

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

Fábio Luis Rockenbach

AS REPRESENTAÇÕES DO JORNALISTA NO CINEMA
NORTE-AMERICANO DO SÉCULO XX

Passo Fundo

2009

Fábio Luis Rockenbach

AS REPRESENTAÇÕES DO JORNALISTA NO CINEMA NORTE-AMERICANO DO SÉCULO XX

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social: Habilitação em Jornalismo, da Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial para obtenção do grau de bacharel em Jornalismo, sob a orientação da professora Bibiana de Paula Friederichs

Passo Fundo

2009

À minha esposa Carla: muito do jornalista que estou me tornando se deve a tudo o que você contribui, com cada gesto, crítica ou observação, em nosso dia-a-dia. Obrigado pelo amor, pelo apoio e pela compreensão nas horas de ausência tão típicas dessa profissão que você fez questão de me ver seguir.

Aos meus pais, meu irmão, minhas sobrinhas, sogros e minha cunhada, por entenderem minhas dúvidas, aceitarem a mudança e os novos rumos que decidi dar à minha vida e por terem me ensinado o respeito e os melhores valores para seguir em vida.

Aos meus colegas de profissão do Diário da Manhã e à Zulmara Colussi, minha primeira editora, que me ensinaram em cada troca de idéias, a cada dia, o que é pensar e agir como um jornalista mesmo contra todas as dificuldades. Cada dia ao lado de vocês representa uma aula de jornalismo.

Aos meus colegas de curso, com quem dividi dúvidas e certezas ao longo desses quatro anos.

Aos meus mestres, por entregarem de forma tão concreta tudo o que vocês aprenderam para que eu possa não apenas exercer esses ensinamentos, mas na medida do possível passá-los adiante.

À Deus, esse cara com quem eu troco algumas idéias de tempos em tempos nos momentos de incerteza. Até agora, mesmo com minhas dúvidas, ele tem acertado todas.

"O sucesso geralmente vem àqueles que estão ocupados demais para procurarem por ele."
(Henry David Thoreau)

“A história será gentil para mim, pois pretendo escrevê-la.”
(Winston Churchill)

RESUMO

Este trabalho investiga as diferentes representações da imagem do jornalista presentes nos filmes norte-americanos do século XX. Cinema e jornalismo foram arte e profissão que evoluíram lado a lado ao longo do século passado, e possuem características que se completam e se equivalem. Investigamos no presente trabalho de que forma o cinema representou o profissional do jornalismo. Através de revisão bibliográfica, apresentamos um histórico da evolução de ambos ao longo do período, a forma como o cinema e jornalismo se cruzaram ao longo do mesmo período, escolhido por abordar quase a totalidade do tempo de existência do cinema, sua evolução, consolidação e mais importantes fases. E ao final, por meio de análise comparada de uma amostragem selecionada de 15 filmes, identificamos e justificamos a definição de 5 representações básicas utilizadas no cinema norte-americano: o jornalista como profissional, boêmio, investigador, manipulador e correspondente.

Palavras-chave: cinema, jornalismo, jornalista, representações

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Relação Profissional em <i>Todos os Homens do Presidente</i>	49
Figura 2 – Bastidores em <i>Síndrome da China</i>	52
Figura 3 – Boemia em <i>A Primeira Página</i>	54
Figura 4 – Vícios em <i>A Primeira Página</i>	55
Figura 5 – Arrogância em <i>A Montanha dos Sete Abutres</i>	57
Figura 6 – Herói de ação em <i>O Dossiê Odessa</i>	61
Figura 7 – Em Perigo, em <i>Sob Fogo Cerrado</i> e <i>Os Gritos do Silêncio</i>	64
Figura 8 – Círculo de Sobrevivência em <i>Sob Fogo Cerrado</i>	66

SUMÁRIO

Introdução	08
Capítulo 1. Jornalismo e Cinema no Século XX	10
1.1 A Era do otimismo (1900 – 1918)	10
1.2 O período entre-guerras (1918 – 1939)	13
1.3 O Tempo da grande guerra (1939 – 1945)	15
1.4 O Pós-guerra (1945 – 1971)	17
1.5 Os anos de transformação (1971 – 1991)	20
1.6 A Era Digital (1991 – 2000)	22
Capítulo 2. O Jornalismo no Cinema Norte-Americano	24
2.1 A Era do otimismo (1900 – 1918)	25
2.2 O Período entre-guerras (1918 – 1939)	26
2.3 O tempo da grande guerra (1939 – 1945)	27
2.4 O pós-guerra (1945 – 1971)	28
2.5 Os anos de transformação (1971 – 1991)	31
2.6 A era digital (1991 – 2000)	34
Capítulo 3. Metodologia e Elementos de Análise	36
3.1 Metodologia	36
3.2 Elementos excluídos da análise	38
3.3 Filmografia selecionada	39
Capítulo 4. As Representações do Jornalista	45
4.1 A mídia e as representações sociais	46
4.2 O jornalista profissional	47
4.3 O jornalista boêmio	54
4.4 O jornalista manipulador	57
4.5 O jornalista investigador	62
4.6 O jornalista correspondente	65
Considerações Finais	70
Referências Bibliográficas	72

Introdução

Muito do senso comum a respeito da imagem e da profissão do jornalista foi fomentada pela literatura e especialmente pelo cinema, arte relativamente nova mas com poder de alcance e influência vasto. Esta figura apresentada pelo cinema, qual seja ela, nem sempre é condizente com a atividade praticada pelo profissional nas redações. Entender como surgem essas representações nas telas do cinema norte-americano, filmografia de maior alcance em todo o mundo, pode auxiliar a compreender em um primeiro momento porque o senso comum define e forma determinadas imagens acerca da profissão, e esse conhecimento também pode ampliar a utilização desse instrumento nas faculdades de jornalismo, que hoje estão restritas a um número pequeno de filmes sobre o tema, ignorando as possibilidades que se abrem em uma filmografia sobre o tema que pode alcançar centenas de títulos.

Apesar de o tema já ter rendido outros estudos e livros, esta monografia pretende identificar e nomear essas representações, apontando elementos que ajudem a justificar tal caracterização e, posteriormente, talvez em outra pesquisa, compreender como determinados filmes atuam na formação da imagem da jornalista construída socialmente. Este relato abre seus dois primeiros capítulos resgatando a história do jornalismo e a história do cinema ao longo do século XX, período escolhido para realizar essa investigação por representar a época em que o cinema popularizou-se e evoluiu, e também as relações entre ambas ao longo do mesmo período, dividindo ambos os capítulos da mesma forma para facilitar a correlação e interação entre as informações apresentadas. Identificamos como as mudanças no jornalismo praticado ao longo do século estiveram lado a lado com as inovações técnicas e mudanças narrativas no cinema, e a forma como o cinema, ao representar o jornalismo nas telas, refletiu

não apenas a forma de se atuar na profissão mas os reflexos dos movimentos e fatos mais importantes da sociedade americana na sua época, do uso das fotografias nas páginas dos jornais à disseminação do jornalismo online, das primeiras imagens em movimento do cinema à visualização de filmes online. Em um terceiro capítulo, explicaremos a metodologia de trabalho baseada na análise comparada de uma amostragem de filmes utilizada para esta monografia. Por fim, em um quarto capítulo, apresentaremos conceitos básicos da influência da mídia nas representações sociais criadas, mantidas e convencionadas pela sociedade para introduzir a apresentação de cinco representações do profissional jornalista no cinema norte-americano, que foram criadas e mantidas em uma relação de troca entre o filme nas telas e o seu público: o jornalista profissional, o boêmio, o manipulador, o investigador e o correspondente. Estas representações são justificadas através de uma análise ampla das situações e diálogos apresentados nos filmes selecionados na amostragem

Capítulo 1

Cinema e Jornalismo no Século XX

O cinema e o jornalismo moderno nasceram quase juntos, no final do século XIX, e mantiveram estreitas ligações ao longo do século XX. Enquanto o primeiro surgiu na França e logo ultrapassou as fronteiras para se desenvolver de forma ampla nos Estados Unidos, o moderno jornalismo como o conhecemos começava a mostrar suas primeiras características em uma época conhecida como a “Era das Descobertas”, pelos grandes avanços científicos prenunciando século que, como nenhum outro, provocaria mudanças em todos os setores da sociedade de forma cada vez mais rápida.

Este capítulo não tem a pretensão de analisar e contar toda a história do jornalismo e do cinema, mas de apresentar, de forma sucinta e interligada, os fatos mais relevantes à compreensão de como ambos – jornalismo e cinema – atravessaram o século XX apresentando uma mesma característica básica: refletindo cada qual à sua maneira as particularidades e fatos que marcaram a sociedade norte-americana à sua época, e em muitos momentos dialogando diretamente entre si.

1.1 A era do otimismo (1900 – 1918)

Entre o final do século XIX e os princípios do século XX estabeleceram-se as primeiras convenções da reportagem fotográfica e a conjugação de texto e fotografia. Desde 1907, a transmissão de imagens fotográficas por telegrafia ampliaram as possibilidades do uso da imagem nos diários e revistas. A ascensão das revistas, já nessa época, demonstra as primeiras preocupações com o design, fazendo com que os ditos jornais “sérios” da época enfrentassem graves crises antes da primeira década do século XX terminar. Imensamente

aceitos pela população e baratos, os jornais populares de conteúdos apelativos instauraram uma crise financeira em grandes jornais, como o *Times* de Londres, que insistia em manter seu prelo três vezes mais caro, com notícias menos atraentes ao público. De modo geral, o discurso da imprensa na época precisava ser renovado, uma vez que ainda representava formas de pensar extremamente nacionalistas e sem amplitude crítica. Souza explica:

Quando o mundo entrou no século XX, a imprensa, em particular a imprensa popular européia, vivia uma época de radicalização do discurso. Uma imprensa favorecedora da integração nacional e que tinha a nação como referência dava, progressivamente, lugar a uma imprensa popular emotiva e nacionalista, por vezes chauvinista e imperialista, colonialista, de verbo fácil e superficial (Souza, 2008, pg 174)

Um dos reflexos dessa gradual transformação foi a criação da primeira escola de ensino superior nos Estados Unidos em 1912, na Universidade de Columbia, em Nova Iorque. Os alunos daquele tempo já conviviam com a presença de agências de notícias desde o século XIX, e aprenderam, com a Primeira Guerra Mundial, a conviver também com a censura velada dos governos nacionalistas envolvidos no conflito: guerras anteriores serviram para ensinar que o controle do conteúdo da informação é necessário para posterior controle dos custos políticos das guerras, além de um valioso aliado como propaganda.

Esses primeiros anos também apresentaram o cinema, nova maravilha do mundo moderno, como uma tecnologia que evoluiu de forma extremamente rápida em seus conceitos e utilidades. De simples retratos do cotidiano – fotos em movimento, nada mais do que isso – a veículo de entretenimento – principalmente através do francês Georges Méliès e suas trucagens pioneiras de efeitos especiais – o cinema aprendeu, em menos de 20 anos, a se fazer entender de forma narrativa, e não apenas visual.

Em 1906, em Paris, o empresário cinematográfico Gabriel Kaiser começou a projetar semanalmente em seu cinema um conjunto de filmes sobre atualidades, com duração de cerca de 15 minutos – contendo de 4 a 8 filmes. Foi o nascimento do Cine-jornalismo. A eclosão da Primeira Guerra Mundial na Europa mudou o panorama da indústria cinematográfica mundial. Até 1914, embora os Estados Unidos concentrasse boa parte da produção cinematográfica, era a França a grande produtora de filmes a dominar o mercado. Com as óbvias restrições de produção provocadas pela guerra, a abertura do mercado para a concentração de filmes vindos dos Estados Unidos favoreceu o desenvolvimento de uma

gramática cinematográfica que, hoje, é creditada ao diretor norte-americano David W. Griffith. Diz Leish:

Pelo ocaso da I Guerra Mundial o cinema norte-americano adquirira um predomínio mundial que se manteria por mais de um quarto de século. A produção cinematográfica européia fora praticamente suspensa pela guerra, e os cinéfilos de todas as nações haviam adotado Carlitos, Fairbanks, William Hart e outros astros americanos como seus compatriotas. As novas salas de espetáculo, bastante elegantes, já construídas propositadamente para a exibição de filmes, surgiam por todo o mundo e apresentavam fitas realizadas nos Estados Unidos. E em toda a parte o vocábulo “Hollywood” tornou-se sinônimo de filmes (Leish, 1978, pg 31)

No ano em que a guerra estourou na Europa, o norte-americano D.W. Griffith começou as filmagens da adaptação do romance *The Clansman*, de Thomas Dixon, sobre a Guerra Civil Norte-Americana, que veio às telas com o título de *O Nascimento de uma Nação*. De forte cunho racista e segregacionista, a obra, mesmo com críticas ao seu conteúdo, tornou-se um dos filmes-chave da história do cinema, combinando reconstituições de episódios históricos documentais com ficção.¹

Foi sob a orientação de Mack Sennet² que, em 1914, Charles Chaplin estreou nos cinemas vindo do teatro de variedades londrino em 34 filmes. Em 1915, nascia o vagabundo Carlitos, personagem criado de forma quase accidental pelo ator para um curta da companhia e que se tornaria, nos anos seguintes, seu alter-ego indissociável nas telas. Chaplin foi um dos precursores do chamado “star system”, onde o ator era o mais importante chamariz dos filmes, como explica Leish: “Não eram necessários nomes em cartazes para a entrada dos locais de espetáculos quando se exibiam filmes de Chaplin; bastava um retrato de “Carlitos” no seu traje de vagabundo farroupilha para apinhar as salas de todo o mundo” (Leish, 1978, pg 30)

Além de Chaplin, os anos de guerra viram florescer o culto a outros atores como William Hart, Douglas Fairbanks, Theda Bara e Mary Pickford, esta última uma precursora

¹ No filme de Griffith, a Ku Klux Klan é saudada como instituição necessária para zelar pelo bem da população branca contra os maldosos, violentos e estupradores negros.

² Produtor, roteirista, ator e diretor de cinema estadunidense responsável pela popularização dos filmes mudos de comédia e de vários elementos que se tornaram célebres, como os “keystone kops” que andavam pendurados em carros e corriam atrás das personagens com cassetetes em punho e altos chapéus pretos

por vencer em um sistema produtivo numa época em que os direitos e participações de mulheres na sociedade ainda eram extremamente restritivos.

Nos anos em que a Europa parou sua produção, o cinema norte-americano fez nascer inovações narrativas que iriam sustentar, por praticamente todo o século, grande parte do fascínio de sua produção e seu domínio no mercado internacional – que pese o fato de que ainda levariam alguns anos para o devido reconhecimento à figura por trás das câmeras, o diretor, ainda subvalorizado em detrimento dos grandes produtores que fizeram nascer os estúdios de cinema nos primeiros vinte anos do século.

1.2 O período entre-guerras (1918 – 1939)

Um ano após o fim da guerra surge nos Estados Unidos o *New York Daily News*, primeiro jornal em formato tablóide. O radio-jornalismo por sua vez surgiu com o aparecimento da emissora de rádio norte americana KDKA, nascida a 2 de novembro de 1920. Ao longo de oito horas, toda a grade de programação do primeiro dia da emissora foi informativa, acompanhando o resultado das eleições presidenciais com auxílio do jornal Pittsburgh Post. Desde cedo, percebeu-se o poder do rádio de ser um veículo de informação imediata e de acesso fácil ao público. Nessa época ainda existiam os cine jornais, de forma independente, mas eles logo passariam por uma mudança: nos anos 30 e 40, eles já não existiam sozinhos, mas faziam parte de um pacote: eram exibidos antes dos espetáculos cinematográficos, um modelo de exibição que se manteve até os anos 70 e foi extinto com a popularização da televisão e seus telejornais. Muito mais exemplar dessa aproximação entre jornalismo e cinema do que os cine jornais, o documentário nasce em princípios da década de 20 com os filmes do norte-americano Robert Flaherty, em particular *Nanook – O Esquimó*, legando também ao cinema o status de difusor de modos de vida reais, e não apenas de tramas de ficção.

Nesse período de pouco mais de 20 anos, enquanto o jornalismo se transformou a partir do uso do rádio, o cinema passou por evoluções que o definiram, transformaram, o puseram em crise e o reabilitaram. Tais processos, em tão pouco tempo, podem ser explicados pela eclosão de duas escolas estrangeiras (a alemã e a russa) e por dois momentos-chave: o advento do cinema sonoro e a crise de 1929. A proximidade destes dois (o advento do som em 1927 e a crise em 1929) abalaram profundamente a indústria cinematográfica, mas não a ponto de colocá-la em xeque: o cinema já era a forma de comunicação mais celebrada de seu tempo.

A ascensão do cinema europeu, com importantes movimentos na Rússia, França e Alemanha, mesmo na crise após a primeira guerra, originou uma leva de importação de nomes, principalmente do cinema alemão, para Hollywood. E foram eles que fizeram evoluir o cinema nos Estados Unidos. Mas nomes como Stroheim, Lubitsch e Von Sternberg não eram reconhecidos pela crítica, pelos estúdios ou pelo público. As grandes atrações do cinema americano no período ainda eram os astros da comédia oriundos do sistema de produção criado por Mack Sennett antes mesmo do fim da guerra.

O advento do som, a partir de uma iniciativa desesperada de uma quase falimentar Warner mudou os rumos do cinema. Se antes as inovações de câmera, cenário, posicionamento, enquadramento e composição de planos – principalmente vindos dos experimentos europeus – já permitiam considerar o cinema uma forma de arte, as dificuldades técnicas para inserir som nos filmes fez retroceder muito do que já se havia conquistado: para que houvesse som eram necessários planos estáticos, poucas inovações e, de certa forma, quase um teatro filmado para se adequar aos microfones escondidos nos cenários, também estáticos. Sadoul (1983) lembra que essa mudança brusca no processo motivou cineastas soviéticos a redigirem um manifesto quando da chegada do som, reconhecendo sua importância mas lamentando o fato de que a novidade poderia pôr abaixo a real importância do som em comparação com a montagem do filme

Mas dois anos depois, a crise de Wall Street em 1929 provocou uma queda no volume de produção. Nos anos da recessão, em que os povo americano deixou até mesmo de conseguir se refugiar dos problemas nas salas de cinema, a crise levou os outrora poderosos estúdios a buscarem auxílios em empréstimos aos grandes bancos, o que tornou o cinema quase um capital dominado por Wall Street. Junto aos filmes engrandecedores representados principalmente pelo cinema de Frank Capra, os maiores sucessos eram os filmes de gângsters, que refletiam a realidade marginal e decadente da sociedade da época e que, pelo seu teor de ação e intriga, também atraíam ao público, a ponto de surgir um código de posturas (o código Hays³) para controlar a mensagem exibida nesses filmes. O surgimento do “Hays” transformou Hollywood em uma terra ingênua: seus filmes não ousavam em temas fortes e mensagens mais realistas para não afrontar o código de posturas.

³ O "Código Hays" foi criado por Will Hays, advogado, e não permitia, entre outras coisas, nudez, tráfico de drogas, cenas de nascimento, cirurgias, homem e mulher deitados na mesma cama- mesmo que fossem casados e beijos excessivos ou prolongados.

