação para organizar o material.

Conforme o discurso de Tomasi e Silva (2007), segundo o qual o ofício está diretamente relacionado ao trabalho manual, pela convergência de saberes técnicos, manuais e intelectuais, percebe-se a semelhança da cinegrafia com o ofício, no que diz respeito às características artesanais das atividades. Apesar da tecnologia envolvida e da legislação trabalhista existente, que reconhece a atividade do repórter cinematográfico como uma profissão, o trabalho desempenhado pelo cinegrafista ainda pode ser observado sob uma ótica artesanal, uma vez que há, em

seu cotidiano, saberes ligados ao relacionamento, ao olhar criativo e ao manuseio dos equipamentos essenciais à execução das tarefas.

Na história da formação das profissões, o ofício foi sofrendo interferências industriais e sendo substituído por atividades alicerçadas em conhecimentos formais, no entanto é possível assumir que o cinegrafista, em sua carreira, passa por um processo inverso. No começo do trabalho, os sujeitos efetivam os contatos iniciais com a televisão através de um conhecimento estático, advindo de manuais ou de cursos, e a partir da vivência de diferentes situações, eles desenvolvem uma técnica construída de forma oral, visual e mecânica (PRADO; BRUM; NUNES, C.; NUNES, L., 2010). Mesmo com a evolução tecnológica pelas quais os equipamentos de captação têm passado, os cinegrafistas continuam atuando com caráter artesanal, sendo suas práticas alteradas apenas em função de novos equipamentos, como expõe Rose (2007).

Essa relação tende a amenizar a dicotomia entre emprego e ofício, na qual o emprego está atrelado a uma organização que busca construir a identidade profissional do sujeito e, no ofício, o sujeito forma e transforma sua identidade através de habilidades, experiências e saberes envolvidos no próprio ofício (TOMASI; SILVA, 2007). No cotidiano dos cinegrafistas, percebe-se que o ofício pode ser aprendido dentro da organização, em um ambiente que proporciona um aprendizado único e coletivo e através da própria natureza da profissão que requer o desenvolvimento de habilidades artesanais.

Ah, no início tudo é desafiador né, é o novo assim, tu não tem uma noção mesmo assim de tudo como é, tu vê o outro trabalhando, às vezes tu acompanhava talvez já um trabalho de alguém, mas tu pensa que simplesmente é botar a câmera no ombro, pá, olhar pra lá, ajustar o zoom, então tem o problema técnico, desafios técnicos, que não adianta tu só ler o manual, não adianta tu só ler o manual da sua câmera e tu vai sair operando, não, isso é a parte funcional da coisa (Salgado).

O percurso de construção desses saberes, que ultrapassa a 'parte funcional da coisa', compõe um dos saberes construídos através de processos de aprendizagem, visualizados nas trajetórias de vida dos profissionais entrevistados. Ele se entrelaça com outros saberes que surgem, nesse momento: o relacionamento e as tecnologias de captação de imagem.

Desde o instante em que a equipe de reportagem vai para a rua, todos os olhos devem estar atentos a qualquer movimento. Durante o trajeto a equipe costuma conversar sobre a pauta, sobre as expectativas do programa, do chefe de

reportagem e as informações colhidas previamente. “A gente conversa, faz um *briefing* antes, qual é a pauta, vai conversar com o repórter, nosso auxiliar que também é o motorista né. A gente tem um trabalho em equipe, porque se um falhar vai dar zebra” (Tarantino).

O cinegrafista chega ao local da matéria com o roteiro previamente estabelecido em sua mente. Com o tempo, eles aprendem como são os lugares e já imaginam que tipo de imagens e de enquadramentos conseguirão fazer. No entanto, como o trabalho do cinegrafista é refletir a realidade que se materializa no momento da gravação, em muitos casos, principalmente quando se remete ao conteúdo jornalístico, o *script* que ele tem pode se desmanchar rapidamente. Por mais que os cinegrafistas se esforcem para se programar e imaginar como será a gravação, os elementos da cena podem se modificar e exigir rápida adaptação do profissional, relativa a situações técnicas, à luz, ao enquadramento, ao relacionamento. Por exemplo, ele pode ter que encontrar o entrevistado em outro lugar ou remontar o cenário e até mesmo o corporal, porque o corpo precisa se adequar à nova situação para captar o agora. “Isso tudo é, tem que ser muito rápido né, tem que tá sempre sempre pensando na intercorrência que pode acontecer” (Salgado).

Para entender esse fenômeno, Antonello e Azevedo (2011) propõem a aprendizagem situada – uma das quatro teorias que podem ser analisadas para se construir a noção da aprendizagem baseada em práticas –, além da abordagem cultural e estética, da teoria da atividade e da teoria ator-rede. Todas as teorias fornecem elementos para entender que o conhecimento não é algo presente apenas na cabeça das pessoas, muito menos um fator produtivo estratégico, localizado na gestão da organização, mas é um ‘conhecimento em prática’. A prática une o ‘conhecer’ ao ‘fazer’ (GHERARDI, 2000) e a aprendizagem passa a ser vista como um processo que ocorre na vida e no trabalho organizacional diário e não na mente dos indivíduos (ELKJAER, 2004; NICOLINI et al., 2003), sendo um processo dinâmico entre os indivíduos e os sistemas sociais (LAVE; WENGER, 1998).

Elkjaer (2004) sugere que os indivíduos e as organizações se constituem reciprocamente (formador e formado), dentro de uma prática situada, e que o tempo e o espaço são inseparáveis. Nesta visão, as situações e os acontecimentos são considerados unidades de análise e elementos, como intuição e emoção, são trazidos para o primeiro plano de análise do desenvolvimento da aprendizagem

(FINEMAN, 2003; ELKJAER, 2004), uma vez que podem influenciar de maneira decisiva o material a ser captado.

O conhecimento está localizado no sujeito coletivo que pensa ao mesmo tempo em que aprende, trabalha e inova (BROWN e DUGUID, 1991), como acontece, na rotina dos cinegrafistas, quando postos em situações diferentes das planejadas e que requerem rápida adaptação e inovação. Antonello e Azevedo (2011, p. 91) acrescentam que “o contexto onde o trabalho é realizado não é ‘dado’, mas ativamente ‘construído’ em ‘vários quadros situacionais’ que interpretam as situações de corte do ambiente”, visualizado nitidamente no cotidiano desses profissionais, que são surpreendidos por novos cenários a todo o momento, os quais deles exigem rápida adaptação. Esse esforço em visualizar o trabalho como uma atividade situada revela que, através das relações, emergem conhecimentos e ações no lugar onde a prática laboral acontece (GHERARDI, 2006). Essas interações situadas podem ser mediadas pelo corpo, pelas tecnologias, pelos objetos e pela materialidade, pela linguagem e pelas relações sociais (ANTONELLO e AZEVEDO, 2011).

Quebrando paradigmas e conceitos predeterminados por uma sociedade que tende a reconhecer que apenas cargos que exigem complexa qualificação formal exercem autonomia em seu trabalho, os cinegrafistas lidam diariamente com a tomada de decisão. Diversos são os motivos que podem surgir para que o cinegrafista necessite alterar a rota ou até mesmo tomar uma decisão sobre o que será gravado. Nesse estudo, através das entrevistas realizadas, agrupam-se em três grandes situações a serem exemplificadas.

A primeira e mais corriqueira situação a ser avaliada é em relação à importância daquela imagem. “Querendo ou não, não é só o repórter que é formador de opinião, o cinegrafista é formador de opinião sim” (Bernardo). Devido a dessa característica, o profissional da imagem precisa saber avaliar a importância da cena e decidir o que será registrado.

Praticamente todos os dias a gente produz uma obra de arte, é uma obra de arte, porque é uma foto. Foto não é uma obra de arte? Claro, é jornalismo, mas é arte. Então tu tem que, tu tem que, é uma obra de arte que tu tem que trazer a realidade do que tá acontecendo pro espectador (Bernardo).

Quando a equipe de reportagem chega até o local, a cena está montada. Nem o cinegrafista, nem o repórter podem interferir no conteúdo gravado. O retrato da realidade está à disposição das lentes e, segundo os cinegrafistas entrevistados,

o editor-chefe precisa confiar no trabalho e na ponderação dos profissionais, uma vez que “quem comanda a matéria na rua, a parte visual, a parte de, é o repórter, o teu auxiliar e o cinegrafista, não tem como um chefe de redação reclamar” (Bernardo). “O cinegrafista, ele tem que pensar a matéria junto com o repórter, tem que imaginar, tem que pensar na cena e tem que alterar e ter autonomia pra fazer o que quiser” (Salgado).

Acompanhando a tomada de decisão inerente ao dia a dia da profissão, algumas outras decisões precisam ser tomadas, quando se considera a importância do conteúdo. Nem sempre o fato, a denúncia ou o melhor ângulo do flagrante corresponde à melhor qualidade de imagem. Em muitos casos, cabe ao cinegrafista avaliar a importância daquele conteúdo a contrapondo à qualidade em que ele será exibido.

Claro que às vezes um fato é mais relevante que a qualidade, mas o ideal é que tu consiga alcançar a qualidade e mais o fato, às vezes não dá, tudo bem, se não dá não dá, o bom é que tu tenha o flagrante do fato, isso é o mais importante, mas o fato com qualidade aí é imbatível (Tarantino).

Todos os cinegrafistas reconhecem a importância da qualidade de imagem, principalmente nesta época em que as televisões transmitem com qualidade superior e em que qualquer um pode ter um celular na mão para fazer o flagrante. No entanto, em alguns momentos, a busca incessante pela boa qualidade possibilita o surgimento do cenário do ponto alto da matéria. A decisão por gravar algo que considera importante em detrimento de uma qualidade superior de imagem evidencia o grau de autonomia e a velocidade da tomada de decisão requeridas dos profissionais. “E na cinegrafia a gente vê muito isso, isso aflora muito pelo trabalho de cada um né, a visão, captar a imagem né, pra nós a imagem é tudo né, é tu paralisar um momento, eternizou ele, é legal” (Salgado). Situações como essa permitem ao cinegrafista buscar alternativas para capturar o imprevisto que foge a um roteiro predeterminado. Novamente o ‘fazer’ aparece coexistindo com o ‘saber’, em um processo de aprendizagem que conecta o *knowing* com o *doing*, porém em uma noção mais ampla, que ultrapassa os conceitos de atividade e rotina, expressando a ideia do fazer perante uma situação, relacionado ao conhecimento envolvido na vivência cotidiana (GHERARDI, 2008).

A discussão sobre a importância do conteúdo *versus* a qualidade da imagem introduz a segunda situação que carece de avaliação pelos repórteres cinematográficos: o contexto da reportagem.

Quando se trata de matérias mais descontraídas ou mesmo de entretenimento ou produção, as decisões tomadas pelos cinegrafistas envolvem principalmente a opção por mostrar determinados elementos no cenário ou a preferência por uma técnica ou qualidade de luz melhor. Algumas artimanhas são utilizadas pelos cinegrafistas para contornar problemas de falta de luz. Uma das matérias que Ari me mostrou possuía, ao fundo, um refletor de luz, dificilmente visto nas matérias que vão ao ar. Inclusive eu, que já estava mais atenta às matérias da televisão, me surpreendi com aquele objeto, teoricamente dos bastidores, fazendo naturalmente parte de uma cena.

Ali, o que eu fiz, a opção, ou ela caminhava ou eu me mexia. Eu podia ficar lá parado e ela vir caminhando. (...) E qual era meu problema? A luz não ia ficar bonita nela, e tinha que ter luz pra dar um colorido na imagem, porque o laboratório é muito frio, não ia ficar legal. Aí o que eu optei? Optei por deixar ela parada com a luz, pra dar um colorido na participação dela. Então eu preferi eu me mexer do que ela sair da luz e eu não poder usar a luz nela, então eu deixei ela parada e eu é que me mexi e eu que encontrei ela. Aí ficou a luz aparecendo. O que eu optei também? Eu não ia ter como esconder a luz toda de maneira que ela ficasse iluminada, entendeu, ali, com a câmera se movimentando, em algum momento a luz ia aparecer, a luz ia aparecer e desaparecer. Então o que eu optei? Optei em deixar a luz aparecendo o tempo todo porque as pessoas de uma certa forma sabem que na TV se usa luz e que a luz faz parte de televisão né, então eu optei por deixar a luz, porque daqui a pouquinho aparece e desaparece, e aí fica aquela coisa 'ah, ele fez, e aí no movimento que ele fez a luz apareceu, ele errou'. Então se é pra ficar com essa impressão, então deixa a luz aparecendo de propósito, e aí ela fica o tempo todo fazendo parte do cenário, iluminando a repórter. Tu tem que tomar essas decisões assim, o que vai ficar legal, será que dá, será que não dá (Ari).

A explicação sobre a utilização do artefato demonstra a sensibilidade do cinegrafista em olhar a matéria como um todo e procurar propiciar ao telespectador a sensação mais próxima possível da realidade. Mostrar a luz durante toda a matéria agregou ao telespectador uma experiência da televisão em sua essência, se a opção tivesse sido mostrá-la apenas nos momentos estritamente necessários, haveria desconfiança em relação ao cinegrafista e talvez até o desvio da atenção do indivíduo para outro elemento da matéria que não fosse a repórter. Decisões e improvisações como esta são possíveis, dentre outros motivos, em função do saber técnico existente e das características ou limitações do equipamento. O conhecimento aprofundado leva o cinegrafista a realizar julgamentos, análise de opções, tomada de decisões e, até mesmo, fazer uso criativo de suas ferramentas (ROSE, 2009), como relatado no exemplo de Ari.

Para os cinegrafistas e profissionais de televisão, a avaliação sobre o que irá aparecer durante uma matéria deve responder a simples questão: “nós queremos

isso ou não?” (Ari). A opção por fazer imagens livres da aparição de equipamentos esbarra em um conteúdo limitado a ser exibido. A opção contrária permite ao cinegrafista fazer manobras mais criativas e ousadas com a câmera. No dia a dia, a decisão parte do próprio cinegrafista, no momento em que o cenário está organizado para ser capturado. Em determinadas séries ou produções mais longas, essa decisão é tomada em conjunto com a equipe de reportagem, a fim de alinhar expectativas sobre o material a ser entregue.

Quando a imagem aparece aos olhos do telespectador da forma mais nítida e artística possível, seu autor se torna imperceptível ou mesmo parece irrelevante pensar em quem ele é. Na maioria dos casos,

ninguém pensa muito nisso mesmo, na importância do cinegrafista, a não ser que ‘putz, o flagrante foi demais’, e aquilo vai chamar muita atenção, mas tipo, a novela, ninguém sabe quem fez a novela, né, tu vê seis meses a novela e tu não sabe o nome de nenhum câmera que tá ali (Tarantino).

Bernardo relata, por exemplo, casos nos quais sente que o cinegrafista é lembrado pelo público, porém neles predominam citações em que o profissional é mencionado por ter se evidenciado uma situação na qual, aparentemente, houve uma falha. Em muitos casos, para repassar a informação ao telespectador, o cinegrafista opta por cometer, durante a gravação, falhas planejadas, uma vez que o conteúdo em si deve sempre ser a preferência primordial na captação de imagens.

E se vai uma matéria com fundo estourado, mas só tinha ali pra fazer. Ou se a câmera tá tremendo, numa coletiva de imprensa, por que a câmera treme? Tem 60 fotógrafos em volta de ti querendo pegar a imagem da Dilma e todo mundo vai ficar batendo no teu tripé¹⁷, na sua câmera. E acham que a gente faz de qualquer jeito, não. Outra entrevista de hoje por exemplo, o cara parado esperando o trânsito fluir, ele tava parado contra o sol, quer dizer, a favor do sol, bom pra mim, só que tinha uma marca gigante atrás, mas muito gigante, o que eu fiz? Eu puxei o repórter junto, botei ele no meio contra o sol, tive que claro, ficou escuro, estourou um pouco fundo e na minha opinião é melhor estourar o fundo do que o meu editor chefe do jornal me cobrar ‘vem cá, por que estourou?’ ‘bom, ou era isso ou mostrava a marca’ (Bernardo).

Em contrapartida ao sentimento de insatisfação, deveria estar a reflexão sobre o contexto em que o cinegrafista está inserido naquele momento. O trecho relatado mostra como o raciocínio da maioria das pessoas está condicionado a não se colocar no lugar do outro para entender suas razões na adoção daquela postura. Matérias ao vivo ou situações de tensão, como conflitos na rua, greves ou acidentes,

¹⁷ Tripé é um aparelho cuja base é constituída por três peças articuladas e que serve de suporte para a máquina. É normalmente utilizado em condições de pouca luz ou para dar mais estabilidade para a gravação, pois não sofre interferência de qualquer movimento que o corpo do cinegrafista venha a fazer.

que podem se alterar a qualquer momento, exigem do profissional muita rapidez no preparo e na decisão de estruturar aquele conteúdo. Em alguns casos, o cinegrafista não consegue dar um passo adiante ou fazer outro ângulo, em função das limitações que o cenário lhe impõe, cabendo a ele optar pela melhor forma de gravação conforme os recursos disponíveis. No entanto, o material produzido pode sofrer julgamento até mesmo pelos demais integrantes da equipe de jornalismo, pois quando os demais profissionais, usuários daquele conteúdo, estão dentro da emissora, seu olhar passa a ser o olhar do cinegrafista, que é limitado a um quadrado da câmera, o *viewfinder*.

Torna-se, portanto, evidente a contradição entre a autonomia supostamente dada ao cinegrafista e os padrões e as diretrizes da emissora. Quando está fora da emissora, o profissional precisa tomar decisões individualmente ou as compartilhar com o repórter e o motorista. Elas são baseadas na realidade que está posta e no momento da matéria, que, muitas vezes, fogem das especificações solicitadas pelo editor. Ou seja, apesar de regras e normas serem dominantes na organização, elas não impedem que os indivíduos encontrem brechas, através das quais podem agir e tirar proveito dessa aparente relação de dominação (CERTEAU, 1998). Os relatos dos cinegrafistas mostram que eles precisam agir rapidamente na rua para captar a imagem e, em alguns momentos, é inevitável o aparecimento de uma marca de publicidade ou a perda de foco ou luz. Os prejuízos na imagem ocorrem, geralmente, para se ter ganhos no conteúdo, quando se opta, por exemplo, por uma cena ou declaração que não poderia esperar.

O aparente poder e possível liberdade que os cinegrafistas possuem são visualizados até determinado ponto. Em suas histórias, identifica-se a utilização desse poder, o qual está alicerçado em pilares, que podem ser outros indivíduos ou o próprio contexto em que estão inseridos. Se por um lado há especificações e diretrizes da emissora, por outro, o próprio contexto pode delimitar o que será exibido. O cinegrafista está em constante relacionamento com o espaço em que se encontra no momento da matéria. Aspectos como chuva, conglomerados de pessoas ou a falta de pessoas influenciam diretamente a forma como a gravação será conduzida e os processos de aprendizado postos naquele momento. Para cada situação é necessário criar nova forma de atuação, quer baseada em experiências anteriores, quer na improvisação, o que pode gerar novo aprendizado. A capacidade de improviso é decorrente das experiências profissionais geradas nas práticas. À

medida que novas experiências ocorrem, as práticas cotidianas vão se constituindo e se modificando, formando um novo saber relativo àquele grupo, que novamente possibilita novas improvisações (ROSE, 2007).

Embora os cinegrafistas vivam a realidade em que se inserem durante a gravação e seu objetivo seja levar ao telespectador a informação, com a maior transparência possível, restrições físicas ou morais delimitam seu trabalho e, nem sempre, as imagens captadas conseguem traduzir a vivência dos profissionais ou o que eles querem retratar.

Sempre tem alguém olhando o teu trabalho, não só os diretores, a gente, entre nós, a gente acaba sendo muito crítico também, a gente tá sempre vendo o trabalho do outro, 'ficou legal, não ficou, aqui podia ter feito isso'. Mas tudo depende também assim, porque eu tinha que tá no local pra saber, porque às vezes eu chegar e criticar o trabalho de um colega, mas por que será que ele fez aquilo ali? Ele sabe, eu sei que ele sabe, se ele fez aquilo ali tinha algum problema, porque o mundo que as pessoas tão vendo é só aquilo que a gente registrou, tu não sabe o que tem daqui até chegar aqui, então 'bah, esse ângulo ficou estranho', mas tinha um precipício ao lado dele, por isso que ele não foi mais pra lá, ficaria mais bonito a imagem, mas ele não tinha como ir, quer dizer, antes de tu chegar e criticar assim, dizer que tá errado, vamos ver os ingredientes que tinham ali, 'ah, tudo bem, realmente isso aí era um problema' (Salgado).

Ao levar em consideração o recorte que o telespectador tem da realidade vivenciada pelo cinegrafista, percebe-se que, em alguns casos, a imagem transmitida pode gerar curiosidades do tipo: O que tinha daquele lado? Por que não gravaram mais perto? Questionamentos como estes são inevitáveis, porém é preciso lembrar que existem inúmeras situações em que o profissional da imagem está exposto ao risco. Por isso, as emissoras de televisão se profissionalizaram e transferiram para o cinegrafista a decisão sobre até que ponto é viável captar a imagem. Elas não cobram um material de captação arriscada nem punem a não realização de determinada matéria por questões de segurança. "O que acontece é que eles deixam pra tu avaliar o risco. Se tu achar que tem risco não precisa ir, isso é determinação da empresa. Se tu achar que coloca risco a ti ou ao equipamento ou ao resto da equipe, não avança, permanece no lugar" (Tarantino).

Dessa reflexão surge a autonomia do profissional cinegrafista relacionada à segurança de si mesmo, do equipamento e da própria equipe. Momentos de tensão e de conflito são os que mais exigem do profissional a reflexão sobre quais passos devem ser dados para garantir sua integridade e, ao mesmo tempo, um conteúdo interessante.

