

Cadernos da Comunicação
Série Estudos

A imagem da notícia

O jornalismo no cinema

RIO



PREFEITURA

Secretaria Especial de Comunicação Social

A primeira parte deste trabalho é a monografia de Letícia Pimenta Dávila, para conclusão do curso de Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica, tendo como orientador o professor Miguel Serpa Pereira. Este volume traz ainda uma sinopse de filmes que têm o jornalismo como tema.

Dávila, Letícia Pimenta

A imagem da notícia: o jornalismo no cinema / Letícia Pimenta Dávila. – Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2003
p.92 (Cadernos da Comunicação. Série Estudos, v.9)

ISSN 16765494

Inclui bibliografia.

I. Cinema e Jornalismo I. Secretaria Municipal de Comunicação Social. II. Título

CDD: 070-449

Os Cadernos da Comunicação são uma publicação da Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura do Rio de Janeiro.

Rio de Janeiro

Dezembro de 2003

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro

Rua Afonso Cavalcanti 455 – bloco 1 – sala 1.372

Cidade Nova

Rio de Janeiro – RJ

CEP 20211-110

e-mail: cadernos@pcrj.rj.gov.br

Todos os direitos desta edição reservados à Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida ou transmitida por qualquer forma e/ou quaisquer meios (eletrônico ou mecânico) ou arquivada em qualquer sistema ou banco de dados sem permissão escrita da Prefeitura.

RIO



PREFEITURA

Secretaria Especial de Comunicação Social

Prefeito
Cesar Maia

Secretária Especial de Comunicação Social
Ágata Messina

CADERNOS DA COMUNICAÇÃO
Série ESTUDOS

Comissão Editorial
Ágata Messina
Helena Duque
Leonel Kaz
Regina Stela Braga

Edição
Regina Stela Braga

Redação e pesquisa
Andrea Coelho

Revisão
Alexandre José de Paula Santos

Projeto gráfico e diagramação
John Lee Murray

Capa
Carlos Amaral/SEPE
Marco Augusto Macedo

CADERNOS DA COMUNICAÇÃO

Edições anteriores

Série Memória

- 1 - Correio da Manhã – Compromisso com a verdade
- 2 - Rio de Janeiro: As primeiras reportagens – Relatos do século XVI
- 3 - O Cruzeiro – A maior e melhor revista da América Latina
- 4 - Mulheres em revista – O jornalismo feminino no Brasil
- 5 - Brasília – Capital da controvérsia – A construção, a mudança e a imprensa
- 6 - O Rádio Educativo no Brasil
- 7 - Última Hora – Uma revolução na imprensa brasileira
- 8 - Verão de 1930-31 – Tempo quente nos jornais o Rio
- 9 - Diário Carioca – O máximo de jornal no mínimo de espaço

Série Estudos

- 1 - Para um manual de redação do Jornalismo On-Line
- 2 - Reportagem Policial – Realidade e ficção
- 3 - Fotojornalismo digital no Brasil – A imagem na imprensa da era pós-fotográfica
- 4 - Jornalismo, Justiça e Verdade
- 5 - Um olhar bem-humorado sobre o Rio nos anos 20
- 6 - Manual de Radiojornalismo
- 7 - New Journalism – A reportagem como criação literária
- 8 - A Cultura como Notícia no Jornalismo Brasileiro

Um filme conta uma história. Uma reportagem também. E tanto um quanto o outro empenham-se em apresentar uma visão dos fatos. Cinema e jornalismo são dois meios distintos de comunicação, com linguagens específicas. Em comum, têm a propriedade de serem um diálogo entre o autor e o público a que se destinam.

Quando se pensa sobre o exercício da atividade de um cineasta ou de um jornalista, muitos se perguntam para qual dos dois é mais fácil fugir da realidade dos fatos. É uma resposta difícil, pois cada um deles tem limites diferentes impostos pela própria peculiaridade técnica. No entanto, ambos precisam ter como viga mestra a questão ética. Questão a ser respeitada, tendo sempre presente que a interpretação dos fatos não deve jamais mudar a sua realidade.

Mas o cinema e o jornalismo convivem e se entrelaçam, estando presentes um no campo do outro. O cotidiano de uma redação de jornal foi retratado em inúmeros filmes, desde que o cinema se firmou como a sétima arte. A figura do jornalista já protagonizou histórias dos mais diferentes matizes, ora como herói, lutando por um ideal, ora como inescrupuloso, capaz de qualquer coisa para obter um “furo de reportagem”. A filmografia internacional registra uma vasta lista de personagens-jornalistas, nos quais, entre os mais marcantes, está o inesquecível cidadão Kane.

Falar desses dois meios de comunicação e da relação entre ambos é um exercício rico e estimulante. Foi exatamente o que motivou o trabalho apresentado neste volume dos *Cadernos da Comunicação – Série Estudos*, que traz, também, a sinopse dos principais filmes que tiveram o jornalismo como protagonista.

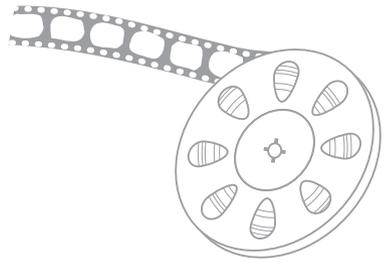
CESAR MAIA
Prefeito da Cidade do Rio de Janeiro

“Não há fatos, só interpretações.”

Friedrich Nietzsche

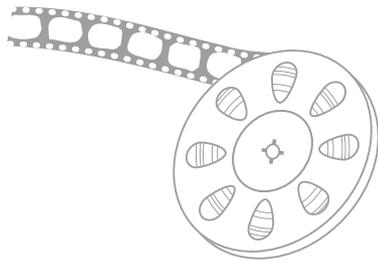
(1844-1900)

SUMÁRIO



Introdução	11
Dois registros, duas formas de expressão	15
Realidade imaginária	19
Ética, manipulação e o poder da imagem	25
Fotojornalismo no cinema	33
O poder da notícia	37
Os correspondentes de guerra	41
Conclusão	47
Bibliografia	49
Anexo	
A imprensa em cartaz	51

INTRODUÇÃO



Em sua humanidade, o cinema é história, sociedade, indivíduo, imaginário, podendo se tornar datado ou atemporal, tratando de temas universais, que existirão enquanto o homem existir. Tudo isso envolve paixão, talento, conhecimento da técnica a ser utilizada, para ser explorada até seus últimos recursos, constituindo-se um processo democrático essa liberdade de interpretação do mundo. São homens contando histórias de outros homens que inúmeras vezes somos nós mesmos. Poderíamos estar falando de jornalismo, seus objetos, seus “contadores-criadores”, os repórteres. Assim como o cineasta busca na história seus referenciais, o jornalista tem como base de trabalho o material humano ou, pelo menos, a visão humana sobre o mundo.

A forma como o cinema retrata a atividade jornalística é fiel à realidade da profissão? Ou o cinema – assim como o jornalismo transforma os fatos – transforma as imagens para que sejam compreendidas?

Neste trabalho, pretendo esboçar as semelhanças que permeiam duas linguagens aparentemente distintas, mas com narrativas muito parecidas e estruturas de criação e montagem que seguem uma mesma lógica. Na história do cinema, o jornalismo sempre foi um prato cheio para os diretores. Para falar, claro, do próprio jornalismo e das polêmicas questões que envolvem a prática de uma atividade de interesse público, tão popular quanto o próprio cinema.

A ética, a manipulação dos fatos, o cotidiano de uma redação e outros temas bastante recorrentes na profissão serão abordados com base em alguns filmes que considere interessantes para fundamentar o trabalho. Cito também os livros *O último jornalista – imagens de cinema*, da jornalista e pesquisadora Stella Senra; *A linguagem secreta do cinema*, de Jean-Claude Carrière; e *O que é cinema*, de Jean-Claude Bernardet como fundamentais para a composição deste trabalho. Como o tema que escolhi já foi muito bem explorado, procurei selecionar filmes mais recentes, que não os clássicos do livro de Stella Senra.

Não pretendo limitar a monografia apenas a uma análise relacionando as duas formas de expressão, mas incluir também uma reflexão sobre como os meios de comunicação se tornaram praticamente indissociáveis de nossa própria existência, mencionando não somente o cinema e o jornalismo, mas também a televisão e a fotografia.

No primeiro capítulo, *Dois registros, duas formas de expressão*, abordo a popularização da imprensa e o crescente interesse do cinema por este tema. No segundo capítulo, *Realidade imaginária*, tento mostrar como o cinema se apropria da realidade para construir suas histórias, fazendo um paralelo com o jornalismo, cuja matéria-prima é a própria realidade humana. Abordo as semelhanças e diferenças entre as duas formas de expressão e como a construção da narrativa cinematográfica se assemelha à narrativa jornalística, tendo como exemplo o modelo americano em ambos os casos. Destaco também a importância da montagem/edição tanto no filme como na notícia.

Em *Ética, manipulação e o poder da imagem* mostro os conflitos éticos da profissão no dia-a-dia. Cito como exemplo o jornalismo investigativo e todo o cuidado de que o repórter carece para construir a reportagem sem comprometer suas fontes de informação. E lembro também da atuação das empresas de comunicação, que muitas vezes deixam de prestar um serviço de interesse público por questões econômicas e jurídicas que podem vir a prejudicá-las. Também nesse capítulo, incluo a forma como a televisão trabalha com a notícia, frequentemente manipulando-a e transformando o noticiário num verdadeiro show de entretenimento, esquecendo de sua função primária: informar.

O capítulo seguinte, *Fotojornalismo no cinema*, trata exclusivamente do trabalho do repórter fotográfico, que se tornou essencial ao jornalismo, quando a câmera fotográfica foi tida como um instrumento de relato por excelência, em virtude do realismo de suas imagens.

Em *O poder da notícia*, tomei a liberdade de colocar no título o mesmo nome do filme, que fala sobre a carreira de um dos jornalistas americanos mais temidos e respeitados de todos os tempos: Walter Winchell. Ele revolucionou o jornalismo americano e conseguiu até a inimizade de Hitler por criticá-lo severamente em sua coluna e em seu programa de rádio diário.

Para encerrar, escolhi uma função dentre as inúmeras nas quais um jornalista pode se aventurar: o difícil trabalho do correspondente de guerra. Acho que de todos os filmes que abordam a temática jornalística, este é o que mais se aproxima da realidade. Primeiro porque os filmes são fiéis reconstituições de histórias verídicas. E, segundo, devido às condições de filmagem, que parecem levar o espectador para dentro dos campos de batalha.

Dois registros, duas formas de expressão



O cinema foi, desde o seu nascimento, uma expressão popular. O mesmo não se pode dizer do jornalismo, que só adquiriu popularidade com a chamada *penny press*, na metade do século XIX. A evolução tecnológica e a expansão das zonas urbanas fez crescer também a penetração dos jornais junto às grandes populações. A partir dos anos 30, a venda dos jornais nas ruas origina o conceito moderno de notícia, estabelecendo uma proximidade entre leitor e jornalista, que é um personagem da cidade, uma figura familiar.

As notícias tornam-se cada vez mais próximas do cotidiano de cada um. Antes, porém, no século XIX, os jornais limitavam-se a publicar os preços de mercadorias e notícias internacionais. Surge então o interesse humano e, conseqüentemente, estreitam-se os laços entre o repórter e seu leitor. Daí o interesse do cinema pelo tema. Já que o leitor acredita no jornalista, o mesmo pode acontecer se este personagem for levado para as telas.

O primeiro veículo de comunicação de massa escrito foi o jornal, publicação periódica ou semanal criada para emitir informação e opinião sobre ocorrências da atualidade. A invenção e a expansão da imprensa de tipos móveis, no século XVI, constituíram o fator principal para o desenvolvimento do jornal.

O cinema, outro veículo de comunicação de massa, também expressão de arte e entretenimento, esteve, desde o início, associado ao jornal, divulgando atualidades. E, como reflexo da realidade social, apropriou-se do jornalismo e sua importância para a sociedade como tema de muitos filmes de ficção.