Pouco antes do início da segunda guerra, enquanto o conservadorismo da sociedade e da política americana punham abaixo o talento de nomes como Chaplin – que, como muitos outros, ainda se recusava a inserir som nos seus filmes – o sistema industrial e controlador dos estúdios e dos bancos manteve o cinema americano em alta, através de aventuras, filmes policiais, romances e comédias. Havia, já, uma variedade maior de temas propiciado pelas inovações tecnológicas e o sistema de astros e estrelas atingiu seu auge na década de 30.

1.3 O tempo da grande guerra (1939 – 1945)

O rádio foi amplamente utilizado durante a guerra civil espanhola e por Hitler, na Alemanha, antes e durante a guerra. O cine jornalismo também foi amplamente utilizado pelos dois lados da segunda guerra mundial. Diferente dos nazistas, os aliados optaram por criar uma frente de informações objetivas e fidedignas do conflito, acreditando que a credibilidade das informações era a melhor arma para fazer, inclusive, que muitos alemães e outros europeus acabassem sintonizando a BBC de Londres para se informar do conflito. Apenas no final do conflito é que a veiculação de notícias falsas misturadas às reais ocorreu em território alemão, pelo serviço de comunicação aliado.

Nas universidades, o estudo do jornalismo insere-se não mais no campo das ciências humanas, mas no das ciências sociais. Sobre isso, Traquina (2002, pg 68) afirma que “começou a dar-se ênfase às formas de observar o mundo, e de registrar e analisar sistematicamente tais observações. Foi posta em maior evidência a generalização a partir de observações específicas, especialmente no jornalismo e na pesquisa de comunicação de massas.”

O período particular de seis anos da 2ª guerra mundial monopoliza todas as atenções e esforços das comunicações de massa. A própria guerra é um veículo para o desenvolvimento tecnológico que será aplicado nas comunicações, depois de 1945. De uma Londres devastada pelos bombardeios, Ed Murrow entra para a história com *This is London*, reportagem radiofônica que abriu os olhos da América para o que acontecia na Europa. *Hiroshima* de John Hersey, pertence ao período imediatamente posterior, mas é fruto direto da guerra também, considerada a maior reportagem impressa da história. A imprensa e a propaganda ganham importância graças ao uso de ambas como estratégia de persuasão, além do trabalho psicológico envolvendo a propaganda de guerra, principalmente por parte dos nazistas.

A Segunda Guerra Mundial mudou o panorama da produção cinematográfica mundial, reduzindo drasticamente o número de produções realizadas em vários países europeus, mas na Alemanha e na URSS, a produção até aumentou. Isso se explica pela intervenção do Estado,

que passa a patrocinar a produção de filmes de propaganda para colaborar no esforço de guerra – algo que Hitler já fazia antes de 1939. Como resultado, vários diretores europeus fugiram do continente e rumaram para a América, originando assim a segunda grande leva de diretores estrangeiros a invadir a América depois da primeira colaboração de pioneiros na década de 20.

Um dos canais para os experimentos e inovações estéticas, os chamados “filmes B”, sofreu um golpe nos Estados Unidos em 1940 quando as maiores produtoras de Hollywood abriram mão da chamada “venda cega”, onde distribuidores eram obrigados a comprar “pacotes” que traziam, junto aos filmes pretendidos, diversos filmes menores para serem exibidos.⁴ Com o fim do estratagema, a produção de filmes “B” caiu e os estúdios concentraram-se somente nas grandes produções. Apesar do fim da “venda cega”, a demanda era enorme, e muitos estúdios acabaram recorrendo a profissionais vindos de fora do sistema pré-estabelecido. Explica Bergan:

Em Hollywood, para atender à crescente demanda por bons títulos os estúdios recorriam a produtores independentes (cuja reputação cresceu nos anos 40) ou davam mais liberdade a seus contratados. Na Paramount, Cecil B. DeMille ganhou o status de produtor “independente contratado” recebendo uma participação sobre o lucro dos seus filmes. Esse progressivo poder foi reforçado pela ascensão dos sindicatos de roteiristas, diretores e atores – que passaram a desafiar o controle dos estúdios, em especial quanto à autoridade dos artistas sobre as obras. Os mais procurados tornavam-se freelancers, o que minou ainda mais o tradicional sistema de contratos, crucial à hegemonia dos estúdios. (Bergan, 2008, pg 38)

As notícias do front europeu chegavam ao povo norte-americano através dos cine jornais e de correspondentes de guerra como Edward Murrow, mas até o ataque japonês a Pearl Harbor a guerra é apenas uma curiosidade que rende boas histórias. Após a entrada dos EUA no conflito, no entanto, um terço dos filmes rodados em Hollywood eram sobre a guerra, e os estúdios engajam-se, a pedido do presidente Roosevelt, de forma aberta no esforço de guerra, com a realização de filmes de propaganda e de boa vizinhança com países aliados ou neutros. Já nos primeiros anos da guerra, diretores e atores são sufocados pelo controle imposto pelo governo à linguagem e forma de tratamento dos temas que

⁴ A “venda cega” permitia que muitos cineastas sem oportunidade e estúdios com pouco dinheiro continuassem produzindo e exercitando novas linguagens, além de ser a porta de entrada de muitos atores e profissionais que não trabalhavam nos grandes estúdios da época, além de ser, para esses estúdios, um eficiente sistema para testar esses profissionais e as reações do público aos temas filmados.

interessavam ao Estado. A guerra era tratada sim, mas de forma superficial. Sadoul acrescenta:

Os argumentistas de Hollywood aceitaram a obrigação de tratar os argumentos de guerra não como castigo escolar, mas como o levantamento de uma proibição. Mas rapidamente depararam com ordens rigorosas que os mantinham longe das realidades: as primeiras encomendas eram revistas musicais e farsas, “para repouso e prazer dos combatentes”. [...] O cinema norte-americano encontrava os antigos tipos característicos do vaudeville militar francês: o coronel irritável, o sargento colérico, o recruta tonto, a bela loura disfarçada de artilheiro, etc. (Sadoul, 1983, pg 304)

A guerra torna-se, então, o centro da produção e das atenções. 40 mil dos 240 mil trabalhadores registrados na indústria do cinema, em 1941, entram para o exército. Incluem-se nessa estatística astros de primeira grandeza, como James Stewart e Clark Gable, o que torna a busca por protagonistas e astros um martírio para boa parte dos estúdios. A aposta recai no talento dos diretores. É graças a eles que surgem obras como *Cidadão Kane* em 1941 (que revolucionou o cinema ao ampliar as possibilidades de recursos como o flashback, a profundidade de campo e o uso de cenários) e *Rebecca* em 1940, dirigidos respectivamente por Orson Welles e Alfred Hitchcock, entre outras obras e diretores. Hitchcock foi um dos mais prolíficos diretores estrangeiros a conseguir ascensão em Hollywood a partir do começo da guerra. Apesar das agruras na Europa, todo o período é de lucro para os estúdios, que vêm no período de 43-46 os números nas bilheterias e no lucro voltarem aos índices registrados antes da grande depressão.

Com os homens na guerra, as mulheres vêm seu papel ampliado na sociedade americana em geral. No cinema não é diferente, com nomes como Greta Garbo, Barbara Stanwyck e Bette Davis tornando-se tão referenciais quanto os astros masculinos. Com o fim da guerra, os astros começaram a voltar, condecorados por bravura, e o cinema entrou em uma fase de movimentos mundiais e política autoral que provocou nova mudança na arte cinematográfica a partir de 1945.

1.4 O pós-guerra (1945 – 1971)

A guerra fria criou dois modelos de jornalismo após 1945. Um modelo ocidental, de matriz democrático-liberal e capitalista baseado nos estados democráticos de direito, e outro socialista, que subsistiu por longo tempo nos países socialistas e que moldou o jornalismo soviético desde os tempos da revolução russa.

Com a fundação da Agência Magnum, em Paris, o Fotojornalismo ganha credibilidade e se torna um dos ramos mais prestigiados e prolíficos do jornalismo. Com novos ares no fotojornalismo, a imagem em movimento também ganha em importância e alcance quando, em 1954, a NBC começa as transmissões em cores na televisão norte-americana. No jornalismo impresso, as publicações diárias começam a incorporar variedades e suplementos, que acabariam por extinguir, mais tarde, revistas como a *Life* e as brasileiras *Cruzeiro* e *Realidade*.

A Guerra Fria também motivou o surgimento de duas correntes: o jornalismo ocidental e o jornalismo socialista, fortemente atado pelos limites dos regimes controladores. Durante a guerra do Vietnam, a imprensa norte americana experimentou, em dois momentos distintos, os dois lados da moeda: do apoio no início à tomada de posição contrária e crítica aos gastos e à política governamental na metade final do conflito. É no pós-guerra que se consolidam, também, dois dos aspectos mais marcantes do jornalismo impresso no século: o “New Journalism”, ou jornalismo literário, e o jornalismo de investigação.

O primeiro telejornal diário surgiu nos Estados Unidos no final da década de 40, atendendo a um pedido da Comissão Federal de Comunicações, um órgão do Governo Federal. Antes disso, as redes concentravam-se quase exclusivamente em entretenimento. Os primeiros tempos do telejornalismo eram difíceis pela pouca mobilidade e pela necessidade de rolos de filmes, que dificultavam a exibição em larga escala, a edição e o armazenamento (o vídeo surgiria em 1956 e se popularizaria apenas nos anos 70).

O fim da década de 60 trouxe a figura do âncora como personagem principal de um modelo hollywoodiano de jornalismo televisivo: o âncora é visto como o protagonista, o herói, o elemento de ligação entre tudo e todos que envolve o telejornal, e da notícia com o público. O modelo já havia tido um predecessor na figura de Ed Murrow e seu programa de entrevistas na década de 50, mas foi Walter Cronkite, da CBS, que se tornou o maior modelo e símbolo para gerações inteiras de jornalistas: Cronkite viu, noticiou, criticou e influenciou nos acontecimentos da América dos anos 60. O assassinato de Kennedy, de Luther King, de Bob Kennedy, as marchas pelos direitos humanos, a guerra do Vietnam, a chegada do homem à Lua... foram todos noticiados por Cronkite. Ele, inclusive, foi o primeiro jornalista televisivo a dar importância para o escândalo Watergate, exibindo um longo programa sobre o

caso nos anos 70, depois das reportagens feitas por Woodward e Bernstein. No campo político, que perdesse o apoio de Cronkite, literalmente perdia a América.⁵

A força do discurso televisivo representada pela figura de âncoras como Cronkite não se restringe apenas aos anos 60. Ela podia ser antevista já na década de 50, ao se perceber como a televisão começou a tirar do cinema a preferência do público. Diz BERGAN:

Nos primeiros anos da década, 50% das residências tinham pelo menos um aparelho de televisão e o número crescia vertiginosamente. Como disse o produtor Samuel Goldwyn, “por que as pessoas pagariam para ir aos cinemas ver filmes ruins, se poderiam ficar em casa vendo TV ruim de graça? (Bergan, 2007, pg 44 – 45)

O produtor de cinema Jack Warner chegou a proibir que aparelhos de TV aparecessem nos filmes da Warner do período. Quando era mencionado nos filmes, o termo “televisão” era atacado como um veículo para a manipulação de massas. Mas o surgimento do concorrente estimulou Hollywood a buscar novos caminhos – filmes em 3D, Cinerama, Cinemascope, telas de 70mm. Os processos eram espetaculares, levavam os espectador para dentro de um novo mundo, mas eram extremamente caros. Não sobreviveram por muito tempo, não apenas pelo custo, mas porque logo o público percebeu que a novidade era chamariz para, muitas vezes, filmes vazios.

Entre 1950 e 1960, segundo Sadoul, Hollywood produziu mais de 3000 filmes. A partir de 1960, a crise de produção pareceu se atenuar. Mas a perda de espectadores às centenas de milhões nos mercados internos e externos pôs em cheque métodos comerciais já ultrapassados:

Havia recurso mais interessante para fazer as pessoas trocarem a TV pelo cinema: temas controversos e adultos, inadequados segundo os patrocinadores da televisão para o público familiar.” Termos como “virgem” e “sedução” só podiam ser ouvidos nos cinemas. Essa recurso, usado aos poucos e continuamente, acabou ajudando a libertar Hollywood dos valores puritanos aos quais ficou subjugada desde a década de 30. Produtores independentes também conseguiram se livrar dos estúdios, apostando em temas mais sombrios e fortes. (Sadoul, 1982, pg 408)

⁵ “Se perdi Cronkite, perdi a América.” A frase proferida pelo presidente Lyndon Johnson, após as críticas do âncora à política norte-americana no Vietnam, exemplificamo poder da opinião do jornalista sobre a opinião pública do país (Observatório da Imprensa, disponível em <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=492IMQ003> , acessado em 01/06/2009)

Nos anos 60 o Sindicato dos Escritores dos EUA entrou em greve por contratos mais justos e uma parcela dos lucros de filmes vendidos para a televisão. O Sindicato de Atores de Cinema e Televisão exigia salário mínimo e uma parcela sobre as re-exibições de TV. Esses acordos sindicais deixaram Hollywood ainda mais perto da ruína. Com as dificuldades, tradicionais estúdios foram adquiridos por multinacionais. A estrutura mudou – produtores independentes apresentavam aos novos “senhores” dos estúdios verdadeiros pacotes com diretor, produtor, roteirista e atores – mas os gêneros permaneceram os mesmos. Os filmes começaram a competir com a televisão e a pobreza de inovações e argumentos – e gigantescas campanhas publicitárias reuniam fortunas que aumentavam ainda mais o fracasso de alguns filmes.

“Em meados da década, o principal público-alvo tinha 16-24 anos e gosto peculiar, mostrando crescente aversão aos valores tradicionais. Hollywood precisava atender a esse novo público e a seu gosto adulto.” (Bergan, 2007, pg 54) Os gostos do público alinhavam-se com os movimentos sociais que mudaram a face da América: o movimento hippie, Woodstock, a luta pelos direitos humanos, emancipação feminina, a Guerra do Vietnam. Foi uma década de conflitos, e o cinema parecia ter dificuldade para perceber as mudanças que aconteciam no país. Quem procurou novas formas de interpretar essas inconstantes transformações, no jornalismo, foram os defensores do chamado “New Journalism”, expresso pelos trabalhos de linguagem mais trabalhada e, por vezes, mistura de ficção e realidade fundamentados por nomes como Capote, Mailer e Wolfe. SOUZA esclarece essas mudanças que percorreram, também, o terreno da objetividade jornalística.

Os anos 60 foram marcados por uma renovação estilística e funcional no jornalismo. Algumas correntes, assentes nas idéias construtivistas da sociologia e da lingüística, colocaram em causa a objetividade jornalística, até então dogma primeiro do jornalismo ocidental. Para esses movimentos jornalísticos, a objetividade passou a ser vista como uma falácia ou um mero ritual estratégico (Souza, 2008 – pg190/191).

1.5 Os Anos de Transformação (1971 – 1991)

A cobertura do caso Watergate mudou a maneira da sociedade encarar o jornalismo e o poder da imprensa em criar e destruir mitos – nunca o jornalismo investigativo esteve tão em alta, principalmente no imaginário popular, graças ao que Woodward e Bernstein fizeram

na primeira metade da década de 70. Mais do que provocar a renúncia de um presidente norte-americano, a cobertura do caso Watergate feita pelos dois repórteres do Washington Post demonstrou o poder da imprensa como moderador dos poderes constituídos. Esse atestado de maturidade surge na época em que começam a aparecer os primeiros terminais computadorizados nas redações e a fotocomposição começa a substituir a linotipia nas gráficas dos grandes jornais. Mesmo que timidamente, jornalismo começa a ser mais rápido. A televisão começa a expandir seu domínio nos lares, e os canais de notícias explodem com a CNN no começo dos anos 80, em uma série de inovações promovidas por Ted Turner que revolucionaram a maneira de fazer e pensar o jornalismo moderno.

O primeiro jornal a aproveitar as novas tecnologias foi o USA Today, surgido em 1982. Bastante visual, de muitos gráficos e fácil compreensão visual por parte do público, fez e continua fazendo sucesso com poucas alterações da fórmula básica estabelecida já naquele período.

Mergulhado em uma profunda crise criativa e, principalmente, financeira, os produtores norte-americanos estavam perdidos nos anos 70. Fenômenos de bilheteria como *O Poderoso Chefão* (Coppola, 1972) eram fenômenos isolados. O público buscava um sopro novo que não encontrava nos remanescentes das épocas clássicas do cinema. A salvação da indústria cinematográfica americana foi uma nova geração de cineastas vindo das faculdades de cinema, repletos de novas idéias e estilos autorais, que foram os responsáveis pelo nascimento da era dos grandes “blockbusters”, filmes que são fenômenos de bilheteria e se tornaram, também, fenômenos de marketing, lucrando em instâncias que ultrapassam a venda de ingressos. *Tubarão* (Spielberg, 1975) e *Star Wars* (Lucas, 1977) de George Lucas são considerados os marcos dessa revolução que transformou o cinema em na terceira indústria mais lucrativa da atualidade – atrás apenas do comércio de armas e games para computador e consoles.⁶

O cinema dos anos 80 começa a trocar o tom sombrio e pessimista dos anos 70 pelo entretenimento puro, pelos dólares e pela diversão ligeira. Nesse panorama, a imagem do jornalista sobrevive em duas vertentes: nos dramas de guerra com os correspondentes e nas comédias, onde a profissão era base e veículo para a trama, mas quase sempre um apoio. A época dos conflitos e revoluções da primeira metade da década, onde ainda restavam

⁶ Tubarão arrastou multidões aos cinemas em 1975 e “abriu as portas” para que Star Wars definisse o termo “blockbuster” dois anos depois, quando se tornou o primeiro filme a lucrar não apenas com a bilheteria e exhibições públicas, mas com o marketing que fez a fortuna do diretor/produtor/roteirista George Lucas: camisetas, bonés, tênis, bonecos, nome de sanduíches, etc

resquícios de ditaduras em pequenas e pobres nações, foi rica em influências para filmes sobre correspondentes de guerra. E o caráter comercial do cinema dos anos 80 – pouco engajado com discursos sociais – propiciou o uso da profissão como válvula de escape de filmes mais leves e menos contestadores. A prioridade, dos rápidos anos 80, era criar novas fórmulas para atrair o público jovem aos cinemas.

1.6 A era digital (1991 – 2000)

A década de 90 marcou o início da era da rapidez, da instantaneidade, dos 15 minutos de fama com alcance impensável há décadas atrás. Tim Berners-Lee e o CERN (Conseil Européen pour La Recherche Nucléaire – Centro Europeu de Pesquisas Nucleares) criam a internet, e o mundo não seria mais o mesmo. Tampouco o jornalismo. Em 1993 o navegador Mosaic 1 é lançado, e no final de 1994 o público já começava a dar seus primeiros e interessados passos no mundo online. Talvez seja a maior invenção tecnológica desde a televisão na década de 50. A internet, sendo disseminada primeiro em universidades, depois em empresas e por fim nos lares do mundo inteiro, passou a ser utilizada por vários segmentos sociais e a aproximar o mundo. Pessoas passaram a se encontrar em salas de bate-papo virtual, mensagens passaram a ser enviadas em segundos de um canto a outro do mundo através de emails e cada vez mais pessoas sem formação ou conhecimento passaram a ter seu próprio espaço para emitir opinião criando seus próprios sites, que podem ser acessados por qualquer pessoa, em qualquer lugar do mundo. A comunicação tornou-se instantânea – e o filtro da verdade e do boato passou a ser uma ferramenta praticamente inexistente, senão pela veracidade dos grandes veículos e profissionais que escolheram a ferramenta para trabalhar. O jornalismo percebeu que estava – e ainda está – diante de um desafio: encarar um universo tão desafiador – notícias são relatadas no momento em que ocorrem, e 5 minutos já é considerado um atraso na divulgação de uma informação – de forma a manter, também, as características básicas da veracidade e da apuração dos fatos.