O que eu mostrar é o que milhões de pessoas vão ver, eles vão ver através do meu olho, o que todo mundo em casa vai assistir é como eu vi, como eu me posicionei, eu parei aqui pra ver aquele acidente, então as pessoas vão ver daquela forma. Ah, mas por que ele não foi pra lá? Bom, mas aí o mundo que as pessoas vêm em casa é dentro de um quadradinho, daqui pra lá eles não sabem o que tá acontecendo, e às vezes até o próprio editor 'mas por que tu não foi' e aí às vezes 'bah, tinha um penhasco do meu lado, que se eu desse um passo eu caía' e aí, tá tá. Então tem toda uma história assim pra montar aquele quadro, às vezes eu digo assim, porque tu mostrou daquele jeito, às vezes é o que tinha, às vezes tu tava correndo risco (Salgado).

Muitos momentos exigem do profissional o julgamento sobre a trama em que está inserido. Com o tempo, o cinegrafista desenvolve a habilidade de avaliar os cenários em que está em relação ao risco que corre. Todos os entrevistados relataram que, no início da profissão, a ousadia e a ânsia por trazer uma matéria melhor, independente dos perigos existentes, eram maiores. Hoje, após algumas experiências, por seu crescimento profissional e pelo amadurecimento da própria emissora, todos ressaltam a avaliação necessária a cada passo a ser dado em busca da imagem perfeita.

Algumas coisas que não seja assim risco pelas pessoas que tão do outro lado, que vão te causar algum problema, mas por tu querer uma imagem, uma coisa diferente, pra variar e tu vai decidir, 'bah, ficaria lindo, mas eu não vou lá porque não vale a pena, o custo benefício não vale, claro que ficaria show de bola', mas dependendo tu tem que avaliar muito, avalia e avalia, porque o risco pode ser muito grande (Salgado).

Apesar de a segurança do cinegrafista ser mais percebida pela população, quando se fala de violência e de manifestações populares, a reflexão sobre ela já se tornou rotina. Não só a integridade física dos profissionais deve ser protegida no dia a dia da reportagem, também é preciso ponderar os riscos ao equipamento.

Tu tem essa autonomia de avaliar, até das coisas mais corriqueiras, 'ah, vamos pegar aquele barquinho que nos leva até lá', todo mundo iria, mas tu tem que ser aquele cara que avalia e pode dá pra trás, e enquanto eles falam tu já tá pensando, 'e se eu entrar nessa porcaria? Isso tu com cara que vai afundar'. Vou chegar aqui e vou dizer o que? A câmera vai queimar, pode botar fora, não adianta secar, e é uma grana, mais a matéria que tu não vai ter porque tu perdeu tudo, por que tu quis ir num barquinho? Pra que? (Salgado).

Mesmo que os cinegrafistas demonstrem a preocupação em relação aos equipamentos, é nítido o julgamento que eles próprios fazem em relação aos riscos. É visível a distinção entre o que a área de jornalismo da emissora entende como a segurança do cinegrafista e o que a área técnica entende referente ao manuseio do equipamento. Essa percepção é evidenciada nos discursos, quando expressam a preocupação com a integridade física do cinegrafista antes da preocupação com o

equipamento. Esta não pode ser ocultada, porém não deve se mostrar superior àquela com os riscos que corre o indivíduo.

Em algumas situações, o cinegrafista acaba “colocando o teu pescoço na guilhotina” (Ari). Ari relatou situações de sua trajetória em que, ao finalizar a matéria, olhou pra trás e viu o risco que havia corrido e o perigo ao qual seu equipamento havia sido exposto. Em alguns momentos, o cinegrafista tem consciência de que está indo contra algumas diretrizes de segurança da empresa para fazer um *take* melhor. Este é o risco da profissão, apoiado e sustentado pelo poder de decisão que cada um exerce. Ari exemplifica a ultrapassagem dos limites pré-estabelecidos, quando conta sobre um momento em que ficou pendurado por uma corda para fazer imagens de uma cachoeira do alto de um precipício.

Eu me expus ao perigo, mas pro técnico da empresa, eu expus o equipamento ao perigo, porque se eu escorrego e caio, de repente eu posso não cair, mas aí eu vou me segurar e vou largar a câmera, e a câmera vai se espatifar lá embaixo, certo? Então, era necessário fazer esse *take*? Não, não era. Era uma coisa muito? Não, mas pô, jornalisticamente ia ficar maravilhosa essa imagem. E essa decisão é tua na rua na hora, e tu tá botando teu pescoço na guilhotina, isso é certo (Ari).

O comportamento destes profissionais e o controle de seu corpo e de sua mente, em situações mais arriscadas, reforça um dos resultados do estudo de Rose (2007), segundo o qual percebe-se que os indivíduos costumam gerenciar seus corpos de forma a alcançar um resultado satisfatório. No entanto, mesmo em situações semelhantes, cada um tende a agir de forma diferente, pois seus corpos são diferentes e as práticas que constituem os saberes foram aprendidas de formas distintas, seja por meio de observação, de tentativa e erro, seja pelas instruções recebidas (ROSE, 2007).

Em seu trabalho, Rose analisa algumas profissões para demonstrar que, por mais que alguns movimentos se transformem em rotina, eles ainda permanecem conscientes e requerem atenção e capacitação do corpo. É usual que, com a prática e a experiência da pessoa, algumas situações exijam menos atenção do profissional. No entanto, como conta um dos carpinteiros entrevistado por Rose (2007), “no nível do trabalho há sempre algum nível de ação consciente, não só por segurança, mas também porque cada tarefa que se executa vai ter suas próprias exigências, vai precisar dos seus próprios pequenos ajustes” (ROSE, 2007, p. 152). Assim, percebe-se que a rotina ou a experiência faz com que os indivíduos tenham maior confiança na execução da atividade e saibam mensurar, melhor e de forma

ágil, os riscos envolvidos naquela situação. No entanto, esses profissionais sempre passarão por situações que exigirão uma análise mais aprofundada do cenário, antes de se arriscarem.

Além de aspectos relacionados à tomada de decisão sobre o conteúdo a ser transmitido e de todas as intermitências que podem ocorrer durante uma pauta, o cinegrafista ainda tem o desafio de captar aquele momento e conseguir contar aquela história tão somente através de imagens. É claro que a captação deve estar alinhada ao que o repórter irá falar e ao conteúdo que se espera veicular, mas a essência do trabalho desses profissionais é não só conseguir expressar a informação, através da imagem, mas retratá-la de forma a prender a atenção do telespectador. Na história da televisão, as imagens vêm seguindo determinado padrão estabelecido pelas próprias emissoras, em vigor ainda hoje. No entanto, em função das novas tecnologias e dos inúmeros recursos adicionais, os cinegrafistas sentem a necessidade de trazer algo mais para as imagens, com o objetivo de tornar o produto diferente.

Quem hoje não assiste à televisão enquanto faz outras inúmeras atividades? Ou antes de ligar a televisão já sabe de todas as notícias que leu pela internet e apenas liga a televisão para ter a companhia do apresentador do telejornal? A questão é que muitos hábitos do telespectador mudaram de ótica e o papel do cinegrafista precisou se modificar.

No início da construção das imagens, o objetivo de passar a informação e registrar de maneira direta e simplória o cenário circundante atendia às necessidades dos telespectadores, hoje em dia, porém, as expectativas mudaram. Antes de pensar em como fazer as imagens e quais técnicas usar, o cinegrafista precisa entender o telespectador e suas expectativas para então visualizar, na cena, como satisfazê-lo.

E o que acontece né, eu faço uma imagem que eu acho maravilhosa, acho linda, maravilhosa, só que é muito subjetivo, eu gosto, e tu pode não gostar né, então eu tenho que arrumar um meio termo e essa é uma fórmula que eu tenho que trabalhar, que 'Eu gostei, mas será que a Dayane vai gostar? Poxa, não sei. Mas dessa forma eu acho que ela gostaria mais'. Então eu arrumo um meio termo entre o que eu gosto e entre o que talvez tu goste, pra não fazer assim, que isso eu gostei e ponto. Então eu faço o que eu gostei e tento fazer uma outra versão que abranja mais gente que talvez goste também, não necessariamente o que eu fizer é lindo pra todo mundo, é lindo pra mim (Tarantino).

Somente quando o cinegrafista consegue desprender-se do modelo de imagem que considera ideal que ele alcança criar formas alternativas de contar aquela história e dar ‘a cereja do bolo’ ao telespectador,

pra tentar trazer alguma coisa diferente (...) porque eu acho que por mais que a gente trabalhe no *hardnews*, o *hardnews* sempre pode ter uma cerejinha, não precisa ser só camada, sempre pode ter um merenguezinho, sempre pode ter uma troca de foco, uma luz diferente, sempre dá pra fazer, até mesmo nas correrias, em algum *take* pelo menos diferente dá pra fazer. E eu aprendi isso com os repórteres. Tipo, me dizendo, tenta, aprende o teu arroz com feijão, faz o arroz com feijão no início da matéria, mas se tu tiver tempo faz, porque é isso que vai te fazer crescer (Bernardo).

A partir dos relatos e das imagens trazidas pelos entrevistados, visualiza-se como a criatividade passa a ser um dos elementos mais importantes na atuação de um cinegrafista. Sua criatividade está posta em qualquer trabalho realizado, ela flui em todos os momentos e se faz presente mesmo que o cinegrafista relute, pois o cenário pede a criatividade e um olhar diferente. A Figura 4 mostra uma situação em que o cinegrafista precisou exercitar sua criatividade, para estruturar o cenário com os materiais existentes no local, e assim extrair daquele contexto as melhores imagens.

O básico tu sempre quer garantir, e tu nunca vai captar pouca imagem, então se tu tá na rua fazendo uma matéria pro jornal, que é de um minuto, dois minutos, tu não vai fazer três minutos de imagem, vai fazer 20 minutos de imagem, vai dar opção pro editor, pro produtor, porque tem que ter material, e aí tu tem espaço pra ousar, e esse que é o legal, porque daí tu dá opção, consegue fazer diferentes ângulos (Salgado).

Com o tempo e a vivência na profissão, o olhar do cinegrafista vai se tornando cada vez mais apurado e consegue ver, em simples cenários, formas diferentes de interpretação. São exatamente essas diferentes visualizações que destacam um profissional em relação ao outro, as quais são constantemente compartilhadas e aprendidas durante todo o trabalho. “Aí tu também dentro da profissão tu também vai te encaixando, eu gosto mais disso, eu gosto mais de esporte, gosto mais de política, aí vai de cada um, e tu rende mais naquilo que tu gosta” (Salgado). O profissional é formado não apenas por sua base de conhecimento técnico, mas também resulta das relações sociais estabelecidas entre as pessoas integrantes do contexto, as quais percorreram distintas trajetórias (DURÃES, 2012, p. 275).

O saber da experiência, assim denominado por Bondia (2002) em seus estudos, reforça a ideia de um saber resultante do modo como os sujeitos respondem às situações a que são submetidos. Ele ocorre na relação entre o conhecimento e a vida humana e deixa marcas na formação social dos indivíduos

(BONDÍA, 2002; FISCHER; TIRIBA, 2009). Este saber, quando vivenciado coletivamente, é capaz de produzir saberes e tradições de determinado grupo, moldando a forma como os sujeitos se relacionam (FISCHER; TIRIBA, 2009). Gherardi (2005) defende que a aprendizagem e o conhecimento estão relacionados com outras atividades cotidianas e com as experiências de vida. Em complemento, explica que uma parte do *know-how* que diferencia um *expert* de um novato é desenvolvida no dia a dia, nas vivências e na negociação das práticas existentes no próprio grupo.

Figura 4 - Improviso na montagem de um cenário



Fonte: material de campo (2014).

Os cinegrafistas pesquisados foram unânimes ao dizer que esse ‘a mais’, buscado por eles em seu dia a dia, vai se aprimorando com a vivência, com o cotidiano profissional. Além das experiências do dia a dia e das realidades às quais esses profissionais são apresentados, a evolução tecnológica oferece mecanismos que facilitam o aprendizado.

Tu exercita isso, a criatividade é uma coisa que tu exercita. E pra nós hoje em dia tu não tem mais uma linguagem de televisão, isso é televisão, isso é cinema, isso é documentário. Hoje em dia tu junto tudo. Tu mistura tudo. A

nossa televisão é diferenciada assim de TVs aqui da América Latina, até mesmo TVs europeias, justamente por causa disso aí, porque a gente mistura muito as linguagens de documentário, de filme, de novela, coisas que tu vê que tu acha legal, aquilo ali tu pode adaptar pro teu dia a dia (Pedro).

Os cinegrafistas apresentaram dezenas de exemplos da necessidade de desenvolver a criatividade durante carreira, mas a grande lição é a busca incessante pela diferenciação em suas matérias. “É o desafio que tu tem todos os dias, de pegar coisas e tentar fazer diferente e usar a criatividade e aí entra a tua criatividade, de ficar bolando coisas assim pra conseguir fazer o troço ir né” (Ari).

Apesar de o trabalho do cinegrafista, em alguns momentos, parecer tão simples e algumas pessoas dizerem: “ah, é só filmar o que está acontecendo”, Ari menciona que para ele o grande cinegrafista é “o cara que tá atento, que tá sabendo qual é o papel dele ali e ao mesmo tempo buscar, de uma forma diferente, através da imagem mostrar algumas coisas”.

Então esse é o desafio de quem trabalha com câmera né, além de ter que contar, de ter que mostrar como é, e também no meio disso fazer uma espécie de arte, ou de poesia, seja pra alegria ou pra tristeza né, buscar ângulos né, diferentes né, que esse é o desafio, e que aí vai mostrando o talento de cada um, individual de cada um (Ari).

A ideia de que a profissão de cinegrafista é simples – “só apertar um botão e gravar” – é derrubada quando se verifica que o fluxo das práticas, nessas atividades, por vezes, se estabiliza, porém tal estabilização – ou “ordenação dos itens heterogêneos” (Gherardi, 2005) – é momentânea, pois o movimento da rede não para, é constante, constituindo a prática como “um modo, relativamente estável no tempo e socialmente reconhecido, de ordenar itens heterogêneos em um conjunto coerente” (GHERARDI, 2005, p. 34).

O processo de captar uma imagem não pode ser considerado mera repetição das mesmas práticas, mas a produção de diferentes práticas. Cada vez que o cinegrafista repete alguma prática, ele a conecta de forma diferente, pois conecta aquela recente a muitas outras já experienciadas, seja pelo cenário distinto, seja pelas pessoas que compõem aquela cena, seja pela mudança de clima (ANTONACOPOULOU, 2006; STRATI, 2007).

Com o tempo, o cinegrafista aprende que é preciso ser flexível e buscar sempre entender o que repórter, editor e telespectador buscam. Todos consideram imprescindível que, de imediato, o cinegrafista garanta imagens básicas daquele

cenário e conte a história de maneira trivial. Porém, a diferenciação do profissional é oferecer ao telespectador a mesma matéria quadrada de um ângulo diferente.

O telespectador tá acostumado a ver, as pessoas de um modo geral tão acostumada a se ver assim, então sentadas numa mesa, tão se vendo no nível da mesa, mas aí tu se baixa a câmera e mostra ela de um ângulo diferente, ou tu põe uma luz, ou tu faz alguma coisa diferente, tu torna a imagem, e tu continua contando a história, mas tu pode tornar ela bonita, a imagem bonita ou diferente, que chame a atenção de quem tá vendo. Então esse é o desafio do cinegrafista, ele tem que ser um cara, um repórter né, que na realidade, o termo correto é repórter cinematográfico (Ari).

Por mais difícil que pareçam ser a inovação e a criatividade em matérias do dia a dia, como sobre o trânsito, os ônibus lotados ou em meio a multidões em centro das cidades, com a experiência, o cinegrafista desenvolve a habilidade de descobrir algo que surpreenda o telespectador. Tarantino exemplificou com cenas de trânsito por ele gravadas. Nestas ocasiões, ele pensou que o indivíduo que estivesse assistindo já estaria acostumado com cenas de carros parados e buzinas. Por isso, começou a incluir, na cena, outros elementos além do trânsito, com o objetivo de prender o olhar do telespectador e não perdê-lo para o áudio isolado da televisão.

Criatividade e ‘cerejas do bolo’ requerem tempo e paciência dos repórteres, que também “querem fazer o diferente, e têm que entrar na mente da pessoa sabe e tu tem que é, porque tu precisa de muita paciência de um repórter pra fazer isso” (Pedro). No momento que o repórter assume aquele propósito, a equipe se torna mais forte e consegue visualizar diferentes pontos de vista.

Para Strati (2003), o julgamento do cinegrafista sobre o que irá agradar os olhos do telespectador e chamar sua atenção faz parte de um saber estético, que requer grande envolvimento do corpo e dos sentidos. Ele é entendido como uma forma de conhecimento que as pessoas desenvolvem “quando acionam suas capacidades perceptivo-sensoriais e seu julgamento estético no dia a dia da vida organizacional” (STRATI, 2003, p.54). Rose exemplifica esses saberes através do carpinteiro,

(...) evidentemente ele desenvolveu um ouvido para os sons de problemas relacionados com a utilização de ferramentas elétricas. No primeiro caso, da furadeira, ele tinha ouvido um motor sendo levado até muito perto de seu limite. No segundo, ele ouviu alguma coisa no barulho do corte que sugeria que a lâmina da serra estava encravando na madeira. Seu ouvido é um daqueles treinados para ouvir problemas, para percebê-los no meio de todos os outros sons do local de trabalho. Sua percepção aguçada lhe permite evitar erros ou estragos, e também tem valor pedagógico, pois o

torna capaz de intervir no momento estratégico, próprio para ensinar alguma coisa (ROSE, 2007, p.147).

Salgado relata que o maior inimigo do cinegrafista e de sua criatividade é a pressa. Apesar do dia a dia da profissão estar muito relacionado ao tempo da matéria e à correria para conseguir chegar aos lugares certos, nos momentos certos, o cinegrafista precisa se concentrar no que faz e, “se tu tá com pressa então vai devagar, porque tu vai perder alguma etapa, ou tu vai esquecer um filtro, ou tu vai esquecer um balanço de cor” (Salgado).

Salgado também explica que os cursos e as faculdades não preparam o cinegrafista para um ambiente adverso, que exige do profissional capacidade de improviso e habilidade para criar algo diferente em meio a situações diversas. O profissional precisa estar sempre atento e preparado para agir em uma situação não planejada.

Porque tu sempre imagina, tu tá lá na faculdade, tu vai sair, tu vai entrevistar o fulano, ele vai tá sentadinho lá. Nada disso, assim como acontece alguma coisa com a gente, com o entrevistado que eu marquei, deu uma intercorrência, ele teve que ir pra outro lugar e eu já tava pensando ‘conheço a sala do cara, vai ser legal pra nós montar, boto uma luzinha aqui’ (...) Mas aí ele tá num local que não é o dele, ele vai me atender num corredor, pronto, derrubou a minha coisa toda que eu tinha montado, tem que falar com ele na correria. Isso tudo é, tem que ser muito rápido né, tem que tá sempre pensando na intercorrência que pode acontecer (Salgado).

Alguns processos de captação de imagem são “uma caixinha de surpresa, tu não sabe o que vai acontecer” (Salgado). Eles confirmam que a aprendizagem se desenvolve no decorrer do tempo e da atividade (GHERARDI, 2009a).

Um exemplo é um jogo de futebol, no qual o cinegrafista não tem dificuldades para conversar com o entrevistado, montar o cenário ou combinar algumas cenas para a matéria. Em um cenário como este, além de ter criatividade e habilidade de improviso, é preciso contar com a sorte. Salgado relembra uma matéria que fez durante os jogos da Copa de 2014. Grande parte do público presente para assistir ao jogo torcia por determinado time. No percurso normal da matéria, haveria a percepção de que apenas torcedores de um clube tinham comparecido ao jogo. Enquanto caminhava, Salgado avistou um torcedor do outro time, e

aí foi sorte também, porque se eu não tivesse naquele lugar, provavelmente a gente teria feito uma matéria totalmente diferente, dizendo que só tinham argentinos no jogo, mas não, eu tava ali e aí a gente pode contar a história de um jeito diferente, a partir de um olhar diferente, porque o cenário foi o outro, e nessas situações a gente não escolhe, o resultado do jogo não tá combinado, eu não sei o que vai rolar, não sei que horas vai ser o gol (Salgado).

Ao final dessa ação, se obtém uma matéria construída, a consolidação do aprendizado de um processo que capta as imagens, inconscientemente ou conscientemente, de acordo com sentimentos, experiências e vivências de cada sujeito. O profissional tende a idealizar e conceber um produto baseado em suas histórias de vida, em suas ideologias e na expectativa de agradar ao telespectador, tendo por referência o que ele considera que será bem recebido pelo público.

O trabalho do cinegrafista não se encerra, quando a captação de imagens acaba. Ao chegar à emissora, o profissional precisa entregar o material gravado ao editor. Entre a imagem que ele fez e o telespectador existe um personagem importante e decisivo: o editor, o qual tem o poder de decisão sobre qual parte do conteúdo vai ao ar. Em alguns casos, o editor opta por um material mais conservador e acaba por bloquear o processo criativo do cinegrafista.

Ao se considerar um material padrão, em que o cinegrafista busca retratar a realidade de maneira mais tradicional, seu trabalho se encerra quando o vídeo é entregue ao editor. No entanto, quando ele busca algo diferente e novo, torna-se necessário valorizar as imagens feitas, a fim de garantir que o material seja visualizado e utilizado pelo editor. Alguns editores têm a mente mais fechada e tendem a seguir uma linha mais conservadora em relação às imagens, principalmente no que tange ao telejornalismo. Nesta circunstância, cabe ao cinegrafista a responsabilidade de destacar o real valor de uma imagem diferenciada.