Os filmes americanos foram os primeiros e o que mais frequentemente focalizaram os benefícios e malefícios do jornal contra a vida de diferentes pessoas, não importando a classe sócio-econômica. Muitos

filmes louvaram o jornalismo como fonte de alegrias e tristezas, triunfos e derrotas daqueles que se dedicam ao ofício, principalmente redatores e repórteres. E, naturalmente, por se tratar da maior nação capitalista do mundo e a mais democrática, o cinema americano abordou ainda as ações às vezes nobres e outras bastante questionáveis dos empresários – os proprietários de jornal.

A importância da figura do jornalista tem despertado um interesse contínuo no cinema desde as primeiras décadas do século XX. À sua maneira, algumas vezes realista e outras nem tanto, o cinema tem mostrado, ao longo de sua existência, como se dá a busca pela notícia, o que move um repórter, como o profissional lida com a ética – questões que apenas quem convive diariamente com a produção da informação conhece.

O registro e a narração cinematográficos e jornalísticos são dois pontos em comum entre as duas linguagens. Segundo Stella Senra, “os dispositivos técnicos, os recursos ou de linguagem foram desenvolvidos, cada um a seu modo, a serviço de uma mesma ‘transparência’ que assegurou para o jornal, a afirmação de sua objetividade e para o cinema a insistência na verossimilhança de suas imagens.”¹

O objetivo de mostrar a realidade e buscar a verdade tornam os filmes de temática jornalística realistas por essência. Isso, claro, em se tratando do modelo jornalístico americano difundido mundialmente e a narrativa hollywoodiana criada em torno da ação dos personagens e do desfecho do filme.

Ao mencionarmos a organização da notícia na consagrada pirâmide invertida, a semelhança entre as duas linguagens é ainda mais clara. Quando o jornalista abre o lide respondendo às tradicionais perguntas *o que, quem, quando, onde, como, por que e para que*, ele está destacando a ação do indivíduo.

A força do jornalismo foi reconhecida ainda em 1909, com o filme *O poder da imprensa*, título que seria utilizado várias vezes, até que outros meios de comunicação de massa tomassem do jornal impresso a hegemonia na disputa pelo poder. O aumento da competitividade, que levou os jornais a atingirem multidões de leitores, ampliou a exploração desse ângulo pelo cinema, especialmente nos anos 20 e 30.

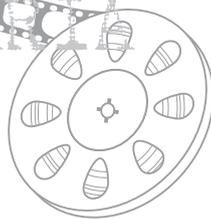
O estereótipo do chefe de redação, hoje chamado editor, afobado, exigente, malcriado, nasceu quando Adolphe Menjou interpretou o clássico *A última hora* (*The front page*, 1931), dirigido por Howard Huges. O filme satiriza a corrupção política e a ética jornalística. Transcorre todo na sala de um tribunal onde jornalistas aguardam a execução de um anarquista por ter matado um policial. Mas mostra, paralelamente, a luta desleal de um editor para manter funcionando como uma verdadeira máquina o seu melhor repórter, impedindo-o até de casar.

Ex-jornalistas e teatrólogos da Broadway se responsabilizaram pela idealização extremada do repórter e do redator, pelos gestos de mesquinha ou de abnegação dos grandes editores. Basta lembrar de *Cidadão Kane* para situarmos o jornalismo como um tema nobre. Afinal, analisa com incrível veracidade a ascensão e o fim melancólico de William Randolph Hearst, revelando o gênio de Orson Welles e sua coragem de contar a verdade sobre os manipuladores da mentira.



Orson Welles em *Cidadão Kane*

Realidade imaginária



A história e seu trajeto com início, meio e fim, assim como o processo da vida, a certeza da morte e o medo do inesperado, estas estruturas lineares, não são as únicas formas de escrita que o cinema pode alcançar. Ao contrário, a ousadia da subversão do tempo, a mistura do sonho com a realidade são os maiores fascínios desta linguagem cinematográfica. Esta capacidade de ultrapassar limites humanos gera interpretações infinitas, tanto em relação à imagem quanto ao sentido de sua narrativa. Afinal, um filme é composto por fragmentos que, separados, talvez não façam sentido. Filmar não é simplesmente reproduzir idéias contidas num roteiro, é mais do que isso. Tem dinâmica, é orgânico, algo vivo, que respira, se movimenta, podendo assumir formas diversas, tanto em relação à sua escrita quanto à sua leitura.

A ousadia e a liberdade de criação e interpretação que conferem ao cinema uma magia tão peculiar, já não podem ser estimuladas na produção jornalística. Por mais que se diga que a objetividade não existe, que é um mito, ela está ali, escancarada no texto. A subjetividade existe, é claro, na maneira como cada repórter conta sua história e, sobretudo, nos donos e editores do veículo. Uma subjetividade que não se manifesta necessariamente pela deformação intencional dos fatos, mas por ênfases e omissões. Basta perceber que dois ou três textos sobre o mesmo assunto nunca serão iguais, porque por trás de uma narrativa há uma vivência individual e uma visão de mundo que obviamente vem à tona quando relatamos um fato.

Assim como um repórter escreve para um público (seja ele qual for), um cineasta também faz filmes para os outros. Nenhum cineasta faz filmes para si próprio. Cinema e jornalismo são duas formas de diálogo. Essa proximidade entre as duas linguagens existe a partir do momento em que o cineasta e o jornalista conseguem falar a outros que não unicamente para pessoas de seu convívio. Este mistério que aglomera o grande públi-

co levanta sempre novas questões em torno da linguagem visual e seu poder além da simples comunicação. Uma sintonia que nos torna mais vivos, no mundo, mais humanos ao dividirmos estas histórias com povos tão distantes e distintos – não apenas geograficamente – como africanos, orientais, velhos, jovens.

Um filme é uma imagem da realidade e não a vida em sua totalidade. Uma notícia também. Ela é praticamente uma descrição visual do que o repórter presenciou. Mas a realidade não está naquele texto. E não estará em lugar nenhum. A realidade do fato só existiu no momento em que ele aconteceu. No cinema, a descrição de uma imagem da realidade é semelhante à notícia. Cada uma com seu ponto de vista.

Mesmo mantendo uma relação objetiva com o mundo real que lhes serve de referência, tentando ser seu reflexo fiel, o cineasta e o jornalista se deparam com a impossibilidade desta ilusão. No entanto, a realidade do jornalista existiu, ao passo que a do cineasta foi criada, e existe apenas no universo de ficção do filme. Uma ficção fabricada a partir de elementos extraídos do mundo real, formando uma realidade puramente imaginária.

A matéria-prima do cinema torna-se a imagem que nos dá uma percepção imediata do mundo. A imagem cinematográfica existe ao lado do mundo denominado real. O fato de alguém autorizar essa significação é suficiente para nos dizer que não estamos na realidade, mas na versão do mundo de outra pessoa.

O crítico Jean-Claude Bernardet diz que filmar é uma atividade de análise. “Filmar então pode ser visto como um ato de recortar o espaço de determinado ângulo, com uma finalidade expressiva.”² As imagens filmadas são colocadas umas após as outras. A reunião das imagens – a montagem – é uma atividade de síntese. São processos que deixam claro que a linguagem cinematográfica é uma sucessão de escolhas: escolhe-se filmar o ator de perto ou de longe, em movimento ou não, deste ou daquele ângulo.

Assim como os montadores ou editores de um filme têm uma função fundamental, organizando e dando sentido às seqüências de imagens e cenas que compõem e contam suas histórias, os jornalistas têm um pouco de cineastas. De alguma maneira e com seus métodos específicos, são montadores do tempo quando editam seus fatos e selecionam o que

será notícia. Tanto para jornalistas quanto para cineastas, normalmente o que muda é o enfoque e o objetivo de suas abordagens.

De todos os elementos que tornam a realização de um filme algo tão particular, possivelmente a montagem seja seu elemento mais específico. A montagem não é simplesmente um trabalho de corte e colagem é, sobretudo, criação, fazendo malabarismos com o tempo e espaço, cenários e personagens. Ao escrever uma matéria, o jornalista, assim como o cineasta, faz escolhas. Decide o que é mais relevante, escolhe os entrevistados que entrarão no texto e situa o leitor no tempo e no espaço. O texto jornalístico também requer um cuidadoso trabalho de montagem.

O homem é plenamente capaz de imitar, de reproduzir as formas do universo e inventar. A intercessão entre realidade e sonho é fonte inesgotável de toda criação artística. A imagem em movimento suscita, inúmeras vezes, um sentimento de realidade no espectador, mas o que aparece na tela é um simples aspecto da realidade, uma realidade estética resultante da visão eminentemente subjetiva e pessoal do realizador. Realismo e idealismo confundem-se e opõem-se, diminuindo a distância que os separa.

Cinema é imagem por natureza. E a imagem, por sua vez, é realista por natureza. O cinema possibilita dois tipos de realismo: o realismo da ficção e a ficção realista. Ou seja, o cinema nos faz ver de forma realista mesmo o que é ficção. Talvez por isso os filmes que têm o jornalismo como tema sejam os mais fiéis à realidade, já que o objetivo final é sempre a busca da verdade. Por mais realista que seja, o cinema é uma expressão da imaginação. Assim como na literatura, em que é possível criar algo independentemente de um fato da realidade cotidiana, no cinema isso também é possível porque ele é, antes de tudo, a arte da ilusão. E o que nos faz acreditar nisso é o distanciamento entre o imaginário e o real que o cinema é capaz de proporcionar através da imagem.

Jornalismo e cinema são duas linguagens aparentemente distintas. Mas têm muito em comum na forma de revelar e mostrar a realidade. Na notícia, a verdade (leia-se o fato mais importante da matéria) é revelada no lide, e no cinema, a verdade (leia-se o desfecho do filme), geralmente fica para o final.

Quando o cinema faz uma narrativa histórica de um fato, ele está

sendo jornalístico por natureza. Assim como uma notícia, um filme é construído para ser entendido. Em ambos os casos, a linearidade dos fatos é fundamental para a compreensão da história.

No cinema a narrativa pode não ser linear, o que de fato acontece com frequência. Quando alterada, a seqüência de um filme jornalístico não chega a ser danosa, pois no cinema o *flashback*, os cortes, os planos são recursos de linguagem que facilitam a compreensão e tornam possível a desconstrução da narrativa. Na produção da notícia escrita ou falada isso é mais complicado, por se tratar de um produto para o consumo imediato do dia-a-dia. Deve ser o mais simplificado possível para atender às expectativas do público.

Sob esse ponto de vista, o cinema leva vantagem, porque a imagem não precisa ser decodificada, ao passo que a palavra sim, pois se obriga a ser construída linearmente. O discurso verbal é um discurso de acréscimos – sujeito, predicado, complemento. A imagem não é linear. Ela é uma oração em si própria, não possui uma referência senão a própria imagem.

Por isso, o cinema é tão universal, especialmente porque a percepção visual ao redor do mundo varia menos que os idiomas. Trata-se da linguagem do que é inerente ao homem, inclusive seus silêncios, pois um filme aceita essas superposições. A imagem se impõe, cobrindo tudo que não seja ela própria e seus silêncios.

Um dos melhores filmes já produzidos em jornalismo, não em qualidade estética, mas em veracidade e proximidade do ritmo e das contradições de um jornal diário, é *O jornal (The paper, 1994)*, de Ron Howard. São 24 horas na redação de um tablóide de Nova Iorque – onde tablóide significa sensacionalismo. Lá estão presentes os tipos clássicos do jornalismo: o idealista esforçado (Michael Keaton), o veterano desencantado (Robert Duval) a redatora-chefe inescrupulosa (Glenn Close), a repórter grávida que trabalha quando deveria estar em casa e aquele redator chato que põe o nome na cadeira.

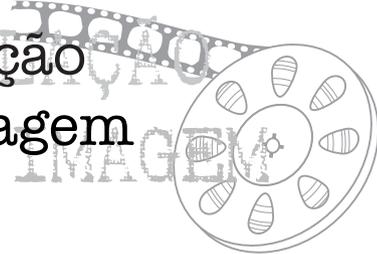
A história gira em torno de um crime cujos suspeitos são dois menores negros. No desenrolar da trama, o personagem de Michael Keaton consegue provar que os garotos são inocentes. Mas para o jornal é tarde demais. A edição já está fechada, com uma foto dos culpados estampada na capa. Heroicamente, Keaton consegue chegar a tempo de parar

as máquinas, não sem antes se estapear com a redatora-chefe, Glenn Close que, mesmo sabendo da verdade, prefere manter uma notícia mentirosa. Michael Keaton vence a disputa e consegue mudar a versão dos fatos na última hora.