As redes de televisão, que começaram a década de 90 sob o signo da cobertura da CNN na Guerra do Golfo, também descobriram aos poucos que o tão disputado segmento das TVs a Cabo, se não está correndo perigo pela ascensão do universo online, também tem diante de si um novo campo para ser explorado, principalmente com a evolução das tecnologias de “streaming”, ou transmissão pela internet em tempo real e ao vivo. O que importa, agora, é noticiar primeiro, e não noticiar de forma correta. Nesse meio, o jornalismo investigativo, que preza pela apuração, perde espaço.

Já no início do período, os custos proibitivos dos “blockbusters”, que ainda dominavam o cinema mundial, começaram a apontar a necessidade de se encontrar novos meios para provocar uma mudança no panorama da indústria, sem no entanto afetar o lucro das bilheterias. Grande parte do aumento no custo das produções se deve à evolução dos efeitos visuais – cada vez mais requeridos e apreciados por uma geração acostumada à tecnologia – e pelo salário dos grandes astros. A criação do Instituto Sundance nos anos 80 pelo ator Robert Redford começa a apontar um caminho nos anos 90: a aposta no talento dos independentes, jovens diretores de talento que resgatam a criatividade para resolver problemas sem grandes orçamentos por trás das produções que dirigem. Cineastas como Quentin Tarantino e Kevin Smith, entre outros, conquistam o público pelo talento, e as produtoras pequenas começam a descobrir formas de explorar as novas tecnologias para realizar o marketing de seus filmes: logo, a internet se torna um instrumento eficaz para esse objetivo, haja vista o lucro que filmes como *A Bruxa de Blair* alcançam graças a campanhas realizadas, exclusivamente, em meio online. Esse movimento independente caminha lado a lado com a revolução tecnológica e digital. Mesmo que os blockbusters permaneçam consumindo centenas de milhões, o cinema encontra uma válvula de escape que consegue conviver com essa realidade e oferecer ao público uma forma diferente e criativa de fazer cinema, longe das regras da indústria.

Mais do que isso: Bergan finaliza apontando o início de uma nova fase proporcionada pela evolução da internet, a de “[...] ser uma jukebox de filmes com repertório infinito, quase nenhum custo de remessa e públicos inimagináveis em toda a história dessa arte.”

Capítulo 2

O Jornalismo no Cinema Norte-Americano

Áreas perpendiculares nas discussões sobre o alcance e a influência dos meios de comunicação social e suas mensagens junto à sociedade, Cinema e Jornalismo constantemente se cruzam em representações diversas em produções para tela grande ou televisão. A maneira como um representa o outro – notadamente o primeiro enquadrando o segundo – já foi tema de inúmeras análises em artigos e livros, porém, como arte em constante desenvolvimento, é um tema que não se esgota, já que a variedade de representações idealizadas ou fielmente representadas desses profissionais para audiências do mundo inteiro são as mais diversas.

Vieira (1993) lembra que “por imposição profissional, o jornalista enfrenta constantemente uma deadline (hora do fecho da edição) – e uma deadline é indispensável à construção do suspense, componente básico da narrativa cinematográfica, sobretudo a produzida em Hollywood”. Essa componente, no entanto, aplica-se somente a filmes onde o tema da reportagem e da investigação em si são superiores aos dramas pessoais da personagem – não raro, o jornalista permanece dias longe da redação, ocupado com apenas uma história na diegética⁷ do filme, o que ajudou a criar a idéia de muitas pessoas de que o jornalista não corre, afinal, contra o tempo, e tem uma rotina livre durante todos os dias.

Nogueira afirma que “o modelo narrativo romanesco influenciou fortemente a maneira de o cinema americano contar histórias com imagens em movimento”. E acrescenta:

⁷ Conceito que se refere à dimensão ficcional de uma narrativa, qual seja ela literária, narrativa ou cinematográfica. O **tempo diegético** e o **espaço diegético** são, assim, o tempo e o espaço que decorrem ou existem dentro da trama, com suas particularidades, limites e coerências determinadas pelo autor, não necessariamente condizentes com a realidade – um conceito de certa forma semelhante à “suspensão da descrença”, que celebra um pacto inconsciente entre filme e platéia afim de que ela aceite os fatos expressos na produção como possíveis e reais.

Visto em Dicionário de Termos Literários (<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/D/diegeese.htm>)

O jornalista como personagem é a confirmação de uma aposta na verossimilhança das imagens. Ele dá credibilidade porque é o porta-voz de uma “vontade de esclarecer”. Nas entranhas do mundo moderno, em que a noção de valor e veracidade entra em xeque, o cinema procura no jornalista a confirmação de um lugar intocável, pleno de certezas, absoluto, corroborando sua plenitude técnica e sua objetividade. É o jornalista que pode confirmar o cinema e a carga objetiva do seu propósito com as imagens (NOGUEIRA, 2007, pg 02)

Não diferente de outras profissões, o jornalismo foi retratado pelo cinema já nos primeiros anos da nova arte, quando pouco se sabia, sequer, sobre as possibilidades narrativas de um filme.

2.1 A Era do Otimismo (1900 – 1918)

Ainda sem os conceitos de uma gramática narrativa, mas já ensaiando os passos da ficção e do entretenimento, o primeiro filme sobre jornalismo surge em 1909, *The Power of the press*, de Van Dyke Brook. Até 1913, as menções diretas à profissão surgem já nos títulos das produções, todas curtas metragens como eram o padrão das produções na época: *The girl reporter* (não creditado, 1910), *The new reporter* (Lewin Fitzhamon, 1910), *The derelict reporter* (não creditado, 1911), *The Reporter* (Joseph Golden, 1911), *The club reporter* (não creditado, 1912), *The star reporter* (não creditado, 1912), *Bunny as reporter* (Wilfred North, 1913), *The tramp reporter* (Edwin August, 1913).

De 1914 a 1918, mais de 100 filmes foram lançados introduzindo de forma direta ou indireta a figura do jornalista ou do jornalismo em suas tramas. Com exceção de *Fantômas contra fantômas* e de *Les vampires* (Os Vampiros), ambos do francês Louis Feuillade e de *Karkek och journalistik* (Amor e Jornalismo) do sueco Mauritz Stiller, os três produzidos entre 1914 e 1915, todos os demais foram produzidos nos Estados Unidos. Muitos desses filmes não têm, sequer, o registro do nome de seu diretor, como *O Poder da Imprensa* (1914) e *The new reporter* (1914). Como a figura do diretor sequer era, ainda, creditada como responsável imediato pela qualidade da produção as contribuições de Alan Dwan (*The conspiracy*, 1914), Frank Lloyd (*O Cavalheiro de indiana*, 1915), Tom Santschi (*A Garota e o Reporter*, 1915), William Stormer (*O Inimigo invisível*, 1916), Edwin McKim (*Otto, o Repórter*, 1916), Ralph Ince (*O Correspondente* ou *Luta pela vida*, 1917) e William C. DeMille (*One more american*, 1917) ficaram relegadas a meros registros históricos de

produções, hoje, praticamente inacessíveis. De forma geral, todos incluíam a profissão como pano de fundo para tramas pouco ambíguas e de entendimento fácil por parte do público.

2.2 O Período Entre-Guerras (1918 – 1939)

No período entre as duas guerras, tramas envolvendo o jornalismo no cinema americano abrangeram, de forma geral, duas correntes que tomaram conta do cinema como um todo nos Estados Unidos: as parábolas Caprianas, termo derivado dos filmes de Frank Capra que exaltavam os bons valores durante a época da depressão, e os filmes de gângsters, que tomaram o rumo contrário, retratando o lado sombrio e violento do mesmo período.

O Homem que nunca pecou (Ford, 1935) toma o rumo dos filmes Caprianos e inova já na sua época ao colocar como protagonista uma jornalista (Jean Arthur) que interfere no objeto de sua reportagem ao ajudar um simplório e pobre empregado a provar sua inocência após ser confundido com um gângster. De certa forma, a premissa básica antecipa os filmes de Hitchcock onde o centro da trama está baseado na figura do homem inocente, e onde Arthur, mesmo em um filme que beira a comédia e a paródia de costumes, incorpora desde já a figura do jornalista como defensor da verdade e protetor dos fracos, extrapolando a simples idéia da notícia pela notícia, e se tornando parte da notícia. O próprio Capra lançou *Loira e sedutora* (1931) onde expõe a distância entre pobres e ricos em um ambiente que notoriamente amplia a grande distância existente na época entre os ricos e os pobres na sociedade americana – e onde seu repórter se ressentia da falta de seus afazeres ao abandonar a profissão e se casar com uma rica herdeira.

Nem só de temáticas leves se fizeram os filmes sobre o jornalismo entre 1918 e 1939: *Sede de escândalo* (LeRoy, 1931) apresenta um tema que se tornaria relevante nas discussões sobre mídia na época contemporânea. Como um editor chefe de uma redação de jornal, Edward G. Robinson personifica a figura do profissional que provoca a queda de uma família ao desenterrar um antigo caso, já arquivado e esquecido, apenas por não ter matéria melhor e o converte em uma escandalosa manchete de primeira página. Graças ao poder da imprensa de construir mitos ou destruí-los, a família que havia feito sua vida se vê caída em desgraça. Esse aspecto mais sombrio das possibilidades da profissão foi combustível para a primeira adaptação de uma clássica peça teatral de Ben Hecht⁸, *A Primeira Página*, que expõe a falta de

⁸ O texto de Hecht é relevante, principalmente, porque o autor era jornalista antes de se tornar um dos mais renomados roteirista do cinema norte-americano, responsável, também, pelos roteiros de filmes como *Interlúdio* e *Quando Fala o Coração*, ambos de Alfred Hitchcock

ética e respeito para com os pares abordando a rivalidade entre repórteres e a constante busca pelo “furo”, a história exclusiva. O tema, tamanha sua relevância, seria recuperado em outras três oportunidades posteriores nas telas do cinema.

2.3 O Tempo da Grande Guerra (1939 – 1945)

As mais interessantes variáveis possíveis das consequências e do papel do jornalista como participante ativo dos fatos surgiram durante a década de 40. E essas variáveis mostram várias faces da profissão que começaram, em um período fértil às audiências nas salas de cinema, a delinear a imagem do jornalista de forma indelével. Durante os primeiros anos da década de 40, o cinema representou o jornalista como participante ativo da ação, como o heróico correspondente de guerra e, talvez na mais mirabolante das visões, como profeta dos acontecimentos.

Aconteceu amanhã ou *O tempo é uma ilusão* (Clair, 1943) é um sopro de criatividade trazido pelo cineasta francês aos Estados Unidos com uma premissa instigante: um jornalista passa a antever as notícias do dia seguinte. O que a princípio parece uma dádiva começa a se tornar um pesadelo quando ele passa a saber de fatos que não gostaria, que lhe atrapalham a percepção do mundo, seu próprio dia a dia e quando, por fim, antevê a própria morte.

Com a guerra e profissionais reais, como Ed Murrow, o tema do correspondente de guerra origina produções que exaltam o caráter heróico da persona. *Também somos seres humanos* (Wellman, 1945) conta a história de um jornalista real, Ernie Pyle, repórter de guerra que cobriu a segunda guerra mundial no norte da África e na Itália, em estilo quase documental. A produção dirigida por Wellman foi em parte motivada por *Uma mensagem da Reuter* (Dieterle, 1940), outra história real sobre o homem que criou o primeiro serviço de notícias na Europa, Julius Reuter, criador da agência mundial de notícias que leva seu nome. Ainda no esforço de guerra, *Correspondente estrangeiro* (Hitchcock, 1940) traz a assinatura de Alfred Hitchcock em uma trama de suspense onde a persona do jornalista é usada como desculpa para uma história de conspiração internacional em que o jornalista acaba se tornando mais um agente da polícia – e provocador dos fatos – do que um profissional da área, recheado de estereótipos e idéias pré-concebidas que fundamentaram a idéia de que o profissional de imprensa é antes um participante do que um observador. Em 1941, *Cidadão Kane* fala sobre um jornalista a partir da visão de um jornalista: um repórter investiga a vida de um poderoso magnata das comunicações que morre pronunciando uma misteriosa palavra que será o motivo das investigações sobre sua vida. Baseado em um personagem real, o

magnata das comunicações William Randolph Hearst, *Cidadão Kane* é considerado pela crítica como um filme essencial na história do cinema por seus aspectos técnicos e um poderoso retrato da profissão ao estabelecer uma interessante discussão acerca do alcance dos meios de comunicação e seu poder de comandar vidas – de quem faz e de quem recebe as notícias.⁹

2.4 O Pós-guerra (1945 – 1971)

Após a guerra, e com o fim da censura aos temas mais sombrios, filmes sobre jornalismo refletiram vários aspectos da sociedade americana: a paranóia da guerra fria, a corrupção política e moral, a inquietação social e a militância nos anos 60.

Talvez o que mais espelhe boa parte dos filmes do período é a frase proferida pelo ator Edmond O'Brien em *O Homem que matou o facínora* (Ford, 1962), western que mostra a construção de um mito a partir de uma versão diferente da história de um homem que mata um temido pistoleiro: “*Se a lenda é mais interessante que a realidade, imprima-se a lenda*”. Mais do que qualquer filme de denúncia dos poderes de manipulação da imprensa, a simples frase do personagem de O'Brien, um jornalista no filme, diz muito da noção de imprensa que realizadores e o próprio público já tinham formado da profissão, muito em parte pela falta de fé que ainda se guardava da imprensa, que anos antes assistira calada à perseguição comunista nos próprios Estados Unidos, e pelo espírito contestador da época, repleta de protestos, luta por igualdade racial e liberação feminina. Desde o começo do período, a imagem do jornalista como agente da verdade e contra a injustiça sofreu um baque. Os Estados Unidos venceram a guerra, mas o país entrou em uma paranóia comunista, fruto da guerra fria, que fazia americanos enxergarem ameaças atrás de cada porta. A imprensa demorou para condenar a febre da perseguição aos comunistas – e a qualquer pessoa diferente que pudesse ser enquadrada como tal – deflagrada pelo senador Joseph MacCarthy. Alheia à histeria que tomou conta do país – até que o jornalista Edward Murrow resolvesse encarar de frente o temido senador – a imprensa arrefeceu sua capacidade de denúncia, e demonstrou ser sugestionável pelas circunstâncias. Bergan explica o que foi essa época para o cinema.

⁹ Cidadão Kane vem sendo eleito, em eleições de diversas revistas e associações como a norte-americana AFI e o Brititish Film Institute, como o melhor filme de todos os tempos, desde a década de 60

Contudo, a atitude de confrontação de questões raciais, religiosas e raciais aflorou quando o comitê de Atividades Antiamericanas do Congresso (HUAC), instigado pelo senador republicano Joseph MacCarthy, começou a investigar a suposta infiltração comunista na indústria do cinema. Após declarar o uso em Hollywood de “técnicas sutis em filmes que glorificavam o sistema comunista”, o HUAC realizou audiências públicas em outubro de 1947 para interrogar “testemunhas favoráveis”(à causa do comitê).[...] Dez testemunhas “desfavoráveis” foram intimadas.Os “Dez de Hollywood”acabaram presos, ao argumentar que a Quinta Emenda da Constituição lhes permitia recusar-se a responder se tinham sido comunistas. (BERGAN, 2007, pg. 42)

Os filmes sobre Jornalismo no período refletem essa época repleta de desalento com a moral e as instituições. Em *Suplício de uma alma* (Lang, 1956) um jornalista estabelece um esquema de aparências para ser acusado injustamente de assassinato. Seu objetivo é demonstrar as falhas do sistema judiciário norte-americano, colocando-se como vítima de uma injustiça propositadamente – mais uma vez, como protagonista da ação, criando o fato que pretende noticiar, e não simplesmente apurando-o. As circunstâncias dão errado e a única pessoa que poderia inocentá-lo, a prostituta supostamente morta que compactuava com ele e que apareceria no momento de sua execução, morre em um acidente, e expõe os perigos de se tornar um agente e criador da notícia. *No Silêncio de uma cidade* (Lang, 1956) transforma jornalistas de uma redação em investigadores policiais, mas a busca pela identidade de um assassino que aterroriza a cidade não acontece pelos motivos nobres que costumam permear os discursos sobre o papel do jornalista, e sim para justificar uma competição para um cargo de direção na empresa: o primeiro dos três jornalistas que descobrir a verdade ocupará o posto. Berger expõe as semelhanças presentes nos dois filmes de Fritz Lang nos Estados Unidos, abordando as tramas de *No Silêncio de uma cidade* e *Suplício de uma alma*, respectivamente.

No primeiro a imprensa está atrás de imagens chocantes que depois serão usadas no julgamento, com todo o impacto que a presença dessas imagens causa, quando pode levar à cadeira elétrica dez conhecidos cidadãos locais. As duas obras com que encerra sua carreira têm muitas semelhanças e, na verdade, se complementam na exposição sobre o quarto poder. (Berger, 2002, pg 24)

Ainda sobre *No Silêncio de uma cidade*, Travancas faz importantes considerações:

É este jornalista que vai, mais do que cobrir acontecimento, interferir neles, provocando o bandido e sugerindo estratégias para a própria polícia. Vemos aí os interesses pessoais do jornalista que envolvem a descoberta do criminoso e que estão associados aos interesses maiores da própria sociedade [...] É o papel do jornalista sendo construído intimamente ligado ao papel e a função do policial, do investigador, associação freqüente na representação do jornalista no cinema. [...] O que, se analisarmos com atenção, é extremamente discutível, uma vez que não é dada esta autorização ao jornalista. Ele não pode representar a lei ou se colocar acima dela quando a justiça ou a polícia não se mostram capazes. (Travancas, 2001, pg 05)

Em grande parte dos filmes em que a situação descrita por Travancas é retratada, apresenta-se o poder público como incompetente em comparação com a capacidade investigativa e elucidatória do jornalista. É o que acontece em *No Silêncio de uma cidade*.

Se os dois filmes rodados por Lang apontam para as falhas do sistema americano e da própria ética moral da profissão, *A Última ameaça* (Brooks, 1952) insere na sua narrativa a influência da televisão na morte de um jornal, vitimado pela queda nas vendas. Mas o fim não pretende ser melancólico. A busca de todos no jornal é para denunciar a corrupção passiva e ativa na cidade, como um “grand finale” que soa, mais como um grito de revolta.

Sublime devoção (Hathaway, 1948) coloca o jornalista interpretado por James Stewart como um investigador, disposto a provar a inocência de um homem condenado por assassinato, em um estilo de filmagem quase documental dos estilos de reportagem da época. Para que se tenha uma noção do quanto essa temática é duradoura, Clint Eastwood filmou *Crime verdadeiro* (Eastwood, 1997) com tema semelhante: o jornalista lutando contra o tempo para provar a inocência de um condenado, fazendo, sozinho, o que todo o poder judiciário e a polícia não conseguiram fazer em meses ou anos de investigação.