Entre o perfil que a empresa moldou e ir ao ar tem também a cabeça do editor chefe, que ele trabalha nessa margem aí que eu te falei, ele pode ou não pode mudar né, a escolha é dele né. Então quando há essa frustração, a gente tem vontade assim, de matar o editor sabe, 'não, mas o cara é muito cabeça dura' (risos). Mas aí passa, aí tu fica assim, tu fica frustrado, tu fica um tempo, não é uma coisa muito rápida não, tu fica um tempo curtindo aquela frustração, e fica indignado, diz que agora só vai fazer matéria conservadora, e aí tu fica um tempo fazendo só matéria conservadora, mas aí tu não resiste muito tempo, 'bah, mas bem que eu podia', e aí tu volta a fazer de novo. Porque o cinegrafista, e o repórter, são pessoas que vão pra rua, e quem vai pra rua, quem tem contato direto com as coisas, que tu vai sofrer o impacto daquilo, queira ou não queira tu sofre o impacto (Ari).

Apesar da evolução na gestão dos cinegrafistas, os profissionais precisam estar diariamente preparados para argumentar sobre o material gravado com a equipe. As emissoras de televisão conferem aos indivíduos autonomia e poder de decisão sempre que a cena demonstrar perigo aos envolvidos ou ao equipamento, bem como se o cenário para a gravação não corresponder ao alto padrão de

qualidade exigido, mas o fato for realmente importante. No entanto, ainda está em processo de evolução o entendimento dessas premissas pelos editores-chefe e demais profissionais que trabalham com a imagem dentro da emissora, uma vez “que na nossa profissão existe o seguinte, tu tá fazendo jornalismo, tu tá fazendo notícia, e nem sempre a notícia vai casar exatamente com o que o jurídico da empresa pensa, e nem sempre como a área técnica pensa” (Ari).

Mesmo com todas as orientações, os editores ainda questionam os cinegrafistas: “Por que tu trouxe uma coisa que é contra as regras?” ou “Por que você não captou mais pra lá?”. Nesses casos, os repórteres cinematográficos precisam convencer os editores que aquela era a melhor maneira, se não a única, de registrar o acontecimento. Assim, vários são os requisitos necessários a um profissional da imagem, por exemplo, capacidade de tomar decisões rapidamente; habilidade para defender seu ponto de vista internamente; maturidade para avaliar se a cena que representa perigo realmente é essencial para o andamento da matéria.

Nas informações de contexto e na experiência vivida, o cinegrafista busca criar argumentos para mostrar ao editor o diferencial visto na imagem gravada e assim romper com o conservadorismo. Contudo, nem sempre há sucesso nesse processo. Os cinegrafistas relatam que, no insucesso, a decepção é incontrolável, porém persiste o esforço para buscar o reconhecimento de uma imagem diferenciada, o qual se renova a cada novo material produzido.

O discurso é cheio de entusiasmo, paixão e adrenalina. Por mais que grande parte da sociedade não conheça o real trabalho dos cinegrafistas, para eles o encantamento com a profissão é tão forte que supera qualquer adversidade. As palavras paixão, gostar e qualidade estão presentes o tempo todo em seu discurso, sendo acompanhadas pelo brilho nos olhos que expressa vontade de fazer sempre mais. A profissão por si só exige um ‘sempre mais’, para o profissional da imagem, o ‘sempre mais’ é o que faz a diferença e torna o trabalho tão interessante.

Para esses cinegrafistas, o reconhecimento do trabalho emerge em situações simples e em matérias menos complexas, mas que transmitem tudo o que era necessário. Tarantino, por exemplo, é um profissional que já fez muitas viagens e participou de muitas matérias em outros estados e países. Sempre que volta de uma cobertura, seus colegas o procuram para parabenizá-lo, mas para ele “se eu tiver em Roma mostrando o Vaticano, é lindo, quer dizer, são cenários que, é claro que a

natureza é linda, as formas são bonitas né” (Tarantino). O cinegrafista valoriza o reconhecimento advindo de coberturas especiais, mas para ele

o bom câmera é aquele que vai chegar numa sala tipo essa aqui e vai conseguir fazer uma boa matéria, esse é o bom câmera, porque se ele teve que pensar, se virar e pô, ‘não quero mostrar aquele troço ali porque não tem a ver com o contexto, vamos botar uma luz’. Esse aí é o cara, e não o cara que faz uma matéria linda de uma natureza linda, bom, então tá, a natureza já é linda, eu só não fiz nada de errado, só tô registrando (Tarantino).

É essa matéria “tão simplesinha, tão redondinha, que passava exatamente o que tinha que passar que o pessoal gosta, e aí tu fica surpreso, e isso é muito legal, porque tu não tava esperando” (Salgado). A surpresa pelo reconhecimento de matérias nas quais o próprio cinegrafista não tinha muita expectativa reacende o prazer e a satisfação pela profissão. O desapontamento quando um elogio esperado não acontece parece não influenciar nem abater os profissionais, mas impulsionar a criatividade e a disposição pela busca de algo cada vez melhor.

Tu vai pra rua, faz umas baitas imagens, e aí tudo muito legal, tudo lindo e aí no outro dia ninguém te cumprimenta, ninguém tá nem aí pra tua matéria, e aí tu fica meio puto, mas isso acontece também, faz parte. Mas o desafiador eu acho que é isso sim, primeiro é querer assim, eu quero fazer o meu melhor, todos os dias, quero fazer melhor, todos os dias, eu quero que o pessoal olhe e aquela coisa de ego assim (Salgado).

São momentos como esse, de reconhecimento ou de indiferença perante às imagens, que vão moldando um profissional cada vez mais persistente e dedicado. Quando o profissional tende a ser “tão autocrítico que ele não abusa, ele faz poucas imagens, boas imagens, e não se dá conta que tá fazendo boas imagens, podia fazer muito melhor ainda, mas ‘ah, eu acho que vão me criticar’” (Tarantino), ele não se desenvolve nem se destaca perante os demais. Segundo os colegas, esse profissional também tem espaço hoje em dia, mas cada vez mais o mercado exige alguém que abuse e busque sempre o diferencial.

Assim como a sustentabilidade da vida está baseada em um delicado balanço entre ordem e caos, entre competição e cooperação, a sobrevivência dos sistemas sociais ou das organizações depende de certa tensão permanente entre equilíbrio e desequilíbrio, padrões e flexibilidade, eficiência e inovação, conhecimentos existentes e novas possibilidades (WEICK; WESTLEY, 2004; CHILD; HEAVENS, 2001). Nos termos de Wenger (1998), é o desequilíbrio entre a experiência (situações já vivenciadas) e a competência (atitudes definidas como esperadas ou necessárias em cada circunstância) que constitui o motor da aprendizagem, o

impulso para que se busque uma nova condição. Uma nova experiência não se constitui apenas daquilo que já se tem conhecimento, ao contrário, exige novos comportamentos, desafiando as práticas já vividas por cada um.

Com o tempo, o profissional que aceita a crítica e a aproveita para se aperfeiçoar, destaca-se dos demais. “A diferença de cinegrafistas, ou de capacidade, ou de percepção, ou de criatividade, é no fundo assim, fulano de tal é um profissional melhor que o fulano porque o trabalho dele é melhor” (Ari). O desempenho superior no trabalho de um ou de outro é fruto de um processo de aprendizado constante que, em alguns momentos, é mais impulsionado pela falta do reconhecimento do que pelo reconhecimento em si.

Ou seja, se tu fez um trabalho ruim hoje, ontem tu fez um trabalho bom, e hoje o ruim, o ruim vai ser lembrado, e vai ser lembrado por muita gente, então é um trabalho assim que, ao mesmo tempo que ele é gostoso, é cativante, é bom assim, que a gente sente prazer, que é prazeroso, ao mesmo tempo ele também é cruel, é um trabalho muito cruel porque te dá uma imagem quase que zero de erro, que se tu cometer um erro, esse teu erro, tu vai ser lembrado por muito tempo (Ari).

De acordo com Weick e Westley (2004), nas situações de descontração, improvisação, realizações imperfeitas, erros não fatais ou situações de controvérsias, a aprendizagem é propiciada. “A maneira como a organização lida com erros ou falhas afeta sua aprendizagem; uma vez aproveitados para investigar, refletir ou redefinir práticas, estimula-se a aprendizagem” (SCHOMMER e SANTOS, 2008, p. 12).

Ari, por exemplo, admite que “incentivos tu tens assim, de colegas, né, que te dão força, que te ensinam. Aí tu faz, quando erra, eles vem te avisar que tu errou, ‘olha, não faz isso, mais aquilo’. E quando tu acerta, ‘é isso aí’. Então o incentivo vem de quem trabalha diretamente contigo” (Ari). Para ele, esse é o maior incentivo e reconhecimento, vindo de pessoas que trabalham diretamente com o cinegrafista e que apoiam o trabalho por reconhecerem que o indivíduo tem condições de ultrapassar o usual. Alguns profissionais encontram em seus parceiros de trabalho grandes aliados para seu desenvolvimento, porém outros tendem a admitir que essa contribuição só existe quando é benéfica para ambos os lados. Tarantino é um pouco cético em relação a essa contribuição dos colegas e sugere não ter em mente que as pessoas em geral vão ajudar “ou vão te reconhecer pelo teu talento, também não vai acontecer, vai ser pelo teu trabalho, e pela necessidade delas, seja das

peessoas, seja dos gestores, seja de quem for, é necessidade que dá as oportunidades” (Tarantino).

Apesar de opiniões distintas em relação ao reconhecimento espontâneo dos colegas, todos os entrevistados admitem que, por melhor que seja o material captado, o cinegrafista permanece como o principal responsável por lutar para que aquela matéria vá ao ar. Pedro contou sobre uma matéria que foi ao ar em um dos telejornais mais conservadores da emissora e ganhou espaço em emissoras com abrangência nacional. Sua aposta na cena diferente e surpreendente não teria ganho a visibilidade que ganhou, se tivesse predominado a falta de vontade da repórter. Certo de que possuía um material diferenciado, Pedro buscou apoio dos editores e conseguiu que sua matéria fosse ao ar.

A gente quebrou, aqui a gente quebrou um formato do telejornal que são as matérias mais duras assim, sem emoção sabe, sem essa coisa de, é, de valorizar assim sabe, a emoção nesse caso dela, que perde a prova. São coisas que são gratificantes, porque tu vai contra o que todo mundo diz, que diz que ‘não, não’ tu vai e tu consegue sabe, através dum bom argumento, através de uma boa imagem, tu consegue mudar (Pedro).

As formas de gestão e de comunicação vêm se profissionalizando a cada dia. Esses avanços estão permitindo também que o retorno imediato a qualquer profissional seja cada vez mais difundido entre as práticas empresarias. No entanto, ainda se notam falhas nessa comunicação e a necessidade da provocação do profissional diante de seus colegas para poder coletar percepções. Para os cinegrafistas isso não é diferente,

é de agora de uns anos pra cá que tá começando e o retorno é o seguinte, o retorno é aquele que tu tem, mas ainda é falho, não tem aquela coisa assim um retorno quase que imediato, quando tu fica sabendo, um pouco tu tem que correr atrás, outro pouco as pessoas não tem ainda essa coisa de te dar um retorno logo em seguida. O material que eu fiz hoje, daqui a três dias, uma semana, quinze dias depois é que eu vou ficar sabendo (Ari).

A dualidade entre o prazer do reconhecimento de uma boa imagem e do grau de exigência da profissão se confunde tanto que os próprios cinegrafistas, em suas falas, deixam se entusiasmar pelas histórias diárias e esquecem os problemas cotidianos. Em uma apreciação todos concordam: “o cara tem que gostar do que faz, porque passar todos esses perrengues que a gente passa aí tu ganha mais fazendo outra coisa mais simples, então se tu tá é porque realmente tu gosta” (Tarantino). Muitas vezes, esse gostar deve vir acompanhado de uma dose de disposição para ir em busca do reconhecimento e de um espaço ainda não consolidado na indústria da televisão. O verbo ‘gostar’ está frequentemente presente nos discursos dos

entrevistados. A identificação com o trabalho mostra-se peça fundamental no desenvolvimento dos processos de aprendizagem dos cinegrafistas e, devido à sua relevância, ela é abordada profundamente no próximo capítulo.

Chamou-me a atenção, em algumas situações narradas, a capacidade de adaptação a diferentes contextos em curto espaço de tempo. Em muitos casos, a conversa se iniciava com a descrição do dia a dia do profissional e suas interações cotidianas. O assunto levava então ao discurso do que pode ocorrer em um dia de atividades normais. A escala de um cinegrafista pode começar com uma matéria de entretenimento, leve e descontraída ou com a cobertura de uma festa importante na cidade. O clima envolve o cinegrafista e o repórter em um ambiente de descontração e prazer que, de alguma forma, é percebido pelo telespectador pelo tom de voz do narrador e, principalmente, pelas imagens retratadas. No entanto, como consequência de uma profissão que se transforma a cada instante, de acordo com a sucessão de assuntos, o cenário pode desmoronar de uma hora para outra.

Alguns dos cinegrafistas pesquisados contaram experiências em que estavam fazendo uma matéria de festa, quando receberam um telefonema determinando que ele fosse realizar a cobertura de um acidente. A necessidade de rápida adaptação é referida nos discursos: mudar a forma de se portar; alterar o modo de lidar com as pessoas envolvidas no cenário; mudar o corpo e a mente para processar os novos acontecimentos; não se deixar influenciar pelo novo cenário que se abre.

Pra ser jornalista não pode entrar ali no rigor, senão não passa, não vai, tem que ser muito maluco, a coisa é muita doida, mexe muito com a cabeça. Por que mexe com a tua cabeça? Porque tu tá assim, tu vai fazer um evento onde tem pessoas, de um alto nível social, então tem que te comportar e olhar e fazer as coisas e te manter como jornalista, saber te comportar no local, nesse meio, conversar, agir, de uma maneira adequada com o que tu tá fazendo. Aí tu sai dali, aí tu vai lá pra vila não sei do que lá, aonde tu vê a desgraça total, né, aí tu tem que chegar lá, e saber entender aquela gente, e saber entender, e te comportar de uma maneira que eles te vejam como alguém que tá ali pra compartilhar com ele aqueles problemas. Então tu tem que tá com a cabeça aberta, porque tu vai de um extremo ao outro, e daqui até aqui tem um monte, e tu passa por todos eles, então tu tem que ter uma cabeça muito aberta, e tem que ter uma consciência muito grande que o teu trabalho é aquele ali, e que embora tu sofra esse impacto na rua que te faça conduzir a tua matéria de determinada maneira, tu tem que tá consciente de que tu também não pode te enlouquecer, porque se tu enlouquecer, se tu for levar a risco o negócio tu enlouquece, tu pira total, fica mais louco do que já é (Ari).

O que é aprendido é profundamente conectado às condições nas quais é aprendido (BROWN; DUGUID, 1991), isso inclui condições referentes aos aspectos emocionais presentes na aprendizagem. As situações narradas vão ao encontro do

argumento de Strati (2007), em relação à existência de faculdades sensoriais que fornecem os critérios necessários para que os indivíduos julguem e decidam como agir diante das mais diversas situações. Os sentidos humanos são desenvolvidos de forma diferente em cada pessoa, com diferente poder perceptivo, particular a cada um. A dinâmica da profissão educa os sentidos existentes para que as atividades possam ser executadas em sua plenitude (GAGLIARDI, 2001).

Aliado aos saberes da adaptação e do controle emocional, o cinegrafista precisa ter domínio total sobre os saberes técnicos de captação para aquele momento. Ou seja, precisa domar tanto suas emoções quanto a técnica, para que a imagem seja o mais real possível aos olhos do sujeito que está do outro lado da câmera. Isso mostra que o trabalho do cinegrafista, por mais que seja considerado simples pelo senso comum, exige de quem o desempenha esforço físico e cognição (ROSE, 2007). Apesar da existência de dicotomias, elas não precisam estar em oposição, atuando uma contra a outra, elas podem coexistir, atuando de diferentes maneiras, e mesmo se completar (ESCÓSSIA; KASTRUP, 2005).

“Às vezes tu tá fazendo uma matéria produzida e tu precisa ter controle mental pra não entrar junto com aquela emoção na pauta, fazer uma luz boa, que não pareça artificial, porque no jornalismo não pode parecer artificial” (Bernardo). Por mais racional que essa adaptação pareça ser, ou por mais lógica que essa relação com diferentes situações pareça ocorrer, os cinegrafistas são o tempo todo perpassados pelas emoções envolvidas naquele momento.

Se, há alguns anos, a profissão de cinegrafista não era reconhecida formalmente pelo mercado, hoje ela ocupa maior espaço entre as preocupações dos executivos das emissoras. No entanto, enquanto se exige mais dos indivíduos, como a necessidade de os profissionais terem graduação em jornalismo, poucos mecanismos vêm sendo desenvolvidos para garantir o reconhecimento e a exposição deste trabalho. Durante anos, os únicos créditos dados a uma matéria eram os do repórter, hoje, porém, os nomes dos cinegrafistas são estampados nas imagens, representando uma grande conquista e uma exposição de seus trabalhos. No entanto, ainda há um longo caminho a ser percorrido, por exemplo, as premiações da área televisiva são direcionadas ao jornalista (repórter) ou à matéria como um todo – junção de imagem, edição e conteúdo jornalístico – não havendo nenhuma premiação ou reconhecimento formal ao cinegrafista por seu trabalho individual.

Apesar de ainda não se perceber um movimento nítido pela luta e pelo reconhecimento dos profissionais da cinegrafia, é impossível não relacionar a importância da televisão com seu trabalho. Independentemente do que os entrevistados disseram em seus discursos, uma reflexão simples permite concluir que os cinegrafistas são essenciais para a televisão, por ser um meio de comunicação que depende das imagens em movimento para se manter como um dos mais influentes sobre a população brasileira. Por consequência, o cinegrafista se torna a peça-chave deste universo e de seu sucesso.

Televisão, TELE VISÃO, visão já diz, não existe televisão sem uma imagem. Pode parecer 'ah, cinegrafista hoje', desculpa nego, mas não tem, então monta uma rádio, monta um jornal e contrata um fotógrafo, não existe televisão sem imagem, assim como uma reportagem às vezes, dois *takes*, repetindo esse *take* e com um texto lindo, às vezes tu não vai conseguir contar no texto o que o repórter cinematográfico viu (Bernardo).

A importância do cinegrafista pra televisão é total, porque não dá pra comparar a TV com qualquer outra mídia, tô puxando pro meu assado, mas não dá, imagina, como eu te falei, se tu tiver ocupado no teu computador e olhando a televisão, tu tá vendo o caso Bernardo, tu tá vendo tudo, por exemplo, tu tá vendo todas as imagens, tá vendo tudo, tudo aquilo é imagem, e alguém fez aquela imagem ali. Pô, se a matéria ficou boa e tinha o repórter, e o repórter ficou bonito, é porque alguém mostrou aquilo ali, se não tinha o repórter e se mostrou igual, imagina, é a TV toda ela, as 24 horas, ela é feita por cinegrafistas (Tarantino).

Um exemplo da importância das imagens e, conseqüentemente, do cinegrafista para os telespectadores são as imagens que rodaram o mundo sobre o incêndio da boate Kiss, em Santa Maria, em janeiro de 2013¹⁸. As imagens do primeiro cinegrafista que esteve no local do incêndio bastam para qualquer pessoa entender o contexto e o que aconteceu naquela data. Para os cinegrafistas, as imagens precisam suprir a necessidade de um repórter e de um texto. Por si só, elas devem contar uma história. É claro que este exemplo vai ao extremo, e na realidade as imagens e o áudio – narração e texto do repórter – caminham juntas na transmissão da informação. A junção de dois sentidos – visual e auditivo - é a essência da televisão e possibilita ao telespectador perceber aquele conteúdo de uma forma diferente, de uma maneira que o texto do repórter não tem sentido sem as imagens, e as imagens precisam do repórter para detalhar todos os acontecimentos vistos.

É como se a gente fosse os olhos da sociedade, a gente seria assim, porque o povo tá todo lá, olhando aquela janela né, aquela janela do mundo assim, e a gente nada mais é do que os olhos deles, sim, porque a gente

¹⁸ <http://g1.globo.com/rs/rio-grande-do-sul/tragedia-incendio-boate-santa-maria/platb/>

tem essa possibilidade de estar naqueles locais aonde eles não estão, mas eles tem que, algumas coisas eles tem que saber, outras coisas a gente mostra porque a gente quer que eles saibam, vai do interesse de cada um, mas eu acho que a gente nada é mais do que mensageiro assim sabe, só que de uma forma diferente né, a gente é o olho deles, a gente congela aquilo lá pra poder trazer pra eles (Salgado).

Por mais que os argumentos a favor do trabalho dos cinegrafistas sejam quase incontáveis, a profissão ainda não é percebida por grande parte da população, “acho que as pessoas não param muito pra pensar nisso, as pessoas na rua assim, é tão normal aquele eletroeletrônico na sua casa como é a geladeira, como é o fogão, que tu não para pra pensar como alguém produziu aquela imagem” (Tarantino).

A natureza do trabalho aqui estudada evoca julgamentos, especialmente por ser entendido como uma profissão que exige pouco esforço mental. Os profissionais compartilham um vocabulário ocupacional popular, que evidencia como as pessoas fazem distinções entre corpo e mente – ‘do pescoço para cima’ e do ‘pescoço para baixo’–; entre o trabalho manual e o intelectual – ‘colarinho branco’ e o ‘colarinho azul’. Mesmo que essas expressões resultem de diferenças em termos de *status* e renda, Rose (2007) defende que é provável que tais diferenças não sejam tão definitivas assim, pois, na prática imediata e cotidiana, observa-se que o desempenho competente e os saberes implicados na execução do trabalho elevam a percepção da atividade pela sociedade e contemplam a intenção desta atividade: evidenciar uma categoria profissional repleta de saberes que ainda vive nos bastidores da televisão.

A percepção de que as pessoas ainda não voltaram os olhares para o cinegrafista vem explícita na fala de Bernardo, ao tomar conhecimento da pesquisa que iria ser realizada com os cinegrafistas: “me surpreendi quando recebi o *e-mail*, tipo, a gente nunca é lembrado, e nem digo o cinegrafista, o peão assim, geralmente é o cara que tá lá na sua sala, no computador. E é legal alguém vir falar com a gente, e perguntar como é que é nosso dia a dia.”