Considerando que tablóides vivem do sensacionalismo e da pára-ficção, o final não é nem um pouco verossímil. O mais provável seria uma retratação na edição seguinte, o que certamente não teria repercussão alguma entre a opinião pública. Quem acreditaria na inocência de dois menores negros e pobres depois que um jornal publicasse na capa uma fotografia dos culpados algemados?

Ao provar a inocência dos meninos, já não existe mais sensacionalismo suficiente para vender jornal. Daí o poder da imagem. O sujeito toma como verdade o que ele vê na tela. E é esta capacidade de produzir a impressão de realidade que torna o cinema, assim como a televisão, tão poderosos.

Ética, manipulação e o poder da imagem



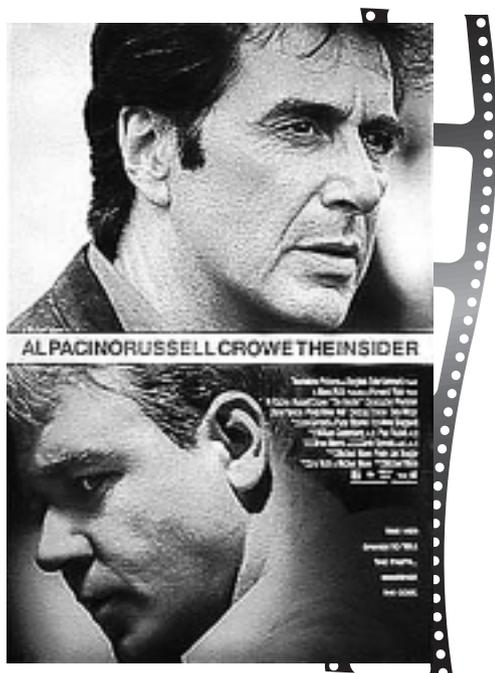
O jornalista Cláudio Abramo dizia que não existe uma ética específica do jornalista: sua ética é a mesma do cidadão. No jornalismo, segundo ele, o limite entre o profissional como cidadão e como trabalhador é o mesmo que existe em qualquer outra profissão. É preciso ter opinião para poder fazer opções e olhar o mundo da maneira que escolhemos. “Se nos eximimos disso, perdemos o senso crítico para julgar qualquer outra coisa. O jornalista não tem ética própria. A ética do jornalista é a ética do cidadão. O que é ruim para o cidadão é ruim para o jornalista.”³

Não existe na profissão de jornalista uma palavra tão mencionada como a ética, que permeia todas as ações de um profissional da imprensa. O comportamento e a criatividade da maioria dos jornalistas são, na maior parte do tempo, de alta qualidade. A questão ética está em todos os campos de atuação do jornalismo, seja na política, economia, cultura, o que for. É na reportagem investigativa, por exemplo, que se produzem os dilemas éticos para os jornalistas envolvidos, mas também é onde se expõem os males, as atitudes erradas e as boas conseqüências para a nação. O jornalismo, mesmo no seu melhor nível, envolve riscos éticos.

O jornalismo investigativo no cinema é o que reflete melhor todo o glamour – se é que ele existe – da profissão. Aquele repórter que corre atrás da notícia, protege suas fontes, dorme na redação se for preciso, coloca a vida em risco por um furo é um herói perfeito para os filmes jornalísticos.

O filme *O informante* (*The insider*, 1999) confronta-se com os riscos de vida e as questões éticas que envolvem uma investigação jornalística. A história é um drama inspirado num caso real. Em 1994, um ex-executivo da indústria do tabaco deu entrevista-denúncia no programa jornalístico *60 minutes*, da rede americana CBS. A emissora não transmitiu a entrevista, alegando que as conseqüências jurídicas poderiam ser

fatais. O filme recria a trajetória dos dois protagonistas dessa confusão: o executivo Jeffrey Wigand (Russel Crowe) e o produtor que o convenceu a falar em público, Lowell Bergman, interpretado por Al Pacino.



A história de Jeffrey Wigand, um doutor em endocrinologia e bioquímica, contratado em 1989 pela companhia de cigarros Brown & Williamson, subsidiária da British American Tobacco, com sede em Kentucky, para chefiar o departamento de pesquisas da empresa, é baseada num artigo da jornalista Marie Brenner, publicado em 1996, na revista *Vanity Fair*. Em 1993, Wigand foi desligado da empresa, já que se recusara a cooperar no desenvolvimento da química da amônia para aumentar a eficácia da nicotina nos cigarros fabricados pela companhia, além da manipulação de outras substâncias cancerígenas. Na época, Wigand foi alertado pelo chefe da companhia para que honrasse um rigoroso acordo de sigilo da empresa, evitando assim um pesado processo em suas costas e a perda dos benefícios do seguro médico para sua família.

Durante todo o filme, o produtor é quem luta para conseguir que o depoimento do executivo seja exibido independentemente de questões empresariais que podem causar prejuízos à empresa. Quando consegue convencer Wigand a depor, Bergman se sente totalmente responsável pela vida do executivo, que é até mesmo ameaçado de morte.

A importância da descoberta de um fato que pode prejudicar a saúde de milhões de pessoas bate de frente com os interesses da rede de televisão. É uma contradição com a qual muitas vezes as grandes empresas de comunicação se deparam. Ao mesmo tempo em que são de interesse público, as empresas pertencem a grupos privados. Prevaecem os interesses privados e o público não tem participação ativa nesse processo.

O filme é uma prova sutil de que a comunicação que nós temos a nossa disposição caracteriza-se como uma via de informação (acompanhada de manipulação) influenciada pelos grupos que operam essa estrutura em detrimento da socialização e integração do indivíduo. É uma comunicação produzida por uma estrutura hegemônica de poder e que reflete os interesses dos países ricos.

No artigo *Quem é o vilão de 'O informante'?*, publicado no *Jornal do Brasil*, no dia 26/2/2000, Alberto Dines faz uma reflexão sobre o filme e a atuação da mídia:

“O cinema, primeira arte de massas, é também o mais persistente observador da imprensa. Situação que deve intensificar-se na medida em que as megafusões no setor produzirem aberrações como a parceria AOL-Warner-CNN-Time. Sempre haverá um produtor independente para flagrar os desvios que fatalmente ocorrerão na esteira das novas hidras multicéfalas.

O inevitável conflito de interesses dentro de um gigante da mídia é brilhantemente explorado em *O informante* quando o jornalista Mike Wallace, finalmente despertado para os seus compromissos éticos, avisa à chefe do departamento jurídico da CBS que levará ao ar a reportagem integral contra a indústria de cigarros. A advogada apela, cínica: ‘Mas, Mike, nós trabalhamos na mesma empresa!’ Ao que o veterano repórter responde: ‘Mas temos profissões diferentes...’

Ao contrário do que afirmaram alguns semanários brasileiros, a vilã do filme não é a Brown & Williamson ou o cartel das tabaqueiras que mantém sob rigoroso sigilo o resultado das pesquisas sobre os efeitos nocivos da nicotina. O vetor dramático da obra é claro, indiscutível, ine-

quívoco: o esforço de um repórter-produtor, Lowell Bregman (Al Pacino), para dobrar a direção da rede CBS e levar ao ar no famoso 60 minutos o depoimento do Dr. Jeffrey Wigand (Russel Crowe) sobre os malefícios do cigarro. O bandido desse moderno western é o conjunto de nulidades que hoje se abanca e dirige as grandes corporações jornalísticas sem nenhum compromisso com a essência do negócio, mas com poder suficiente para vetar a divulgação de matéria de tamanha importância. E porque o filme é inteiramente baseado numa reportagem (um dos raros casos em que isso aconteceu) quem vai para o banco dos réus é o sistema mediático, capaz de desfibrar momentaneamente um jornalista com o currículo de Mike Wallace ante o espectro de passar o resto da sua vida numa rádio pública que ninguém ouve.

No filme é Al Pacino quem dá a dica ao *Times* nova-iorquino sobre o que está acontecendo na CBS. E sua imediata intervenção impondo um inédito recuo à CBS só acontece porque desde o caso Watergate o jornal cobre diariamente a mídia como outro setor qualquer. Suas recentes reportagens sobre as prevaricações ocorridas no *Los Angeles Times* criaram tal celeuma no país que o jornal californiano foi obrigado a se retratar na primeira página. A mídia observada pela mídia perde a impunidade e a capacidade de cometer abusos.

O informante é muito mais do que um libelo contra a indústria tabaqueira e os métodos para esconder os malefícios da nicotina. É um emocionante desnudamento da atividade jornalística. Strip-tease moral. E como obra de arte faz do espectador objeto do espetáculo. Apto, agora, a encontrar na mídia — como na vida — sordidez e nobreza, covardia e coragem, mesquinharia e despreendimento.”

Alguns métodos que os jornalistas utilizam para obter e apresentar notícias são eticamente duvidosos. Mentir para os leitores, inventando ou manipulando notícias e fazendo plágio, são violações muitas vezes correntes na atividade jornalística. Dar mais peso às notícias pelo uso de uma linguagem mais excitante, quer os fatos justifiquem, quer não, e tomar certas liberdades com os fatos, são problemas mais comuns no jornalismo do que os jornalistas de fato admitem. E a maquilagem das notícias não é feita apenas pelos repórteres para que suas histórias pareçam melhores do que são, mas também por editores querendo vender suas histórias para a primeira página do jornal.

Uma prática ruim é a maneira como os jornalistas invadem a privacidade de pessoas comuns, apanhadas involuntariamente pelas notícias. Introduzir-se na propriedade privada depois de ter ocorrido uma tragédia ou um crime é indesculpável. Assim como a prática de tirar vantagem de pessoas pouco sofisticadas no relacionamento com jornalistas e que, mesmo sem saber, às vezes por confiança exagerada, permitem a invasão da sua privacidade. Uma outra tendência perturbadora é o fato de os jornalistas dependerem da lei e das decisões da justiça para guiar sua conduta. Essa recusa em assumir responsabilidades resulta, muitas vezes, em decisões da redação baseadas não no que está certo ou errado, mas na pergunta: Até onde poderemos ir ?



Exemplo recente no cinema da má conduta jornalística é o filme *O quarto poder* (*Mad city*, 1997), de Costa-Gravas, com Dustin Hoffman no papel de um repórter de uma pequena filial que quer voltar para a grande rede a qualquer custo. Para isso, transforma um pequeno desentendimento entre um segurança de museu e sua patroa num espetáculo televisivo de proporções assustadoras. Hoffman cria um fato em cima de uma briga. O segurança vivido por John Travolta é demitido e volta ao museu para pedir seu emprego de volta. O repórter está lá dentro fazendo uma maté-

ria fria e presença a discussão entre os dois. E se vê nas mãos com uma história que pode lhe dar de volta o cargo de prestígio que ocupava na rede nacional. O final é trágico. Termina com a morte do segurança e o personagem de Dustin Hoffman se culpando pelo fato que ele próprio criou.

O filme é uma reflexão de como a imprensa é de fato o quarto poder, ao lado do legislativo, executivo e judiciário. É o jornalismo em sua face mais despreocupada com a veracidade dos fatos e a repercussão da notícia que cria.

No jornalismo televisivo a repercussão da notícia é imediata. No caso do filme, mesmo sendo uma história forjada, nota-se que a ação do personagem principal é estimulada pela simples presença da câmera e pelo poder de persuasão do repórter.

A construção da notícia na TV é tão fragmentada quanto a construção de uma narrativa cinematográfica. Por exemplo: um noticiário de TV transmite um rápido boletim sobre um grande comício político, em época de eleição. Em primeiro lugar, os produtores têm que selecionar, nos discursos feitos no comício, as palavras que pretendem utilizar.

Essa primeira escolha é significativa, pois, inevitavelmente, pesa na balança, de uma forma ou de outra, ainda mais porque os oradores não se expressam em público da mesma forma que o fazem na televisão. Eles falam alto, agitam os braços, o que, com certeza, parecerá exagerado e, frequentemente, ridículo na tela pequena. Durante a edição, o produtor ainda vai selecionar imagens do público aplaudindo o político fervorosamente e, de preferência, apenas pessoas de boa aparência. Para todos os efeitos, o produtor fez seu trabalho. Não distorceu a realidade, selecionou fragmentos dela. Como no cinema.