Inserir o profissional no meio da ação como seu protagonista e não um mero observador ou intérprete é também o tema de *A luz é para todos* (Kazan, 1947), em que Gregory Peck finge ser um judeu para realizar uma reportagem sobre racismo no meio da sociedade americana.

A dama de negro (Fuller, 1952) trilha caminhos mais românticos aos ideais pregados pela profissão ao demonstrar uma luta abnegada de um pequeno jornal em um meio competitivo, a busca por defender seus princípios de idoneidade em um meio marcado pelo sensacionalismo e pela imprensa marrom já em 1880, época em que se passa a história. O filme de Fuller funciona como uma ode pela liberdade de imprensa justa e abnegada. É o caminho contrário ao trilhado por um dos grandes clássicos do gênero, *A montanha dos sete*

abutres (Wilder, 1951), crítica ácida ao poder da imprensa de manipular a verdade e se servir dela – e de seus agentes – em benefício próprio.

E se em *A luz é para todos* o jornalista fingia ser judeu, em *Black like me*¹⁰ (Lerner, 1964) o profissional finge ser negro para denunciar o preconceito racial. Na comparação entre os dois filmes percebe-se a influência do cenário histórico em suas denúncias: após a guerra, a temática dava ênfase ao drama dos judeus. Nos conflituos anos 60, aborda de forma corajosa outra classe excluída de acordo com os acontecimentos da sociedade da época. Samuel Fuller, um ex-jornalista que se tornou diretor, voltou a tocar em tema semelhante, ao colocar o protagonista de *Paixões que alucinam* (Fuller, 1963) fingindo ser um doente mental para ser admitido em um asilo e investigar um assassinato. Seu objetivo maior: o cobiçado prêmio Pulitzer.¹¹

2.5 Os Anos de Transformação (1971 – 1991)

O cinema nos anos 70, enquanto entrou em uma fase de transformação, abandonando os padrões da linguagem clássica, mutando-se através das transformações sociais dos anos 60 e refletindo um profundo pessimismo de valores, apresentou uma série de filmes sobre jornalismo que transformaram o profissional em um agente do interesse social, no seu sentido mais agressivo. À denúncia, a investigação e a crítica somaram-se o advento da televisão como um elemento antes inexistente na abordagem do jornalismo no cinema e consequências diretas do escândalo Watergate na concepção, por parte do público, da imagem do jornalista. Com os anos 70, e a popularização da televisão na grande maioria dos lares como a fonte número 1 de entretenimento e informação, voltam-se os olhos do cinema para o novo estilo de jornalismo que era feito pelos profissionais da televisão. Mudaram, aos poucos, a própria visão do público em relação à persona popularmente conhecida do jornalista. Berger aponta quais foram essas mudanças:

¹⁰ Sem título em português

¹¹ Prêmio administrado pela Universidade de Colúmbia que premia profissionais que realizam trabalhos de excelência em diversas áreas do jornalismo, criado em 1917 por Joseph Pulitzer. É o mais cobiçado prêmio do jornalismo mundial, de periodicidade anual.

O jornalista de televisão tem muitos atrativos para dar sequência ao “newspaper movie” mantendo semelhanças com a tradição e, ao mesmo tempo, deslocando alguns indicadores fundamentais da imagem consolidada anteriormente. O solitário jornalista – impulsivo e arrojado – segue funcionando individualmente no interior de uma bem montada e estruturada organização, competindo com seus colegas de redação, tanto quanto os das emissoras concorrentes. A máquina de escrever e a máquina fotográfica são substituídas por equipamentos sofisticados e complexos. A preocupação é com a aparência e a crítica salienta a falta de caráter, acrescida de mediocridade e vaidade sem limites. Fica acentuada a divisão entre vida pessoal e profissional, quanto mais esta vai bem, aquela se deteriora. Há uma tensão entre solidão e sucesso; separação e ascensão; derrotas privadas versus vitórias públicas. (Berger, 2002, pg 30)

Filmes como *O dossiê Odessa* (Neame, 1974) e *Síndrome da China* (Bridges, 1979) expuseram o profissional de imprensa como um lutador às vezes solitário contra poderes superiores, na tentativa de informar o público sobre um mal coletivo. Em *Síndrome da China*, uma repórter e um cameraman de uma rede de televisão enfrentam poderes políticos e financeiros para trazer ao conhecimento do público o risco de um acidente nuclear, antecipando o que em 1986 se tornaria uma tragédia ocorrida em Chernobyl. Mudam os temas, como o perigo nuclear e a maneira de apresentar a profissão, menos gloriosa, mais realista, mas ainda com o jornalista travestido como um cruzado solitário contra um mal maior. *O dossiê Odessa* coloca um jornalista free-lance investigando uma história acobertada desde a segunda guerra mundial, a partir do dossiê de um sobrevivente de campos de concentração.

Rede de intrigas (Lumet, 1976) critica a televisão e seu poder de manipulação, quando um apresentador de jornal afirma que irá se matar ao vivo em rede nacional, ampliando a audiência da rede na qual trabalha. Ainda nos anos 70, o diretor Billy Wilder apresentaria uma nova – e a mais reverenciada – versão da peça de bem Hecht, *A primeira página*, adaptada inicialmente na década de 30.

Assim como *Rede de Intrigas* já criticava abertamente o poder da televisão e o caráter moral de seu público, *Nos bastidores da notícia* (Brooks, 1987) caminha por uma trilha muito mais leve, usando da comédia de costumes e do romance para mostrar o dia a dia de uma rede televisiva de notícias a partir da relação de 3 personagens: uma produtora, um âncora e um repórter. Apesar de ser uma comédia, é bastante cínica e direta ao apontar fatos criticáveis na condução ética do profissional de imprensa e de alguns comportamentos estereotipados, mas absolutamente reais.

Mas é *Todos os homens do presidente* (Pakula, 1976) o filme modelo dos anos 70, diretamente ligado à reportagem que provocou posteriormente a renúncia do presidente Nixon – e que definiria para muitas pessoas inclusive fora da profissão, o papel e a importância do jornalismo. Recriação da investigação conduzida pelos repórteres Bernstein e Woodward, do Washington Post, sobre o escândalo Watergate, o filme de Alan Pakula é primoroso por não se render a certos clichês do cinema comercial, e mostrar em seus detalhes o “modus operandi” de uma investigação jornalística. Em uma adaptação de um texto publicado no catálogo do ciclo “Jornalismo e Cinema” da Cinemateca nacional Portuguesa, em 1993, Joaquim Vieira critica a diferença entre o livro e o filme que o originaram, afirmando que “[...] o objetivo deste protodocudrama está mais perto da ficção do que do documentário ao criar , a partir de um caso autêntico, um puro thriller em que o som de qualquer revólver justiceiro é substituído, ao final, pelo implacável matraquear de uma máquina de telex anunciando a resignação presidencial” (Vieira, 1993). Vieira afirma que o filme romantiza aspectos absolutamente entediantes do dia a dia da investigação que aparecem nos livros, esquecendo que um filme é um espetáculo de duas horas, e como tal precisa apressar e preencher lacunas de tempo para se adequar ao público e ao formato.

Para o grande público, diversão significa emoção, o que dificilmente se obtém ao retratar o dia a dia de um profissional do jornalismo que alterne suas tarefas entre a apuração diária nas ruas ou pelo telefone e a tarefa de redigir seus textos em uma redação. Como porta-voz da sociedade, espécie de vigia informal dos leitores, ele configura-se como o arquétipo ideal para protagonizar atos que o próprio código de ética da profissão ainda discute. É o que explica Nogueira:

O jornalista como personagem é a confirmação de uma aposta na verossimilhança das imagens. Ele dá credibilidade porque é o porta-voz de uma “vontade de esclarecer”. Nas entranhas do mundo moderno, em que a noção de valor e verdade entre em xeque, o cinema procura no jornalista a confirmação de um lugar intocável, pleno de certezas, absoluto, corroborando sua plenitude técnica e sua objetividade. (Nogueira, 2007, pg 02)

Isso faz do jornalista o candidato ideal para ser herói, enquanto o alcance do seu poder o coloca também como candidato ideal ao papel de vilão. Mas sempre, em qualquer dos casos, como protagonista ideal.

Talvez a mais vista imagem do jornalista no cinema americano dos anos 80 tenha sido a do correspondente de guerra – senão a mais vista, a que mais marcou o público. Filmes

como *Sob fogo cerrado* (Spottiswood, 1983), *O ano que vivemos em perigo* (Weir, 1982), *Salvador, O martírio de um povo* (Stone, 1986) e *Gritos do silêncio* (Joffé, 1986) têm em comum a figura central do jornalista de guerra, vivendo na prática, in loco, os horrores e problemas da guerra em nações distantes e empobrecidas, como El Salvador, Nicarágua, Indonésia e o Camboja.

Vieira (1993) explica em parte essa predisposição do cinema para com esse tipo particular de personagem, na medida que “nos anos 80, quando os conflitos da América Central dominam as atenções dos americanos, a figura do enviado ao estrangeiro ganha mais vida do que as personagens ora dimensionais de *Viva Villa* e *Lawrence da Arábia*, citando outros dois filmes onde a figura do jornalista é secundária à trama. Berger (2002, pg 30) acentua a importância da personagem em questão e o poder que ele tem em mãos: “O correspondente de guerra, ao narrar os acontecimentos intervém, ao seu modo, na história, pois o modo como ele conta os fatos e a repercussão que sua narrativa alcança podem alterar o percurso previsto”. Ou, no mínimo, alterar a predisposição do público para com uma suposta ou real verdade a partir da exposição “in loco” de um fato que poucos podem presenciar.

2.5 A Era Digital (1991 – 2000)

O cinema na era da Internet apresentou o jornalismo sob três óticas: o cinismo, o heroísmo e a luta contra poderes maiores. Se *Herói por acidente* e *Mera coincidência* usam de comédia, *O Informante* e *O quarto poder* tratam-se como filmes sérios, enquanto *O Jornal* faz uso da rotina da profissão para narrar uma trama de conflitos de interesses dentro de um grande jornal.

O espetáculo midiático foi visto de forma crítica nos anos em que a Internet começou a surgir e a envolver os processos de comunicação, inclusive aqueles que eram considerados superiores aos demais – os televisivos. Subitamente, passou-se a poder se comunicar com todos, e o mundo deixou de ser formado por pequenas ilhas isoladas. *Herói por acidente* (Frears, 1992) e *Mera coincidência* (Levinson, 1997) são os últimos resquícios dessa época, onde um homem podia ter sua celebridade criada por uma repórter que sobrevive a um acidente aéreo e um cineasta podia criar uma guerra de mentira para salvar um presidente norte-americano. No primeiro filme, buscando pelo homem que salvou dezenas de pessoas após um acidente, uma repórter acaba de certa forma criando seu herói anônimo usando um mendigo bem apessoado – enquanto o verdadeiro herói, um ranzinza mal humorado, velho e feio, é ignorado. A vontade de ter um homem bonito saudado como seu salvador faz com que

a profissional deixe de lado aspectos éticos indispensáveis à profissão. Já a situação descrita por *Mera Coincidência* não poderia acontecer hoje: a guerra de mentira criada por um famoso produtor cinematográfico seria facilmente desmentida em questão de minutos por um mundo conectado pela internet.

O período se encerra com um grande filme sobre a interferência das decisões políticas e financeiras no processo jornalístico, visto em *O Informante* (Mann, 1999), sob o modelo investigativo do programa “60 Minutos” da CBS News norte-americana. Mas até lá, vertentes anteriores mostram que diferentes aproximações sobre o tema apenas mudam em relação à época e às tecnologias, e não às motivações: o romance em *Íntimo e pessoal* (Avnet, 1996), a guerra em *Bem vindos a Sarajevo* (Winterbottom, 1997), o sensacionalismo e a manipulação em *O quarto poder* (Costa-Gavras, 1997) e o jornalismo investigativo em *O dossiê pelicano* (Pakula, 1993)

Capítulo 3

Metodologia e Elementos de Análise

Para compreender que representações o cinema criou da personagem do jornalista nos principais temas a tratarem do jornalismo, é necessário, também, compreender de que forma foi feita a análise, que elementos foram levados em conta para a identificação dessas representações, os elementos que poderiam influenciar na análise e não foram considerados e a filmografia escolhida.

3.1 Metodologia

Para o processo de investigação proposto, optou-se por usar a cinematografia norte-americana, por ser aquela de maior abrangência mundial, a de mais significativo número de títulos e por ter mantido, ao longo do século, uma produção ininterrupta. Além disso, como o trabalho busca relacionar o cinema com o jornalismo, levou-se em conta também o fato de que, no Brasil, a escola norte-americana de jornalismo influenciou e ainda influencia no aprendizado e na atuação dos profissionais da área.

Para realizar a análise proposta neste trabalho, foi utilizada uma lista produzida pela Cinemateca Portuguesa apresentando cerca de mil filmes que têm, de alguma forma, relação com a profissão do jornalista. Desta lista, foram excluídos filmes que não tenham sido feitos nos Estados Unidos e aqueles em que a profissão seja um assessorio de narrativa ou uma desculpa para a trama. Este trabalho selecionou, também, apenas os filmes acessíveis no mercado de DVD do Brasil, até restar uma amostragem básica de 60 títulos que consideramos mais relevantes sobre o tema.

Após uma primeira análise destes, foram identificados 5 grandes perfis do profissional apresentados pela cinematografia norte-americana: o jornalista profissional, o manipulador, o boêmio, o investigador e o correspondente.

Esta primeira identificação levou a uma terceira seleção de 15 filmes a serem usados como referência na apresentação dessas cinco representações. A partir deste momento uma nova análise foi feita de cada um dos títulos, retirando deles pormenores que justifiquem a caracterização apresentada. O número de filmes escolhidos para a análise foi elevado para que permitisse uma maior amostragem para justificar cada uma das representações identificadas. Em cada um dos 15 filmes, foram usados pontos em comum para a avaliação da representação do profissional, que vêm a ser

- 1) O ambiente de trabalho
- 2) A relação com os pares
- 3) A ação profissional

Estas três questões dizem respeito, diretamente, à atuação profissional do jornalista. O ambiente da redação – ou a ausência dela no filme –, a forma como é mantido o relacionamento com outros jornalistas e a própria família, e as decisões tomadas pelo profissional no decorrer do filme, relacionadas especificamente à sua profissão – dilemas éticos, escolhas técnicas e decisões importantes – ajudam a analisar o tipo de jornalista que é representado na produção

- 4) Como é a primeira aparição do jornalista no filme

A forma como o protagonista jornalista aparece pela primeira vez no filme pode dizer muito a respeito de como o próprio filme irá apresentá-lo. Também, é um forte elemento de impressão ao público, que costuma ser tocado particularmente pela primeira visão que tem de seu protagonista.

- 5) O figurino e os hábitos

Por mais que o figurino tenha relação com a época em que se passa a história, ele é levado em conta na comparação com o figurino de outras pessoas da mesma época. Figurino e hábitos fora da redação podem falar muito acerca da forma como o profissional encara a sua profissão e como essa profissão influencia em sua vida fora das redações.

Optou-se por não listar, em cada filme, respostas a respeito dessas cinco questões, mas usá-las na análise a ser feita no capítulo 4 a respeito de cada uma das cinco representações identificadas e realizar-se um breve agenciamento ao final de cada apresentação resumindo os pontos mais importantes verificados.

3.2 Elementos excluídos na análise

Não foram abordados no presente trabalho fatores diversos que podem, de uma forma ou de outra, influenciar na presente análise por estarem diretamente relacionado à diegética particular de cada um dos filmes, a saber:

- **Gênero:** a cinematografia mundial, de forma geral, sub-divide produções cinematográficas em gêneros, para melhor conceituação e definição por parte do público. Cada gênero tem características pré-concebidas que influenciam, de forma direta na forma de contar uma história. Um drama sobre jornalismo tem, desde o roteiro até a atuação dos atores, diferenças claras de uma comédia que aborde o mesmo tema. Essas diferenças de tratamento do tema – profissão e profissional do jornalismo – não foram levadas em conta no âmbito geral desse trabalho nem na escolha da amostragem, apesar de serem citadas durante a análise;

- **Participação autoral de profissionais na profissão** – filmes que contaram com participação de profissionais da área durante sua pré ou pós produção têm mais chances de representar de forma autêntica os bastidores da profissão. A participação ou não desses profissionais na concepção do roteiro ou acompanhamento da produção também não foi levada em conta no desenvolvimento da análise;

- **Movimentos cinematográficos** – filmes de um mesmo tema receberam tratamentos diferentes, ao longo da história do cinema, de acordo com o movimento cinematográfico que muitas vezes seus autores se inspiravam. Um mesmo assunto, filmado sob o pensamento da “nouvelle vague” terá tratamento visual e mesmo autoral diferente de um filme do “neo-realismo” ou da “vanguarda francesa”. Esses aspectos autorais, que podem influenciar na maneira como um filme apresenta um tema, foi ignorado no decorrer do trabalho.

- **Filmografia estrangeira** – como já foi mencionado, optou-se por utilizar unicamente a filmografia norte-americana devido ao alcance mundial irrestrito de sua produção, à continuidade verificada ao longo do século e pela facilidade na obtenção dos títulos necessários à análise proposta. A visão aqui explicitada, portanto, diz respeito à uma visão norte-americana da imagem do jornalista.

- **A área do jornalismo abordada na produção:** a análise prévia de cinco áreas clássicas do jornalismo (o fotojornalismo, o jornalismo impresso, a assessoria de imprensa, o telejornalismo e o radiojornalismo) não influenciou na escolha dos filmes da análise, e sim a relevância do exercício da profissão dentro da trama principal do filme.

Como nota adicional, percebe-se que mesmo que sejam pouco vistos pelo cinema, as áreas do fotojornalismo e da assessoria de imprensa ainda são mais visitadas do que o radiojornalismo, utilizado em muito poucos produções norte-americanas.

3.3 Filmografia Seleccionada

1) Correspondente estrangeiro - *Foreign Correspondent*, EUA, 1940) *Direção de Alfred Hitchcock*

Sinopse: Johnny Jones (Joel McCrea) é o correspondente de um jornal de Nova York que viaja para a Europa usando o pseudônimo de Huntley Haverstock, quando a 2ª Guerra Mundial era uma realidade cada vez mais iminente. Inicialmente ele vai para Londres mas logo está em Amsterdã, onde juntamente com várias pessoas testemunha o assassinato de Van Meer (Albert Bassermann), um diplomata holandês. Entretanto, logo ele toma consciência que quem morreu foi um sócio e que Van Meer na verdade foi seqüestrado por agentes do inimigo, que querem arrancar do diplomata importantes segredos. Assim sua situação fica desesperadora, pois sua história é em princípio absurda e, além disto, estão querendo matá-lo.