O que guia os cinegrafistas é a paixão e a vontade de fazer sempre um material melhor. A cobrança por um trabalho mais aperfeiçoado, por uma imagem diferente ou por uma ideia inesperada parte do próprio indivíduo, que sente a necessidade de ver, nos créditos da imagem, seu nome registrado em algo que desperte a curiosidade e o interesse do telespectador.

Quando os cinegrafistas são chamados a participar de alguma matéria em âmbito nacional, em que outros profissionais também participam com imagens de outros lugares, a cobrança deles mesmos é maior, pois querem se destacar. Para Pedro, uma matéria nacional “tem um grau de exigência assim, de qualidade, bem maior que o nosso dia a dia, porque é um programa TOP da emissora, que todo Brasil vê. Então tem assim aquela questão de honra, de tu levar uma coisa bacana” (Pedro).

Muitas vezes ela vai entrar numa matéria, num contexto, aonde outros cinegrafistas fizeram, e aí tu concorre com esses mesmos caras, que tem um supervisor de imagem, que sabe, que é, muitas vezes, que esse supervisor de imagem é um cinegrafista, que ele faz coisa eventualmente, uma matéria especial. E aí imagina tu pegar, vai ter o crédito, teu nome ali embaixo, tu pegar e levar uma coisa assim sabe, comum assim, feia, então tu tem essa preocupação, eu tenho essa preocupação sabe, que eu prezo muito sabe, meu nome e eu não gosto de botar o meu nome em qualquer porcaria né (Pedro).

A honra e o ego são características predominantes e reconhecidas pelos profissionais, todos eles admitem que vão em busca de um trabalho sempre melhor pela honra de ter seu nome publicado nas matérias, direito adquirido, há pouco tempo, nas emissoras de televisão.

Tudo tu consegue, em algum momento, fazer o teu trabalho aparecer, seja porque tu tava na torcida (*de futebol*) e tu olhou uma pessoa e resolveu fazer um rosto fechadinho porque aquela pessoa tava angustiada ou alegre, então aí o cinegrafista ele gosta é de fazer um bom trabalho e que o trabalho dele apareça, que o trabalho dele brilhe (Ari).

Hoje em dia, apesar de os câmeras estarem se especializando em determinado segmento de matéria (esportiva, entretenimento, investigativa), as emissoras menores e regionais precisam contar com um profissional multidisciplinar e que tenha prazer e habilidade para desenvolver qualquer tipo de conteúdo. O perfil dos profissionais pesquisados é um perfil de colaboradores que se denominam “meio fominha, ele quer tá fazendo, e quer tá brilhando, é um cara que quer tá brilhando, que quanto mais ele brilhar, melhor” (Ari). Apesar de parecer um pouco egoísta, o sonho do cinegrafista, em muitos momentos, é “adivinhar aonde vai estourar uma bomba, aonde vai nascer uma criança, aonde alguém vai tá fazendo alguma coisa inédita pra ele pegar essa imagem” (Ari).

Mesmo com essa busca incondicional pela melhor imagem, cada vez mais os cinegrafistas têm ponderado a necessidade de avançar em uma situação de risco ou de conflito em busca da melhor imagem. “E efetivamente eu não vou ter benefício nenhum por ter corrido esse risco, mas é só uma por uma questão de vaidade se

for”, afirma Tarantino. Correr um risco pode significar garantir um flagrante especial para a matéria, mas até que ponto isso é realmente valorizado pela empresa? Em termos práticos, para a emissora, a matéria diferenciada é um produto a mais e, efetivamente, não há nenhuma vantagem para o cinegrafista que não seja a vaidade de ter seu nome anexado à matéria.

Esse tipo de vaidade ela já caiu a algum tempo, a alguns anos, porque os cinegrafistas não tão mais querendo se arriscar, porque a empresa me respalda em não fazer, e eu tenho total consciência que fazendo ou não fazendo eu não vou pra frente e não vou pra trás também, então eu não vejo motivos pra fazer, pra me colocar em risco, porque meu, vai ser só mais uma imagem, não vai passar disso, então eu me preservo mais (Tarantino).

Novamente se percorre um caminho intenso nessa discussão sobre o reconhecimento, o ego e a valorização dos profissionais cinegrafistas para entender quais os mecanismos que fazem parte de seu dia a dia e os impulsionam a buscar um material com sempre mais qualidade. Mais uma vez, diante de discursos abastecidos de paixão e veracidade pelo tema, os assuntos mais polêmicos sobre o reconhecimento da profissão apareceram nas últimas entrevistas, quando os sujeitos de pesquisa se sentiam mais à vontade.

Dois pontos chamaram a atenção em alguns discursos. O primeiro deles refere-se à forma de remuneração dos profissionais cinegrafistas. Apesar de um discurso linear que demonstra a aceitação das condições de trabalho, Tarantino expressou seu conforto em relação ao salário atribuído aos profissionais cinegrafistas, sem julgar se referir especificamente à emissora em que trabalha, mas à categoria profissional de maneira ampla. As deficiências salariais além de onerar a insatisfação pessoal, podem afetar a criatividade e o equilíbrio emocional, aspectos essenciais para um bom trabalho. “Porque o que acontece, por mais que tu queira te isentar e deixar pra trás tua vida pessoal, tu é um só (...) e daqui a pouco eu vou fazer um jogo e isso vai impedir minha criatividade” (Tarantino).

Muito mais do que questões salariais, Salgado narra o histórico das negociações sindicais realizadas. De certo modo, a legislação vigente tirou dos profissionais direitos antes adquiridos por eles. Atualmente, a legislação que define as formas de remuneração e o tempo para aposentaria dos cinegrafistas se assemelha àquela que rege os profissionais administrativos. Na visão de Salgado, “não é justo, porque o nosso trabalho é diferenciado, a gente tá na rua, exposto ao

risco, e aí tão nos comparando com o cara lá do administrativo que chega, bate o ponto, senta, levanta, almoça, senta e 18h vai embora”.

Fatores como esses dão margem a que o cinegrafista se acomode ao dia a dia. Apesar de ser uma profissão que não permite ao profissional cair na rotina, “o cara vai se acomodando, porque se ninguém vem te elogiar, mas também ninguém vem reclamar, é porque a matéria tá boa, então tu vai ficando ali, na mesma, porque ninguém vem te elogiar, te dar um retorno se a matéria tá boa ou não” (Salgado).

Mesmo quem levanta todos esses pontos reconhece:

é a adrenalina, e como qualquer outra coisa tu acaba viciando na adrenalina, é uma droga como qualquer outra, endorfina, sabe, tu sempre quer fazer melhor, tu sempre procura querer fazer melhor, tu sempre, porque aventureiros surgem vários ao longo do tempo assim, ‘ah, vou pegar um emprego de cinegrafista’. Mas cinegrafista não é emprego, sabe, é paixão, é tu gostar, é uma profissão (Salgado).

Strati (2007) explica que o conhecimento desenvolvido está no julgamento dos sentidos humanos, gerando ações que resultam em uma relação com as emoções dos praticantes. O conhecimento, desta forma, não é um ‘ativo’ (no sentido de mercadoria estocável) da comunidade, mas uma ‘atividade’ (um *knowing*) que se constitui por meio da prática (*knowing in practice*) (GHERARDI, 2009b), impulsionada pela adrenalina e influenciada pelo contexto em que está inserida.

Por mais dificuldades que existam ou por mais que o cinegrafista tenha que lutar muito pelo reconhecimento de seu trabalho, a paixão pela eternização de um momento supera qualquer barreira. Graças a essa paixão e à entrega desses indivíduos, se pode hoje apreciar uma grande quantidade de imagens na televisão brasileira.

A formação do cinegrafista percorre uma série de vivências destacadas nos relatos de suas trajetórias de vida. Os saberes existentes no início da carreira de cada um foram se moldando às novas realidades e sendo compartilhados entre os profissionais envolvidos. Constituem esses profissionais os saberes envolvidos na escolha dos equipamentos; na procura por um ângulo diferente ou por uma cena que ganhe destaque; na busca pelo reconhecimento e pela conquista de espaço e de mais autonomia no meio televisivo. As práticas visualizadas no dia a dia desses profissionais se conectam todo o tempo. Os sujeitos dessa pesquisa estão recorrentemente se relacionando com recursos, colegas e regras, o que torna o aprendizado inseparável do fazer e estabelecido nas próprias ações cotidianas deste grupo.

Os saberes constituídos pelo grupo não estão atrelados cada um a determinada prática, mas relacionados com uma constelação de diferentes práticas, podendo ser vistos como um sistema de práticas e identidades interconectadas. Visualizar as práticas relacionadas como constelação traz à tona a visão de que sua continuidade está atrelada, principalmente, às interações entre as práticas existentes e as novas práticas estabelecidas (WENGER, 1998). Gherardi (2005) utiliza o conceito de 'textura entrelaçada de práticas', para mencionar a existência de uma série de práticas que se conectam em um único movimento, as quais estão constantemente sendo reorganizadas e modificadas pelos indivíduos inseridos nesse momento.

Essa interconexão de práticas está relacionada à ideia de *knowing*, ou seja, a um conhecimento que ocorre nas próprias práticas, quando o indivíduo está se relacionando com os demais elementos do contexto (NICOLINI et al., 2003). A ideia de constelação de práticas, interconexão de práticas ou textura entrelaçada de práticas permite entender por que abordei, neste capítulo, de forma contínua, as práticas envolvidas no cotidiano dos profissionais cinegrafistas, sem pontuar diretamente onde cada uma inicia ou termina, pois elas são decorrentes da simultaneidade do pensar e do fazer, em um ambiente dinâmico e provisório. O *knowing* está fixado a um contexto social, e as práticas que o constituem não se encontram 'dentro' das mentes ou dos corpos dos indivíduos e tão pouco encontram-se 'fora', vinculados aos objetos ou estruturas existentes (ORLIKOWSKI, 2002).

7 ANÁLISE DOS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM

Um sujeito articulado é alguém que aprende a ser afetado pelos outros – não por si próprio. Um sujeito só se torna interessante, profundo ou válido quando ressoa com os outros, quando é efetuado, influenciado e posto em movimento por novas entidades cujas diferenças são registradas de formas novas e inesperadas.

Bruno Latour

O capítulo anterior demonstrou como os saberes que constituem um cinegrafista se relacionam com o dia a dia desse profissional. A partir desses saberes, discutiu-se sua formação através de processos de aprendizagem, com foco no *knowing in practice*. Olhar para esses sujeitos sob a ótica da aprendizagem baseada em práticas permite o entendimento das ações, durante sua história de vida, como matéria-prima e, ao mesmo tempo, como produto da realidade por eles vivenciada. Muitos dos relatos das trajetórias estão centrados na junção de relações e experimentos pessoais e profissionais, que permitem aos cinegrafistas o desenvolvimento de instintos essenciais para suas atividades. Outra semelhança identificada é que diferentes processos de aprendizagem podem adquirir maior ou menor importância, conforme o momento de vida e de desenvolvimento desses profissionais e dos próprios artefatos e contextos com os quais estão em contato.

Entre os saberes detalhados no capítulo anterior, contextualizando as práticas e os processos de aprendizagem envolvidos, levando em consideração as trajetórias de vida, alguns se destacaram e são discutidos, com maior profundidade, nas próximas subseções. As práticas identificadas e discutidas, nesse capítulo, ocorrem quando os profissionais são expostos a situações que lhes exigem novos conhecimentos e que passam a constituir seus saberes de forma mais subjetiva. Estas práticas estão enraizadas e pertencem a todos os demais saberes, como uma constelação de práticas, notadas como formas visíveis, porém não permanentes e tão pouco únicas, nas histórias profissionais de cada sujeito. As práticas e os saberes a elas relacionados constituem o *knowing in practice* desse grupo, em uma esfera processual, como um fenômeno dinâmico e enraizado nas próprias práticas cotidianas (GHERARDI, 2009b). As relações existentes e as trocas são tão naturais entre os sujeitos que a separação entre aprender, fazer e saber torna-se

imperceptível, ocorrendo em um fluxo sem que necessariamente haja um estímulo consciente por parte do indivíduo (GHEARDI, 2005).

7.1 CONSTRUINDO E RECONSTRUINDO SABERES

De operadores de VT e *office boys* a vendedores de xampu e estudantes de biologia, assim se constituía o universo heterogêneo do grupo entrevistado. De algumas origens relacionadas com a televisão para outras que se distanciavam, e muito, daquele universo, todos eles, de alguma forma, possuíam a imagem em seu dia a dia. Como, afinal, esses indivíduos aprenderam a manusear equipamentos, fazer enquadramentos e, ao mesmo tempo, segurar um equipamento de oito quilos em seu ombro?

A primeira resposta que tive foi: “perguntando mesmo, perguntando, e ouvindo e fuçando. Foi assim que um novo mundo dos saberes se abriu pra mim” (Bernardo). O senso comum tende a direcionar para um pensamento baseado na relação entre educação formal e conhecimento, ou seja, para que o indivíduo seja considerado um bom profissional, ele precisa arrecadar diplomas e certificados ao longo da carreira. Autores como Tanguy (2002) e Kergoat (2012) dizem que a qualificação de um trabalhador está diretamente ligada a seu tempo de estudo, sendo seu desempenho reduzido a essa variável, excluindo a importância dos saberes desenvolvidos pelos profissionais em sua trajetória. Considero a qualificação como um dos elementos que constituem e contribuem para a construção dos saberes do trabalho, embora não seja o único, tampouco o mais importante, uma vez que não há uma hierarquia entre os diversos tipos de saberes envolvidos no trabalho. Os saberes representam a interconectividade de conhecimentos envolvidos no desempenho de uma atividade, sejam os adquiridos formalmente, como em treinamentos e cursos, sejam os aprendidos durante a vida, como os provenientes de experiências vividas e compartilhadas. O *knowing in practice* representa os saberes em atividade (*knowing*), que se constituem por meio da prática (GHERARDI, 2009b). Ele não elenca apenas os saberes envolvidos na concepção do trabalho, mas também os envolvidos quando da exposição à atividade em questão, constituída por meio das práticas deste trabalho.

Apenas um dos cinco entrevistados estava cursando ensino superior, sendo ele o mais jovem entre os sujeitos dessa pesquisa. Indo além do público dessa

pesquisa, dos 35 cinegrafistas pertencentes à equipe desta emissora, apenas seis têm superior completo ou o estão cursando. Esses dados quantitativos e exatos corroboram que a história profissional dos cinegrafistas tem origem em um cenário distante da graduação ou da qualificação formal na profissão.

A discussão sobre a relação da qualificação formal e os saberes empregados na profissão é proposta por Rose (2007), que desmitifica a existência dessa dependência e mostra, em seus estudos, que os saberes presentes nas práticas de trabalho de muitas profissões não advém de uma educação formal. Apesar da realização deste estudo e dos avanços nas relações de trabalho, essa associação entre educação formal e conhecimento ainda se mantém forte na sociedade, a qual considera que o indivíduo não é capaz de produzir mais e melhor devido às suas vivências, mas apenas pelo desenvolvimento de sua inteligência, comprovado por certificados e diplomas devidamente validados (BRAVERMAN, 1987; DUBAR, 1999).

Pela história da profissão e dos próprios cinegrafistas, pode-se pensar que fazer um curso ou uma faculdade não era possível, em tempos anteriores, pela falta de espaços que oferecessem essa qualificação. Atualmente, as próprias emissoras de televisão buscam que seus profissionais sejam formados e tenham uma qualificação formal no ramo, como estratégia para contratar um profissional diferenciado no mercado, que possua criatividade e um olhar diferente sobre a realidade e que atenda às necessidades do telespectador.

Então hoje eu vejo que é diferente a maneira como as pessoas são, pelo menos, contratadas assim, porque hoje eu já posso chegar e dizer “olha, eu exijo que tenha isso, isso e isso”. Hoje já tão pedindo que a pessoa seja formada em jornalismo e pá pá, mas é diferente porque eu já tenho bastante gente no mercado. Mas aí, o que que eu vou selecionar? Eu vou selecionar o cara que além da parte teórica, se o cara gosta, porque primeiro tem que gostar, porque se tu não gostar tu não vai adiante, tu não vai, porque não é só coisa boa, tu não tem só momentos bons, tu tem momentos ruins, tem momentos que daqui a pouco tu vai parar e vai pensar, que tu tá lá em algum lugar, fazendo teu trabalho e ‘bah, o que eu tô fazendo’ (Salgado).

O que talvez não se entenda ou não se tenha conhecimento – principalmente nos níveis estratégicos da organização – é que contratar um profissional formado em cinema ou jornalismo não garante, necessariamente, uma entrega com aspectos relevantes para os telespectadores. Bernardo, estudante de cinema, diz que para um cinegrafista de televisão, de *hardnews*, a teoria representa apenas 10% do conhecimento necessário. Ele admite que para profissionais que querem seguir uma carreira voltada para a produção – telenovela, documentários, seriados – a

faculdade de cinema lhes propicia técnicas de direção e condução de uma gravação mais aprimoradas, porém diz que suas maiores referências em televisão são profissionais que aprenderam no dia a dia.

Partindo de um olhar inicial sobre a formação do sujeito como cinegrafista, muitos deles começaram sua carreira na televisão em áreas de suporte, como operador de VT ou áudio. A proximidade com os cinegrafistas e o próprio ambiente, segundo eles, propiciavam a troca de conhecimento e o aprendizado sobre o ser cinegrafista.

Então, eu acho que aquilo proporcionou também de eu tá mais próximo dessa outra profissão e eu tá ali, trabalhando, mas tô observando, tô perguntando e aí quando aparecia umas chances, tu já tá ali, porque eu podia tá em casa, e pintar uma vaga, mas e aí, alguém ia bater na minha casa? Lembrar de mim? Não, iam lembrar de quem tá na volta, e de quem já é do meio (Salgado).

E pra aprender tem a observação, tu tem que observar, tem que tá junto do câmera e observando o que ele tá fazendo, perguntando muito, perguntando e outra também do câmera te ensinar, 'ó, faz isso, faz aquilo', e depois é aquela coisa que te falei, te botar na prática (Ari).

Apesar de os relatos da história de vida desses profissionais me levarem ao entendimento e à visualização de como seus saberes se constituem, no dia a dia, através de troca, de questionamentos e da observação, uma contradição se fez presente na relação entre teoria e prática. Muitos deles dizem: “mas é assim também tu aprende muito na prática, não existe teoria, não existia assim um curso que vai te ensinar a ser cinegrafista, hoje em dia existe, mas não chega nem perto do que realmente tu vai usar na prática” (Ari). Em alguns momentos, admitem que a dificuldade do início da carreira “é não ter tido um curso. Foi bom porque eu aprendi na marra, mas eu senti falta assim, senti falta de curso, de acompanhamento de um profissional bastante experiente” (Bernardo).

Inserir-se nessa realidade da formação profissional mais uma contradição interessante. Parte-se então para a necessidade de compreender o que Bernardo entende como ‘curso’ antes de se fazer qualquer constatação.

Se tivesse um curso, de um cara ensinando como usar o *backfocus*¹⁹, de como bater o *prese*²⁰ direito numa câmera, entendeu? Eu acho que pelo menos uma semana vir, e ir um profissional de Porto Alegre me acompanhar uma semana trabalhando, na rua, na paulera, não no curso

¹⁹ *Backfocus* é uma funcionalidade da câmera que permite fazer a lente focar os objetos atrás do ponto de foco selecionado pelo operador.

²⁰ *Preset* é uma função da câmera que permite ao cinegrafista programar antecipadamente os efeitos e/ou configurações da câmera. Assim, sempre que ele selecionar esse *preset*, o pré-ajuste selecionado entrará em funcionamento.

aqui na salinha e depois a gente vai pro estacionamento. Não, eu acho que às vezes podia ter um curso de ah, o cara começou, ou eu vir pra Porto Alegre na época, porque só tem que começa sabe, porque às vezes tu fica uma semana acompanhando um cara, mas é diferente, fica ali, tu não pode acompanhar de fato, é como eu te disse, na prática quem tem que pegar, botar a mão na massa é o cinegrafista iniciante, mas ter alguém junto, porque o cara pode falar 'bah, não, vamos fazer essa entrevista mais aqui, botar aquela planta de fundo pra não pegar aquela parede branca' (Bernardo).

Diante dessa explanação, a contradição se desfaz e se constitui novamente a noção dos saberes compartilhados e das trocas. Mais do que ter esse entendimento através dos discursos e das histórias de vida, bem como das histórias das imagens trazidas para discussão, observar esse discurso dos próprios profissionais mostra a importância da convivência e das experiências apropriadas por cada um ao longo da vida.

Até tem colegas nosso aqui que fizeram curso pra cinegrafista e quando chegaram aqui se apavoraram porque a realidade era outra assim, era da água pro vinho sabe, então na realidade pra tu te tornar um cinegrafista tu tem que observar, tá junto, e ligado e ter vontade de aprender com quem tá trabalhando do teu lado e sempre perguntando e essa pessoa te passando a experiência dela 'olha, tu faz assim', então tu aprende assim, não existe um curso que te ensine a ser cinegrafista, e foi assim que eu comecei (Ari).

A escolha por dar início à discussão da prática da construção do conhecimento, a partir dos próprios relatos dos cinegrafistas sobre sua percepção de como esse aprendizado ocorre, tem a intenção de instigar a curiosidade acerca das evidências dessa relação e de como ocorre esse processo. Considero que, até aqui, ainda se tem pouco conhecimento sobre o universo da televisão e do dia a dia do cinegrafista e dos saberes envolvidos.

O início do contato com os equipamentos ocorreu de diferentes maneiras entre os cinegrafistas, mas todos, de algum modo, se envolviam informalmente com as câmeras para desenvolver habilidades de manuseio. Tarantino, por exemplo, relata que buscava montar os equipamentos e gravar tudo que estivesse à sua frente para ganhar segurança e confiança.