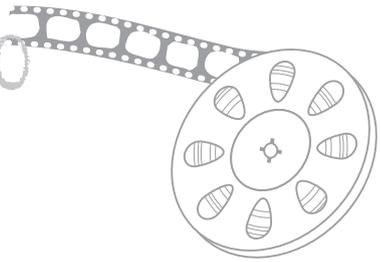
A reflexão de Jean-Claude Carrière insiste no fato de que o espectador pode refletir criticamente sobre o que vê e não ser apenas um agente passivo: “Às vezes basta estar alerta, para ter uma lúcida compreensão da linguagem cinematográfica para que todos os noticiários de tevê se transformem num interessante exercício de decodificação. Podemos olhar, então, com novos olhos, para as imagens que nos bombardeiam, antecipando bocos sem saída, artifícios técnicos, omissões. Nossa habitual passividade pode dar lugar à observação, à curiosidade, a um olhar crítico. Um atitude necessária, salutar e — sem dúvida, por essa mesma razão — permanentemente ameaçada”.⁴

Pode ser ilusório, mas ainda assim é possível. No entanto, é preciso levar em consideração que há anos o noticiário é um show e o objetivo principal é, basicamente, o entretenimento. A última coisa que uma rede de TV gostaria era que os espectadores procurassem notícias melhores em outro canal.

FOTODIÁRIO

Fotojornalismo

no cinema



Fatos são geralmente transmitidos melhor pela imagem do que pelas descrições, sempre submetidas à tradução subjetiva do narrador. O cinema mostra a foto em movimento, isto é, todo o desenrolar da ação, do começo ao meio, ou inteira, do início ao desfecho. E a ação não substitui a síntese do momento fisgado, aproveitado, selecionado, ampliado, cortado, exposto.

Quando a câmera fotográfica surgiu, ela passou a oferecer um realismo ainda maior do que os repórteres haviam conseguido até então. E tornou-se um instrumento de relato por excelência, exatamente pelo realismo de suas imagens. Foi em virtude dessa crença na suposta “transparência e neutralidade” da fotografia que a imprensa passou a valorizá-la. O prestígio das fotos naturais, não posadas, criou a estética da foto jornalística.

Stella Senra lembra do impacto da nova forma de expressão. “De todas as técnicas que redimensionaram a história do final do século passado, a fotografia parece ser aquela cujo destino está mais emaranhado no surgimento da modernidade. Através de seus mecanismos de captação, registro e multiplicação das imagens – que desafiam a unicidade e anunciam a fragmentação – a fotografia aproximou e ao mesmo tempo afastou o homem do mundo, tornou-os simultaneamente mais íntimos e mais estranhos.”⁵

O filme *A testemunha ocular* (*The public eye*, de 1992), é o cinema falando de sua própria essência: a fotografia, colocando em questão o seu papel dentro do jornalismo. Ambientada nos anos 40, a história narra a trajetória de um fotógrafo *free-lancer* que se divide entre o terreno da polícia e a carreira jornalística. Joe Pesci trabalha entre os dois universos e acaba se envolvendo numa briga de gangues.

A testemunha ocular mostra o quanto a cidade é um rico campo de trabalho para o jornalista. O espaço urbano é o cenário e, ao mesmo

tempo, um personagem do filme. Por conhecer a cidade inteira e saber exatamente quais são as gangues que comandam as ruas, Bernie sempre dá um jeito de chegar antes da polícia ao local crime. Lá, ele tem o controle da situação. Muda o morto de posição, tira do enquadramento os objetos desnecessários e faz a foto. Ao mexer nos cadáveres, escolhe o que quer mostrar aos jornais. E assim define o impacto que a foto vai causar, controlando a emoção do leitor.



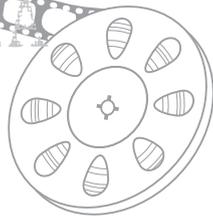
Como ele próprio é um personagem do submundo, solitário e desprezado, sabe exatamente o que rende foto para a primeira página dos jornais. E faz tudo para conseguir a imagem perfeita. Mas nada é por acaso. Ele planeja detalhadamente. Graças aos seus contatos com policiais e *gangsters*, consegue se antecipar aos fatos.

A seqüência que ilustra esse privilégio do fotógrafo é a briga entre duas gangues rivais, que termina em morte dentro de um restaurante. Bernie soube antes e se preparou para o acontecimento. Fotografou tudo escondido debaixo da mesa e ainda contou com a ajuda de outra câmera automática, que ele colocou no chão.

No final das contas, Bernie vira o herói da história. Revela antes da polícia quais são os responsáveis pela onda de assassinatos na cidade. E ainda consegue realizar um sonho que até então era impossível. Transformar suas fotos num livro.

Mais uma vez, se distanciando do impacto das imagens é possível refletir sobre o que é a atividade jornalística. Nem tudo é factual, inesperado e repentino. Esse filme seria o exemplo de uma visão contrária do que é a essência do jornalismo: o acontecimento imprevisível. O que não é o caso, já que todas as ações do fotógrafo são planejadas e o público sabe exatamente o que está por vir. Ou seja, o autor da história preferiu revelar antes para o espectador o que poderia ter sido reservado apenas para o final.

O poder da notícia



Antes dos satélites, da TV a cabo, dos canais de notícias 24 horas, da internet e das centenas de revistas e jornais, o povo americano procurava um homem para conseguir informações: Walter Winchell (Stanley Tucci). Mais de 55 milhões de pessoas ouviam seu programa semanal de rádio ou liam sua coluna diária, transformando-o no jornalista mais poderoso e temido de todos os tempos. Buscando uma nova forma de atingir o público comum, ele decidiu informar seus ouvintes e leitores sobre os segredos dos ricos e famosos – alterando para sempre as regras do jornalismo mundial. Por mais de 30 anos, Winchell utilizou seu poder de comunicação como nenhum outro, explorando a vida particular de pessoas públicas sem se importar com as conseqüências.

A história de Winchell foi para o cinema, no filme *O poder da notícia* (1998) que narra a ascensão do jornalista, a partir dos anos 20 até o final da Segunda Guerra, e seu declínio a partir dos anos 50. Enquanto Winchell limitava-se a colocar no ar e no jornal as fofocas sobre os ricos, tudo corria bem. Com o início da guerra, o jornalista viu-se obrigado a tratar de política. E começou a massacrar Hitler. O dono do jornal não gostou, porque tinha interesses a defender, e passou a censurar um homem que sempre falou o que quis. Ele era, inclusive, muito bem querido pelo presidente da república, Franklin Roosevelt.

Em um dos encontros entre os dois, Roosevelt previu a chegada de Hitler. O diálogo pode não ter acontecido, mas ilustra muito bem a relação de Winchell com a notícia e seu compromisso com divulgação e análise dos acontecimentos, apesar de em uma das cenas o próprio jornalista dizer que já foi chamado de tudo, menos de repórter. Roosevelt: “Eu acho a democracia uma coisa divina. Temo que o mundo esteja se tornando perigoso, é uma bomba cujo pavio já foi aceso. Não sei onde explodirá, mas você é o único repórter que não obedece a ninguém. A

América precisa de um filho como você, que não obedece a ninguém. O rosto do medo está para aparecer. Ainda não vi seus olhos e não sei seu nome, mas você vai procurá-lo, não é? E quando você vir esse rosto, não obedecerá a ninguém, nem mesmo a mim. Você servirá a sujeira, berrará os boatos e será uma voz poderosa”.

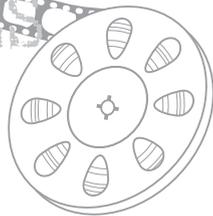


Stanley Tucci como Walter Winchell

Depois desta cena, uma foto de Hitler aparece no jornal nas mãos de Winchell, que conversa com seu ghost writer num bar. “Ele é um bandido. Cresci nas ruas e sei reconhecer um bandido.” Dito e feito. Logo que o jornalista começou a escrever contra Hitler, seu patrão, dono do *Daily News*, tratou de repreendê-lo. “Escreva para a ralé que nos enriquece. Tire o olho da Europa e vá espiar pelas fechaduras da Broadway. Hitler está transformando a Alemanha num país produtivo e lucrativo. Concordo que ele exagera com os judeus, mas isso é só um detalhe. E palavras não machucam ninguém. Portanto, afaste-se da política e volte para os mexericos.”

Winchell não aceitou e sua coluna, que inicialmente era publicada na segunda página do jornal, foi perdendo o destaque até ser abolida. É quando o jornalista migra para o rádio e conquista cada vez mais ouvintes, com seus editoriais que criticavam Hitler ferozmente. Nessa época, muito mais do que o jornal impresso, o rádio foi um veículo extremamente democrático. Antes de abandonar o jornal, Winchell já havia conquistado fama, dinheiro e ouvintes por todo o país. Com o sucesso garantido, seus novos patrões não se arriscariam a censurá-lo, e o jornalista continuou trabalhando até que conseguiu a repercussão que tanto queria: Hitler o declarou o mais novo inimigo da Alemanha.

Os correspondentes de guerra



O século que terminou ficará marcado pelos maiores conflitos da história da humanidade. Centenas de guerras, motivadas por questões imperialistas, étnico-religiosas, políticas ou econômicas, fizeram deste o mais sangrento de todos os séculos. O surgimento e aprimoramento das grandes redes mundiais de comunicação uniram, quase que instantaneamente, um continente ao outro, quebrando a barreira do tempo e do espaço, e aproximando o espectador do conflito, ainda que ilusoriamente.

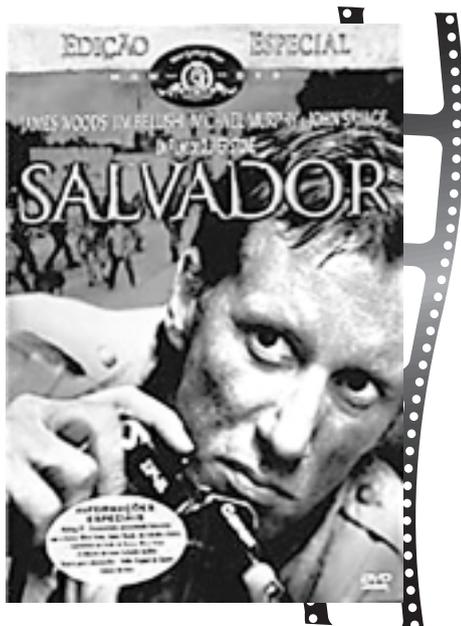
Os tristes momentos das grandes guerras do século 20, as recordações e principalmente as impressões dos conflitos foram amplamente retratados pelos livros, fotos e, sobretudo, a televisão. Mesmo com sua dimensão realista, a TV conseguiu reduzir essa realidade, muitas vezes impedindo que a guerra se transformasse em algo político, de densidade. Surge uma guerra pós-moderna, limpa, que parece não ter conflitos e mortos.

Mas nem a televisão, os livros de história ou as fotografias conseguiram retratar as guerras com tanta riqueza de detalhes e veracidade como o cinema. E lá estavam os correspondentes, arriscando suas vidas e convivendo com situações perigosas para, em seguida, enviar ao jornal um relato pessoal, traduzido para a realidade de seu país de origem. De todos os filmes que abordam a temática jornalística, os que reproduzem momentos de guerra são os mais viscerais e realistas. Assumem quase o papel de um documentário, sobretudo com a presença de uma câmera inquieta na maioria das vezes, acompanhando o trabalho do repórter nos campos de batalha.

O repórter correspondente tem uma liberdade que os repórteres baseados na cidade onde o jornal é editado dificilmente teriam. Na maioria dos casos, a decisão do que escrever, do que apurar é do próprio correspondente. Isso o obriga a ser muito disciplinado, porque precisa manter

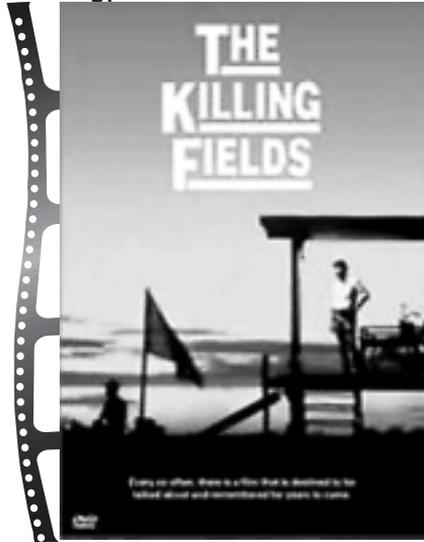
um fluxo regular de matérias. Quando não se está cobrindo um grande assunto – uma eleição ou uma crise política, por exemplo – fica muito mais difícil manter esse fluxo de matérias.