2) A embriaguez do sucesso - *Sweet Smell of Success*, EUA, 1957) *Direção de Alexander McKendrick*,

Sinopse: O maior colunista jornalístico de Nova York, J.J. Hunsecker (Burt Lancaster), é temido, respeitado e bajulado pela influência que exerce com suas opiniões e desmandos. E ele quer a todo custo evitar que sua irmã case-se com Steve Dallas, um músico de jazz. Assim, ele contrata Sidney Falco (Tony Curtis), um agente inescrupuloso, para atrapalhar o caso dos dois. O jogo levado adiante entre Falco e Hunsecker pode, no entanto, destruir a ambos, sedentos por poder.

3) A montanha dos sete abutres *Ace in the Hole*, EUA, 1951) *Direção de Billy Wilder*

Sinopse: Albuquerque, Novo México. O repórter veterano Charles Tatum (Kirk Douglas) foi despedido de 11 jornais, por 11 razões diversas. Ele está sem dinheiro, então

pede a Jacob Q. Boot (Porter Hall), o dono do jornal local, que lhe dê um emprego e consegue. Seu plano era trabalhar ali no máximo dois meses, mas após um ano não surgiu nenhuma boa oportunidade nem aconteceu nada bem interessante que rendesse uma boa matéria. Tatum sente-se totalmente entediado e sem motivação, então recebe ordem para cobrir uma corrida de cascavéis. Aparentemente seria outra matéria sem o menor atrativo, mas rumo para o local acompanhado por Herbie Cook (Robert Arthur), um misto de auxiliar, motorista e fotógrafo. No meio do caminho param para abastecer o carro e Tatum acaba descobrindo que Leo Minosa (Richard Benedict) ficou preso em uma mina quando procurava por "relíquias indígenas". Tatum sente que esta reportagem pode ser a chance que ele esperava, mas para isto precisa ter controle da situação. Ele transforma o resgate de Leo em um assunto nacional, atraindo milhares de curiosos, cinegrafistas de noticiários e comentaristas de rádio, além de forçar Lorraine (Jan Sterling), a mulher de Leo, a se fazer passar como uma esposa arrasada. Na verdade ela ia abandonar Leo neste trágico momento, mas Tatum a fez ver que ela iria ganhar um bom dinheiro na sua lanchonete quando as pessoas chegassem para ver o acontecia. Para prolongar o circo Tatum reduz deliberadamente a velocidade do resgate de Leo, pois o ideal é que ele que preso por seis dias e não apenas por algumas horas.

4) O dossiê Odessa - *The Odessa, File, EUA, 1974*) Direção de Ronald Neame

Sinopse: Hamburgo, 22 de novembro de 1963. Peter Miller (Jon Voight) é um repórter que pára seu carro para ouvir notícias sobre o atentado em Dallas, que matou o presidente Kennedy. O simples fato de parar alguns segundos no meio-fio foram o ponto de partida para Miller alterar totalmente sua vida, ao descobrir que Solomon Tauber (Towje Kleiner), um velho judeu, cometera suicídio. Karl Braun (Gunnar Möller), o delegado encarregado do caso, disse que ali não havia história alguma para ser contada, mas pouco tempo depois o mesmo delegado entregou para Miller vários manuscritos de Tauber, que foram encontrados ao lado do seu corpo. Tauber relatou que todos os amigos tinham sido mortos, mas os assassinos continuavam vivos e livres. Tauber narra que quando foi para Riga, um campo de concentração, juntamente com Esther (Miriam Mahler), sua mulher, conheceu Eduard Roschmann (Maximilian Schell), o chefe da SS conhecido como "O Açougueiro", pois os judeus valiam mais mortos que vivos. Entre 1941 e o fim da guerra mais de 200 mil judeus alemães foram trazidos para Riga e apenas 400 sobreviveram. Em 1944 Roschmann, após se desentender com um capitão nazista que era um oficial que ganhara a mais honrosa condecoração do III Reich, o baleou pelas costas. Após ler o relato Miller tenta achar

Roschmann, sem imaginar que se defrontaria com Odessa, uma sociedade secreta que aceitava oficiais da SS de Hitler. Entre eles estava Roschmann, que vivia com outra identidade, mas para Miller esta cruzada para pegar um criminoso de guerra acabaria se tornando uma luta pessoal.

5) Síndrome da China - (*The China Syndrome, EUA, 1979*) *Direção de James Bridges*

Sinopse: Durante uma reportagem em uma usina nuclear na Califórnia, Kimberly Wells (Jane Fonda), uma repórter, vê algo muito irregular e Richard Adams (Michael Douglas), seu cinegrafista, filma discretamente o "incidente". No entanto, devido a pressões, o filme não passa no noticiário. Fica claro que existe um esquema para tentar encobrir o acontecido, pois se o caso viesse à tona a usina seria fechada até uma nova vistoria ser feita, o que significaria um prejuízo de vários milhões de dólares. Kimberly e Richard desejam descobrir a verdade e recebem uma grande ajuda de Jack Godell (Jack Lemmon), um engenheiro da usina, que gradativamente toma consciência da gravidade da situação.

6) A primeira página - (*The Front Page, EUA, 1974*) *Direção de Billy Wilder*

Sinopse: Nos anos 30, Hildy Johnson (Jack Lemmon) é o principal repórter de um jornal de Chicago mas, cansado da vida estressante causada pela profissão, está determinado em deixar o emprego e se casar com Peggy Grant (Susan Sarandon). Entretanto, o ardiloso editor de Hildy, Walter Burns (Walter Matthau), tem outros planos, pois não quer perder Johnson e, na véspera de Earl Williams (Austin Pendleton) ir para a cadeira elétrica em virtude de uma condenação no mínimo controversa, Burns tenta convencer que Johnson fique um pouco mais para escrever a história. Mas o que estava para acontecer nem Johnson ou Burns poderiam imaginar.

7) Todos os homens do presidente - (*All the President's Men, EUA, 1976*) *Direção de Alan J. Pakula*

Sinopse: Em 1972, sem ter a menor noção da gravidade dos fatos, um repórter (Robert Redford) do Washington Post inicia uma investigação sobre a invasão de cinco homens na sede do Partido Democrata, que dá origem ao escândalo Watergate e que teve como consequência a queda do presidente Richard Nixon. O filme, baseado no livro escrito pelos repórteres que cobriram o caso, Woodward e Bernstein, reconstitui a investigação jornalística dos dois repórteres desde a invasão em Watergate até a renúncia de Nixon, principalmente no

primeiro ano de investigação, onde foi apurada a base dos fatos que mais tarde levariam á renúncia do presidente.

8) Rede de intrigas - (*Network*, EUA, 1976) Direção de Sidney Lumet

Sinopse: Apresentador de noticiário recebe a notícia de que está demitido em razão dos seus baixos índices de audiência. Um dia, com o programa no ar, comunica a sua saída da emissora e avisa que se matará na próxima semana, quando o programa estiver no ar. É imediatamente afastado, mas o público pede a sua volta e como a rede estava com problemas de audiência resolve lançá-lo. A partir de então ele passa a encarnar o profeta louco, mas mesmo tendo um comportamento insano a recepção do público é altamente positiva. No entanto, as pessoas responsáveis pela sua ascensão agora querem detê-lo.

9) O ano que vivemos em perigo - (*The Year of Living Dangerously*, EUA, 1983)

Direção de Peter Weir

Sinopse: Indonésia, 1965. Guy Hamilton (Mel Gibson) é um repórter australiano ambicioso e pouco experiente, que em sua primeira missão internacional chega a Jacarta para cobrir a agitação dos últimos momentos do regime de Sukarno. Lá Guy recebe a ajuda essencial de Billy Kwan (Linda Hunt), um fotógrafo anão, que faz para ele importantes contatos com as facções em luta e lhe apresenta a bela Jill Bryant (Sigourney Weaver), assessora do adido militar da embaixada britânica. Alguns acontecimentos precedem a queda do ditador e dentro deste contexto Guy se envolve com Jill.

10) Sob fogo cerrado - (*Under Fire*, EUA, 1983) Direção de Roger Spottiswoode

Sinopse: Três jornalistas se vêem encurralados por uma revolução política e um triângulo amoroso. Russell Price (Nolte) é um ousado fotógrafo que se enfrenta um dilema entre seu amor pela repórter Claire Stryder (Joanna Cassidy) e sua amizade pelo marido dela, Alex Grazier (Hackman). Ele também é torturado pelas incertezas de qual caminho seguir quando lhe pedem que tome partido, ao invés de apenas tirar fotos, na guerra entre o governo da Nicarágua e os rebeldes sandinistas. Mas quando perde de vista a objetividade e se envolve na escaramuça, Russel pode perder ambas as batalhas e sua vida.

11) Os gritos do silêncio - (*The Killing Fields*, EUA/Inglaterra, 1984) Direção de

Rolland Joffé

Sinopse: A visão de Sidney Schanberg (Sam Waterston), um jornalista americano, sobre a guerra do Camboja e a amizade feita com Dith Pran (Haing S. Ngor), intérprete cambojano e jornalista local. São mostradas as trágicas consequências, principalmente as ações do Khmer Vermelho. Com a cobertura da tomada de Phnom Penh, Schanberg ganha o prêmio Pulitzer e retorna para o oriente procurando o amigo, que separou-se dele em razão da guerra.

12) Nos bastidores da notícia (*Broadcast News*, EUA, 1987) *Direção de James L. Brooks*

Sinopse: Em Washington D.C., a produtora (Holly Hunter) do telejornal de uma grande rede tenta manter um alto padrão de qualidade, apesar de ter que se virar de alguma maneira para aceitar o mais elegante âncora da rede, que representa tudo que ela odeia em notícia. Porém, mesmo assim ela se apaixona por ele. Quem vê tudo isto de perto é um colega de trabalho que é um ótimo profissional (mas não fotografa bem) e melhor amigo dela, além de ser por ela apaixonado, apesar de não revelar este amor.

13) O jornal (*The Paper*, EUA, 1994) *Direção de Ron Howard*

Sinopse: A rotina de The Sun, um tablóide de Nova York, com os problemas pessoais e particulares das pessoas que trabalham neste órgão. Tudo gira em torno de dois brancos assassinados e dois jovens negros que são acusados de terem cometido o crime e a tentativa de alguns repórteres de mostrarem que os jovens acusados são inocentes.

14) Crime verdadeiro (*True Crime*, EUA, 1999) *Direção de Clint Eastwood*

Sinopse: Na véspera da execução de um negro (Isaiah Washington) que foi condenado por ter assassinado uma branca grávida para lhe roubar 96 dólares, Michelle (Mary McCormack), uma repórter que iria entrevistar o réu no dia de sua morte e também estava autorizada a presenciar a execução, morre em um acidente. Em seu lugar é escalado Steve Everett (Clint Eastwood) e logo ele desconfia que o condenado é inocente, mas tem poucas horas para suspender a execução. Assim, Steve luta contra o tempo tentando evitar que uma injustiça seja cometida.

15) O informante (*The Insider*, EUA, 1999) *Direção de Michael Mann*

Sinopse: Em 1994, ex-executivo da indústria do tabaco deu entrevista bombástica ao programa jornalístico "60 Minutos", da rede americana CBS. Dizia que os manda-chuvas da

empresa em que trabalhou não apenas sabiam da capacidade viciadora da nicotina como também aplicavam aditivos químicos ao cigarro, para acentuar esta característica. Na hora H, porém, a CBS recuou e não transmitiu a entrevista, alegando que as consequências jurídicas poderiam ser fatais. Baseando-se nesta história real, *O Informante* narra a trajetória do ex-vice-presidente da Brown & Williamson Jeffrey Wigand (Russell Crowe) e do produtor Lowell Bergman (Al Pacino), que o convenceu a falar em público.

Capítulo 4

As Representações do Jornalista

“Jornalistas? Um bando de malucos com caspa nos ombros e buracos nas calças, a espreitar por orifícios nas fechaduras e a acordar pessoas no meio da noite para perguntar a elas o que pensam de Aimee Semple McPherson, a tirar fotografias de velhinhas e das suas filhas que são violadas no parque. E para quê? Para entreterem empregadas de balcão. E, no dia seguinte, alguém embrulhar um peixe com a primeira página.”

Hildy Johnson (Jack Lemon) em *A Primeira Página* (1974) , de Billy Wilder

A ligação entre jornalismo e cinema, como já vimos, cruzou o primeiro século de existência da sétima arte, sendo que um transformou e influenciou o outro em diferentes momentos. Ambos comprometem-se, à sua maneira, com as missões de revelar o mundo e as representações feitas sobre ele. O perfil da profissão e as características básicas das tramas do cinema norte-americano tornam o jornalista um protagonista perfeito para diferentes gêneros de filmes. Senra explica:

Ao seguir o jornalista em ação o filme acaba endossando o padrão narrativo convencional desde que o próprio método de trabalho do profissional de imprensa já implica, por si só, o encadeamento e o realce de ações que se agenciam segundo a tendência dominante na narrativa cinematográfica: afinal, o jornalista tem de averiguar o fato de modo a descobrir seu autor, a sua causa e o seu objetivo, revelando “a verdade” no final, o procedimento que obriga, muito ao gosto do cinema, a iluminar os picos da ação, a destacar os dados mais importantes e a deixar na sombra os elementos secundários. (Senra, 1997, pg 41)

A questão que se levanta é relativa a que tipo de profissional é retratado nesses filmes e como ele pode ser categorizado em determinadas representações básicas de forma a separar

as lições de jornalismo que o cinema pode nos proporcionar. O cinema apresenta o profissional como um herói ou como um vilão, e o exercício da profissão pode ser, por si próprio, um elemento definidor da representação da profissão vista pelo cinema, já que a constante repetição de uma idéia por parte da mídia colabora para tornar certas representações, de forma convencionada pela platéia, como verdades aceitas como reais, como veremos a seguir.

4.1 A Mídia e as Representações Sociais

Para que se aponte representações de um determinado tema a partir do discurso midiático – neste caso, o cinema – é preciso ponderar qual a importância dessa representação na formação de uma imagem, ou realidade, aceita de forma convencionada e consolidada – mesmo quando se trata de uma área de abrangência que manifeste tantas diferenças sociais e culturais, como é o caso do público que consome o cinema norte-americano em todos os continentes e países do mundo.

Os meios de comunicação de massa adquiriram, nas últimas décadas, um grande espaço social que acaba ocupando lugar de destaque, senão central, na vida cultural de todos os povos influenciados pela sua abrangência. Graças a esse papel de destaque, consolidam também a capacidade de produzir sentidos que ultrapassam a mera visualização e se introduzem na sociedade.

Essa perspectiva aponta para o conceito de representação social, que teve início com Durkheim no século XIX. Hoje as representações sociais são dotadas de um caráter fluido e dinâmico – graças à cada vez mais rápida circulação de conceitos e novas idéias – que lhes conferem uma grande mutabilidade: seu tempo de existência e as transformações que sofre não permitem que elas se sedimentem no imaginário social. Entretanto, o mesmo não pode se afirmar em relação ao objeto deste estudo. As representações do jornalista criadas e mantidas pelo cinema desde quase um século atrás vêm sendo constantemente repetidas ao longo de décadas de tal forma que acabam criando uma realidade no âmbito da recepção por parte do público. Morigi afirma:

As representações sociais disseminadas pelos meios de comunicação passam a se constituírem realidades as quais passam a integrar o perfil da opinião pública em forma de discurso da atualidade, tornando parte do senso-comum. As influências sociais da comunicação no processo das representações sociais servem como meio para estabelecer ligações e conexões significativas com as quais nos relacionamos e interagimos uns com os outros. (Morigi, 2004, pg 06)

As diferentes visões da profissão, disseminadas pelo cinema de forma constante criaram, no público, uma realidade aceita pelo senso comum pela própria repetição e pela forma como esse “real” produzido se sujeita à lógica do mundo midiático e ao cotidiano de quem recebe essa mensagem. A percepção dessa representação pode ser associada aos modos de perceber e “ler” do público, que muitas vezes rompe a lógica dos sentidos ou mesmo dos fatos concretos. “Assim, no processo de construção e reconstrução, o acontecimento é submetido a um tratamento técnico-estético até atingir o modelo socialmente consumido na atualidade.” (Morigi, 2004, pg 09)

Nesse processo, Amaral aponta que as representações se tornam mais influentes quanto menor é nossa consciência delas. E reforça:

A construção social da realidade por meio da mídia é um processo de formação de cultura. Precisa, assim, ser invisível para ser eficaz [...] A questão que não pode ser deixada de lado é que o conhecimento advindo da mídia não é oferecido ao público como um dos possíveis, mas como o único possível. As representações difundidas pela mídia adquirem o peso de serem consideradas objeto de conhecimento comum. (Amaral, 2008, pg 11)

Dessa forma, conceitos (e pré-conceitos) relacionados ao jornalista, dependendo do contexto em que ele age na trama cinematográfica, já têm determinadas características que são aceitas como padrão e incontornáveis no senso comum da platéia. Essas representações são mutáveis no sentido de que elas podem ser “acionadas” de acordo com a situação manifestada nas telas, mas todas estão, de certa forma, enraizadas no inconsciente coletivo pela constante repetição e pelo discurso midiático mantido ao longo de décadas ininterruptas.

A partir de uma análise dos principais filmes sobre jornalismo do cinema norte-americano no século XX, podemos discernir, sob diferentes aspectos e em diferentes graus de demonstração, cinco representações do jornalista nas telas do cinema: o jornalista profissional, o manipulador, o boêmio, o investigador e o correspondente. E podemos verificar que, em diversas ocasiões, essas representações podem se cruzar e se completar em um mesmo personagem.

4.2 O jornalista profissional

Os preceitos básicos aprendidos na faculdade sobre a profissão regem a labuta diária do jornalista “profissional”, assim identificado por manter a busca constante por bons valores e respeito às regras informais do próprio código de ética do jornalista e as normas da empresa na qual trabalha. Bahia (1990) identifica características como veracidade, objetividade, honestidade, imparcialidade e exatidão como atributos do bom jornalista. Acima de todas, está a honestidade, acrescentando que “no jornalismo a noção de veracidade é mais útil do que qualquer noção de verdade. A verdade que se apura é geralmente a veracidade que se publica. Mas não é a última verdade, e nem sequer a verdade definitiva.” Abre-se espaço, então, para a capacidade do profissional de separar os fatos e através da apuração e do bom senso, tornar pública a notícia que reflete a verdade de interesse público. É a característica principal a dotar o jornalista de uma aura que o assemelha a um herói pela sua suposta busca do bem social. Senra aponta:

Quando se torna personagem, o jornalista tem o dom de assegurar, através da suposta justeza da sua visada, uma autenticidade que foi eleita, desde o início da história do cinema, como a maior aspiração das suas imagens. Como personagem do filme, a sua simples presença tem tido o dom de contaminar as imagens que o acompanham, conferindo-lhes a caução de uma veracidade que cinema sempre esteve preocupado em restaurar. (Senra, 1997, pg 39)

Ironicamente, mesmo nos filmes onde esse tipo de profissional é retratado, ele não escapa de, em determinado momento, fazer uso de alguma estratégia ou agir de forma ilegal ou não condizente com o código de ética que busca seguir. A imagem é de que mesmo o jornalista que segue todas as leis, vez ou outra, precisa quebrar as normas para conseguir ter sucesso na profissão. Se enquadram nessa observação, por exemplo, o “cameraman” de *Síndrome da China*, que rouba a fita com as imagens feitas por ele de um suposto acidente em uma usina nuclear. O fotógrafo de *Sob fogo cerrado*, mesmo que proteste (“Não posso fazer isso, sou um jornalista!”) forja a foto de um líder guerrilheiro morto e a envia para o mundo inteiro como se ele estivesse vivo. Mesmo o exemplo de Bernstein e Woodward em *Todos os homens do presidente*, talvez o filme a mostrar de forma mais realista essa representação, é marcado por alguns atos que vão contra o código de ética da profissão: em mais de um momento, forçam sua presença onde não são bem vindos e induzem a declarações durante

entrevistas buscando alcançar a verdade que eles já têm previamente desenhada. A própria produção do filme justifica esses atos em prol do bem maior: não é, segundo esses filmes, proibido praticar um pequeno delito para revelar um maior, desde que esse delito permaneça no campo do questionamento ético e particular do profissional.