E pegar a câmera é bem difícil, porque a responsabilidade é toda tua, não tem ninguém pra dizer se é assim ou assado, por isso que eu treinei bastante, treinava, treinava, filmava poste, filmava água, filmava chuva, filmava passarinho, treinando e treinando sem ninguém saber. Terminava meu horário, as pessoas iam embora da emissora, eu pegava a chave da sala de equipamentos, montava todo o equipamento sozinho. Aí a gente montava todo o equipamento sozinhos, sem a equipe ver, e pegava uma fita, e gravava, gravava, gravava e depois ia ver o que a gente tinha feito (Tarantino).

A observação e o manuseio constituíram-se técnicas importantes de aprendizagem e permitiram aos entrevistados começarem sua inserção no meio e serem vistos pelos demais colegas. Junto com essa vivência da televisão durante o trabalho, a observação como forma de aprendizado não acontece apenas por assistir aos colegas de trabalho, mas também por notar outras realidades e buscar inspiração em diferentes meios. Pedro relata ter aprendido a perceber a televisão de forma diferente: “olhando assim a televisão com um olhar técnico, da minha área, da área de captação de imagem, tu começa, isso começa meio que a abrir a tua cabeça sabe” (Pedro).

O empenho fez com que, até então, apenas mais um funcionário da emissora interessado em imagem buscasse novos conhecimentos. “Aí comecei a mexer, comecei a olhar, ler manuais, e pegar dicas com um ou outro colega assim. Na época era meio difícil assim, porque as pessoas não te liberavam a informação” (Pedro). Os discursos permitem utilizar o conceito do cinegrafista autodidata, empregado, ainda na época do surgimento do cinema, ao profissional que busca por si só as informações para se tornar cinegrafista. A internet, os canais de televisão e outros formatos de programação constituem ferramentas essenciais para o desenvolvimento do indivíduo. Muitos entrevistados dizem sentir falta de chegar à emissora, olhar as imagens feitas, analisar os enquadramentos e trocar ideias com os colegas. Momentos como esses, segundos eles, ficam cada vez mais raros em função das pautas apertadas.

Mesmo ao operador de VT ou ao motorista, quando já inseridos na televisão, Salgado insiste nesta ‘dica’: “mesmo que tu chegue cansado, se tu quer aprender, se tu quer se tornar um cara bom, chega depois da rua e pega a câmera, vai olhar a matéria, vai olhar a câmera, vai mexer, porque é isso que vai fazer a diferença” (Salgado). A relação entre teoria e prática, entre o observar e o fazer é também discutida por Rose (2007), que mostra o quanto essas situações estão entrelaçadas e se completam. Visualizar a aprendizagem apenas pelo olhar da teoria é como assumir que, para aprender a pintar, é necessário apenas olhar o outro pintando, no entanto, sob o olhar da prática, é necessário interagir com a tela, com os materiais da pintura e com o próprio pintor. Essa analogia explicita a relação entre teoria e prática. Entre esses sujeitos, tal associação é identificada durante todo o processo de aprendizagem.

Hoje, após anos de profissão, é fácil visualizar o caminho de aprendizado percorrido por cada um. Semelhantes e diferentes, todos eles foram se envolvendo com a televisão e aprendendo, pela observação, a se comportar durante uma gravação, manusear o equipamento e escolher de que forma captar a imagem. Apesar da absorção de conhecimento, o começo da carreira de todos os entrevistados foi extremamente conturbado e pleno de situações 'inimagináveis'. Pedro relata, por exemplo, que uma de suas primeiras matérias era sobre transporte público. Ele pegou os equipamentos e foi para a rua. Chegando ao cenário escolhido para a gravação, o repórter e ele tiveram a ideia de gravar dentro do ônibus, para mostrar, sob um olhar diferente, o caos do transporte público. Pedro tinha apenas uma câmera grande e fez a gravação de maneira desconfortável, com muitas das imagens sem foco. A grande lição que ficou para ele dessa situação foi a necessidade de um aprendizado que ultrapassa a técnica e do envolvimento do cinegrafista com o conteúdo e com a construção da matéria desde seu início, desde a concepção.

Por mais que o cinegrafista se prepare e observe, dezena de vezes, os colegas de profissão,

quando tu tá começando tu trava, porque tu não sabe nem direito como ligar a câmera e é a prática, só a prática, então quando tu, o início do cinegrafista é sempre muito difícil, por mais que a pessoa trabalhe em televisão há dez anos, seja na edição de imagens, motorista, pode ser o editor de imagem, quer virar cinegrafista, ele era editor de imagem há 10 anos, bom, ele sabe perfeitamente o que vai num jornal ou não, ele sabe todos os enquadramentos, mas na hora de botar a câmera no braço e no tripé é outra vida (Bernardo).

O que isso quer dizer? Isto significa que o tempo, a prática e o dia a dia permitem aos cinegrafistas criar formas de trabalho que facilitam sua atividade.

Eu gostaria que eu pudesse me programar mais, mas eu, normalmente todo mundo faz, mas eu faço sempre, eu bato meu cartão, meu crachá, pego os cartões e vou no produtor, tá, o que é a matéria? Quer dizer, eu sempre tento saber pelo menos aonde nós vamos gravar. Mas também é porque eu perguntei, eu gosto de ler a matéria, eu preciso saber o que é a matéria, eu detesto sair às cegas (Bernardo).

Mesmo que o profissional busque criar modos positivos de trabalho e de se relacionar com o repórter e com os equipamentos, o dia a dia da profissão o expõe a situações adversas, em que é necessário encontrar formas distintas e criativas de solucionar os problemas. Assim, "todo dia a gente aprende alguma coisa diferente. E aí tu aprende muita coisa com isso aí sabe, tu, em situações adversas assim tu

sempre acaba aprendendo alguma coisa (...) que pra uma próxima vez tu já tem aquela alternativa” (Pedro).

Pedro conta que, determinada vez, ele foi fazer uma matéria investigativa, na qual era necessário gravar um depoimento sem a identificação da pessoa. Geralmente, essas imagens são feitas próximas a lugares que tenham bastante luz e o cinegrafista posiciona a câmera de modo a aparecer somente a silhueta do entrevistado. “Quando a gente saiu pra rua, a repórter me falou assim “Só te peço uma coisa, não vamo fazer aquela imagem contra o céu, que fica aquela silhueta, é muito manjada, todo mundo faz aquilo.” Poxa! O que eu vou fazer agora né?” (Pedro) Enquanto repórter e entrevistado conversavam, Pedro buscava uma solução que atendesse ao pedido e pudesse destacar seu trabalho.

Aí me afastei sabe pra fazer uma imagem mais aberta das duas sentadas no banco, a personagem de costa e a repórter de frente e aí comecei a procurar aquele ângulo, aquela coisa assim sabe, e aí eu vi uma folha, e aí quando eu abri o meu enquadramento, e como eu tava fazendo minhas imagens lá perto dela, em imagens próximas o seu foco tá todo próximo. Aí eu abri a minha imagem e tal, e aí eu vi uma folha, e aquela folha tava no foco, e lá nelas tava totalmente desfocado. Aí eu disse “bah, já sei como eu fazer”. Aí fiz umas imagens e disse “Vamos fazer as entrevistas?”

A solução surgiu de uma situação inusitada, de um olhar voltado para a criatividade e a busca do novo. A matéria foi gravada e Pedro conseguiu fazer o enquadramento da maneira que queria, sem identificar o entrevistado. “Depois eu mostrei pra elas né, porque a mulher tinha medo que soubessem que era ela, né, e aí eu me comprometi com ela né. Aí ela olhou, gostou. E a repórter olhou e disse “Bá, ficou bacana” Aí te dá uma satisfação. Mas na hora tu sua né” (Pedro).

Observa-se o resultado do esforço de observação, criatividade e relacionamento na transição das funções anteriores que cada um desempenhava para então se tornar cinegrafista. Na maioria dos casos, a oportunidade surgiu repentinamente e, por estarem preparados e serem interessados no assunto, já tinham ideia do que precisavam fazer naquele momento.

Depois de algumas matérias sem foco ou escuras demais, cada um foi constituindo, a seu jeito, saberes que lhes permitiam mais fácil adaptação a diferentes situações. Com o tempo de exercício da profissão, os instintos e as próprias experiências de vida passam a fazer parte dos saberes desenvolvidos. O cinegrafista torna-se um indivíduo atento. Salgado relata que, enquanto o entrevistado está abrindo a porta, ele já está imaginando o melhor ângulo e a melhor

luz para aquela imagem. São técnicas desenvolvidas durante o dia a dia de trabalho e que não foram formalmente passadas a ninguém.

Tarantino relata um momento de destaque em sua profissão, na cobertura das manifestações de julho de 2013, em Porto Alegre, o qual exemplifica a relação entre o instinto natural e as práticas da profissão. Apesar de ter participado, antes do início dos protestos, de um curso ministrado pelo exército, Tarantino considera que o mais importante é o “instinto, a experiência de vida de cada um, a malandragem de cada um”, além de ter “que ter um preparo psicológico bom” para não se abater ou se intimidar com as provocações, uma vez que a mídia também assume um papel importante no decorrer das manifestações. Mesmo tendo desenvolvido uma técnica para se proteger, que, conforme diz: “ninguém me ensinou, a gente tem que se adaptar na verdade”, o cinegrafista foi vítima de um tiro de bala de borracha. “Eu sabia bem como me posicionar, isso foi bom. Tem uma coisa de instinto, de experiência de vida de cada um, da malandragem de cada um, de saber pô eu não entraria naquela biboca, eu não vou entrar agora também” (Tarantino).

A dualidade entre a adrenalina da profissão e a voz da experiência andam lado a lado. Lidar com elas é uma competência que o profissional precisa desenvolver para resguardar sua segurança, a do equipamento e a da equipe e, ao mesmo tempo, obter a melhor imagem. Os entrevistados relatam que, no início da carreira, o cinegrafista é imaturo e não sabe ponderar corretamente os riscos da profissão, porém a experiência lhes permite obter esse equilíbrio.

Em meio às “Diretas”, Salgado relembra uma situação que exemplifica bem a adrenalina que a profissão provoca. Com o ímpeto de conseguir a melhor imagem do comício que estava sendo realizado, o cinegrafista foi até um apartamento que tinha vista para o local do comício. Ao invés de fazer a imagem da janela do apartamento, Salgado pulou a janela e “fui pra marquise, porque eu me senti mais livre ali”. Quando saiu do prédio e olhou para cima, percebeu o risco que havia corrido. Ele relata que a “profissão ela te leva no impulso, de tu querer fazer, então tu tem que começar a dar uma esperada (...) e só o tempo te dá essa lição”.

Tendo muitos anos de profissão, Salgado reconhece que ainda continua aprendendo, todos os dias, com a comunidade, com os entrevistados e com o dia a dia. Valoriza-se muito, nos discursos, a importância de se relacionar com profissionais mais experientes em busca de um aprendizado.

E pra aprender, é aprender com quem tem experiência, que esse é o caminho certo, porque o que acontece se tu não aprende com quem tem experiência. Então tu vai ter o aprendizado do mais novo? Pode ter, nada contra, mas o bom é sempre ter a voz daqueles que tem mais experiência no ramo e a partir daí tu vai te formando, sempre grudado neles. Assim acontece com os repórteres, a gente nota a diferença de um repórter, assim como os cinegrafistas, a gente nota a diferença de um repórter que aprendeu, que entrou e aprendeu com os mais novos e de um repórter que entrou e aprendeu com os mais velhos, tem diferença. Eu aprendi assim né, trabalhando com mais velhos, bah, tomava mijada a torto e a direita, como auxiliar né, tu como auxiliar, tu como auxiliar, tu, o câmara exige de ti né, tu tá trabalhando com ele, tu é o auxiliar do câmara, tudo que ele precisar fazer, e faz, ele também depende, é uma equipe, ele depende, e se tu não faz direito, o trabalho dele também não vai sair bom, então isso é o aprendizado (Ari).

Figura 5 - Momento de prática para os cinegrafistas mais novos



Fonte: material de campo (2014).

É nas situações de convivência que os processos de aprendizado mais se destacam no grupo do cinegrafista, indo ao encontro dos conceitos de aprendizagem como um processo relacional e social (NICOLINI et al. 2003). A Figura 5 retrata um desses momentos de interação e convivência entre os cinegrafistas, mostrando especificamente a troca de conhecimento entre os cinegrafistas mais experientes e os mais novos. A partir dos relatos dos entrevistados, é possível dizer que a vida de um cinegrafista se resume a dois grandes momentos, não separados, mas que se

entrelaçam frequentemente. O primeiro refere-se ao relacionamento e ao aprendizado diário nas situações adversas em que são colocados. Elas exigem do profissional uma postura distinta e, em alguns casos, jamais antes praticada, embora amparada em práticas anteriores. Esta exigência resulta em práticas que precisam ser aprovadas pelos sentimentos e pelas sensações dos sujeitos que as praticam (STRATI, 2007). O segundo refere-se ao desafio diário e às relações de aprendizado estabelecidas, as quais são pautadas e sustentadas pela adrenalina e pela paixão profissional. Assim, os saberes desenvolvidos são estabelecidos como um sistema de ações contínuas e relacionais, intercedidas por artefatos e enraizadas em um contexto de interação. “Tal conhecimento é adquirido através de alguma forma de participação, e é continuamente reproduzido e negociado; isto é, sempre dinâmico e provisional” (NICOLINI et al., 2003, p. 1).

Então ao longo dos anos que tu trabalha a tendência é aperfeiçoar né, é aperfeiçoar e ficar cada vez melhor, então tudo, como em qualquer outro trabalho, qualquer outra função, quanto mais anos tu tem, mais é a tendência de tu melhorar. Então esse é o desafio do cinegrafista, é que o dia de hoje tem que ser melhor que o dia de ontem. O meu trabalho de ontem foi bom, o meu de hoje tem que ser igual ou melhor, nunca pode ser pior, né, então esse é um trabalho que ao mesmo tempo que ele é cativante, que a gente aprende a amar né, ele é um trabalho que ele é cruel também, ele consegue ser cruel, porque se num dia tu tá bem, e no outro dia tu vai mal, a tendência das pessoas é sempre se lembrar daquele erro que tu cometeu (Ari).

É notável que, segundo os entrevistados, nada do que foi dito até agora nem do que será dito na sequência dessa pesquisa têm sentido se o sujeito não gostar do papel que desempenha. Por isso, todos os discursos são pautados no crescimento coletivo do conhecimento e na identificação do cinegrafista com a realidade que se apresenta. O sentimento de paixão pela profissão que surge entre os cinegrafistas faz possível relacionar as práticas vivenciadas com os processos de aprendizagem nelas envolvidos. No cotidiano desses profissionais, abordado no capítulo anterior, visualiza-se como eles conseguem superar as inúmeras dificuldades da profissão e de sua trajetória – a formação como profissional, os riscos envolvidos durante as gravações, os imprevistos constantes. A identificação com a profissão se evidencia como requisito para superar os obstáculos e, conseqüentemente, como fator relevante, o qual influencia diretamente os processos de aprendizagem envolvidos na profissão, impulsionando ou limitando o aprendizado necessário para a prática cotidiana.

Muitos dos escritores do século 17 se preocupavam com a paixão no que tange a suas contribuições para o autoconhecimento, o autocontrole e o exercício de poder sobre outros. Porém, a ideia de paixão vinculada à discussão de vício e virtude caiu no esquecimento até que, nos dois últimos séculos, a ideia de que a emoção e a paixão assumem papel central nas condutas individuais e sociais tornou-se vivo novamente (GHERARDI; NICOLINI; STRATI, 2007). A justificativa para excluir a paixão das discussões encontra-se na confusão existente entre o que a sociedade chama de *labour* e de *work* (em português, usa-se um único vocábulo: trabalho). O *labour* satisfaz uma necessidade econômica, o *work* é intrinsecamente mais criativo do que meramente reprodutivo. Considerando a noção de *work*, trabalho e paixão não podem ser pensados em completa oposição, pois *work* envolve aspectos sensoriais e intrínsecos do indivíduo que o exerce (ARENDRT, 1959 *apud* GHERARDI; NICOLINI; STRATI, 2007).

A paixão então passa a ser entendida como a mobilização de sentimentos, os quais se desdobram em entendimentos e em práticas. Estas permitem ao sujeito se adequar a diferentes ocasiões, sendo socialmente produzidas e reproduzidas, e sustentadas ao longo da vida humana (GHERARDI; NICOLINI; STRATI, 2007). Uma das contribuições dessa discussão para a presente pesquisa foi a possibilidade de se assumir que pelo papel da paixão, no desenvolvimento do conhecimento intelectual e sensorial, pode-se entender como os saberes são sensíveis às emoções dos cinegrafistas. Somente através do entendimento da relação entre paixão e trabalho, se pode perceber que, devido aos sentimentos daí oriundos, os cinegrafistas são capazes de expressar emoção, afeto, apego e desenvolver as práticas necessárias para trabalho e aprender. (STRATI, 2007; GHERARDI; NICOLINI; STRATI, 2007).

A existência de um olhar do cinegrafista que envolva afeto e sentimento pela profissão proporciona uma captura de imagem diferente do que se teria pelo olhar de um profissional sem essa identificação profissional. “E aí ele vai até o final da carreira dele medíocre, um profissional medíocre, ele vai conseguir se aposentar, exercer a profissão dele, mas não vai crescer na profissão, não vai aparecer na profissão, vai ser mais um na profissão” (Tarantino). Pelos discursos, percebe-se que um cinegrafista de destaque é aquele que inicia seu trabalho, no meio da televisão, sem necessariamente ser um cinegrafista, e vai desenvolvendo suas habilidades e percepções no dia a dia com os demais, no coletivo. A vivência do

estilo de vida e dos hábitos ali instaurados é que guiará o comportamento e a adaptação do indivíduo. Mais do que por técnicas, a profissão do cinegrafista é pautada pela criatividade e pelo relacionamento, por isso o gostar e a identificação com o trabalho desempenhado são tão importantes para impulsionar o aprendizado e estabelecer as conexões necessárias.

A partir do momento em que se assume que as práticas não são apenas padrões recorrentes de ação, mas também padrões socialmente sustentados, entende-se que os indivíduos reproduzem não apenas trabalho, mas também a sociedade. Essa reprodução permite que o profissional crie um vínculo com a prática e seus participantes, forma-se uma relação de paixão, quer prazerosa ou dolorosa, que torna as práticas “socialmente sustentadas por julgamentos relacionados não apenas à utilidade, mas também à ética e à estética” (GHERARDI, 2013, p. 110).

As práticas são socialmente sustentadas não só através de julgamentos estéticos, pois envolvem também o gosto e a identificação. Para Gherardi (2013), a formação do gosto ocorre através de três processos: o compartilhamento de um vocabulário para apreciação; a formação de identidades dentro de comunidades epistêmicas; o refinamento de desempenhos.

No cenário dos cinegrafistas, esses três processos são visualizados, em algum momento, da vida profissional. No início das trajetórias dos entrevistados, seus mestres logo lhes ensinaram a praticar e compartilhar a apreciação da profissão com os demais, através “da elaboração coletiva de um léxico compartilhado para comunicar sentimentos sensíveis” (GHERARDI, 2013, p. 114). Ou seja, a partir desse processo, se tornava possível aos praticantes comunicarem seus julgamentos e expressarem sua paixão pela prática.

Conforme a identificação dos praticantes, o segundo processo refere-se à formação de identidades, ou seja, ao vínculo existente entre os praticantes. A prática sustenta a identidade do grupo, mas essa estabilidade pode ser contestada e dar origem a diferentes identidades e, por consequência, a diferentes gostos, demonstrando que o sentimento não é estático e pode se alterar com o passar do tempo e pelas experiências. Percebe-se que os julgamentos sobre as práticas levam em conta não somente características técnicas em relação ao material, mas também questões de estilo, habilidade e criatividade do cinegrafista (GHERARDI, 2013).

O último processo, referente ao refinamento do desempenho, mostra como a manutenção das práticas está relacionada com ambientes de tensão e repetição,

que podem, por exemplo, alterar a formação do gosto de um indivíduo. “O gosto molda as práticas de trabalho e as refina por meio da negociação e da refletividade, as quais suspendem o fluxo da ação a fim de intervir e saborear a prática e expressar um julgamento estético da mesma” (GHERARDI, 2013, p. 118).

Inúmeros pontos surgem ao longo dos discursos que evidenciam a formação dos saberes dos cinegrafistas e também as práticas de trabalho no dia a dia. A prática mais evidente, no grupo pesquisado, é a troca de experiências e a constituição da experiência do indivíduo, construída ao longo do tempo e que está aliada tanto a seu desenvolvimento profissional quanto pessoal. Os saberes dos cinegrafistas não estão pautados apenas na relação desenvolvida entre eles dentro da organização, mas também sofre influência de todos os outros saberes que compõem sua personalidade e lhe permitem mudar a forma de agir diante de diferentes situações, corroborando que aprender é relacional (NICOLINI et al., 2003).

O segredo maior tá no relacionamento. A captação acho que fica em 30%, o resto todo é comportamento. Porque pô, fazer imagem, e belas imagens, muita gente pode fazer, porque se faz no celular, no *tablet*, qualquer coisa, mas pô, tu discutir uma boa pauta com o repórter, tu não vai discutir se ele não tá aberto pra isso, e a partir do momento que tu discute, tu sabe o que tu vai mostrar (Tarantino).

Notei, nas falas dos entrevistados, como o relacionamento representa a maior parte dos esforços e das preocupações dos profissionais. Segundo eles, os conceitos técnicos e as habilidades de manuseio da câmera são sempre semelhantes, independente da situação, e o que faz a diferença na execução de um bom material é o relacionamento do cinegrafista, quer com os demais cinegrafistas, quer com o repórter e a equipe de produção.

Bernardo relata que além de aprender no dia a dia, grande parte de seu conhecimento vem dos colegas, “peço dica, eu sou cara de pau, peço dica na cara dura, não tô nem aí. E é muito legal ver eles me pedindo dicas, e acontece bastante assim, e eu acho muito legal” (Bernardo).