Uma das situações em que o correspondente trabalha duro para manter o leitor de seu jornal informado é durante a cobertura de uma guerra. Sobretudo quando o jornalista é bancado por um jornal rico, que investe na apuração e, conseqüentemente, leva à colheita de grandes notícias.



Um dos filmes escolhidos para fundamentar este capítulo foi *Salvador, o martírio de um povo* (1986), de Oliver Stone. O cenário é a guerra civil em El Salvador, na década de 80. O irresponsável e fracassado jornalista Richard Boyle (James Woods) vai para o país com a intenção de conseguir uma reportagem sensacional e assim se reabilitar profissionalmente. Há momentos de intensa poesia nas imagens, mas quase tudo é tocado pela tragédia. As cenas reproduzidas são de fato reais, como o assassinato do arcebispo D. Oscar Arnulfo Romero e a seqüência do estupro e assassinato das freiras da ordem de Maryknoll, em 1980, a invasão da cidade de Santa Ana pelos guerrilheiros, em 1981, e a morte do jornalista John Cassidy, que pagou com a própria vida para tirar “aquela foto”.

Para Richard Boyle, tudo era apenas mais um trabalho com poucas chances de render grandes fotos e matérias. Mas o tempo tratou de mudar a visão do jornalista que se envolveu profundamente com a guerra e luta até hoje para reaver a mulher e os dois filhos que não puderam sair do país.



É o caso do *New York Times*, um jornal massudo, com um faturamento absurdo, que cobre tudo que se puder imaginar, graças em parte ao seu enorme grupo de correspondentes. Um deles é Sidney Schanberg, hoje colunista influente do jornal. Sua experiência como correspondente de guerra gerou uma emocionante adaptação para o cinema. Talvez o filme *Os gritos do silêncio* (*The killing fields*, 1984), de Rolland Joffé, nem devesse ser classificado como adaptação, tamanha a fidelidade com a história real. O fotógrafo, por exemplo, é interpretado pelo verdadeiro personagem da história, que se passa na década de 80, no sudeste asiático, durante a guerra no Camboja. Ele é o produtor Haing S. Ngor, um médico preso pelos comunistas, que se torna intérprete e amigo de Sidney Schanberg, interpretado por Sam Waterson.

Diferentemente do caloteiro, Richard Boyle, de *Salvador, o martírio de um povo*, citado anteriormente, Sidney Schanberg parte com destino certo e uma cobertura planejada previamente, na medida do possível. Como em todas as situações de guerra, ele se vê forçado a sair do país junto com todos os outros estrangeiros para não morrer. E sofre por não

poder levar o amigo, que consegue mandar a família para os Estados Unidos, mas fica preso no país e é obrigado a fazer trabalhos forçados para sobreviver. Cinco anos depois, Sidney consegue reencontrar o fotógrafo, graças à ajuda da Cruz Vermelha. Ele vai para Nova Iorque ao encontro da família e acaba empregado no *New York Times*.



Em *Bem-vindo a Sarajevo* (*Welcome to Sarajevo*, 1997), de Michael Winterbottom, dois repórteres correspondentes de televisão, um inglês e um americano, conhecem de perto os horrores da guerra na Bósnia. No início do filme, baseado em fatos verídicos, a preocupação dos dois era apenas obter “boas” imagens do conflito. O distanciamento dos jornalistas era tanto que eles não hesitavam em dizer: “Crianças feridas e mortas ficam ótimas na televisão”. É o sintoma que acomete tudo o que pode ser notícia na TV. As imagens seguidas das informações sobre uma guerra se transformam num espetáculo. Daí a preocupação da dupla em conseguir dramatizar o máximo possível a cobertura.

Mas com o passar dos meses, eles deixam a frieza de lado e se envolvem completamente com a população de Sarajevo. Floyd e Michael Henderson encontram um orfanato na cidade e acabam se emocionando com a situação das crianças e da professora Mrs. Savic. Comovido com o

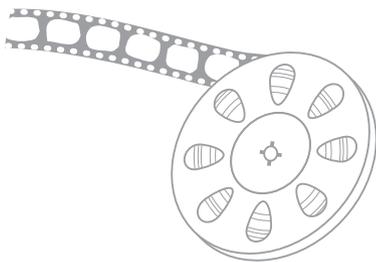
pedido das crianças para que sejam retiradas do campo de batalha, Handerson arrisca sua própria vida para tentar levar a menina Emira ilegalmente para a Inglaterra. A partir daí, o trabalho dos dois repórteres foge do objetivo inicial que era a busca de notícias sobre a guerra.

Vista pela televisão, a guerra tem um grau de realismo intenso, mas por ser televisionada ela perde densidade e ganha superficialidade. Perde dimensão como experiência dramática e se transforma em algo banal, em mais um espetáculo que assistimos. É claro que a realidade não desaparece, mas torna-se reduzida ao ganhar abstração e estetização.

O que se poderia dizer sobre esses filmes nunca será tão impactante quanto as imagens retratadas. As três histórias escolhidas são matérias vivas, reproduzidas com a intenção de contar um fato tal e qual ele aconteceu, sem artifícios, e com a menor quantidade possível de recursos cinematográficos mirabolantes. Tudo para manter o realismo dos fatos e aproximar ainda mais o espectador daquela realidade.

CONCLUSÃO

Conclusão



Arte de produzir sonhos e ilusões, o cinema flertou com o jornalismo e conseguiu, na maioria das vezes com sucesso, retratar o mundo da notícia tal qual ele é: previsível, inesperado, manipulado, confuso, claro, objetivo. Muitas vezes melhor do que nós gostaríamos que fosse.

Se, em alguns filmes, o cinema se valeu de idéias mirabolantes para falar sobre jornalismo, é porque o cinema é, antes de tudo, uma expressão puramente imaginária. E a imaginação nem sempre caminha ao lado do real. Ainda bem. É ela que nos desvia da rotina e, ao mesmo tempo, se introduz na realidade, desfigurando-a e intensificando-a. É disso que vive o cinema.

A intenção deste trabalho foi encontrar pontos em comum, sem esquecer as diferenças, entre duas linguagens que foram se aperfeiçoando ao longo deste século e tornando-se cada vez mais populares e indissociáveis da própria existência humana. Não vivemos mais sem informação. Somos platéia de nós mesmos.

O cinema proporcionou ao jornalismo a visão romântica da profissão que foi se perdendo ao longo do tempo, com o corre-corre cada vez maior do cotidiano, com prazos de fechamento cada vez menores e espaços reduzidos para os textos em detrimento dos anunciantes.

Nós somos a matéria-prima da notícia e das histórias que vão para as telas, sejam elas inventadas ou “inspiradas em fatos reais”. Quando o cinema reproduz uma história verídica, ele está sendo literalmente jornalístico. É o mesmo o que o repórter faz. Reproduz a sua maneira e conforme sua interpretação, um fato que presenciou. O que, aliás, está se tornando raro. O jornalismo é cada vez mais produzido por telefone, para economizar tempo e dinheiro.

Real ou inventada, a história que o cinema conta fica na memória. Apenas as boas histórias, pois há filmes que passam pelas telas e são logo esquecidos. Com a notícia, a situação é mais problemática. Ela

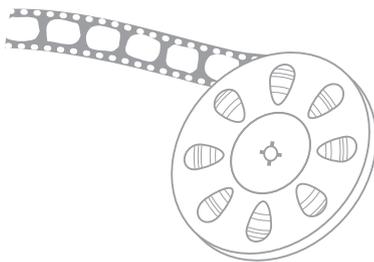
perde seu valor rapidamente, já que tem apenas um dia ou poucas horas de vida útil. Mais uma vez o cinema leva vantagem. Suas imagens podem ser arquivadas para serem revistas quantas vezes tivermos vontade.

O poder que a imagem exerce é indiscutível. Por isso, a alfabetização do olhar é essencial para que se possa perceber os diversos signos visuais desenvolvidos e criados ao longo deste século XX, através da pintura, fotografia, o próprio cinema e, mais recentemente, do bombardeio televisivo e do avanço tecnológico dos computadores.

Aprender a ler imagens é essencial para tentarmos entender nossas manifestações culturais, artísticas e sociais contemporâneas. Assim como para sermos mais tolerantes e nos comunicarmos melhor uns com os outros. O próprio cineasta, antes de fazer qualquer filme, já deve ter sido alfabetizado na escola visual, para que saiba utilizar e enriquecer esta linguagem. A partir do momento em que se realiza um investimento específico na imagem, o processo da comunicação adquire um alcance cada vez maior, onde as imagens contêm meios e mapas necessários para entender suas próprias mensagens.

Se o cineasta e o jornalista forem também estudiosos, não apenas de livros, mas do cotidiano, de sua cultura, de outras culturas, do livro da vida, o qual escrevemos dia após dia, se souberem observar com crítica, mais que simplesmente olhar, enxergar o mundo a sua volta, suas obras serão cada vez mais produtoras de conhecimento. Extrapolando qualquer limite histórico ou temporal, seus trabalhos estarão entre as películas e reportagens que precisam ser discutidas, estudadas para serem compreendidas, e ninguém nos garante que gerações futuras farão a mesma leitura desses textos e imagens. É possível que não.

Logo, é de vital importância que o jornalista esteja sempre atualizando seus conhecimentos, sem nostalgias que nos prendam ao passado e não nos deixem avançar. Assim como o cinema, e anterior ao cinema, a vida é movimento, afinal, hoje será passado amanhã. É essencial vivermos o hoje.



ABRAMO, Cláudio. *A regra do jogo*. Companhia das Letras. São Paulo, 1988.

ARAÚJO, Maria Elisa, ALMEIDA, José Mendes, RITO, Lúcia. org. *Imprensa ao vivo*. Rocco. Rio de Janeiro, 1989.

BERNARDET, Jean Claude. *O que é cinema*. Brasiliense. São Paulo, 1996.

CARRIÈRE, Jean Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Nova Fronteira. Rio de Janeiro, 1995.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Editora Perspectiva. São Paulo, 1972.

PARENTE, A. org. *Imagem-máquina. A era das tecnologias do virtual*. Editora 34. Rio de Janeiro, 1993.

SILVA, C. E. L. *O adiantado da hora - A influência americana sobre o jornalismo brasileiro*. Summus. São Paulo, 1991.

SKLAR, R. *História social do cinema americano*. Cultrix. São Paulo, 1978.

SENRA, Stella. *O último jornalista - imagens de cinema*. Estação Liberdade. São Paulo, 1997.

Artigos em revistas e jornais

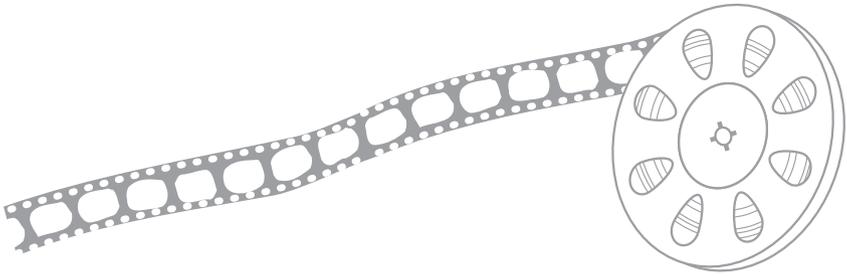
CAVALCANTI DE PAIVA, S. e ESPÍRITO SANTO, M. *O jornalista no cinema americano*, in Cinemin, nº 53.

DINES, Alberto. *Quem é o vilão de O informante?*, Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 26 fev. 2000

Filmes consultados

O jornal (The paper, 1994), Ron Howard; *O informante (The insider, 1999)*, Michael Mann; *O quarto poder (Mad city, 1997)*, Costa-Gravas; *A testemunha ocular (The public eye, 1992)*, Howard Franklin; *O poder da notícia (Winchell, 1998)*, Paul Mazursky; *Salvador - O martírio de um povo (1986)*, Oliver Stone; *Os gritos do silêncio (The killing fields, 1984)*, Rolland Joffé; *Bem-vindo a Sarajevo (Welcome to Sarajevo, 1997)*, Michael Winterbottom.