Cabe salientar o papel importante do editor em todo o processo relacionado à apuração da notícia. Nesses filmes, verificam-se elementos do dia a dia que são facilmente reconhecíveis na profissão e de vital importância em todo o processo, que outros filmes acabam deixando de lado em prol de imagens mais afeitas ao consumo rápido pelo público. No que tange a ambas as características – cenas do cotidiano profissional e a presença e atuação do editor – talvez o filme mais fiel seja *Todos os homens do presidente*, não por acaso baseado em um livro escrito por jornalistas, a partir de experiências reais. No filme, o editor executivo Ben Bradlee, responsável por toda a redação do jornal Washington Post, lê a matéria escrita pelos repórteres Woodward e Bernstein e corrige ele mesmo os pontos mais importantes – principalmente aqueles que dizem respeito aos perigos que o jornal poderia correr. Frente à falta de informações mais consistentes, ordena que a matéria seja publicada nas páginas internas e justifica: “*Consigam informações mais sólidas.*”

Essa ligação entre editor e repórter é apresentada em um ritmo crescente – no início, Ben Bradlee sequer aparecia próximo aos dois, até que, gradativamente, as relações entre repórteres e editor-executivo vão se afunilando, à medida que amplia-se a importância das descobertas na investigação e os riscos para o jornal. É um envolvimento que amplia-se no campo profissional nos mesmo moldes em que o filme sutilmente expõe: conforme avança a importância da notícia em si. Essa mudança apresentada pelo roteiro ocorre a tal ponto que, mais adiante, Woodward irá usar do mesmo raciocínio do seu editor ao expor para Bernstein que eles precisavam de dados mais concretos do que suposições ou adivinhações deixadas nas entrelinhas pelos entrevistados. “*Precisamos de fatos.*” O repórter, com apenas nove meses de redação, ensina ao colega que trabalhava desde os 16 anos de idade uma lição básica, ancorado pelo ensinamento vindo de seu superior.



Figura 1 – RELAÇÃO PROFISSIONAL: O editor-chefe revisa o texto de seus repórteres e direciona o trabalho em *Todos os homens do presidente* (reprodução do filme)

Ainda em *Todos os homens do presidente* Bradlee reclama, já perto do final do filme, a falta de provas palpáveis na investigação conduzida por Bernstein e Woodward, e ele pergunta “*quando alguém vai falar de forma oficial nesta maldita investigação.*” Apesar disso, e de ser exposto publicamente pela fragilidade de alguns fatos escritos no seu jornal, ele aposta nos seus repórteres. Uma frase dele é emblemática para pontuar a importância da figura do editor apresentada no filme, e que o diferencia de outras representações estereotipadas. Diz Bradlee a Woodward e Bernstein: “*Não posso fazer as matérias por meus repórteres, então preciso confiar neles. Odeio ter que confiar nos outros. Então façam isso direito.*” Já no final do filme, enfatiza a importância do trabalho investigativo ao afirmar que nada além da 1ª Emenda Constitucional, a liberdade de imprensa e o futuro do país estão em jogo. Abre assim o caminho para que a investigação prossiga, e deixa claro a seus repórteres que ele também está, a partir daquele momento, tornando-se responsável pelos rumos da reportagem.

Os momentos simples do cotidiano têm muita força na construção do universo onde se desenrola a trama de *Todos os homens do presidente*, e ajuda a dar veracidade à diegética do filme, que já se desenrola, por sua vez, em torno de um fato real adaptado às telas. A produção não se priva de mostrar, por exemplo, Woodward buscando informações na sala de arquivos do jornal – um procedimento muitas vezes ignorado e que não precisaria ser mostrado. A reunião de pauta dos editores é mostrada em detalhes, e mesmo a excitação do

repórter com uma descoberta, expressa nos olhos, gestos e na atitude de se debruçar, empolgado, sobre a máquina de escrever, somados, constroem essa diegética. É o mesmo efeito de vermos o produtor do programa “60 Minutos” em *O informante* participando, em dois momentos, da edição dos programas, ou de ver como a mesa de controle de uma emissora de TV recebe e transmite, em dois monitores, a imagem que o público vê – e os testes de som ou de luz, com uma folha branca – em *Síndrome da China*. Nota-se que, em todos esses filmes, as instituições apresentadas são dignas de credibilidade e existentes: Washington Post, New York Times, CBS e outras empresas de reputação mundial.

É difícil, também, separar a profissão da relação de concorrência com outros veículos, porque é ela que move a busca cada vez mais acelerada pela notícia, o furo exclusivo e a correria do cotidiano do jornalista. A relação com a concorrência tem papel importante em praticamente todos os filmes sobre a profissão, mas pode ser vista de forma menos romantizada nos filmes onde a visão do jornalista se aproxima daquela idealizada por Bahia (1990). No próprio *Todos os homens do presidente*, Bernstein grita um “*Maldito New York Times*” ao ser “furado” pelo jornal de Nova Iorque. Em outra seqüência, ao chegar de um depoimento recheado de anotações, Bernstein declara sua excitação expondo o medo que tinha de ter sua matéria roubada por outro repórter – e não propriamente de ter sua vida posta em risco. “*Parecia que a qualquer momento a CBS iria entrar por aquela porta e me tirar a história*” explica ele, extasiado e ofegante, ao que Woodward responde, fazendo as vezes do espectador de forma até ingênua, para reforçar o poder e o significado da afirmação anterior. “*Eu preocupado com o FBI e você com Walter Cronkite*” (que era apresentador da CBS na época).

Nas primeiras cenas de *O jornal*, o protagonista interpretado por Michael Keaton comenta uma a uma as manchetes dos outros jornais no café da manhã, lamenta pelos furos e critica o sensacionalismo no único jornal em que ele pode fazer isso: aquele que não furou o jornal onde ele trabalha. Já em *O informante*, o produtor Lowell Bergman do programa “60 Minutos” da CBS interage de forma dinâmica com seus concorrentes do jornalismo impresso. Essa relação se dá quando ele precisa impedir a veiculação de uma reportagem, ou quando precisa publicar uma reportagem que pressione seus superiores a levarem ao ar a entrevista que eles querem cortar por pressões políticas e interesses financeiros. Ele usa, assim, a concorrência como uma aliada, e não se opõe à ela quando é contrariado porque conhece o sistema e sabe como as coisas funcionam. Ele, afinal, faz parte desse sistema. Mais do que isso, Bergman vive em função do sistema e existe como profissional graças a ele. A reputação, o poder do programa e o tamanho de sua influência é a mola propulsora do próprio

trabalho dos jornalistas apresentados em *O informante*. Eles se apóiam nesse poder para emanar os seus próprios, que em certos momentos podem ser confundido com petulância.

O apresentador do “60 Minutos” enfrenta soldados armados do Hezzbollah aos gritos, e Bergman chega a mencionar em determinado momento. “*Sou Lowell Bergman, produtor do 60 Minutos. Tire o 60 minutos da frase, e ninguém retorna a ligação.*” Mas há um limite nessa relação de troca, e Bergman é o primeiro a perceber que esse limite, quando ultrapassado, não permite volta. Respeitando uma das máximas da profissão, ele protege suas fontes e busca cumprir tudo o que promete a elas. Quando a entrevista com um ex-figurão de uma empresa de Tabaco não é levada ao ar devido a pressões financeiras, sua luta passa a ser a de exibir a entrevista que acabou, de certa forma, prejudicando a vida do entrevistado. Após conseguir seu objetivo, Bergman anuncia sua demissão. “*O que quebrou aqui não pode ser consertado.*” afirma ele, justificando que não teria mais como fazer promessas a suas fontes sem saber se poderia cumpri-las. É parte do que se refere Bahia :

O caráter do jornalismo emana de instituições políticas e econômicas que precisam ser livre se independentes para decidir. Sua função qualquer que seja o sistema político ou econômico, é fornecer informações que definam a realidade e facilitem sua compreensão. (Bahia,1990, pg 11-12)

Pode estar na busca pelo jornalismo sério e engajado outro ponto a se destacar em determinados filmes, como em *Nos bastidores da notícia*. Nele o diretor James L. Brooks faz uma crítica à categoria em geral em uma cena emblemática onde a produtora Jane interpretada por Holly Hunter profere uma palestra alertando para a falta de seriedade e compromisso dos atuais âncoras e repórteres pelo bom jornalismo. A sala começa a se esvaziar, e só pára para aplaudir quando ela expõe um vídeo de uma matéria leve e fútil apresentada no lugar de uma matéria de conteúdo alarmante ignorado pelas redes. O aplauso dos presentes na sala ao ver a matéria faz disparar a crítica contundente do roteiro. “*Acostumem-se, aplaudam. Vocês verão muito disso daqui para a frente nos nossos telejornais.*” alerta a produtora, decepcionada com os próprios colegas. O protagonismo da personagem em relação aos outros personagens evidencia que o comportamento correto é aquela que ela prega, e não o que os demais colegas parecem favorecer.

Como essa imprensa – seja ela engajada ou voltada à futilidade – tem o poder de alcançar o público, ela legitima e protege. É por isso que um veterano funcionário de uma usina nuclear exige a presença da imprensa no clímax de *Síndrome da China* – e é por isso que o “cameraman” chama não apenas sua emissora, mas todas, afinal, quantas mais houver,

mais proteção terá para expor os podres escondidos dentro da usina, que deixou de revelar um acidente com seu reator. *Síndrome da China* também apresenta outro lado relevante da questão: a emissora se recusa a colocar no ar uma matéria feita com uma gravação escondida onde estaria registrado a reação de controladores da usina frente a um acidente nuclear. A justificativa de que “*não há dados suficientes para comprovar e levar a matéria ao ar*”, se por um lado serve de desculpa para a revolta dos repórteres, por outro lado condiz com a realidade de uma emissora de TV na condução de uma matéria que pode levar a um processo por não estar embasada com dados concretos.



Figura 2 –BASTIDORES: *Síndrome da China* mostra os bastidores de um boletim, do local da gravação ao estúdio na emissora, apresentando ao espectador o lado da matéria que ele nunca vê. (reprodução do filme)

Agenciamento: percebe-se como características corriqueiras da representação a preocupação com a fundamentação verídica dos fatos levantados, o rigor na apuração, a

apresentação do cotidiano na rotina da profissão – da forma de levantar dados à troca de informações com os pares – e o respeito sempre representado à figura dos superiores, principalmente do editor chefe. Os profissionais usam roupas sóbrias e sociais. Suas primeiras aparições são sempre a trabalho: seja sendo acordados no meio da noite para cobrir uma matéria (*Todos os homens do presidente*), seja preparando-se para entrar no ar (*Síndrome da China*) ou rumando para os ajustes de uma entrevista com um Sheik (*O Informante*). A relação com os pares é normalmente de respeito, mas sempre buscando superá-lo.

4.3 O jornalista boêmio

Talvez uma das mais difundidas imagens do jornalista no imaginário popular é a do profissional identificado como “boêmio”, pelo seu comportamento, figurino, modo como trabalha e o ambiente que frequenta. A imagem associada coloca o jornalista como um profissional com tempo de sobra, que passa dias envolvido com uma só matéria, permanece a maior parte do tempo fora da redação, viaja a lugares distantes, lida com seu chefe de forma pouco respeitadora, às vezes até acintosa, sem medo de represálias, e frequenta ambientes onde a fumaça do cigarro e os copos de bebida à meia luz nos bares e salas de jogos são companheiros indissociáveis. A falta de uma rotina convencional na profissão pode auxiliar a formação dessa imagem junto ao público, e o cinema tratou de ampliá-la. Berger apresenta uma descrição detalhada dessa representação tão comum.

A imagem física do jornalista está associada ao desleixo pessoal e a um estilo de vida. Quase sempre sem laços familiares (também sem passado) ou com problemas de relação família, a vida dedicada ao trabalho reforça a idéia da profissão para independentes, solitários e destemidos (pois não tem nada a perder) O que os move é a busca pela verdade, o desejo de justiça. O cigarro é uma marca, na sala da redação, na hora da descoberta dos rumos da investigação, no restaurante, entre os dedos, no canto da boca ou através da fumaça que invade o ambiente, indicando a identidade da profissão, completada pelo copo na mão e o gosto pelo jogo. Esta imagem vai sofrendo transformações quando o jornalista surge como repórter ou apresentador de televisão, agora mais “limpo”, urbano e bem pago. (Berger, 2002, pg31)

Fazem parte dessa representação, como traço de personalidade, um profundo cinismo em suas colocações e na forma de ver o mundo e as pessoas que o cercam. Esse cinismo, se por um lado vem de uma fase do cinema norte-americano onde os roteiros apresentavam o sarcasmo como forma de driblar o código de censura das décadas de 30 e 40, por outro lado também foi de tal forma aceito na diegética do universo do jornalista no cinema que permaneceu como uma característica quase indissociável do profissional ao longo das

décadas. Senra (1997) explica que essa característica, longe de ser um dado desprezível da personalidade do profissional, pode ser associado, justamente, como uma qualidade de “privilegiados, de “gente que está por dentro”. Completa ela:

Para o crítico, o cinismo dos jornalistas revela um desprezo pelas “ilusões populares”, por aqueles que “não sabem o que se passa” por trás das aparências, e demonstra, no fundo, não seu escárnio em relação á realidade, mas sua obstinação e apego em relação à concretude dos fatos.(Senra,197, pg 48)

O cinismo completa a personalidade do personagem junto à característica mais presente em filmes sobre jornalismo: os dois vícios mais ligados ao boêmio – o cigarro e a bebida – aparecem, também, em todas as outras produções. O bar após o trabalho envolve em fumaça e música deprimente é um cenário constante. Em *Crime Verdadeiro*, dois jornalistas começam o filme conversando sobre as dificuldades do trabalho em meio a copos de whisky. Esse tipo de encontro se repete em filmes como *O Dossiê Odessa*, *Todos os Homens do Presidente*, *O Informante*, *Nos Bastidores da Notícia*, *O Ano que Vivemos em Perigo* e *Os Gritos do Silêncio*.

Em *A Primeira Página*, a relação é explícita: a primeira visão que o público tem dos jornalistas é da sala de imprensa do tribunal. Nela, cinco jornalistas jogam cartas, em um ambiente repleto de fumaça, cigarros e bebidas em cima da mesa, contando piadas, tiradas sarcásticas e ambientando-se num código próprio de companheirismo. A primeira frase, “*Precisamos fazer uma vaquinha para comprar cartas novas*” já denota, também, a pouca estabilidade econômica da profissão, encarada, em outros momentos do filme, como financeiramente pouco rentável. Todos usam roupa social, e do grupo de cinco jornalistas, quatro usam chapéus, mesmo dentro de um ambiente fechado. O personagem principal, Hildy Johnson, é citado apenas – mas mesmo a citação colabora para a imagem do boêmio: os demais comentam que ele deve ter passado a noite em um bordel. Na redação, o editor grita ao telefone querendo saber onde ele está, e acrescenta: “*Liguem para a Secretaria de Saúde, devem tê-lo recolhido de uma sarjeta na noite passada.*”



Figura 3 – BOEMIA: Cigarro, bebida e jogo: três vícios clássicos na sala de imprensa da cena inicial de *A primeira página* (reprodução do filme)

Uma ida a um bar, tarde da noite, é oportunidade para investigar fatos em *Síndrome da China*. A primeira visão que temos do jornalista/herói de *Correspondente estrangeiro* é a de um folgado, jogado sobre sua mesa, aguardando o tempo passar, mesma ação que vemos em Charles Tatum, protagonista de *A montanha dos sete abutres*, nas cenas iniciais. O profissional boêmio retratado ao público pode passar dias sem fazer nada, aguardando uma boa matéria, irá se encontrar com seus colegas para beber e fumar no fim do dia, não terá hora para trabalhar e será, sempre, dono de um humor sarcástico e respostas prontas. Também terá, uma relação de pouco respeito com seu editor: irá chamá-lo por palavrões como em *A primeira página*, não se preocupará em demonstrar conhecimento a ele, como em *Correspondente estrangeiro*, será sempre cínico e gozador, como em *A montanha dos sete abutres*, ou irá encará-lo de frente, sem medo de ser demitido, como em *O jornal*. E se for demitido, invariavelmente dará pouca atenção ao fato.

Por mais que seja associado ao boêmio, pelo ambiente que frequenta, o cigarro faz parte da persona criada e mantida pelo cinema: dos 15 filmes da amostragem, apenas em *O Informante* o jornalista não era fumante.



Figura 4 – VÍCIOS: Hildy Johnson, brilhante jornalista com faro e talento, concentrado na redação de sua matéria, em meio à fumaça do cigarro e à garrafas de bebida em *A primeira página* (reprodução do filme)

Em alguns casos, essa dependência chega a extremos: Hildy Johnson, de *A Primeira Página*, só consegue escrever com um cigarro na boca, a ponto de parar o que está fazendo e pedir ao seu editor que acenda um cigarro e coloque em sua boca para prosseguir. E em *Síndrome da China*, a repórter de televisão pede uma tragada de cigarro após uma entrada ao vivo, completando que “*não fuma*” – mas repete o gesto em pelo menos outras duas ocasiões, sempre antes ou depois de entrar ao vivo.

Agenciamento: são características da representação a ausência de urgência no trabalho, ambiente desorganizado no meio pessoal e profissional, figurino desleixado, vícios – principalmente o jogo, o cigarro e a bebida – aliado à relação que mescla companheirismo e competição com seus pares e uma grande ausência de respeito à hierarquia no ambiente de trabalho, em especial com o seu editor e seu chefe.

4.4 O jornalista manipulador

O cinema fez uso da imagem do jornalista como um “manipulador”, fabricante de notícias e aproveitador em tantas formas e aproximações que é possível encontrar diversas faces desse tipo de profissional associado ao chamado jornalismo sensacionalista. Em diversas produções, é apresentado como um profissional que não apenas noticia o fato, mas participa dele e em muitas ocasiões, o origina. Faz uso da profissão como veículo de poder e intimidação. Transforma um fato, aumentando ou diminuindo sua importância, de acordo com

sua conveniência. Usa da mentira e declarações dúbias para enganar fontes, entrevistados e o público, já visando uma verdade previamente definida por ele.

Tão difundida é essa imagem que pode ter auxiliado para criar, no senso comum, a imagem do jornalista como uma pessoa perigosa: ele pode, afinal, usar uma declaração ou imagem da forma que bem entender, e não como sua fonte imagina. “O caçador de escândalos, para vender jornal ou se projetar individualmente, é o que tem a mais longa lista de filmes” constata Berger (2002).