E tem coisas que não estão em manuais assim, truques, e aí tem aquela coisa assim, tu vai ter que te dar bem com a turma, nessa turma nova que tu tá entrando. Pras pessoas, pros colegas te darem o toque do pulo do gato né, daquela coisa assim, ‘ó, isso aqui a gente faz, é desta forma, como manda manual da câmera tu não vai tirar exatamente tudo aquilo que tu quer’, são coisinhas que tu vai aprendendo só com o tempo (Salgado).

A construção do relacionamento entre os próprios cinegrafistas é algo que vai se constituindo com o transcorrer do tempo. A humildade e o interesse em aprender

aparecem como características essenciais de um bom cinegrafista, que precisa se mostrar aberto a aprender com os demais profissionais. Antes mesmo de aprender a técnica da captação de imagem, é necessário aprimorar a capacidade de relacionamento.

Mais do que do um relacionamento de mão única, no qual um cinegrafista demanda o outro sobre suas dúvidas ou questões mais específicas, muitos deles trazem a ideia da troca e da importância do aprendizado mútuo e, principalmente, com os demais integrantes da equipe de produção, como repórteres e editores. Não aparece no discurso desses sujeitos a relação de um ensinar o outro, mas a relação de troca de experiências com quem as tem diferenciadas.

Eu acho que na realidade é mais uma troca sabe, não é assim um falando, porque às vezes assim ó, tu pega editores e repórteres, que tem uma experiência, que já teve experiência de rua, alguma coisa, isso é muito bacana, porque se ele tá te passando ou te pedindo alguma coisa ele já vivenciou, 'eu sei como é que é a rua, sei que daria pra fazer assim e assim', aí é legal. E às vezes é o contrário, às vezes o cara é editor, mas o cara é um belo de um editor, um cara assim que deixa um filme a tua matéria, mas ele nunca foi pra rua, ele não tem aquela malícia, então a gente procura fazer isso, às vezes o pessoal sai com a gente, pra fazer essa troca. Então eu vejo mais como troca do que eu chegar e ensinar o editor, ou o editor querer me ensinar (Salgado).

Nessas interações, visualiza-se a importância do relacionamento entre cinegrafistas e repórteres e editores. O primeiro ponto é vinculado ao aprendizado, que, para Bernardo, teve participação especial dos repórteres. “E foi assim, perguntava muito pro repórter, sentava na ilha de edição e o repórter me dizia take por take o que entrava e o que não entrava, o que era pra cada tipo de jornal e o que não era” (Bernardo). O apoio e o direcionamento dos repórteres se tornam fundamentais para o aprimoramento e o aprendizado dos cinegrafistas, principalmente no que tange ao estilo dos jornais e ao entendimento do perfil de cada situação.

Salgado, com um sorriso aberto, enaltece o quanto a profissão é bonita, porém reconhece que nela há peculiaridades em relação ao tato com as pessoas, como em todas as profissões. Segundo ele: “Tem que saber trabalhar em equipe, e isso é a coisa mais difícil, porque no momento que tu botou outra pessoa no meio, porque tu não vai ser igual a mim, é claro que pra aquele trabalho nós precisamos estar alinhados, mas cada um pensa de um jeito”. (Salgado).

Um dos desafios diários é entender o outro e aprender a tirar o máximo dessa relação em prol da geração do conteúdo. “E o maior desafio é o mesmo que era

antes, relacionamento, relacionamento com repórter, com equipe, isso é difícil, era e é difícil ainda, então um exercício cotidiano, um exercício diário” (Tarantino).

E aí é sintonia, é trabalho em equipe, se tu te dá bem com a pessoa, te acha, como uma alma gêmea né, tu te acha profissionalmente com a pessoa, teu trabalho vai fluir, o meu também, aí então, isso também ajuda né. Então tem isso também, essa profissão tem isso, tem essa coisa de casar, o teu jeito de conduzir a reportagem como repórter e o meu jeito de conduzir a reportagem como cinegrafista, o meu olhar junto com o teu, e os dois juntos entram em harmonia, ‘ah, é isso, olha como ficou bonito, nossas matérias sempre dão certo’ (Ari).

O trabalho em equipe é importante para estabelecer uma relação de contribuição e dedicação entre repórter, cinegrafista e auxiliar. A construção de uma matéria começa no estudo do conteúdo e da pauta, quando já inicia a troca entre o conhecimento do repórter sobre aquele conteúdo, suas expectativas e as possibilidades técnicas e de enquadramento do cinegrafista. Em campo, o cinegrafista precisa se lembrar do entendimento da matéria e dos horários da pauta, novamente o trabalho em equipe mostra-se importante,

porque eu tô ali e meu campo de visão quando eu tô filmando é restrito, porque eu tô vendo só com um olho, e o que tá em volta eu não consigo ver, eu não consigo ver porque a câmera me tampa, e aí eu tenho que contar com todo mundo, tenho que contar com o auxiliar, ele tem que tá de olho também, às vezes ele sugere alguma coisa e eu não quero, porque daí eu sei que já tenho coisa melhor, mas às vezes ele me sugere algo que ‘baaaah, como é que eu não vi isso?’ e isso é muito legal, porque tem que tá todo mundo junto, todo mundo de olho, porque é tudo muito rápido, tem que ser tudo muito rápido, porque eu tenho um estilo de matéria mais *hardnews*, mais do dia a dia, e é assim, muito rápido (Salgado).

Apesar da apresentação desse discurso alinhado sobre a importância do relacionamento para o bom andamento do trabalho, os cinegrafistas admitem que essa é ainda uma cultura nova que está sendo incorporada. Para os cinegrafistas com mais tempo de profissão, essas relações já estão bastante aprimoradas, porém reconhecem que ainda há um longo caminho a ser trilhado para atingir um cenário colaborativo. A cultura da troca, do relacionamento e do trabalho em equipe ainda constitui um desafio. O nível de relacionamento é diretamente proporcional ao quanto o trabalho vai fluir em termos de inovação e conexão entre texto e imagem. Hoje, repórter e editores trabalharem de forma isolada se torna insustentável, pois o profissional precisa entender as expectativas do outro e o conteúdo da matéria.

O cinegrafista, a área de cinegrafia é uma, a área de motorista é outra, então essa coisa de relacionamento é de agora assim. Porque o que que acontecia antes, antes tu ia pro teu departamento lá, pela cultura, e isso é pela cultura criada de antes né, tinha aquela coisa assim, ‘ah, o meu trabalho não depende do teu’, ‘ah, eu sou repórter e o que eu tenho que saber é fazer o texto, escrever, saber fazer uma entrevista e de, e falar pra

câmera'. O cinegrafista por sua vez 'ah, o que eu tenho que fazer, o que eu tenho que entender é de fazer imagem, não sei o que'. (...) Quando tu vive mundos diferentes, e aí quando tu vive um e vive outro, tu vê, e tu vê que precisa um entender o outro pra coisa dar certo. Então quando eu fui ser cinegrafista eu busquei isso, mas isso é coisa recente agora, então tu entra, tu vai lá pra redação, vão te ensinar a vida lá, ninguém vai dizer assim 'não, mas tu tem que pegar e conversar com o cinegrafista pra dizer pra ele que ele tem que fazer isso, fazer aquilo, mostrar pra ele que a tua matéria é assim e assado' (Ari).

Pelos relatos dos cinegrafistas sobre a conexão do conhecimento compartilhado através do relacionamento e pela forma como os envolvidos interagem com a realidade, para proporcionar essa reconstrução dos conhecimentos, percebe-se o fazer (*doing*) acontecendo com o saber (*knowing*), caracterizando o processo de *knowing in practice*, sob a ótica de considerar a própria ação como *knowing* (COOK; BROWN, 1999), "indissolúvelmente ligado às circunstâncias em que foi adquirido" (ANTONELLO; AZEVEDO, 2011, p.106). Esse entendimento permite considerar o conhecimento como algo imbricado na ação cotidiana, ao invés de considerá-lo exclusivamente nas mentes ou nos corpos das pessoas. Assim, utiliza-se tal percepção para reforçar os alicerces dessa teoria: a aprendizagem não ocorre separadamente do *knowing*, uma vez que acontece através de uma ação em fluxo e de um processo, resultando em saberes que, a cada nova experiência, passam por novo processo de aprendizado.

7.2 TECNOLOGIA: UMA CORRIDA SEM FIM

Um cinegrafista completo se constitui por uma grande gama de saberes, pelo desenvolvimento emocional, pela capacidade criativa e intelectual, garantidores da boa relação entre profissional e equipamentos. A história da televisão e sua evolução tecnológica dá base ao entendimento de quanto importante se faz a tecnologia no dia a dia dos profissionais. A importância dos equipamentos é incontestável. Nota-se que suas modificações e transições exerceram mais impacto sobre os profissionais mais experientes, que participaram ativamente das mudanças e vivenciaram as melhorias trazidas.

Em alguns casos, quando se pensa em tecnologia e em sua relação com o ser humano, se pensa em desqualificação e perda de espaço no mercado de trabalho. Essa relação não é, porém, visualizada na realidade dos cinegrafistas, indo ao encontro do que defende Piccinini (1993), quando diz que esse movimento não foi tão avassalador quanto alguns autores previam. Ari admite que pensar em toda a

transição que viveu nos 36 anos de profissão é “maluco, mas assim, a coisa é tão quase que, funciona quase que tão mecanicamente na cabeça de um cinegrafista, é tão mecanicamente assim, que a mudança, ela muda em termos de técnicos, pros termos técnicos”.

Em casos como este, as evoluções tecnológicas aprimoram e facilitam o trabalho dos cinegrafistas, não sendo, entretanto, substitutas do intelecto humano, “porque na realidade, no fundo no fundo, a essência do fazer a coisa é a mesma” (Ari). Ou seja, mesmo que as novas tecnologias alterem a forma de trabalho dos profissionais de imagem, as lógicas e técnicas de imagem permanecem as mesmas, exigindo do cinegrafista apenas o aprendizado referente à linguagem técnica do equipamento. O processo de aprendizagem, por si só, se constitui de maneira fluida e processual entre os sujeitos. A tecnologia e suas intervenções surgem, neste contexto, dão maior dinamicidade ao processo.

No dia a dia do início da profissão, foi ensinando a Salgado como ser cinegrafista, embora com os obstáculos técnicos de um equipamento nunca visto e modificável rotineiramente. Aliado às mudanças, um dos maiores desafios está no relacionamento, que pode prejudicar ou auxiliar o crescimento profissional. Se antes “tu dependia sempre dos que dominavam por mais tempo a técnica de trabalhar, (...) hoje eu não preciso ir perguntar pro colega, eu tenho como ir em busca de cursos, eu já tenho hoje a internet na minha mãe pra me ajudar”. Percebe-se que, apesar de um cenário que desafiava o cinegrafista a lidar com um equipamento que conheceria na própria televisão, no caso da carreira dos cinegrafistas pesquisados, o relacionamento se tornou peça importante para o aprendizado. A escassez de cinegrafistas, à época, fazia com que o conhecimento fosse detido pelos poucos profissionais, os quais precisavam ser envolvidos no processo de aprendizagem, a fim de compartilharem esse conhecimento.

Com o passar do tempo, além dos avanços nas câmeras de gravação, surgiu a internet e as demais formas do compartilhamento da informação. Manuais, vídeo-aulas e fóruns de discussão se tornam cada vez mais acessíveis aos indivíduos, facilitando o aprendizado, sem condicioná-lo unicamente ao relacionamento intraorganizacional (dentro da própria organização). Para Salgado, há os “desafios técnicos, que não adianta tu só ler o manual, não adianta tu só ler o manual da sua câmera e tu vai sair operando, não, isso é a parte funcional da coisa”. Apesar das novas formas de acesso a informação, existe um conhecimento adicional necessário

para o desenvolvimento da função, fortemente mencionado pelos sujeitos pesquisados: o aprendizado das novas tecnologias decorrente da adaptação natural ao equipamento, que ocorre rapidamente pelo convívio e pela familiarização.

E hoje em dia essa mudança que existe assim, é maluca quando tu pensa no todo, mas se tu for pensar no, como um cinegrafista, ela é simples, porque vem um equipamento novo, se chegar e disser assim pra mim hoje 'a partir da semana que vem esse equipamento que tu tá trabalhando não vai ser mais esse, vai ser um novíssimo, moderno, que foi feito'. Ok, dá uma semana, põe o equipamento aqui, entra na sala, estuda o equipamento, vê o que ele faz, o que ele não faz, durante essa semana que vai ter pra acontecer a mudança. Aprende, faz uns testes ali, aprendeu, tá feito. Por quê? Por que basicamente o que que é? É fotografia, é tu saber enquadrar, e enquadrar é tudo igual, ajustar as cores é tudo basicamente igual de câmera pra câmera, a mudança é pouca e iluminação também é muito pouco. Então tu dominando essas coisas, esse básico, o resto que vem mais assim, de extra, 'a câmera faz isso, faz aquilo outro, faz o cara virar fantasma, faz o cara desaparecer', que são as câmeras, os avanços da tecnologia né, isso tudo tu só vai aprender ali naquela semana tu vai saber o que a câmera faz e vai colocando em prática (Ari).

Um exemplo interessante relatado por Salgado é a comparação de uma nova tecnologia a um carro novo: “é que nem o carro, tu vai saber dirigir, mas tá, onde é que abre o porta mala? Qual o botãozinho? Onde é que liga a luz?” (Salgado) Percebe-se, intensamente, o desenvolvimento de um conhecimento específico que garanta o aprendizado e a habituação ao novo. “Só um curso, nunca, não adianta, ele te orienta pra saber nomenclaturas, o que é, o que representa, mas a prática, vamos lá, vamos mexer e vamos perguntar” (Salgado).

Mesmo diante do cenário desafiador e repleto de mudanças, Tarantino considera que “*tem um instinto muito natural pra mexer, é muito natural mexer nesses equipamentos*” e também considera que seu aprendizado desenvolveu-se de maneira autodidata, “*aprendendo quase que sozinho (...) pela missão de querer aprender*”. Quando não está trabalhando, Tarantino ainda busca ter contato com as câmeras, mas confessa que

eu vou e fico mexendo até conseguir. E aí eu não fico olhando o que eu fiz pra conseguir, eu consigo, repito até então tá, é isso que eu tenho que fazer. (...) Eu não conheço muito de técnica, de explicar, tipo, eu posso te ensinar, mas tá na prática, como fazer uma boa imagem, como te comportar com o repórter, eu não sei dizer muito porque o filtro tal funciona, eu simplesmente sei que funciona e faz (Tarantino).

A relação de cumplicidade entre o operador e a câmera se torna mais evidente quando se pensa no próprio envolvimento externo ao dia a dia da emissora. Tarantino, por exemplo, encara seu dia a dia como um aprendizado constante, pois, por mais que as emissoras não troquem de tecnologia tão constantemente – hoje

um novo equipamento tende a durar três anos na operação - o cinegrafista precisa se manter sempre atualizado, pois pode ser cedido para algum trabalho externo que requeira uma tecnologia diferente. Não se precisa ir longe para exemplificar essa atualização necessária: o próprio interesse e a dedicação do cinegrafista o instigam a se atualizar e buscar novos conhecimentos. Pedro, por exemplo, se considera um profissional apaixonado por novas tecnologias – ‘viciado em tecnologia’ – e vê nos *softwares* mais acessíveis uma oportunidade de facilitar seu processo de adaptação e se manter atualizado.

Eu fiz já um aniversário de Porto Alegre e aquele jogo do Ronaldo, jogo contra a pobreza que teve aqui, ele abriu com um clipe em *time-lapse* e tudo isso aí eu fiz baseado no que eu aprendi no telefone. Porque quando eu peguei a câmera assim, o princípio era o mesmo sabe, eu descobri aonde era, fiz uma pesquisa pra saber, porque tinha algumas coisas diferentes que na câmera tu poderia colocar mais frames sabe, pra ti fazer esses *time-lapse* aí. E aí eu comecei a fazer, e aí eu comecei a fazer, uma coisa que eu aprendi no telefone (Pedro).

É perceptível a linha que separa o conhecimento totalitário das tecnologias disponíveis do conhecimento necessário para a utilização do equipamento. Traçando uma linha histórica, observa-se que no início da profissão a falta de recursos tecnológicos desafiava mais o cinegrafista em termos de técnica de captação de imagem, “hoje a dificuldade eu acho que eu vejo é tipo assim ó, a evolução é tão rápida e daqui um pouco tu tem que te convencer que tu não tem como saber tudo” (Salgado).

As funções das câmeras mais antigas exigiam do profissional conhecimento técnico e capacidade de se adaptar a diferentes realidades de maneira diferente do que é exigido hoje. As primeiras câmeras não podiam ser apontadas para o sol, “como ela era com tubo, aí uma coisa técnica, ela marcava de um jeito, como se tu olhasse com teu olho muito tempo o sol vai queimar a retina, e aquela marca vai ficar sempre” (Salgado) e demandavam do cinegrafistas formas alternativas de registrar o fato. Hoje as novas câmeras permitem esse movimento, oferecendo maior agilidade ao trabalho e direcionando o profissional para uma atuação mais criativa. Ou seja, no início da história da profissão, o cinegrafista despendia muito mais tempo inventando técnicas de captação eficientes do que exercitando sua criatividade e seu olhar para ângulos diferentes.

Fala-se sobre a evolução tecnológica e como seu impacto teve diversos resultados no ambiente de trabalho do cinegrafista, permitindo inclusive algumas captações antes inviáveis. No entanto, houve também evolução em relação ao peso

e ao tamanho dos equipamentos. A Figura 6 mostra a proporção do equipamento em relação a uma pessoa, A história da televisão demonstra que, desde o surgimento da cinegrafia até os dias de hoje, houve grande redução no tamanho dos equipamentos. Antes, para realizar a captação de qualquer imagem era necessária a utilização de três equipamentos juntos, agora com apenas um equipamento o cinegrafista tem todos os recursos para operar. Quanto ao peso, o equipamento principal continua tendo peso elevado, sendo seus oito quilos mal distribuídos em apenas um dos ombros dos cinegrafistas.

Figura 6 - Câmera cinematográfica



Fonte: material de campo (2014).

A Figura 7 mostra como o profissional tende a segurar o equipamento e se posicionar para captar as imagens. O peso do aparelho causa forte impacto sobre o corpo. Embora a imagem de um cinegrafista com uma câmera chame a atenção para o tamanho do equipamento, ele o considera uma extensão de seu próprio corpo e não o menciona, nas narrativas das trajetórias de vida, como um item de peso ou como algo que incomoda. Os olhos dos cinegrafistas agem como uma lente: ao usarem as máquinas, eles utilizam o *viewfinder* para enquadrar o cenário em que estão, quando longe dos equipamentos, o enquadramento advém de seu olhar. Apesar de não ser um ponto levantado durante os relatos dos entrevistados, alguns

falam sobre os impactos que sofrem em seu corpo e sobre a importância corporal em sua atuação, porém o fazem de forma sutil e não mencionam diretamente o peso dos equipamentos.

Figura 7 - Posição do cinegrafista para gravação



Fonte: material de campo (2014).

As características mais visíveis, nos discursos, não dizem respeito especificamente ao esforço físico, mas ao esforço físico aliado ao esforço mental exigido do cinegrafista. Não basta preparar o corpo para carregar o peso do equipamento, pois, além de transportar as câmeras, é necessário também preparar a mente para pensar na pauta junto com o repórter.

E não é só pelo esforço físico, o esforço mental também vai entrar, e o repórter vai parar, ele vai sentar contigo e vai querer discutir se o que ele tá falando tá em concordância, se o que ele tá falando é realidade do que a gente conversou até agora, do que a gente viu até agora, então tem toda essa coisa de pensar junto com o repórter (Tarantino).

Aliado ao esforço mental, um fator adicional que faz com o cinegrafista sinta, em seus ombros, mais do que o peso real do equipamento é a tensão gerada pela pauta a ser gravada. Em situações de chuva ou risco, a preocupação do cinegrafista com o equipamento é maior e, conseqüentemente, exige mais de seu corpo. Quando o repórter cinematográfico tem de cumprir maior quantidade de pauta que o usual, ele sente mais desgaste e exaustão.

Tem dias que a gente tá cansado, gravar com chuva é terrível pra nós porque a gente tem uma cobrança de não estragar o equipamento, e tá certo, porque é um equipamento caríssimo, e aí a gente tem que cuidar do equipamento, do cabelo do repórter, e isso cansa um pouco a cabeça da gente. Numa enchente tu tá com a água na cintura e tu tem que tá preocupado em não molhar o microfone do repórter, não molhar tua câmera (Bernardo).

A fim de tornar o esforço físico e mental menos impactante, todos os cinegrafistas vão desenvolvendo, à sua maneira, técnicas de se adaptar ao peso dos equipamentos e às pautas a serem gravadas. A opção por um equipamento menor, por um tripé ou por um preparo físico especial para suportar o esforço mostra como cada um deles desenvolveu seu modo de agir em situações diversas. No entanto, o discurso está sempre centrado na busca por uma boa qualidade de imagem, e não no cansaço ou na insatisfação com o equipamento. Bernardo, por exemplo, costuma usar o tripé para apoiar a câmera e não cansar os ombros. “Quase não uso a câmera no ombro, uso sempre no tripé, mas dependendo da pauta cansa, quando a gente faz ao vivo no ombro, cansa, porque a câmera é pesada”.

Para a maioria dos entrevistados, a profissão de cinegrafista apareceu, em suas trajetórias de vida, como uma segunda opção, e por isso o esforço físico exigido foi uma novidade para todos eles. Tarantino foi o único dos entrevistados que sabia, desde muito cedo, que gostaria de seguir a profissão de cinegrafista, por isso: “como eu era jovem, eu procurei um reforço físico em torno da musculatura da coluna pra conseguir uma sustentação boa porque eu sabia que eu ia precisar”.