A IMPRENSA EM CARTAZ



Aconteceu naquela noite (1934)



Cidadão Kane (1941)

A Montanha dos Sete Abutres (1951)

A primeira página (1974)

Passageiro profissão: repórter (1975)



Um dia de cão (1975)

Rede de intrigas (1976)



Todos os homens do presidente (1976)

Síndrome da China (1978)

Reds (1981)

O beijo no asfalto (1981)



Ausência de malícia (1981)

Sob fogo cerrado (1983)



O Dossiê Pelicano (1993)

Prêt-à-porter (1994)

O povo contra Larry Flynt (1996)

Íntimo e pessoal (1996)



Alto risco (2000)

ACONTECEU NAQUELA NOITE

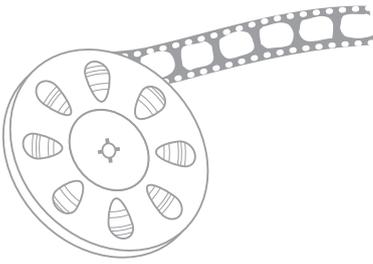


Uma jovem mimada (Claudette Colbert), filha de um milionário, resolve fugir para Nova Iorque. No caminho, conhece um jornalista (Clark Gable) que a ajuda com interesse numa boa história. Este é o roteiro de *Aconteceu naquela noite* (*It happened one night*), um clássico de Frank Capra de 1934.

Um grande sucesso de bilheteria, uma pérola de bom humor e otimismo, foi o primeiro a receber os cinco principais Oscars: filme, diretor, ator, atriz e roteiro. Apesar de o personagem principal ser um repórter (o clichê do jornalista para quem uma boa notícia vale tudo), trata-se bem mais de uma crônica social e de costumes do que um filme sobre jornalismo. Inspirada no conto *Night bus*, de Samuel Hopkins, é uma história como dezenas de outras contadas nos filmes americanos, com um desfecho óbvio. No entanto, o filme diferencia-se das produções comuns por alguns detalhes. Primeiro, por ser a obra que, com seus prêmios, consagrou o diretor Frank Capra. Outro grande trunfo são os atores, Claudette Colbert e Clark Gable, numa sintonia perfeita.



Clark Gable, no outro lado da biombo protetor, provoca a puritana Claudette Colbert.



Cidadão Kane

O retrato da vida privada de um homem público. Foi assim que Orson Welles, diretor, roteirista e intérprete principal de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941), definiu o filme baseado na carreira do jornalista e magnata William Randolph Hearst. O enredo consiste numa série de entrevistas e flashbacks, mostrando a transformação de Charles Foster Kane, estrelado pelo próprio Welles. O jovem idealista transforma-se em um velho desiludido, cuja última palavra antes de morrer é Rosebud, o nome de um brinquedo de infância que evoca a inocência perdida.

“Como uma fábula grotesca, parecia, na semana passada, que Hollywood estava à beira de atacar e destruir sua maior criação.” Foi o que saiu no *Time*, em 1941, sobre o filme *Cidadão Kane*, opinião que se manteve durante quase meio século. E, até hoje, com certeza, o filme de Orson Welles sempre está nas relações de melhores filmes produzidos em Hollywood. Na verdade, Orson Welles nem quis ir a Hollywood, quando foi convidado, no final de 1938, mas o novo presidente do estúdio RKO, George J. Schaefer, lhe fez uma oferta irresistível: 100 mil dólares para produzir, dirigir, escrever e estrelar um filme por ano, com total autonomia.

Welles fez um verdadeiro trabalho de prestidigitação para conseguir filmar *Cidadão Kane*. Apesar da garantia de autonomia concedida por Schaefer, esta ficava sujeita à aprovação, pelo estúdio, do roteiro e do orçamento. Como o RKO estava próximo da falência, era duvidoso que viesse a aprovar um ataque mal disfarçado a William Randolph Hearst, um dos editores de jornal mais poderosos da nação.

A estratégia utilizada pelo diretor foi a de filmar diversos “testes” repetidos, que não exigiam aprovação final, até que esses constituíssem um fração tão representativa do filme projetado que se tornasse um fato consumado. Para obter a aprovação da influente colunista Louella

Parsons, negou que o filme se tratava de William Randolph Hearst, sendo simplesmente uma obra de ficção. Por sorte, Parsons acreditou nele. E foi somente quando Hedda Hoper, a colunista rival de Parsons, assistiu ao filme na primeira exibição oficial, que ela caiu em si.



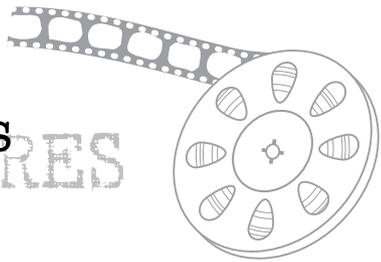
A estréia do filme, programada para 14 de fevereiro de 1941, no Radio City Music Hall, de propriedade dos Rockfeller, foi repentinamente cancelada. Depois disso, *Cidadão Kane* teve dificuldades em ser exibido em outros lugares. Além disso, os fotógrafos de Hearst passaram a seguir Orson Welles à procura de um flagrante indiscreto. Seu passado foi esmiuçado e quiseram saber porque ele não havia servido o exército e questionou-se, pelos jornais, por que os estúdios estavam empregando tantos estrangeiros, especialmente simpatizantes de esquerda.

O mais extraordinário foi a proposta de Louis B. Mayer, um dos grandes pioneiros de Hollywood: ofereceu à RKO 842 mil dólares à vista

caso Sheaffer destruísse os negativos e todas as cópias de *Cidadão Kane* (o filme havia custado 686 mil dólares). Schaefer não apenas recusou, como também ameaçou com um processo de conspiração as maiores cadeias de Hollywood: Fox, Paramount, Loew's. A partir daí, *Cidadão Kane* conseguiu ser exibido em alguns lugares, mas quando a maioria das ações da RKO foram vendidas, Schaefer foi demitido. Duas semanas depois, foi a vez de Orson Welles.

Tecnicamente, *Cidadão Kane* violou todos os conceitos existentes e estabeleceu alguns novos. Apesar das inúmeras indicações para o Oscar, apenas o roteiro foi premiado. Segundo o crítico cinematográfico Ely Azeredo, “certamente há filmes tão importantes quanto *Cidadão Kane*, mas seria temerário dizer que há algum, ao mesmo tempo tão completo: assimilador de conquistas clássicas numa concepção radicalmente revolucionária, moderna; exemplo impressionante da capacidade do cinema para aprofundar-se na existência humana com a força das grandes obras romanescas; e também inventor, complexo, universalmente assimilável, empático. Sem dúvida, permanece de pé a antiga afirmação: Welles começou no apogeu, conseguiu o máximo com *Cidadão Kane*, e nem ele pôde alcançar outra façanha igual”.

A Montanha dos Sete Abutres



Dirigido por Billy Wilder, que já tratara do tema jornalismo em *A primeira página*, *A Montanha dos Sete Abutres* (*Ace in the hole*, que ficou mais conhecido por *The Big Carnival*, 1951) tem uma atuação soberba de Kirk Douglas no papel de Tatum, um repórter inescrupuloso que amplia a tragédia de um homem preso numa gruta para ter mais e mais notícias. O filme tem como pano de fundo a “imprensa amarela” dos Estados Unidos, mas é um vigoroso e candente alerta sobre os desvios a que o jornalismo está sujeito.

Foi inspirado num fato real – o soterramento de Floyd Collins em 1925 –, que inaugurou a “história de fundo humano” como produto da imprensa. Retrata também o gosto do público consumidor de notícias que anseia por uma desgraça que lhe traga alguma emoção.

São marcantes e verossímeis os discursos de Douglas na redação do pequeno jornal da cidade de Albuquerque, chocando o velho e decente jornalista do interior: “Conheço jornais de trás para frente, de cima para baixo, do começo ao fim. Posso escrevê-los, editá-los, imprimi-los, dobrá-los e vendê-los. Sou bom para as grandes notícias e pequenas notícias. Se não houver notícia, eu vou lá fora e mordo um cachorro”, ele diz, referindo-se à clássica definição de notícia dada pelo jornalista americano Charles Anderson Dana (1819-1879): “Quando um cachorro morde uma pessoa, isto não é notícia. Mas quando uma pessoa morde um cachorro, isto é notícia”.

Clássico do cinema americano, *A Montanha dos Sete Abutres* é uma verdadeira lição de jornalismo. O drama humano, as circunstâncias reais ou inventadas pelo repórter para a trama e a abordagem sensacionalista logo chamam a atenção do público. Aos poucos, ele envolve tudo no enredo da sua história, manipula o xerife para ter acesso exclusivo às ruínas, controla a mulher da vítima para que ela, a contragosto, desempenhe um

papel teatral como uma viúva. Por fim, obriga o empreiteiro responsável pelo salvamento a adotar um método de resgate que demoraria uma semana, em vez de outro que libertaria a vítima em menos de 24 horas, pois precisa prolongar o espetáculo ao máximo.

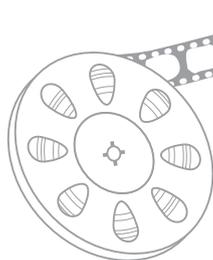


Kirk Douglas (Tatum)

Mas não só o enredo principal permite uma reflexão profunda sobre o jornalismo: a todo momento o protagonista dita suas máximas e conselhos sobre o que ele considera notícia. Quando discute com um jovem repórter sobre o que é jornalismo e o que é notícia, o protagonista diz que os anos de faculdade do novato foram inúteis, e que muito mais útil teria sido sua própria experiência como vendedor de jornais pelas esquinas de Nova Iorque. Com essa experiência ele teria aprendido o que é notícia – entendida como sendo aquilo que interessa ao público, o que vende jornal. Segundo sua filosofia, a morte de centenas ou milhares de pessoas não teria o mesmo interesse que a morte de um único homem. Esta última teria “interesse humano”, fazendo com que as pessoas “tenham interesse em saber tudo sobre ele”.

A necessidade da notícia de impacto – que vende – independe da verdade, tanto que o quadro com a frase “Diga a verdade” na redação do

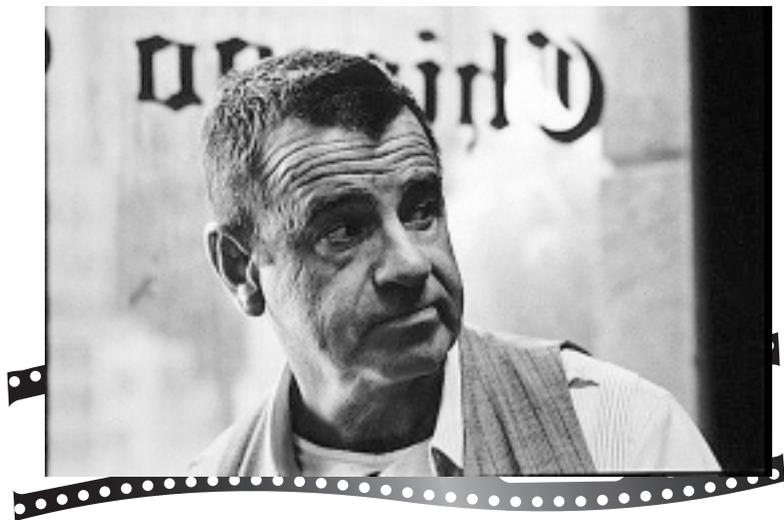
jornal de Albuquerque é constantemente ironizado por Tatum. A “construção da notícia” também é enfocada por Tatum ao cobrir um festival de “caça à cascavel”. “Não preciso de centenas de cascavéis, dêem-me apenas umas 50 no Centro de Albuquerque”, diz ele. O pânico causado pelas cascavéis caçadas nas ruas da cidade seria amplificado quando uma única cobra ainda restasse, e este último réptil ficaria guardado na gaveta dele para que a caça prosseguisse.