Tal imagem adequa-se ao cinema por refletir, em generosas proporções, muitos dos preceitos dos extremamente populares filmes “noir” do cinema norte-americano dos anos 50 – como o figurino, o ambiente de sarjetas e sombras (que também pode ser encontrado em outra representação, a do jornalista boêmio), a relação com a polícia e o próprio universo retratado nas produções repleto de mentiras, enganações e artimanhas. Também é adequado quando o que se quer, na verdade, é criar um contraponto aos atos heróicos – e a imprensa pode ser tanto mocinho como o bandido da história – ou simplesmente criticar o seu poder. O diretor austríaco Billy Wilder, ele próprio um ex-jornalista, usou dessa representação para fazer justamente esse tipo de crítica ao poder exagerado e à tentação de usar esse poder de forma desmedida em dois clássicos, *A montanha dos sete abutres* e *A primeira página*.

Wilder usa de ironia para mostrar como uma mesma notícia pode ser transformada de acordo com a vontade do jornalista em *A primeira página*, uma situação que se repete em diversas ocasiões ao longo do filme. Ao prender um prisioneiro procurado pela polícia na própria sala de imprensa de forma pacífica, um dos repórteres narra ao telefone que o criminoso tentou atirar. Outro, que ele resistiu à prisão, e um terceiro, que ele tentou se suicidar em vão pela morte de sua alma gêmea. No mesmo filme, o editor pede uma foto de Williams - o prisioneiro condenado a morte que é o fio condutor de toda a trama - enforcado, balançando, para colocar na primeira página, e para isso trama uma câmera escondida nas mangas do repórter. Também ao repórter que coloque uma introdução poética na matéria. Não satisfeito, acrescenta: “*Escreva algo impactante. Se precisar, invente!*” No filme de Wilder, os jornalistas poucos se importam com o destino do réu ou sua culpabilidade: esperam, ávidos, pela execução e planejam como fazer para sair na frente dos concorrentes no dia seguinte, com uma foto inédita ou um fato espetacular.

Essa pouca importância com o lado humano e com a própria notícia é outra característica peculiar do jornalista manipulador. O que importa é sair na frente, fotografar por um ângulo que ninguém tenha pensado, conseguir uma declaração que ninguém conseguiu. Ao saberem da data da execução, marcada para o começo da manhã, pedem, sem cerimônia,

“se é possível adiantar a execução para as 5 horas da manhã, para poder sair na edição matutina.”



Figura 5 – ARROGÂNCIA: Charles Tatum, o cínico, prepotente e manipulador jornalista de *A montanha dos sete abutres* exibe toda sua arrogância durante sua entrevista de emprego. (reprodução do filme)

Mas é *A montanha dos sete abutres* o exemplo, talvez, mais lembrado no cinema norte-americano do jornalista manipulador. “Preso” em uma redação de uma pequena cidade do interior, após ser “escorraçado” dos grandes jornais do centro do país, o jornalista Charles Tatum é a antítese do jornalista apresentado como ideal nos cursos de jornalismo, e não sente remorsos em provocar uma história, ampliá-la, alterá-la ou mesmo desejar uma tragédia para que finalmente possa sair do buraco onde se meteu e voltar a Nova York. O pensamento de Tatum é uma crítica de Wilder a essa forma de pensar que associa o repórter que cobre grandes tragédias a um profissional que sobe na carreira, por reconhecimento até dos pares.

Rumando para a cobertura de uma “caça à cascavéis”, Tatum depara-se com a história que sempre sonhou: um homem preso em uma antiga mina, sem poder se mover, aguardando por socorro. Levado pela ânsia de um furo, ele mesmo entra na mina, trava contato com o homem – Leo Minosa – e aproveita para começar seu espetáculo usando as páginas do jornal onde trabalha: tira uma foto do acidentado com artefatos indígenas e dá destaque à frase em que ele diz ter certeza que só se acidentou por culpa de uma maldição provocada por maus

espíritos indígenas. A busca por elementos de interesse do público característico da imprensa marrom que traz conseqüências mais tarde, quando muitos operários se recusam a tentar salvar o homem por medo de uma “maldição”.

Até então, o discurso do personagem interpretado por Kirk Douglas já dava a dimensão de sua falta de ética e caráter: “*Boas notícias não são notícia*” ensina ele a um jovem fotógrafo e jornalista. A notícia do acidente se espalha, Tatum torna-se ele próprio o centro das atenções. Um resgate que poderia durar 16 horas se estende por sete dias.. Um xerife em busca de reeleição é facilmente comprado pelo poder que Tatum sabe ter nas mãos: “*Eu o crucifico ou eu o reelejo*” afirma ele, de forma direta. A viúva descontente do acidentado é manipulada, bem como seus passos, para continuarem rendendo notícia: “*Leve-a à Igreja e tire uma foto dela. Se ela não tiver um terço, leve você um e dê a ela.*” pede ele ao jovem repórter que o acompanha.

Tatum é mostrado como um homem ávido pelo poder e pelo reconhecimento, e se para isso for preciso mentir e inventar um fato, que seja, afinal, “*... se não houver uma notícia, saio à rua e mordo um cão.*” afirma ele. Contudo, de forma irônica e até surpreendente, ele próprio diminui a importância do que faz, demonstrando conhecer o aspecto circunstancial da fama que busca, ao afirmar sobre uma notícia que “*É uma boa história hoje. Amanhã vão enrolar um peixe com ela.*”

Rodado durante os primeiros anos da 2ª Guerra Mundial, *Correspondente estrangeiro*, de Alfred Hitchcock, se inspira nas representações mais famosas do profissional – o manipulador e o investigador – para usar o jornalista de seu filme como o herói a quem o público acompanha torcendo em todas as suas instâncias. É, no entanto, um jornalista envolto nos mais famosos clichês do cinema que acompanham as representações nas quais ele se insere. Ao ser indagado sobre a forma de agir para prender um suspeito e os riscos que traria tal ação a um político proeminente mantido em cativeiro, o jornalista responde, sem demonstrar o mínimo de preocupação: “*Vivo ou morto, ele é mais uma história. E daí que aconteça algo?*”

De forma incoerente, mas condizente com as necessidades da produção, o mesmo jornalista apresenta, pouco mais tarde, atitude completamente contrária, mas então é a vez de outro profissional, um jornalista britânico, encarnar as vezes do “manipulador”. É o britânico que sugere ao herói do filme de Hitchcock que seqüestrem a filha de um suspeito para forçá-lo a cometer um erro. Diante da resposta negativa do colega, ele lhe pergunta: “*Por que não? Pensei que você fosse um jornalista.*”

Berger (2002) arrisca apontar onde esse tipo de representação começou a surgir, antes de ser trabalhada e elevada pelo cinema de acordo com as necessidades dos roteiristas:

[...] foi o jornalista Walter Winchell que propiciou, com sua biografia, o maior número de filmes sobre um jornalista. Como colunista social, contratado por Hearst para cobrir a Broadway, estabeleceu os padrões deste tipo de jornalismo – invasão de privacidade, revelações sensacionalistas, fofocas e tráfico de influência – tornando-se, a partir dos anos 20, a principal estrela do grupo. (Berger, 2002, pg 28 – 29)

Produções mais recentes continuaram usando esse tipo de profissional para criticar o perfil ou, simplesmente, como elemento de contraposição de suas histórias. James L. Brooks o fez, usando de cinismo, em *Nos bastidores da notícia*. No filme, deixando claro que, se estereotipa em parte o retrato dos profissionais que transforma em protagonistas (o repórter esforçado e fanfarrão, o âncora fisicamente impecável e mentalmente limitado e a produtora inquieta, meticulosa e perfeccionista), também aproveita essa construção de sentidos para criticar a transformação do jornalismo em sensacionalismo. Essa transformação é criada por Tom, o âncora do telejornal, ao entrevistar uma vítima de abuso sexual e aparecer em close, chorando na matéria editada, em frente à vítima. O recurso, que já seria digno de ser criticado – e o repórter Aaron ao ver a matéria brada ironicamente em voz alta “*Ei, não vamos esquecer, nós somos a notícia, não ela!*” – tem seu significado ampliado quando o mesmo Aaron, mais tarde, pergunta a Tom quantas câmeras ele tinha ao fazer a entrevista e ele responde: “*Uma*”. O que para o público pode passar sem compreensão é facilmente perceptível a jornalistas que conhecem o processo de gravação e edição em uma entrevista.

Mais recentemente, *O jornal* apresenta a chefe de redação como o modelo mais criticável do exercício profissional do jornalismo. Saem dela pelo menos duas frases emblemáticas que colaboram para a construção do perfil do jornalista manipulador, aquele que não se importa com os fatos ou com a verdade. Diz ela, ao ser questionada sobre a publicação da matéria que acusa dois negros de assassinato, quando se desconfia que eles são inocentes: “*Não tem problema, hoje acusamos, amanhã elogiamos e está tudo resolvido*”.

Mais tarde no clímax do filme, tenta impedir que se parem as máquinas para a mudança na manchete e não se importa em publicar a notícia de forma errada, porque já foram impressos 90 mil exemplares. Acima de tudo, há uma questão pessoal envolvida na disputa com outro repórter, protagonista do filme. Ao ser questionada sobre o fato da notícia estar errada, ela reage. “*Amanhã ela vai estar errada. Basta estar certa agora, quando a*

escrevemos.” O roteiro, no entanto, acredita que possa haver uma saída mesmo a estes profissionais, apostando nisso pela remissão dos erros da personagem.

Não é apenas no jornalismo ligado à notícia factual que o cinema utiliza da representação do “manipulador”. Em *embriaguez do sucesso*, o jornalista da produção é um colunista respeitado e temido por todos em Nova York. Através do poder exercido por ele, o filme indaga ao espectador até onde vai o poder da imprensa de influenciar nos outros, e no seu direito de fazer isso. O colunista em questão, J.J. Hunsecker (Burt Lancaster) ergue-se sobre a cidade da qual escreve em sua coluna, a mais lida, para cobrar favores, destruir oponentes e exercer sua tirania sobre os demais, não importa que sejam meros músicos de um abanda de jazz ou um prestigiado político. “*Vá, e não peque mais*” diz ele a um político envolvido com um caso fora do casamento. “*Você está morto, prepare o funeral*” diz ao telefone a outro contato. “*Diga tchau!*” afirma, desafiador, a um homem que o incomoda durante o jantar. Quando afrontado, expressa toda sua inconformidade afirmando que “*Aquele garoto limpou os pés na preferência de 6 milhões de leitores em todo o mundo*”. Cego pelo poder e pela auto-suficiência, cava o buraco onde ele próprio acabará se jogando, ao lado do ambicioso Relações Públicas que tenta usá-lo para crescer na profissão.

Por fim, filmes como *Rede de intrigas* e *A montanha dos sete abutres* enfatizam o quão perigoso é, para o jornalista, ultrapassar a tênue linha que separa o que é ético e o que o público quer ver. *Rede de intrigas* critica de igual forma os interesses financeiros de uma rede de televisão pelo aumento da audiência quando seu âncora contamina a opinião pública com discursos raivosos e bombásticos e promete se matar ao vivo – declarações que aumentam a audiência do programa e discutem a ética da própria emissora no caso. *A montanha dos sete abutres* por sua vez mostra como a sede por tragédias do próprio público motiva e infla a disposição do jornalista em manter o espetáculo cruel criado por ele. Como a situação do minerador soterrado atrai o público – que chega a criar uma estrutura em torno da montanha onde ele está soterrado, com roda gigante e bancas de cachorro-quente – o jornalista amplia a duração de sua matéria para colher, pelo tempo que puder, os louros pela fama é mantida pelo próprio público.

Agenciamento: o jornalista manipulador normalmente exibe petulância, orgulho de sua posição, usa do poder da comunicação em benefício próprio, não demonstra temor pelos seus atos e é dono de uma grande dose de cinismo e sarcasmo para com os pares, público e seus superiores. Normalmente, se considera superior a todos e, assim, autorizado a fazer uso do alcance de sua profissão para atingir seus objetivos. O figurino não é diferente da representação do jornalista “profissional”, normalmente com roupas sociais, mas a relação

com os pares é de falsidade: quando pode, engana, mente e rouba informações. A primeira aparição desse profissional nos filmes está sempre relacionada ao poder que ele emana e exhibe sempre uma característica básica: ou seu pouco respeito com os pares, ou seu comportamento arrogante para com o público.

4.5 O jornalista investigador

Jornalista, detetive particular ou oficial de polícia? As três profissões se misturam na visão mais propícia aos filmes de aventura, mistério e suspense que o cinema gosta de explorar. O jornalista como “investigador” envolve-se de tal forma na sua matéria que a transforma, modifica, até cria. Participa da ação, corre risco de vida, e na mais usual das visões transpostas pelo cinema, descobre em poucas deliberações, transcorridas em poucos dias, o que a força policial e o poder público não descobriram em anos de investigações. Em *O dossiê Odessa*, um dos entrevistados pelo jornalista free-lance que conduz a trama pergunta exatamente isto a ele: “*Você é policial, detetive ou jornalista?*” Já está inserida no imaginário popular que o jornalista se assemelha a essas outras ocupações pelo seu caráter denunciador, e sua eterna busca por fatos escondidos. Senra associa a profissão à definição do “herói” que as platéias conhecem tão bem:

Herói é a primeira definição para o tipo ideal criado com esmero para dar forma e sentido ao jornalista dentro do contexto também enaltecido do jornalismo, em suas diversificadas aparições (jornal, rádio, TV), e no decorrer do tempo. Interessante observar que esta imagem de herói funciona tanto para o bem como para o mal. Perseguindo criminosos ou manipulando fatos, ele está ali, imprimindo sua marca – de investigador, de aventureiro, de destemido e solitário lutador – correndo riscos para realizar sua profissão / missão, como também estão na tela com a mesma inclinação, cowboys e policiais.(Senra, 1997, pg 17)

O dossiê Odessa chega aos extremos absolutos, ao colocar seu jornalista free-lance suplantando em todos os aspectos os deveres da sua profissão: Ele se disfarça, se infiltra, mata, persegue, invade, ponta a arma e prende. Troca o exercício diário da sua profissão pela ação direta e usa o cargo de jornalista como uma mera desculpa para resolver uma pendência pessoal, por mais que brade que “*A polícia não faz nada, então eu faço*”. De certa forma, justifica a afirmativa de sua namorada, nas primeiras cenas, de que ele é “*um mercenário, que vive da desgraça dos outros*”.



Figura 6 – HERÓI DE AÇÃO: O jornalista free-lance de *O dossiê Odessa* não só investiga o caso que a polícia não tem interesse como faz as vezes de promotor, juiz e carrasco, participando da ação.(reprodução do filme)

Em *O dossiê Odessa*, a morte de um velho, “*que não vale duas linhas no jornal*” desencadeia uma investigação relacionada ao assassinato de judeus nos campos de concentração na segunda guerra mundial. E para conduzir sua investigação e encontrar um criminoso de guerra, encarna o típico herói das produções norte-americanas. Conta, para isso, com a ajuda e as dicas da própria polícia, que o colocam no caso. Acaba exemplificando o que diz Berger:

Jornalistas e policiais continuaram intecambiando papéis em dezenas de filmes de ação em que a polícia conta com o espírito investigativo do jornalista para desvendar os fatos e este conta com o desejo de ascensão do policial para escrever suas matérias (Berger, 2002, pg 23)

O tão referenciado “faro de jornalista”, no jargão popular, é o que leva o jornalista representado por Clint Eastwood em *Crime verdadeiro* a tentar salvar a vida de um homem condenado á morte por assassinato. Raros filmes expressam melhor o jornalista investigador do que o este filme, também dirigido por Eastwood: seu protagonista resolve, em 12 horas, um crime que a justiça em 6 anos e dezenas de apelações averiguou e não resolveu de forma diferente. É uma das máximas da representação: o jornalista faz um trabalho mais competente do que os órgãos públicos e toda a polícia, encontrando dados e analisando de forma que eles não conseguiram anteriormente. “*Não banque o Dick Tracy, não quero uma investigação*”, afirma o editor, quando envia o jornalista para uma entrevista com o prisioneiro no corredor

da morte. Representando um profissional em fim de carreira e já calejado com a profissão e as pessoas (*“Todos mentem meu amigo, eu só coloco no papel”* diz ele a um policial, em determinado momento) o repórter salva a vida do prisioneiro reunindo informações e dados ignorados por dezenas de pessoas em 6 longos anos.

Em mais de uma seqüência de *Todos os homens do presidente* a inoperância da força investigativa é reduzida perante o faro do repórter. Na primeira, durante uma entrevista na televisão, um alto executivo do FBI elenca as milhares de testemunhas ouvidas, as dezenas de agentes e outras milhares de horas de investigação investidas no caso apurado pela dupla de repórteres para afirmar que não foram encontradas as acusações que ambos publicavam nos jornais.

Em outro momento, Bernstein conversa com um agente do FBI, conhecido seu, que expõe o ponto diretamente: *“Tem gente preocupada no FBI. Nossos relatórios estão praticamente sendo publicados no jornal, com a diferença de que não sabíamos sobre Mitchell”*. Ao usar de ironia e reclamar dos relatórios sendo publicados, o agente afirma que as descobertas dos repórteres são as mesmas feitas por dezenas de agentes treinados, e ainda diminui o poder do FBI ao afirmar que a dupla descobriu dados que eles não conseguiram.

Em *Todos os homens do presidente*, a investigação é feita de conjecturas, como na seqüência em que os repórteres tentam adivinhar a quem pertencem as iniciais dadas por uma testemunha que implicariam políticos do governo no comitê que coordenava os fundos da campanha de reeleição de Nixon. É um exercício de adivinhação baseado na experiência, mas que precisa ser comprovado. Em 1972, bastava o depoimento de testemunhas, mesmo que não gravadas. A base, o início, porém, é o palpite do próprio repórter.

A importância das notas é evidenciada várias vezes durante o filme, e comprovada por parte de repórteres e editores. De fato, os próprios repórteres agem com tal cuidado às suas anotações que é como se elas representassem provas cabais das declarações de seus entrevistados, o que não é verdade no jornalismo atual, mas de vital importância há 30 anos atrás e no próprio desenrolar de uma investigação, estilo de reportagem em que o filme também é um representante dos mais celebrados – e mais realista do que o filme de Eastwood, por exemplo.

O informante também junta essa noção de investigação com informação baseada no modelo televisivo investigativo do programa “60 Minutes”, em que temas polêmicos são levados ao ar sem medo de represálias – até a matéria que é tema do filme, pelo menos – baseada no poder da imprensa de investigar, descobrir, apurar e tornar público, doa a quem doer. *“Interferir? É o que fazemos. As pessoas nos contam coisas que não devem. Nós*

verificamos a veracidade, comprovamos e levamos ao ar o que é de interesse público.” exemplifica Bergman, durante uma reunião, para explicar as raízes do jornalismo investigativo da CBS que é posta em dúvida frente aos interesses financeiros no filme de Michael Mann.