Independente se a adaptação do corpo veio através de preparação anterior ou de artimanhas criadas para tornar o equipamento mais leve, é forçoso admitir que, apesar deste tema não surgir naturalmente nos discursos e tampouco representar um incômodo dos profissionais, houve modificação das práticas de trabalho para que o corpo se adaptasse a uma rotina diferente da vivenciada anteriormente.

Os sujeitos dessa pesquisa entendem que o interesse do cinegrafista pelas tecnologias deve ser pré-requisito para os novos profissionais que estão se inserindo no mercado, mas, ao mesmo tempo, eles não devem se prender às denominações técnicas e de engenharia de tecnologia. A linha que divide os conhecimentos necessários é tênue, e o profissional precisa adquirir a capacidade de analisar quais conhecimentos são necessários para sua função.

Quando da inserção de uma nova tecnologia, o cinegrafista precisa de um tempo para se adaptar e conhecer os novos caminhos. “Mas em um mês de uso, usando o equipamento, aí tu já começa a ousar, aí tu já começa a fazer o que o equipamento te proporciona de moderno, que tu possa usar de tecnologia” (Ari).

Novas técnicas de captação de imagem vão se inserindo nos materiais capturados, permitindo ao cinegrafista uma diferenciação referente ao material produzido. A criatividade e a tecnologia andam lado a lado, pois a incessante busca pelo novo, no dia a dia, está atrelada ao bom uso dos equipamentos. O cinegrafista tem o desafio não só de se adaptar ao novo, mas também de ter agilidade e disposição para colocar em prática novos recursos disponíveis.

Hoje em dia com esses novos equipamentos, o maior desafio, o que marca mesmo, é tu conseguir tirar o máximo que esse equipamento te dá e dizer assim ‘sabe aquele recurso que aquele equipamento tem?’ ‘ah, sei’ ‘eu consegui fazer’. Porque nem sempre que o equipamento, por mais recurso que ele te dê, tu consegue fazer as coisas, tu tem que também quebrar a cabeça, pra tentar fazer, ah, aquilo no momento certo com a imagem certa, então hoje em dia esse é o desafio, e já aconteceu de eu pegar esse equipamento moderno e conseguir fazer coisas legais, ‘ah, eu consegui alterar a cor, a cor ficou bonita porque eu alterei a cor pra gravar e a cor ficou bacana’. E aí as pessoas veem a sua imagem e dizem ‘ah, ficou legal aquela imagem que tu fez, como é que tu fez’. Hoje em dia também é um desafio diferente, porque tu tem a tua tecnologia né, e é só tu usar a tua criatividade e conseguir fazer com que aquilo funcione, como se diz, tu vai pirar e vai fazer umas coisas muito malucas, porque tu tem a tecnologia a teu dispor, coisa que tu não tinha antigamente né (Ari).

Percebe-se as câmeras utilizadas para captação de imagens e toda a tecnologia envolvida nesse processo constituem um artefato organizacional nesse campo de pesquisa, por serem capazes de controlar o ritmo de trabalho e o fluxo das práticas, interferindo de maneira a favorecê-las, impedi-las ou até mesmo invalidá-las (GAGLIARDI, 2001). A importância dos equipamentos e, principalmente, sua evolução são percebidas pelos profissionais de diferentes formas. As questões sobre o peso do equipamento pouco aparecem no discurso, evidenciando como esses materiais já se tornaram uma extensão do corpo dos cinegrafistas. As questões relacionadas às possibilidades que o equipamento proporciona aparecem como direcionadoras do comportamento de cada um, modificando o modo de atuação no dia a dia e seu relacionamento com a câmera. Especificamente sobre os processos de aprendizagem, destaca-se a relação com as evoluções tecnológicas, que exigem do profissional rápida adaptação ao novo contexto e ao equipamento, reforçando a ideia de que as mudanças ocorridas nos materiais podem interferir no fluxo das práticas daquele contexto de atuação.

Devido à história da evolução das profissões, a sociedade desenvolveu a cultura de considerar que os profissionais que atuam com trabalho manual são intelectualmente limitados, sendo, por isso, menos valorizados e pior remunerados. Rose (2007) fala dessas profissões – exemplificando com casos de garçoneiro e de carpinteiro –, faz uma crítica aos rótulos impostos, discute o peso da dicotomia corpo-mente no atual discurso sobre o trabalho. Ele afirma que “em todo trabalho digno, há participação de uma mente e seu saber, e os valores que lhes são atribuídos estão intimamente relacionados ao raciocínio e à ação” (ROSE, 2007, p. 24).

O estudo da aprendizagem com ênfase nas práticas permite a análise dos processos de aprendizagem sob a ótica do fazer-saber, na qual pensar e agir não são tratados de forma dicotômica, mas como pertencentes a um único processo de aprendizagem (GHERARDI, 2000). Isto possibilita ao pesquisador compreender os saberes existentes e que permeiam as práticas de trabalho das profissões consideradas de menor complexidade. A distinção entre as profissões e, conseqüentemente, na forma de observá-las decorrente das categorizações, pode impossibilitar o pesquisador de perceber “processos mentais que possibilitam serviços; a estética do trabalho físico; a complexa interação do social e do mecânico; a coreografia da mão, dos olhos, dos ouvidos, do cérebro; a presença indispensável, em sua execução, da abstração, do planejamento e da resolução de problemas” (ROSE, 2007, p. 31).

A visão coletiva dos processos de aprendizagem, dos saberes que surgem a partir do fazer e da ação permite enxergar a cinegrafia como uma profissão que, apesar de pouco valorizada intelectualmente, sofre forte influência da interação social entre os sujeitos, da ação intencional e do raciocínio. O processo de aprendizagem dos cinegrafistas é um processo coletivo, permeado por práticas socialmente construídas, distanciando-se do conceito de práticas como ações que ocorrem repetidamente ou que são obrigatórias e previamente estabelecidas.

8 A EDIÇÃO FINAL

Antes de encerrar os relatos detalhados nessa pesquisa e evidenciar os principais achados em campo e as contribuições deste estudo, apresento uma síntese sobre a continuação e o final da minha inserção neste campo. Mais do que entender os saberes e processos de aprendizagem envolvidos na profissão, espero ter conseguido transmitir a essência do que aprendi junto aos sujeitos desta investigação: há um trabalho artesanal e intelectual envolvido em uma profissão que, muitas vezes, é considerada pela sociedade como uma atividade puramente operacional e mecânica. Um dos principais resultados do presente estudo, advindo da compreensão, à luz da noção de *knowing in practice*, das trajetórias de vida dos pesquisados, confirma que não há dicotomia mente-corpo, fazer-saber quando se fala de processo de aprendizagem.

A metodologia aqui adotada - histórias de vida - permitiu observar como os indivíduos se constituíram como profissionais e quais saberes foram sendo constituídos, durante suas trajetórias de vida. O relacionamento evidenciou-se como um saber presente em todas as suas etapas de vida, ele sustentou e ainda sustenta o desenvolvimento dos demais saberes. Pela constante troca de experiências, os cinegrafistas conseguem se aperfeiçoar. Os relatos, plenos de emoção e entusiasmo, sobre a trajetória de vida desses profissionais revelaram a dicotomia ainda existente entre o reconhecimento de uma profissão *versus* seu grau de formalização frente a entidades educadoras. Ser cinegrafista não exige do indivíduo a realização de cursos ou de uma graduação. Ser cinegrafista exige do profissional a paixão pelo que faz. A palavra 'gostar' foi a mais citada durante as entrevistas, sendo capaz de sustentar todos os discursos posteriores e influenciar diretamente o desenvolvimento das práticas. A profissão por si só é repleta de desafios e dificuldades: riscos, imprevistos, falta de formação e de reconhecimento. Segundo os entrevistados, é a identificação do sujeito com a profissão que define o quanto ele está disposto a vivenciar tais situações e superar os obstáculos.

Outro saber importante, identificado nos relatos dos profissionais, refere-se a seu relacionamento com os equipamentos, condizente a um saber técnico altamente desenvolvido com base nas relações existentes e na observação dos demais colegas. Aparece claramente a associação do fazer com o saber, quando eles admitem que a maneira mais eficaz de aprender a mexer em um equipamento é o

manuseio e a experiência vivenciada com aquele equipamento. Mais do que a exposição técnica e relacional, esses profissionais estão diariamente expostos a situações adversas que exigem um comportamento especial a cada momento. Assim, com o passar do tempo, suas percepções sobre a vida e a forma como encaram a sociedade vão sendo alteradas pelas vivências como cinegrafistas. Apesar do controle emocional extremamente desenvolvido, para impedir que as imagens sofram interferências das sensações, é inevitável o impacto dos acontecimentos no modo de viver de cada um. Como os sujeitos expressam, em seus discursos, eles procuram evitar o impacto através de técnicas aprendidas com na própria vivência profissional.

Para compreender como ocorrem os processos de aprendizagem dos cinegrafistas pesquisados, foi necessário analisar as práticas predominantes no cotidiano, bem como os saberes envolvidos em suas trajetórias. Corroborando o objetivo desse estudo, as práticas aqui ressaltadas revelaram saberes que se constituem na relação com os demais envolvidos nos processos de aprendizagem destacados, sendo, portanto, predominantemente relacionais. Relacionar-se com os demais da equipe, entender o contexto em que se insere a imagem, buscar novas tecnologias demonstram o quanto os saberes estavam imbricados nas práticas. O conhecimento que emerge dessas práticas é dinâmico, provisório, contínuo, resumindo-se a um conceito único: *knowing in practice*.

O cotidiano dos profissionais pesquisados permitiu compreender como os saberes estão imbricados nas práticas, uma vez que, frequentemente, os cinegrafistas enfrentam novas situações, ou seja, novas práticas que se constituem através de práticas anteriores e da necessidade de adaptação ao contexto. A capacidade de improviso e de adaptação desses profissionais aparece como fator importante, pois exige rápida mudança de planos e a conseqüente re(produção) das práticas envolvidas no novo cenário. A dinamicidade da profissão e a busca incessante por um material que se destaque na imensidão de imagens disponíveis exigem do profissional a procura, através dos saberes já constituídos, da melhor maneira de realizar a gravação. Assim, novas práticas foram surgindo e sendo compartilhadas quando o grupo se reúne, constituindo uma constelação de práticas (NICOLINI et al., 2003).

Associada às capacidades de improviso e de adaptação, o cinegrafista ainda carece desenvolver outra prática relevante em consideração ao contexto atual da

televisão brasileira. Com o surgimento de muitas tecnologias móveis e com a facilidade para captação de imagem, os profissionais se veem cada vez mais desafiados a proporcionarem ao telespectador uma experiência diferente do que qualquer pessoa poderia proporcionar. A busca incessante pela novidade, pelo diferente, pela ‘cereja do bolo’ determina o comportamento dos cinegrafistas em cada situação. No entanto, o olhar diferente sobre a realidade nem sempre segue em frente no fluxo da televisão. Muitas vezes, esbarra nas relações de poder – ‘teoricamente inexistentes’ dentro do contexto de reportagem – que aparecem nas regras impostas pela emissora para garantir o padrão de qualidade e nos julgamentos realizados pelos editores de imagem, quando eles fazem o recorte final do conteúdo que irá ao ar. As relações existentes com os editores revelam não somente a relação de poder, mas também impactam a percepção que os cinegrafistas têm sobre quão seu trabalho é reconhecido.

Não somente o juízo de valor exercido pelo editor evidencia as questões de reconhecimento, mas também a própria sociedade a qual, muitas vezes, percebe o operador de câmera como um profissional que apenas aperta um botão para gravar. Nessas análises de senso comum, é desconsiderado o trabalho intelectual e criativo envolvido nessas jornadas. Em todos os discursos dos pesquisados, percebem-se características artesanais relacionadas à profissão, que exigem desses indivíduos um pensar muitas vezes considerado desnecessário para o tipo de atividade (ROSE, 2007). Por isso, uma das entregas deste estudo está no esclarecimento sobre a profissão e suas complexidades, bem como na abertura de precedentes para que outros pesquisadores possam mergulhar nesse universo repleto de arte.

Alguns aspectos, apesar de não terem sido diretamente mencionados pelos entrevistados, chamaram minha atenção e me fizeram entender seu grau de envolvimento. A relação existente entre cinegrafista e tecnologia (equipamento) é tão natural que, em muitos momentos, nem eles sabem mencionar como ocorrem as mudanças de tecnologia e como aprendem a manusear os novos equipamentos. Para eles, é um instinto natural do profissional, moldado ao longo do tempo. Após conhecer a realidade e os equipamentos, recorrentemente me perguntei sobre o impacto do peso dos equipamentos em suas rotinas, concluí que a máquina é considerada como uma extensão do corpo desses profissionais e não aparece como fator relevante em seus discursos.

Pelos dados obtidos nesta pesquisa, é possível dizer que os saberes não se desenvolvem por meio de uma prática apenas, mas se constituem em uma rede de práticas interconectadas. Considerando os relatos dos sujeitos, evidencia-se a noção de aprendizagem não dicotômica, em que saberes e práticas acontecem de forma processual, proporcionada pela lente do *knowing in practice* (GHERARDI, 2000; ORLIKOWSKY, 2002; STRATI, 2003; 2007), na qual o conhecimento (*knowing*) não é visto descolado das práticas cotidianas.

Ao oferecer, através das noções de *knowing in practice* dentre os cinegrafistas, o entendimento do fenômeno de aprendizagem existente nas organizações, a presente investigação contribuiu com as discussões teóricas e as investigações empíricas relacionadas ao fenômeno estudado e com o desenvolvimento do campo dessa vertente de estudo. Além disso, a pesquisa possibilitou maior esclarecimento sobre a profissão dos repórteres cinematográficos, bem como a desmistificação dos conceitos existentes e erroneamente utilizados.

Apesar dos avanços desse estudo, principalmente no que concerne à realidade dos cinegrafistas, outros estudos sobre o tema e sobre essa categoria profissional se fazem necessários, uma vez que são escassas as pesquisas que os consideram alvo da investigação. Entre os possíveis motivos que justificam tal falta de interesse dos pesquisadores é o fato de este profissional não ter sua imagem diretamente veiculada na mídia. Outra razão pode ser a pouca atratividade que o campo aparenta ter, uma vez que são profissionais pouco reconhecidos e considerados operacionais pelas organizações. Estes aspectos carecem ser aprofundados em outras investigações.

Como estudos futuros podem ser realizadas pesquisas mais aprofundadas sobre o dia a dia desses sujeitos, visando observar todos os artefatos que interferem em seu trabalho, por exemplo, questões relacionadas ao corpo e aos equipamentos. Outra oportunidade de estudo poderia trazer à tona questões referentes a gênero na profissão, uma vez que todos os cinegrafistas ativos na emissora, até o término dessa pesquisa, eram homens. Por fim, outra sugestão de estudo futuro é uma análise mais aprofundada das relações de poder existentes no meio e sua influência nos processos de aprendizagem dos profissionais cinegrafistas.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, José Candido Mendes. **Uma nova ordem audiovisual**: novas tecnologias de comunicação. São Pedro: Summus, 1988.

ALSINA, Miguel Rodrigo. **A construção da notícia**. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.

ALVES-MAZZOTTI, Aida Judith. A “revisão da bibliografia” em teses e dissertações: meus tipos inesquecíveis – o retorno. In: BIANCHETTI, Lucídio; MACHADO, Ana Maria. (Org.). **A bússola do escrever: desafios e estratégias na orientação e escrita de teses e dissertações**. Florianópolis: Editora da UFSC; São Pedro: Cortez Editora. 2006. p. 25-41.

AMARO, Rubens A. Da qualificação à competência: deslocamento conceitual e individualização do trabalhador. **Revista de Administração**, Mackenzie, v. 9, n. 7, nov/dez. 2008.

ANTONACOPOULOU, E. A New Dynamic Logic of Practice: The 12Ps of Reconfiguring Practices, In: The **2d. Organization Studies Summer Workshop**, Mykonos, June, 2006.

ANTONELLO, Claudia Simone. As formas de aprendizagem utilizadas por gestores no desenvolvimento de competências. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPAD, XXVIII, 2004. **Anais...** Curitiba: Associação Nacional dos Cursos de Pós-Graduação em Administração, 2004.

ANTONELLO, Claudia Simone; AZEVEDO, Debora. Aprendizagem Organizacional: explorando o terreno das teorias culturais e das teorias baseadas em práticas. In: ANTONELLO, Claudia Simone; GODOY, Arilda Schmidt. **Aprendizagem Organizacional no Brasil**, p. 89-113. Porto Alegre: Bookman, 2011.

ANTONELLO, Claudia Simone; GODOY, Arilda Schmidt. A encruzilhada da aprendizagem organizacional: uma visão multiparadigmática. **RAC**, Curitiba, v.14, n. 2, p. 310-332, abr. 2010.

ARRUDA, Maria da Conceição C. Qualificação Versus Competência. **Boletim técnico do SENAC**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 19-27, abr. 2000.

ATKINSON, Robert. Life Story Interview. **Encyclopedia of Social Science Research Methods**. SAGE Publications, 2003. Disponível em: <http://sage-reference.com/socialscience/Article_n492.html>. Acesso em: 15 jan. 2014.

ATKINSON, Robert. The life story interview. In GUBRIUM, J. F.; HOLSTEIN, J. A. (Org.). **The handbook of interview research**: context and method. London: Sage, 2002, p. 121-141.

BAKKEN, Tore; HERNES, Tor. Organizing is Both a Verb and a Noun: Weick meets Whitehead. **Organization Studies**, v. 27, n. 11, p. 1599–1616, 2006.

BANKS, Marcus. **Dados visuais para pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARATO, Jarbas Novelino. **Educação profissional**: saberes do ócio ou saberes do trabalho? São Pedro: Ed. Senac, 2004.

BARROS, Vanessa Andrade de. **De la représentation au pouvoir**: une étude sur les trajectoires politiques des dirigeants syndicaux au Brésil. 2000. Tese de doutorado. Presses de Septentrion, Lille. 2000

BECKER, Howard Saul. **The epistemology of Qualitative Research**. 1997. Disponível em <<http://www.sfu.ca/~palys/Becker-EpistemologyOfQualitativeResearch.pdf>> Acesso em: 24 fev. 2013.

BERTAUX, Daniel. L'approche biographique: sa validé méthodologique, ses potentialités. **Cahiers int sociol.** p, 197-225. 1980.

BJØRKENG, Kjersti; CLEGG, Stewart; PITSIS, Tyrone. Becoming (a) Practice. **Management Learning**, v. 40, n. 2, p. 145–159, 2009.

BLASS, Leila Maria da Silva. Nas interfaces do trabalho, emprego e lazer. **Cadernos do CRH (UFBA)**, Salvador, Brasil, v. 17, n.41, p. 231-242, 2004.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20-28, abr. 2002.

BORNAT, Joanna. Oral History. In: SEALE, Clive et al. **Qualitative Research Practice**. London: Sage Publications, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **L'illusion biographique**. Actes de la Recherche en Ciências Sociais. p. 69-72, jun. 1986.

BRAVERMAN, Harry. **Trabalho e capital monopolista**: a degradação do trabalho no século XX. 3. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1987.

BROWN, John Seely; DUGUID, Paul. Organizational learning and Communities-of-Practice: Toward a unified view of working, learning, and innovation. **Organizational Science**, v. 2, n. 1, p. 58–82, 1991.

BRUNI, Attila; GHERARDI, Silvia; PAROLIN, Laura L. Knowing in a System of Fragmented Knowledge. **Mind, Culture, and Activity**, v. 14, n. 1-2, p. 83–102, 2007.

CARDOSO, João Batista Freitas. **A semiótica do cenário televisivo**. São Paulo: Annablume, Fapesp, USCS, 2008.

CERTEAU, Michael de. **A invenção do cotidiano**. 3ª ed., Petrópolis: Vozes, 1998.

CHASE, Susan. Narrative Inquiry – Multiple Lenses, Approaches, Voices. In: DENZIN, Norman Kent; LINCOLN, Yvonna S. (Orgs). **Collecting and Interpreting Qualitative Materials**. Los Angeles: Sage Publications, 2008.

CHASE, Susan. Narrative inquiry: multiple lenses, approaches, voices. In: DENZIN, Norman Kent. LINCOLN, Yvonna S. **The Sage handbook of qualitative research**. 3. ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2005.

CHILD J.; HEAVENS, S. The social constitution of organizations and its implications for organizational learning. In: DIERKES, M.; ANTAL, A.; CHILD, J.; NONAKA, I. (eds.). **Handbook of learning and knowledge**. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 308-326.

CLOSS, Lisiane Quadrado; ANTONELLO, Claudia Simone. História de vida: suas possibilidades para a investigação de processos de aprendizagem gerencial. **Revista Eletrônica de Gestão Organizacional**. Pernambuco, v. 10, n. 1, p. 105-137, jan/abr. 2012.

COLLIS, Jill; HUSSEY, Roger. **Pesquisa em Administração**: Um guia prático para alunos de graduação e pós-graduação. 2 ed. Porto Alegre: Bookman, 2006.

COOK, Scott D. N.; BROWN, John Seely. Bridging Epistemologies: the generative dance between organizational knowledge and organizational knowing. **Organization Science**, v. 10, n. 4, p. 381-400, Jul-Ago. 1999.

CORREIA, Fernanda Bruto da Costa; FEITOSA, Marcos Gilson Gomes; VIEIRA, Naldeir dos Santos. A consultoria como oportunidade de aprendizagem para as Organizações Não Governamentais: um estudo na cidade de Recife/PE. **Rev. Adm. UFSM**, Santa Maria, v. 3, n. 2, p. 245-259, mai./ago.2010.

DA CUNHA, Gustavo Estrela. **Captando imagens em movimento**: escolha dos equipamentos no audiovisual gaúcho. 2010. 120 f. Monografia (Bacharel em Comunicação Social) – Departamento de Comunicação, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

DEMARTINI, Zelia de Brito Fabri. Histórias de vida na abordagem de problemas educacionais. In: SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. (Org.). **Experimentos com histórias de vida**: Itália-Brasil. São Pedro: Vértice, 1988.