A primeira página

A *primeira página*, musical dirigido por Billy Wilder em 1974, é a terceira das quatro adaptações para o cinema da peça teatral de Ben Hecht e Charles MacArthur. As anteriores foram *A última hora* (1931), *Jejum de amor* (1940) e *Troca de maridos* (1988). Conta a história de Hildy Johnson (Jack Lemmon), principal repórter de um jornal de Chicago. Cansado da vida estressante causada pela profissão, está determinado a deixar o emprego e se casar com Peggy Grant (Susan Sarandon).

Entretanto, o ardiloso editor do jornal, Walter Burns (Walter Matthau), não queria perder Johnson e, na véspera da execução de um condenado na cadeira elétrica, tenta convencer o jornalista a ficar um pouco mais para escrever a história. Só que no decorrer da apuração da reportagem, Johnson descobre falhas no processo.

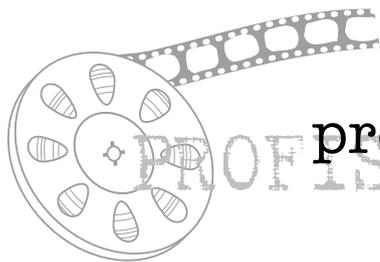


Walter Matthau, um editor ardiloso



Jack Lemmon, um repórter cansado da profissão

O filme recebeu três indicações ao Globo de Ouro, nas categorias de melhor filme e melhor ator (Jack Lemmon e Walter Matthau). Billy Wilder acerta mais uma vez na direção e, principalmente, no roteiro de *A primeira página*, que é recheado de tiradas sarcásticas e geniais sobre os bastidores do jornalismo. Quem também brilha no filme é Walter Matthau, que faz um personagem cínico e manipulador que rouba todas as cenas em que aparece. Um de seus grandes momentos no filme é o olhar de Matthau para Susan Sarandon enquanto Jack Lemmon escreve mais uma matéria para o jornal, que é algo ao mesmo tempo revelador e sensacional. O final de *A primeira página* também é apoteótico, com as últimas cartadas de Matthau para segurar Lemmon no emprego.



Passageiro profissão: repórter

Em *Passageiro profissão: repórter* (*Professione: reporter*, 1975), o cineasta italiano Michelangelo Antonioni, que trabalhou muitos anos como jornalista, exhibe também conceitos sobre a profissão. Como, por exemplo, o de que, numa entrevista, o profissional se expõe mais do que seu interlocutor. Ou seja, as perguntas acabam sendo mais reveladoras do que as respostas.

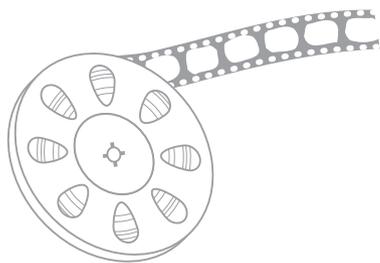


Michelangelo Antonioni, o diretor

O bem-sucedido repórter de TV David Locke (Jack Nicholson) tem prestígio e poder, mas vive amargurado, fazendo carreira com fatos da vida alheia. Assume a identidade de um morto e vai a um encontro que muda sua vida. O filme pode ser visto como uma parábola acerca da falsa identidade.

Passageiro profissão: repórter enquadra-se perfeitamente na categoria de um clássico moderno. O roteiro chegou às mãos do diretor com um prazo pequeno para ser executado, já que o ator convidado para o papel principal, Jack Nicholson, havia assumido outros compromissos. Mesmo assim, e sem ter a segurança de um controle completo sobre a idéia original, Antonioni concordou em fazer o filme.

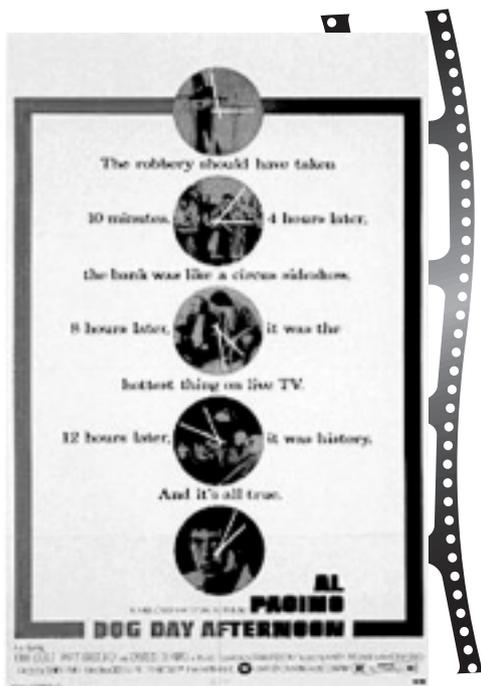
É a história de um repórter descontente com a profissão e com o casamento, que decide trocar de identidade com um inglês, parecido com ele, morto num quarto vizinho ao seu em um hotel africano, para onde viajara a trabalho. O diretor partiu de uma sugestão dramática forte – um homem que abandona sua identidade – e a submeteu a um tratamento autoral. A nova identidade de David Locke é perigosa, pois ele assume o lugar de um traficante de armas. A profissão de repórter impõe uma despersonalização em proveito da objetividade. Ao abandonar sua função – investigar e relatar –, Locke perde a crença nessa objetividade e essa experiência se transfere para o espectador ao assistir ao filme.



Um dia de cão

O realista *Um dia de cão* (*Dog day afternoon*, 1975), de Sidney Lumet, é o relato de um assalto frustrado a uma pequena agência bancária no Brooklyn, em Nova Iorque. Apesar da visão bastante realista de fatos e personagens, consegue transcender o episódico para alcançar o universal, reagindo ainda à tendência generalizada de vulgarização da violência.

Um dia de cão baseou-se em um caso verídico ocorrido em Nova Iorque, em 1972, amplamente divulgado pelos meios de comunicação de massa. O diretor Sidney Lumet levou às telas a história de dois ladrões que planejaram realizar um assalto a banco previsto para durar apenas dez minutos mas que, dez horas depois, ainda permaneciam no banco cerca-

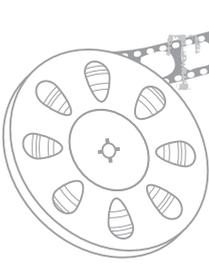


dos pela polícia, pela imprensa e pelos curiosos de plantão. Sonny (Al Pacino), o líder dos assaltantes, queria conseguir dinheiro para que Leon (Chris Sarandon), seu amante homossexual, fizesse uma cirurgia de mudança de sexo.

Enquanto a ação se desenrolava dentro do banco, a multidão apoiava e aplaudia as declarações de Sonny e ficava contrária ao comportamento da polícia. Com esses ingredientes, tinha tudo para se transformar num show de violência e de exploração de um drama pessoal. Quando o fato ocorreu, tanto a televisão como a imprensa em geral camuflaram aspectos considerados chocantes do episódio. Lumet, entretanto, não escamoteou nada, apesar do roteiro contido e cheio de calor humano de Frank Pierson. Lumet abordou a homossexualidade sem nenhum preconceito, assim como as definições maniqueístas dos personagens.

O filme, sem trilha sonora; aproxima-se da linguagem do telejornal já nos planos de apresentação do ambiente e dos personagens, que aos poucos deixam de ser transeuntes para se tornarem protagonistas. O desenvolvimento da trama mostra o poder das transmissões televisivas em situações desse tipo, transformando um drama pessoal em espetáculo.

Um dia de cão ganhou o Oscar de melhor roteiro original, além de ter sido indicado em outras cinco categorias: melhor filme, melhor diretor, melhor ator (Al Pacino), melhor ator coadjuvante (Chris Sarandon) e melhor edição.



Todos os homens do presidente

Em 1972, sem ter a menor noção da gravidade dos fatos, dois repórteres do jornal *Washington Post* iniciam uma investigação sobre a invasão de cinco homens na sede do Partido Democrata, que dá origem ao escândalo Watergate. A descoberta das provas que mostravam o envolvimento do então presidente Richard Nixon com a invasão do escritório rendeu um livro e um filme de sucesso. Robert Redford e Dustin Hoffman fizeram, respectivamente, os repórteres Bob Woodward e Carl Bernstein.

O escândalo de Watergate, como ficou conhecido, é mostrado com riqueza de detalhes no filme *Todos homens do presidente* (*All the president's men*, 1976), de Alan J. Pakula. Não apenas a invasão, mas também os eventos subsequentes que culminaram com a renúncia do presidente. O filme ganhou quatro Oscars, nas seguintes categorias: melhor ator coadjuvante (Jason Robards, no papel de editor do *Washington Post*), melhor direção de arte, melhor som e melhor roteiro adaptado. Foi ainda indicado em outras quatro categorias: melhor filme, melhor diretor, melhor atriz coadjuvante (Jane Alexander) e melhor edição.

Os dois jornalistas acabam descobrindo muito mais do que poderiam imaginar. Fazem uma pesquisa minuciosa de cada detalhe, cada pessoa, cada objeto que possa estar envolvido no caso, numa grande aula de jornalismo investigativo. O roteiro, conduzido sem grandes ousadias técnicas, tem o estilo seco e direto de um noticiário.

O relacionamento entre os dois repórteres durante a investigação, segundo os próprios Bernstein e Woodward no livro que escreveram e que deu origem ao filme, primava pelo espírito de competição. Cada um temia que o outro ficasse sozinho com o resto da história. Se um sáísse atrás de uma dica, fosse de noite ou num fim de semana, o outro se sentia compelido a fazer o mesmo.

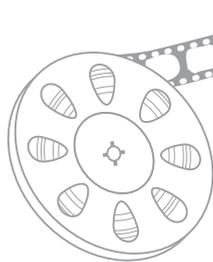
Gradualmente, as suspeitas e desconfianças mútuas foram desaparecendo. Eles entenderam todas as vantagens de um trabalho em con-

junto, principalmente por serem de temperamentos tão diversos. A amplitude da matéria, os riscos em que ela implicava e a necessidade de cautela exigiam a dedicação de – pelo menos – dois repórteres. Somando as informações, ampliaram os contatos.



Um detalhe curioso é que cada um conservava sua própria lista de telefones importantes. Todos os números eram chamados pelo menos duas vezes por semana (o simples fato de uma determinada fonte não atender ao telefone, ou deixar de chamar mais tarde, freqüentemente era sinal de algum fato importante). A soma do total de nomes constantes das listas chegou, em certas ocasiões, a várias centenas, embora menos de 50 fossem duplicatas. Apesar de estarem juntos no caso, cada um procurava evitar, ao máximo, atrapalhar o desempenho do outro. Preferiam manter seus contatos separadamente porque assim os informantes confidenciais se sentiriam mais à vontade.

Discutiam abertamente, às vezes por causa de uma palavra ou da construção de uma frase. As nuances poderiam ter capital importância e a ênfase devia ser dada na medida justa. Mais cedo ou mais tarde (quase sempre mais tarde, segundo eles), no entanto, a história acabava por tomar a forma conveniente.



REDE DE INTRIGAS

Rede de intrigas

O filme de Sidney Lumet, ganhador de quatro Oscars – melhor ator (Peter Finch, que morreu meses antes de receber o prêmio), melhor atriz (Faye Dunaway), melhor atriz coadjuvante (Beatrice Straight) e melhor roteiro original – é uma verdadeira parábola sobre a associação entre verdade e loucura.

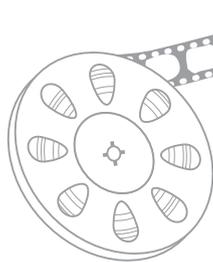


Rede de intrigas (*Network*, 1976) conta a história de um velho comentarista de TV que, após ser demitido da rede de televisão em que trabalha devido à queda de audiência, anuncia no ar que irá se matar

durante o programa da próxima semana. A partir de então, tem início uma ascensão desenfreada de popularidade para ele, que passa a ser conhecido como o Profeta Louco. É imediatamente afastado, mas o público pede a sua volta e como a rede resolve lançá-lo.

Ao apresentar os bastidores de uma poderosa rede de TV, o filme discute o papel dos meios de comunicação de massa e a necessidade de um controle social. Tudo isso por meio da história envolvente de um locutor em decadência, muito bem criado por Peter Finch.