Agenciamento: a representação costuma apresentar como características básicas um profissional desconfiado – até mesmo com seus pares e amigos – e sem medo das consequências dos seus atos. Não pondera antes de agir e não gosta de trabalhar em uma redação: está quase sempre nas ruas. Viaja muito, e equivale em iguais doses a inteligência e a sorte. Não é necessário, a este tipo de jornalista, apresentar suas credenciais através de seu figurino em produções menos realistas: sendo ele um free-lance ou um jornalista acostumado a visitar os lugares mais sombrios e perigosos, enverga roupas do dia a dia. O que define sua primeira aparição é o próprio personagem, não a representação: o veterano de *Crime verdadeiro* aparece inicialmente falando sobre a profissão em um tom de deboche, enquanto o free-lance de *O dossiê Odessa* surge na tela andando de carro, ouvindo as notícias em busca de uma oportunidade. A relação com os pares ultrapassa a simples relação profissional com outros jornalistas, e é mantida pelo contato com informantes e pessoas de fora da profissão que o ajudam na investigação. Ninguém sabe como, mas muitas vezes, ele é um homem com talentos poucos usuais: atléticos, de tiro ou bom de briga. E ele não tem, de forma alguma, temor à autoridades.

4.6 O jornalista correspondente

O correspondente estrangeiro ou de guerra, o profissional que trabalha em outro país ou em áreas de conflito é uma face aventureira da profissão que atrai, a despeito dos perigos, aqueles que buscam novas emoções a cada dia. Pelo menos, é o que o cinema passa ao público com as produções que apresentam esse profissional, que invariavelmente identifica ao seu redor elementos característicos em todos os filmes. Mas o glamour em torno do correspondente não é visto apenas por esse lado no cinema. William Waack, em uma palestra para a Cruz-Vermelha, afirmou:

Você está com sua equipe num país distante, uma guerra assola o território, tudo é meio confuso e incerto. No entanto, você precisa fazer seu trabalho. Um jipe com rebeldes cruza o caminho e um deles diz: "Tem uma batalha ali na frente, querem carona?" Você como jornalista não pensa muito, não pergunta se o veículo é civil ou militar, qual a proteção que ele oferece ou suas chances de sair de lá vivo... apenas joga a mochila e sobe. O silêncio é cruel no meio do caminho, não existem pássaros – eles não sobrevoam locais como este –, há somente o desconfortável ruído do motor. Após alguns minutos você começa a ouvir barulho de tiros e bombas. Um cheiro de pólvora entra pelas suas narinas, as feições dos colegas contraem-se. E é neste momento que um pensamento inevitável cruza sua mente: que merda eu tô fazendo? (Foresti, 2005)

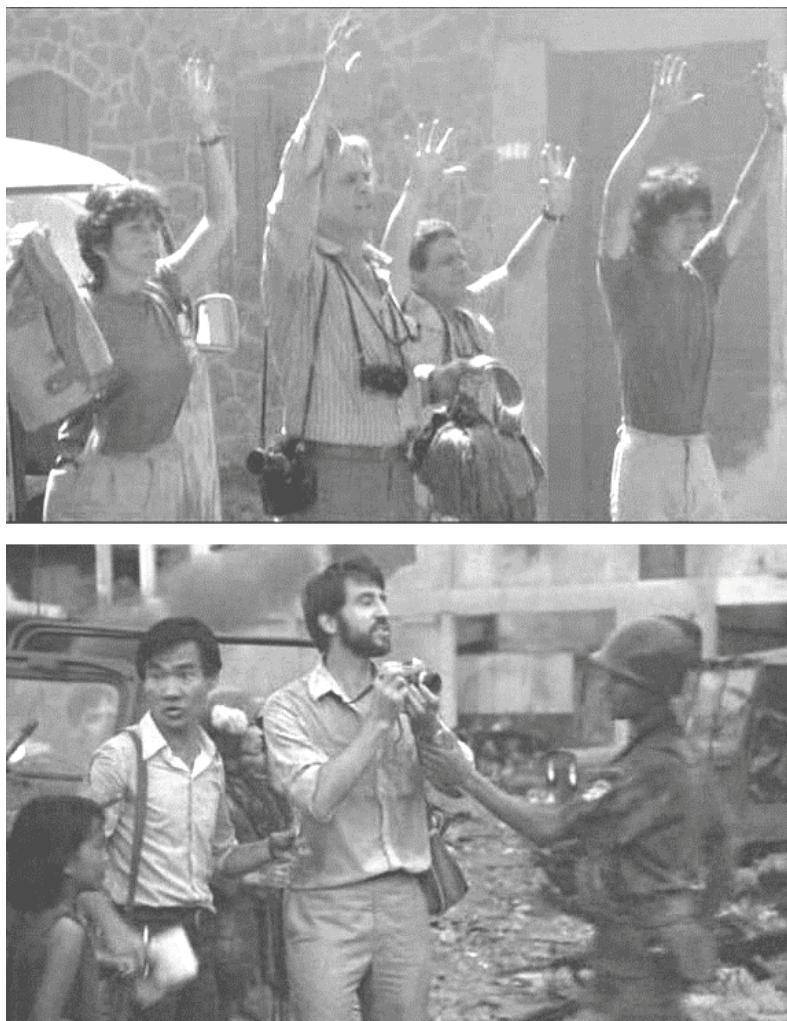


Figura 7 – EM PERIGO: Em *Sob fogo cerrado* (acima) e *Os gritos do silêncio* (abaixo) o correspondente convive com o perigo e as armas em seu dia a dia (reprodução dos filmes)

Esse elevado grau de emoção, perigo e o próprio desconhecido de um país distante pode mover os anseios de muitos jovens estudantes e jornalistas por serem, um dia correspondentes de guerra, mas o próprio Waack afirma que não há glamour algum nisso, e

sim uma certa vergonha do que se presencia. Mas é, talvez, o lado da profissão que mais se aproxima do imaginário criado em torno do jornalista quando começaram a surgir os primeiros correspondentes, no final do século XIX. Senra cita como, nessa época, o escritor Theodore Dreiser descreveria suas expectativas ao entrar para o jornalismo.

Eu achava que os repórteres e a gente de imprensa recebiam salários fabulosos, eram enviados nas mais interessantes missões. Acho que eu confundia repórteres e embaixadores e homens importantes em geral. Suas vidas transcorriam entre pessoas graúdas, ricas, famosas, os poderosos; e por causa de sua função e facilidade de expressão e força mental eles eram recebidos em todo lugar como iguais. (Senra,1997, pg 51)

O correspondente no cinema procura pela emoção, não se priva do perigo, anseia pelo conflito. Vive com o pé na estrada, na lama, na chuva, sempre seguindo a incontornável missão de registrar os fatos, mesmo que sua vida corra perigo. Ele busca essa emoção. “*Vamos para a Nicarágua. Lá é que o bicho pega*” afirma um colega ao fotógrafo que é o protagonista de *Sob Fogo Cerrado*. Enxerga-se claramente a ansiedade na expressão do jornalista interpretado por Mel Gibson em *O Ano que Vivemos em Perigo* quando ele chega em Jacarta para cobrir a revolução civil na Indonésia. E em meio a essa busca por conflitos em terras distantes, se forma uma pequena comunidade com um código próprio, exemplificado em praticamente todos os filmes que transitem em torno do correspondente de guerra.

Essa pequena comunidade de jornalistas é formada para auto-proteção. É onde eles se agarram para sobreviver em territórios inóspitos, e normalmente todos se conhecem de outras guerras e coberturas. É como um clube de velhos conhecidos que se encontra sempre no final do dia para contar histórias de guerra e, por mais que sejam concorrentes, e exista a busca pelo furo, o instinto de sobrevivência faz com que a colaboração mútua seja maior do que a competição. Por isso, talvez, o primeiro grande furo do repórter novato de *O Ano que Vivemos em Perigo* seja recebido com tanto desprezo pelo veterano colega. Nesse mundo, boletins e gravações são feitas em condições precárias e em momentos em que é possível (como mostram os dois filmes já citados). A profissão, se por um lado abre caminhos na linha de fogo, por outro está sempre beirando o limite entre a vida e a morte – e esse limite pode ser cruzado facilmente, vide o assassinato do correspondente do *Times* em *Sob fogo Cerrado*.

Recorre-se, também, à figura do fotógrafo ou do habitante local como apoio do correspondente, e que com ele forma uma imagem quase indissociável sem o qual, praticamente, ele não existe. Em *Os Gritos do Silêncio*, o repórter Sidney Schanberg só

sobrevive no Camboja dos anos 60 graças à intervenção de seu fotógrafo, o cambojano Dith Pran. Em *O Ano que vivemos em Perigo*, jornalista e fotógrafo também formam um par indissociável. Consolidam, assim, a força de dois profissionais que precisam um do outro não apenas para exercer seu trabalho, mas também para sobreviver em território hostil. Em meio à guerra, o jornalista é visto como o olho do mundo, que tudo vê, tudo pode – deveria poder – e tudo tem capacidade de mostrar ao mundo sobre as injustiças cometidas.



Figura 8 – CÍRCULO DE SOBREVIVÊNCIA: Jornalistas de diferentes veículos de comunicação trocam idéias e formam uma comunidade para auto-proteção em territórios distantes, como em *Sob Fogo Cerrado*. (reprodução do filme)

Esse universo é de tal forma diferente do mundo “civilizado” de onde vem o jornalista que ele acaba atuando como um estranho, sem entender muitas vezes a força perigosa do ambiente onde se insere. “Tenho matéria para mandar a Nova Iorque e estou cheio disso.” afirma Schanberg em *Os gritos do silêncio*, ao tentar sair do cativeiro onde está preso, até ser parado por um rifle apontado para seu rosto. Em *O ano que vivemos em perigo* Na primeira noite em Jacarta, o jovem jornalista prefere caminhar nas ruas da cidade à noite do que pegar um Táxi. Cruza com jovens guerrilheiros que o xingam e cospem. Em diversos momentos, essa proximidade com o perigo acaba sendo escondida sob uma aparente falta de importância dos profissionais para com o conflito.

“Vou com você para a Nicarágua. A guerra é tranqüila e o hotel é bom.” afirma o correspondente do *New York Times* em *Sob fogo cerrado*, ironicamente, o jornalista que mais tarde é assassinado por tropas do governo. A morte dele provoca uma declaração de uma nativa do país que exprime bem a situação tensa vivida pelos correspondentes e pelos grandes

jornais: “50 mil nicaragüenses morreram, e um jornalista. Agora darão importância para nós. Talvez devêssemos ter matado um jornalista há 50 anos atrás.” Essa realidade, a de que a guerra só importa com imagens impactantes e muitas mortes, é a cerne dos filmes com esse representante do jornalismo de forma invariável: os grandes jornais buscam apenas o dramático e o trágico. Ou, como diz o repórter de *O Ano que Vivemos em Perigo*, “As pessoas não se interessam por isso.”, respondendo ao seu fotógrafo quando este exclama que as pessoas deveriam conhecer a verdadeira Jacarta e seus bairros pobres, ao invés de ver apenas os atos do presidente e os mortos nas ruas.

Agenciamento: o correspondente é o profissional do jornalismo caracterizado, basicamente, por uma profunda ausência do plano familiar e uma urgência por riscos, conhecimento e reconhecimento profissional. A ausência da família torna o grupo de colegas de outros veículos como sua segunda família, e invariavelmente irá desconsiderar os riscos de um local e um povo desconhecidos para conseguir a “história da sua vida”. É o aventureiro clássico do gênero no cinema, que concentra suas tramas em momentos atribulados, nunca nas coberturas usuais e corriqueiras. É o profissional retratado por passar os maiores perigos e, por isso, realizar as coberturas mais festejadas, e a receber os principais prêmios da categoria. Seu modo de vestir é usual e simples, de acordo com a situação em que se encontra. Está sempre acompanhado de um bloco de anotações e uma câmera pendurada no pescoço, não tem horário para trabalhar e é retratado como um profissional que não pára em nenhum momento do dia. Sua relação com os pares é amistosa, até para sua própria proteção: eles são elementos estranhos em um território normalmente hostil, por isso precisam uns dos outros. Trabalham e vivem em condições precárias, mas não se queixam disso em nenhum momento: é como se isso fizesse parte do “glamour” de sua condição. Aparecem ao público pela primeira vez já em território ou situações tensas, demonstrando coragem.

Considerações Finais

O cinema é uma poderosa ferramenta para entender que tipo de representações são apresentadas às platéias acerca da profissão do jornalista. É possível constatar que a proximidade apontada neste trabalho entre essas duas áreas se reflete em aspectos técnicos e na representação do modo de vida da sociedade, traçando paralelos entre o panorama histórico da profissão e da arte cinematográfica nos períodos em que cada filme foi produzido – os anseios, a tecnologia, movimentos sociais e a forma de pensar da sociedade, refletida pela comunicação social, aparecem nos filmes, através do comentário crítico presente em qualquer gênero que abordasse o tema. O que resiste ainda hoje, e foi construído ao longo desse período, são imagens e comportamentos absorvidos pelo senso comum e difundidos pelo cinema acerca do profissional jornalista: podem mudar os figurinos, pode mudar a tecnologia, mas características básicas, como a forma de pensar, agir e se relacionar permanece a mesma, seja na década de 1990, 1970 ou na década de 1950. Não é de se estranhar, portanto, que seja tão complexa a discussão sobre a obrigatoriedade do diploma para o exercício da profissão: algumas representações parecem mostrar que não é preciso mais do que saber escrever, e de que não é necessário nenhum tipo de formação – exemplos do jornalista boêmio, do investigador e até mesmo do correspondente. Felizmente, representações como a do profissional e a do manipulador enfatizam a necessidade de uma base construída por meio do estudo dos poderes e deveres da profissão para que seu exercício não ocasione prejuízos à sociedade que ele deve servir.

A construção dessas representações através da mídia é tão forte no senso comum quanto é, também, diversificada, tornando o jornalista um profissional que, por mais que reflita certas características comuns, também mantém um certo ar de mistério para seu público leitor, ouvinte ou espectador. Profissional multi-midiático, repleto de inconsistências, comportamento inesperado e uma profunda devoção à profissão que o faz

relegar a segundo plano sua vida familiar. Aventureiro corajoso, testemunha ocular, o perigoso guardião de um poder sem limites, misto de intérprete da realidade e construtor de novas visões. Para compreender cada uma dessas faces, é preciso observar todo o contexto que envolve suas ações no cinema, de forma isolada, para separar de cada representação sua característica mais marcante – um procedimento que não pode se prender a dados frios para definir que tipo de profissional está nas telas: assim como a própria profissão, ele pode ter muitas faces em uma mesma trama, mas cada uma delas fala mais alto a um determinado tipo de jornalismo. É essa a grande vantagem do cinema e sua visão do jornalista: ele permite entender, a cada filme, a cada cena, os elementos que ajudam a formar e manter a idéia que o público tem do jornalista. Entender e conhecer essas representações pode ajudar a formar – e a ser – um profissional melhor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARAL, Renata Maria do – *Representações Sociais e Discurso Midiático: como os meios de comunicação de massa fabricam a realidade* – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco – 2008 – Disponível em <http://www.ppgcomufpe.com.br/lamina/artigo-renata.pdf>

ANDREW, J. Dudley – *As Principais Teorias do Cinema* – Uma Introdução – Jorge Zahar Editor Trad. Teresa Ottoni 1976

BAHIA, Juarez - *Jornal, História e Técnica, As Técnicas do Jornalismo* – Editora Ática – São Paulo – 1990 – 4ª Edição

BERGAN, Ronald – *Cinema* – Rio de Janeiro – Zahar Editores – 2001

BERGER, Christa (org) – *Jornalismo no Cinema* – Editora da Universidade – UFRGS 1ª Ed. 2002 - Acessado em 05/09/2008 - Revista História Hoje, Ano 2, Nº 5, Novembro de 2004

DA ROCHA, Gibran – *O Espectador e os Efeitos da Experiência Cinematográfica* - Ciências & Cognição, 2008 – Vol. 13 (2) – p 235-242 - Publicado em 30 de julho de 2008-09-02

DÁVILA, Letícia Pimentel – *A Imagem da Notícia – O Jornalismo no Cinema* - Cadernos de Comunicação N.9 - Série Estudos – Prefeitura do Município do Rio de Janeiro – Secretaria Especial de Comunicação Social - Rio de Janeiro, 2003

FORESTI, Thiago – Correspondente de Guerra – “Não é mérito para ninguém” – Observatório da Imprensa, 2005. Disponível em <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=352DAC002>. Acessado em 01/06/2009

FRANÇA, André – *Mundo do Filme e Mundo do Espectador* - Recôncavos – Revista do Centro de Artes, Humanidades e Letras - Vol (1) 2007 - Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (BA)

GOMES, Regina – *Teorias da Recepção, História e Interpretação de Filmes: Um breve Panorama* - Universidade Nova de Lisboa – 2005 - 4º SOPCOM

JAMES, Caryn – *The Decline and Fall of Journalists on Film*. Disponível em <http://www.nytimes.com/2005/07/19/movies/19jame.html> Acessado em 05/09/2008

LEISH, Kenneth W. – *Cinema* – Coleção Mundo da Cultura – Lisboa-São Paulo – Editorial Verbo - 1978

LOBO, Júlio César – *Cinema, Jornalismo e Guerras Contemporâneas* - Universidade do Estado da Bahia - V Bienal Latino-Americana de Comunicação – 2005 – Disponível em <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4773842U9> - Acessado em 03/09/2008

MORIGI, Valdir José – *Teoria Social e Comunicação: Representações Sociais, Produção de Sentidos e Construção dos Imaginários Midiáticos* – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação – 2004 – Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewPDFInterstitial/9/10>

MOSCOVICI, Serge. *A representação social da psicanálise*. Trad. Álvaro Cabral. Tradução de: *La Psychanalyse: son image et son public*, Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

NOGUEIRA, Lisandro – *Cinema e Jornalismo* – Lições para o Ensino em Sala de Aula - 10º Encontro Nacional de Professores de Jornalismo – 2007

PAIVA, Cláudio Cardoso de – *Os Jornalistas, a Televisão & Outras Mídias no Cinema* - Revista da FAMECOS – PUC – N.32 – Abril 2007 - Disponível em http://www.pucrs.br/famecos/pos/revfamecos/32/claudio_paiva.pdf - Acessado em 02/09/08

SADOUL, Georges – *História do Cinema Mundial, da Origem aos Nossos Dias – Volume 2* – Lisboa – Livros Horizonte – 3ª edição - 1983

SENRA, Stella – *O Último Jornalista – Imagens de Cinema* – São Paulo, Estação Liberdade, 1997

SOUZA, Jorge Pedro – *Uma História Breve do Jornalismo no Ocidente* – Universidade Fernando Pessoa – 2008. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-breve-do-jornalismo-no-ocidente.pdf> - Acessado em 05/04/2009

TRAQUINA, Nélson – *Estudo do Jornalismo no Século 20, O* – São Leopoldo – Editora Unisinos - 2002

TRAVANCAS, Isabel – *Jornalista como Personagem de Cinema* - XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - 2001

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne – *Ensaio Sobre a Análise Filmica* – Papirus Editora Trad Marina Appenzeller, 2ª Ed. 2002

VIEIRA, Joaquim – Mr Guttenberg Goes to Hollywood – O real e a ficção no cinema sobre jornalismo – Observatório da Imprensa – 2006 – Disponível em <http://observatoriodaimprensa.pt/jornalismo-e-cinema/mr-gutenberg-goes-to-hollywood/>

Acessado em 08/10/2008