DENZIN, Norman Kent. **Interpretive biography**. Newbury Park: SAGE Publications, Inc., 1989.

DUARTE, Marcia Yukiko Matsuuchi. Estudo de caso. In: BARROS, Antonio (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Pedro: Atlas, 2006. p. 215 – 234.

DUBAR, Claude. A sociologia do trabalho frente à qualificação e à competência. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 19, n. 64, set. 1999.

DURÃES, Sarah Jane Alves Durães. Sobre algumas relações entre qualificação, trabalho docente e gênero. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 33, n. 118, p. 271-288, jan./mar. 2012.

ELKJAER, B. Organizational learning: the 'Third Way'. **Management Learning**. v. 35, n. 4, p. 419-34, 2004.

ESCÓSSIA, L.; KASTRUP, V. O conceito de coletivo como superação da dicotomia indivíduo-sociedade. **Psicologia em Estudo**, v.10, n.2, p. 295-304, 2005.

FELDMAN, Martha S.; ORLIKOWSKI, Wanda J. Theorizing Practice and Practicing Theory. **Organization Science**, v. 22, n. 5, p. 1240–1253, Set–Out. 2011.

FERRAROTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. In: NÓVOA, António; FINGER, Mathias (Orgs.) **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: Ministério da Saúde. Depart. de Recursos Humanos da Saúde/Centro de Formação e Aperfeiçoamento Profissional, 1988. p. 17-34.

FINEMAN, S. **Understanding emotion at work**. London: Sage. 2003.

FISCHER, Maria Clara; TIRIBA, Lia. Saberes do Trabalho Associado. In: CATTANI, Antonio Davi; LAVILLE, Jean-louis; GAIGER, L. I.; HESPANHA, P. **Dicionário Internacional da Outra Economia**, p. 293-298. São Pedro: Almedina, 2009.

FONTANA, Andrea; FREY, James H. Interviewing: the art of science. In: DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna. (org.). **Handbook of qualitative research**. London: Sage Publications. 1994.

FONTANA, Andrea; FREY, James H. The Interview: From Neutral Stance to Political Involvement. In: DENZIN, Norman Kent; LINCOLN, Yvonna S. (Orgs.) **Collecting and Interpreting Qualitative Materials**. Los Angeles: Sage Publications, 2008.

FRISCH, Michael. Three Dimensions and More. Oral History Beyond the Paradoxes of Method. In: HESSE-BIBER, Sharlene N.; LEAVY, Patrícia. (Orgs.) **Handbook of Emergent Methods**. New York: Guilford Press, 2008.

GAGLIARDI, Pasquale. Explorando o lado estético da vida organizacional. In: CLEGG, Stewart R.; HARDY, Cynthia e WALTER, R. Nord (org.). **Handbook de estudos organizacionais**. Reflexões e novas direções. São Paulo: Atlas, v.2, 2001.

GHERARDI, Silvia. From Organizational knowledge to knowing in Practice. In: **Organizational knowledge: The texture of workplace learning**. London: Blackwell, 2005. p. 2-44.

GHERARDI, Silvia. From organizational learning to practice-based knowing. **Human relations**, v. 54, n. 1, 2001.

GHERARDI, Silvia. **How to Conduct a Practice-based Study: problems and methods**. Northampton: Edward Elgar, 2012.

GHERARDI, Silvia. Introduction: the critical power of the 'Practice Lens'. **Management Learning**, v. 40, n. 2, p. 115-128, 2009b.

GHERARDI, Silvia. **Organizational knowledge: the texture of workplace learning**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

GHERARDI, Silvia. Practice? It's a Matter of Taste! **Management Learning**, v. 40, n.5, p. 535–550, 2009a.

GHERARDI, Silvia. Practice-based theorizing on learning and knowing in organizations. **Organization**, v. 7, n. 2, p. 211-223, 2000.

GHERARDI, Silvia. Prática? É uma Questão de Gosto! **Revista Interdisciplinar de Gestão Social**, v.2, n.1, p. 107-124, jan./abr. 2013.

GHERARDI, Silvia. Situated Knowledge and Situated Action: what do practice-based studies promise? In: BARRY, Daved; HANSEN, Hans. **The SAGE Handbook of New Approaches in Management and Organization**, p. 516-525. London: SAGE, 2008.

GHERARDI, Silvia; NICOLINI, Davide; STRATI, Antonio. The Passion for Knowing. **Organization**, v. 14, n. 3, p. 315-329, mai. 2007.

GHERARDI, Silvia; PERROTA, Manuela. Egg dates sperm: a tale of a practice change and its stabilization. **Organization**, v. 18, n. 5, p. 595-614, 2011.

GIL FLORES, J. Aproximación interpretativa al contenido de la información textual. En: **Análisis de datos cualitativos: aplicaciones a la investigación educativa**. Barcelona: PPU, 1994. p. 65-107.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Pedro: Atlas, 2002.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. São Pedro: Atlas, 2008.

GODOY, Arilda Schmidt. A pesquisa qualitativa e sua utilização em administração de empresas. **Revista de Administração de Empresas**. São Pedro, v. 35, n. 4, p. 65-71, jul./ago. 1995a.

GODOY, Arilda Schmidt. Pesquisa qualitativa: tipos fundamentais. **Revista de Administração de Empresas**. São Pedro, v. 35, n. 3, p. 20-29, mai./jun. 1995b.

GOODMAN, L. A. Snowball sampling. **Annals of Mathematical Statistics**, n. 32, p. 148-170, 1961.

GROHMANN, Márcia Zampieri; BOBSIN, Débora. Premissas construtivistas vivenciadas na realidade gerencial. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPAD, XXX, 2006. **Anais...** Salvador: Associação Nacional dos Cursos de Pós-Graduação em Administração, 2006.

HAGER, Paul. Conceptions of Learning and Understanding Learning at Work. **Studies in Continuing Education**. 2004, 26(1): 3-17.

HATCH, J. Amos.; WISNIEWSKI, Richard. Life history and narrative: questions, issues and exemplary works. In: HATCH, J. Amos; WISNIEWSKI, Richard. (Eds.). **Life history and narrative**. London: RoutledgeFalmer, 1995. p. 113-135.

HIRATA, Helena. Da polarização das qualificações ao modelo da competência. In: FERRETTI, Celso. João et al. (Org.). **Novas tecnologias, trabalho e educação: um debate multidisciplinar**. Rio de Janeiro: Vozes, 1994. p. 128-142.

JAIME, Pedro; GODOY, Arilda Schmidt; ANTONELLO, Claudia Simone. História de vida: origens, debates contemporâneos e possibilidades no campo da administração.

In: **Encontro de Ensino e Pesquisa em Administração e Contabilidade I**, 2007, Recife. Anais... Recife: EnEPQ, 2007.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador: 2002, EDUFBA.

JOSSO, Marie-Christine. História de vida e projeto: a história de vida como projeto e as "histórias de vida" a serviço de projetos. **Educação e Pesquisa**, v. 25, n. 2. São Pedro, jul./dez. 1999.

KERGOAT, Prisca. Pensar a cultura operária para desconstruir a hierarquização dos saberes. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 33, n. 118, p. 47-59, jan/mar. 2012.

KOLOS KOV, Alexandre. Managing Knowledge or Knowing in Practice? A critical review of perspectives on knowledge management. **iCHANNEL**, v. 5, n. 1, p. 5-9, 2010.

LANKSHEAR, Colin; KNOBEL, Michele. **Pesquisa Pedagógica**. Porto Alegre: ARTMED, 2008.

LAVE, J; WENGER, E. **Situated learning**: legitimate peripheral participation. New York: Cambridge University Press, 1991.

LEITE, Marcia de Paula; RIZEK, Cibele Saliba. Cadeias, complexos e qualificações. In: LEITE, Marcia de Paula; NEVES, Magda de Almeida. **Trabalho, qualificação e formação profissional**. Rio de Janeiro: Atlas, 1998. p. 45-76.

LOIZOS, Peter. Vídeo, Filme e Fotografias como Documentos de Pesquisa. In: BAUER, Martin W; GASKELL, George. **Pesquisa Qualitativa com texto, imagem e som**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002. p. 137-155.

MAGESTE, Gizelle de Souza; LOPES, Fernanda Tarabal Lopes. O uso da história de vida nos estudos organizacionais. **I Encontro de Ensino e Pesquisa em Administração e Contabilidade**. Recife, 2007.

MAIER, Günter; PRANGE, Christiane; VON ROSENTIEL, Lutz. Psychological perspectives on organizational learning. In: DIERKS, M. et al. **Organizational learning and knowledge**. Oxford: Oxford University Press, 2001, cap. 1, p. 14-34.

MATTOS, Sérgio. **História da Televisão Brasileira**: uma visão econômica, social e política. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MERRIAM, Sharan. B. Qualitative research and case study applications in education. United States of America: 1998.

MERRIAM, Sharan. B.; CAFFARELLA, Rosemary S. **Learning in Adulthood**. San Francisco: Jossey-Bass, 1999.

MORAES, Liege Viviane dos Santos de. **A dinâmica da aprendizagem gerencial - o caso do Hospital Moinhos de Ventos**. 2000. 233f. Dissertação (Mestrado em Engenharia da Produção) - Programa de Pós-Graduação em Engenharia da Produção, Centro Tecnológico, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2000.

MORAES, Liege Viviane dos Santos de; SILVA, Maria Aparecida da; CUNHA, Cristiano J. C. A. A dinâmica da aprendizagem gerencial em um hospital. **RAE-Eletrônica**, v. 3, n.2, art. 18, jul./dez. 2004.

NICOLINI, Davide. Practice as the site of knowing. **Organization Science**. Articles in Advance, pp. 1–19, 2010.

NICOLINI, Davide; GHERARDI, Silvia; YANOW, Dvora. Introduction: Toward a Practice-Based View of Knowing and Learning in Organizations. In: NICOLINI, Davide; GHERARDI, Silvia; YANOW, Dvora. **Knowing In Organizations: A Practice-Based Approach**. New York: M.E. Sharpe, 2003.

NOGUEIRA, Maria Luísa Magalhães. **Mobilidade psicossocial: a história de Nil na cidade vivida**. 2004. 145 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Departamento de Psicologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Minas Gerais, 2004.

ORLIKOWSKI, Wanda Janina. Knowing in practice: enacting a collective capability in distributed organizing. **Organization Science**, v. 13, n. 3, p. 249–273, 2002.

PAIVA, Vanilda. Inovação tecnológica e qualificação. **Educação & Sociedade**, Rio de Janeiro, n. 50, abr. 1995.

PAIVA, Vanilda. Produção e qualificação para o trabalho: uma revisão da bibliografia internacional. In: DIAS, F. C. et al. (org.). **Ensino das humanidades: a modernidade em questão**. São Paulo: Cortez, 1991.

PAIVA, Vanilda. **Produção e qualificação para o trabalho: uma revisão da bibliografia internacional**. Rio de Janeiro, UFRJ/IEI, 1989.

PARANÁ, Denise. **Filho do Brasil: de Luiz Inácio a Lula**. São Pedro: Ed. Xamã, 1996.

PAULILO, Maria Angela Silveira. **A Pesquisa Qualitativa e a História de Vida**. Serviço social em revista, 1999, v. 1, n.1, 135 - 148. Londrina.

PERAZZO, Priscila Ferreira; BASSI, Carla Sortino. Possibilidades do método de história oral nos estudos em administração. **I Encontro de Ensino e Pesquisa em Administração e Contabilidade**. Recife, 2007.

PICCININI, Valmíria Carolina. Tecnologia, processo de trabalho e qualificação profissional. In: ENCONTRO ANUAL DA ANPAD, XVII, 1993. **Anais...** Salvador: Associação Nacional dos Cursos de Pós-Graduação em Administração, 1993.

PLUMMER, Ken. **Documents of life**. London: Sage Publications, 2001.

POLKINGHORNE, Donald E. Narrative configuration in qualitative analysis. In: HATCH, J. Amos. (Ed.) **Life history and narrative**. London: Routledge Falmer, 1995.

PRADO, R.; BRUM, L. M.; NUNES, C.; NUNES, L. Imagens de ofícios - saber-fazer no tempo e espaço: patrimônio cultural: ofícios antigos em Porto Alegre. In: Encontro Estadual de História, 2010. **Anais...**, Santa Maria, 2010, p. 1-19.

PRANGE, Christiane. Aprendizagem organizacional: desesperadamente em busca de teorias? In: EASTERBY-SMITH, Mark et al. **Aprendizagem organizacional e organização de aprendizagem**. São Pedro: Atlas, 2001.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”. In: SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes Von. (Org.). **Experimentos com histórias de vida: Itália-Brasil**. São Pedro: Vértice, 1988.

RAMOS, Marise Nogueira. **A pedagogia das competências: autonomia ou adaptação?** São Pedro: Cortez, 2001.

RAMOS, Marise Nogueira. Pedagogia das Competências. **Dicionário da Educação Profissional em Saúde**. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, 2009. Disponível em: <<http://www.epsjv.fiocruz.br/dicionario/verbetes/pedcom.html>>. Acesso em: jan. 2014.

RECKWITZ, A. The status of the material in theories of culture: from social structure to artefacts. **Journal for the theory of social behavior**, v. 32, n. 2, p. 195-217, 2002.

REZENDE, Guilherme Jorge de. **Telejornalismo no Brasil: um perfil editorial**. São Pedro: Summus, 2000.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor Pinto; SILVA, Marco Antonio Roxo da. **História da Televisão no Brasil**. São Pedro: Editora Contexto, 2010.

RIESSMAN, Catherine Kohler. Narrative Analysis. **Encyclopedia of Social Science Research Methods**. SAGE Publications, 2003. Disponível em: <http://sageereference.com/socialscience/Article_n611.html>. Acesso em 15 jan. 2014.

ROCCO, Maria Thereza Fraga. **Linguagem Autoritária: televisão e persuasão**. São Pedro: Brasiliense, 1989.

ROSE, Mike. Blue-collar brilliance: questioning assumptions about intelligence, work, and social class. **American Scholar**, v. 78, n. 3, p. 43-49, 2009.

ROSE, Mike. **O saber no trabalho: a valorização da inteligência do trabalhador**. São Pedro: Senac, 2007.

ROUSE, Joseph. Two concepts of practices. In: SCHATZKI, Theodore R.; KNORR CETINA, Karin; SAVIGNY, Eike von (eds). **The Practice Turn in Contemporary Theory**, p. 189-198. London: Routledge, 2001.

RUGIU, Antonio Santoni. **Nostalgia do mestre artesão**. Campinas: Autores Associados, 1998.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**. A Barulhenta história do cinema mudo. São Pedro: Lemos Editorial, 1997.

SCHOMMER, P. C.; SANTOS, Í. G. Aprendizagem organizacional nas relações universidade e sociedade. ENCONTRO DE ESTUDOS ORGANIZACIONAIS - EnEO, V, Belo Horizonte, 2008. **Anais...** Rio de Janeiro, ANPAD, 2008.

SCHWANDT, Thomas A. Three Epistemological Stances for Qualitative Inquiry: Interpretivism, Hermeneutics and Social Constructionism. DENZIN, Norman Kent; LINCOLN, Yvonna S. **Qualitative Research**. California: Sage Publications: 2000. p. 189-214.

SEIDMAN, Irving. **Interviewing as qualitative research**: A guide for researchers in education and the social sciences. 2. ed. New York: Teachers College Press, 1998.

SFARD, Anna. 'On Two Metaphors for Learning and the Dangers of Choosing Just One'. **Educational researcher**. 27(2): 4-13, 1998.

SILVA, Aline Pacheco et al. "Conte-me sua história": reflexões sobre o método de História de Vida. Mosaíco: estudos em psicologia. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 25-35. 2007.

SOUZA, Florentina das Neves; PIVETA, Patrícia. A evolução tecnológica na edição do telejornalismo. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 341-445, mai/ago. 2011.

SPINK, Mary Jane (org). **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano**. São Paulo: Cortez, 2004.

SPINK, Mary Jane; LIMA, Helena. Rigor e visibilidade: a explicitação dos passos da interpretação. In: SPINK, Mary Jane (org.). **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano**: aproximações teóricas e metodológicas. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2013.

SPINK, Mary Jane; MEDRADO, Benedito. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. In: SPINK, Mary Jane (org.). **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano**: aproximações teóricas e metodológicas. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2013.

STRATI, A. Knowing in Practice: aesthetic understanding and Tacit Knowledge. In. NICOLINI, Davide; GHERARDI, Silvia; YANOW, Dvora (eds.). **Knowing in Organizations**: A Practice-Based Approach. New York: M.E. Sharpe, 2003. p. 53-75.

STRATI, Antonio. **Organização e estética**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

SVABO, Connie. Materiality in a practice-based approach. **The Learning Organization**, v. 16, n. 5, p. 360-370, 2009.

TANGUY, Lucie. La mise en équivalence de la formation avec l'emploi dans l'Ve et le VI^e plan (1962-1970). **Revue Française de Sociologie**, Paris, v. 43, n. 4, p. 685-709, 2002.

TARTUCE, Gisela Lobo Baptista Pereira Tartuce. Algumas reflexões sobre a qualificação do trabalho a partir da sociologia francesa do pós-guerra. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 25, n. 87, p. 353-382, maio/ago. 2004.

TAYLOR, Frederick W. **Princípios de Administração Científica**. São Paulo: Atlas, 1995.

TOMASI, Antônio de Pádua N.; SILVA, Ivone Maria Mendes. Ofícios de ontem e ofícios de hoje: ruptura ou continuidade? In: XIII Congresso Brasileiro de Sociologia, 2007. **Anais...**, Grupo de Trabalho: Ocupações e Profissões, 2007.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Pedro: Atlas, 1987.

TURATO, Egberto Ribeiro. **Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa**. Petrópolis: Vozes, 2003.

VERGARA, Sylvia Constant. **Projetos e relatórios de pesquisa em Administração**. 11. ed. São Pedro: Atlas, 2009.

WACHTEL, Edward. **The first picture show: Cinematic aspects of cave art**. San Francisco: Leonardo, 1993.

WEICK, K.E.; WESTLEY, F. Aprendizagem Organizacional: confirmando um oxímoro. In: CLEGG, S.R., HARDY, C., NORD, W. (org.), **Handbook de estudos organizacionais**. Volume 3. São Paulo: Atlas, 2004, p. 361-388.

WEISS, Robert S. **Learning from strangers: The art and method of qualitative interview studies**. New York: Free Press, 1994.

WENGER, Etienne. **Communities of Practice: Learning, Meaning and Identity**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WORLD HEALTH ASSOCIATION. Division of Mental Health. **Qualitative Research for Health Programmes**. Geneva: WHA, 1994.

APÊNDICE A – TERMO DE CONSENTIMENTO

Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Você está sendo convidado a participar de uma pesquisa cujo objetivo é compreender como ocorrem os processos de aprendizagem nas práticas de trabalho dos cinegrafistas.

A coleta de dados para a pesquisa ocorrerá através de entrevistas com os profissionais, mediante a metodologia de história de vida, que consiste em entrevistas com um direcionamento amplo, a fim de ouvir os entrevistados sobre sua vida profissional, sem perguntas estruturadas.

Mediante seu consentimento, a sua participação será através da autorização para que a pesquisadora possa entrevistá-lo cerca de três vezes, com duração média de 40 minutos para cada entrevista.

A sua participação é de extrema importância, pois este estudo poderá trazer importantes contribuições para o campo da administração e para a área de Gestão de Pessoas. Em ambas das áreas, poderá contribuir para o avanço das pesquisas científicas sobre a aprendizagem organizacional baseada em práticas.

Todas as informações coletadas serão utilizadas apenas para fins científicos e tratadas de forma sigilosa. Nenhum dado que induza à identificação da empresa, bem como a sua identidade serão revelados, preservando de forma total a organização e seus funcionários.

Sempre que julgar necessário, você poderá solicitar à pesquisadora esclarecimentos adicionais sobre a metodologia de pesquisa utilizada, bem como ter acesso livre aos dados coletados durante as suas entrevistas.

A pesquisadora do projeto é a aluna Dayane Ferrazza, estudante do mestrado acadêmico do Programa de Pós-Graduação em Administração, da Escola de Administração da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que está sob orientação da prof. Dr^a Claudia Simone Antonello.

E-mail da pesquisadora Dayane Ferrazza: dayane.ferrazza@ufrgs.br

E-mail da prof. Dr^a Cláudia Simone Antonello: claudia.antonello@ufrgs.br

Eu, _____, concordo com os termos desta carta e declaro que aceito participar desta pesquisa sobre o estudo das práticas de aprendizagem dentro do público de cinegrafistas.

_____/_____/_____
Assinatura do Participante

_____/_____/_____
Assinatura da Pesquisadora

*Documento em duas vias, uma para o pesquisador e outra para o participante.

Elaborado em 10/03/2014.

APÊNDICE B – ROTEIRO DE ENTREVISTAS

1. Quando você começou, quais foram as principais dificuldades encontradas para assumir como cinegrafista? E quais incentivos você teve?
2. O que facilita a aprendizagem de um cinegrafista? E o que dificulta?
3. Você pode narrar uma situação que retrate como você aprendeu alguma coisa que, para você, foi marcante?
4. Quais as principais dificuldades que o cinegrafista encontra hoje durante o seu trabalho? E como você contorna esses problemas?
5. Qual é o maior esforço exigido de um cinegrafista?
6. Que tipo de decisão um cinegrafista precisa tomar durante o dia? Você se considera com autonomia para assumir determinadas decisões?
7. Quais são os erros que um cinegrafista pode cometer?
8. Como os repórteres, editores e coordenadores da área contribuem para o seu aprendizado?
9. Quais as principais habilidades ou conhecimentos que um cinegrafista precisa desenvolver?
10. Para as pessoas que têm vontade de ser cinegrafista, por onde elas devem começar? Qual o passo a passo que você daria para elas fazerem?
11. Se você pudesse resumir a importância da profissão de cinegrafista em duas coisas, quais seriam?