Rede de intrigas foi profético em dois aspectos: a deterioração do telejornalismo em função da audiência (a rede de TV explorando o fato de o âncora ter prometido se suicidar em frente às câmeras) e a globalização (numa cena antológica, o dono da rede explica ao âncora a “cosmologia empresarial”, afirmando que “as nações não existem, o que existe é a Exxon, a IBM, a General Dynamics”).



Síndrome da China

Diversos filmes já trataram do perigo da guerra nuclear. *Síndrome da China* (*The China Syndrome*), de 1978, dirigido por James Bridges e estrelado por Jack Lemmon, Jane Fonda e Michael Douglas, é um deles.

No decorrer de uma reportagem banal sobre uma usina nuclear, a *anchorwoman* de sucesso (Jane Fonda) e seu cinegrafista (Michael Douglas) se deparam com um acidente potencialmente arrasador. O filme coloca um problema difícil para os jornalistas: como divulgar com precisão – instantaneamente, no caso da TV – notícias cuja veracidade não dá tempo de apurar e podem causar pânico?

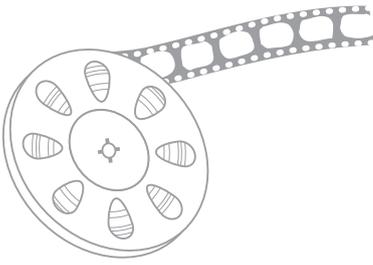


A repórter Jane Fonda: a testemunha do acidente que a realidade copiou.

Por coincidência, 12 dias após a estréia do filme, o âncora da NBC Edwin Newman estava na redação selecionando notícias sobre um acidente na usina nuclear Three Mile Island quando chegou um telegrama da UPI atribuindo a um porta-voz da Agência Nuclear uma declaração tão bombástica quanto enigmática: “Existe o risco final de um derretimento”. As redes concorrentes CBS e ABC deram a notícia em edição extraordinária, mas Newman, por não saber o que significava, embora estivesse avalizada pela UPI e por um funcionário da Agência Nuclear, resolveu investigar mais. A notícia saiu atrasada, mas correta: a declaração não significava que o reator iria derreter e causar um desastre nuclear de grandes proporções, como não causou.

Perto de Chernobyl e da cápsula de césio em Goiânia, *Síndrome da China* é até ameno. De qualquer forma, trata-se de uma correta combinação entre *thriller* e “filme denúncia”. A reportagem (que havia sido filmada sem permissão do chefe de segurança da usina) é censurada pelo diretor da TV, os responsáveis negam a gravidade do acidente, o câmera é demitido (mas antes rouba o tape onde está a filmagem).

Síndrome da China foi indicado para quatro Oscars: melhor ator (Jack Lemmon, no papel de um cientista consciencioso), melhor atriz (Jane Fonda), melhor roteiro original e melhor direção de arte.



Reds

Tornando-se imediatamente um clássico, *Reds* (1981), de Warren Beatty, foi indicado para mais Oscars do que qualquer outro filme nos 15 anos anteriores. Baseado no livro autobiográfico do jornalista americano John Reed, *Dez dias que abalaram o mundo* narra o desenrolar dos fatos que culminaram na Revolução Russa de 1917.

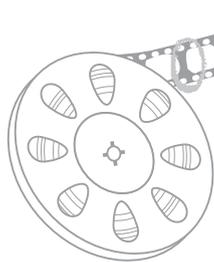
Diferentemente do livro, o filme dirigido e estrelado por Warren Beatty concentra suas atenções no romance do jornalista com a intelectual americana Louise Bryant (Dianne Keaton). O movimento bolchevique fica em segundo plano, se bem que acompanhe a trajetória dos principais líderes da revolução.



Warren Beatty e Diane Keaton em *Reds*

A participação efetiva do jornalista nos eventos que promoveram a mudança de sistema na Rússia, fazendo surgir a União Soviética, dão enorme crédito à narrativa de Reed. O filme começa com ele fazendo a cobertura jornalística da Revolução Mexicana, na qual teve contato com Emiliano Zapata e Pancho Vila. Ao retornar aos Estados Unidos, fica sabendo dos acontecimentos que precipitaram a queda do czarismo na Rússia. Apesar das restrições do governo americano, resolve ir lá para fazer a cobertura dos acontecimentos. Chega a ser preso e, depois de solto, estabelece contato com os líderes da ala radical bolchevique. Logo depois, Louise vai se encontrar com ele.

Sem dúvida, John Reed foi um dos grandes jornalistas de sua época, tendo realizado entre os anos de 1900 e 1920 o trabalho de correspondente internacional. Seu livro *Dez dias que abalaram o mundo* tornou-se a mais famosa cobertura jornalística da Revolução Russa, tendo sido muito elogiado pelo próprio Lênin. Morreu em Moscou, vítima de tifo, aos 44 anos. É o único estrangeiro que teve seu corpo enterrado com honras nas muralhas do Kremlin, ao lado do mausoléu de Lênin.



O beijo no asfalto

Baseado na peça de Néelson Rodrigues, com direção de Bruno Barreto, *O beijo no asfalto* (1981) tem Ney Latorraca no papel de um bancário que atende ao pedido de um moribundo e lhe dá um beijo na boca. Tudo acontece sob o olhar de um repórter.

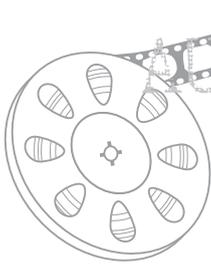
No filme, o jornal é tratado como personagem e cada nova notícia sobre o beijo dado no atropelado vai tecendo o destino trágico do herói Arandir, que não consegue lutar sozinho contra o poder destrutivo do mau jornalismo. O roteiro vai a fundo no processo jornalístico, mostrando a construção de uma notícia sensacionalista e as conseqüências de sua veiculação. O jornal, que deveria ter como premissa o estabelecimento da verdade, acaba deturpando os fatos.



Ney Latorraca, Lídia Brondi e Christiane Torloni

Segundo o escritor Ruy Castro, ao escrever sua peça, Nelson Rodrigues teria se inspirado na história de um antigo repórter de O Globo que fora atropelado e, ao morrer, pediu um beijo a uma jovem que tinha socorrido. Na peça e no filme nela baseado, o beijo é pedido a um homem e transformado, pelo jornal, num caso de homossexualismo em via pública.

A morte funciona como mais um estímulo para a venda do jornal, mas é o beijo entre dois homens que faz o atropelamento parar na primeira página. Para levar o caso adiante, o repórter sensacionalista precisava descobrir fatos que justificassem novas matérias. Com a ajuda da viúva do atropelado, forja então antecedentes que transformam o caso em crime de homicídio.

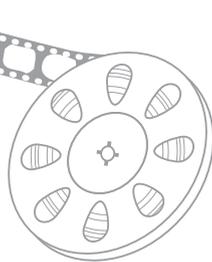


Ausência de malícia

Neste intenso drama sobre o poder da imprensa, Michael Gallagher (Paul Newman, com uma atuação indicada para o Oscar) lê no jornal que é o objeto de uma investigação criminal. De repente, tudo pelo que ele sempre trabalhou está em risco. Procura a responsável pela notícia, a incansável repórter investigativa Megan Carte (Sally Field), e juntos vão descobrir que a história vazou para ela como parte de um plano do chefe das investigações. A vida de Gallagher corre perigo enquanto ele e a jornalista tentam restabelecer a verdade.

Com roteiro do jornalista Kurt Luedtke, ex-editor do *Detroit Free Press*, interpretação precisa de Paul Newman e direção de Sidney Pollack, *Ausência de malícia* (*Absence of malice*, 1981) retrata a situação clássica de manipulação da imprensa pelas autoridades. A repórter Megan Carte é induzida a achar que conseguiu uma informação confidencial. O filme tem o mérito de mostrar os excessos da imprensa, que podem ter consequências nocivas para as pessoas envolvidas, e levanta ainda o problema do vazamento voluntário de informações secretas.

Sob fogo cerrado



Sob fogo cerrado (*Under fire*, 1983), do diretor Roger Spottiswoode, é um filme que aborda um dilema comum ao jornalismo: a militância política em sacrifício da notícia. Nick Nolte faz um corajoso fotógrafo, correspondente de guerra, que renuncia a um furo espetacular para ajudar os sandinistas na Nicarágua durante a revolução contra o ditador Anastacio Somoza, em 1979. Por trás de uma declarada e ilusória neutralidade dos três jornalistas americanos envolvidos – Russel (Nick Nolte), Claire (Joanna Cassidy) e Alex (Gene Hackman) –, questionamentos éticos são colocados à prova. O filme põe em confronto a ética e a ideologia e levanta questões como: É lícito um profissional omitir informação para servir a uma causa política? Em uma guerra, quem é o mocinho e quem é o bandido? Como saber quem tem razão?

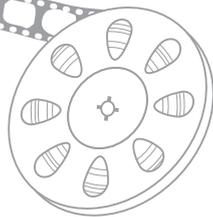


Nick Nolte sob fogo cerrado

Em situações de risco, a vida passa a ter outra lógica. Envolvidos com o grupo guerrilheiro, atrás do líder rebelde Rafael, Russel e Claire acabam caindo numa emboscada. São levados ao líder já morto. O futuro da guerra, a resistência do grupo sandinista, depende de uma foto bem produzida. Russel é “convidado” a fotografar o líder como se ele estivesse vivo, para desmentir a notícia publicada nos principais jornais do mundo e dar esperança à minoria nicaragüense. Russel faz a foto e ganha a capa dos jornais em todo o mundo.

Alex já tinha voltado aos Estados Unidos mas, com a notícia de que Rafael estava vivo, volta para Nicarágua para tentar encontrá-lo e entrevistá-lo. Cai numa emboscada e é assassinado. Antes de ir socorrer o amigo, Russel faz a série de fotos do fuzilamento de Alex, já que não poderia fazer nada para impedi-lo. O filme também faz o público refletir sobre a sensação causada pela morte do jornalista, já que centenas de nicaragüenses já haviam morrido na guerra civil sem causar uma comoção mundial.

O Dossiê Pelicano



Após dois juízes da Suprema Corte serem assassinados, uma estudante de Direito de Nova Orleans, Darby Shaw (Julia Roberts), descobre uma trama que envolve o assassinato de dois membros da Suprema Corte e prepara um dossiê contendo suas opiniões e estudos sobre os crimes. Ela chega à uma surpreendente conclusão que, em mãos erradas, significariam uma revolta na política do país. Ao seu lado tem apenas o jornalista Gray Grantham (Denzel Washington).

Dirigido por Alan J. Pakula e baseado no livro homônimo de John Grisham, *O Dossiê Pelicano* (*The Pelican Brief*), de 1974, levanta questões éticas de forma sutil e envolvente. Tanto a estudante quanto o jornalista encontram-se entre o risco da própria vida e a verdade noticiada. Ambos são ameaçados e “convidados” a esquecer o caso e o conteúdo do dossiê, mas resolvem encarar o perigo em nome da justiça. Gray Grantham, com o voto de confiança de seu editor-chefe, segue com exatidão o teor do artigo 9º do Código de Ética do Jornalista Brasileiro: “é dever do jornalista (...) combater e denunciar todas as formas de corrupção, em especial quando exercida com o objetivo de controlar a informação”. O mesmo código, no artigo 3º, julga ser “dever dos meios de comunicação pública a divulgação de informação, precisa e correta, independente da natureza de sua propriedade”.

Gray resolve que sua vida vale menos que o conteúdo da grande matéria que está prestes a obter, ainda que o próprio presidente de seu país peça para ele calar a informação. Com a ajuda de Darby, Gray consegue juntar provas suficientes para incriminar um dos homens mais ricos dos Estados Unidos e mostrar seu envolvimento com o presidente.

A atitude do jornalista, sem dúvida, é um ato de coragem, mas até que ponto é válido arriscar a própria vida em nome da profissão? E se no meio da investigação um dos dois morresse – ou os dois – e todo material da investigação fosse extraviado? Até que ponto teria valido a pena?

O Código de Ética da Associação Nacional dos Jornalistas (ANJ) assegura a liberdade do profissional e não o obriga a acatar todas as ordens. Cabe ao mesmo, porém, enfrentar as conseqüências. Enfim, é um momento de conflito moral pessoal, já que há consciência de que jornalismo é prestação de serviço público e os fatos de interesse geral precisam ser apurados.

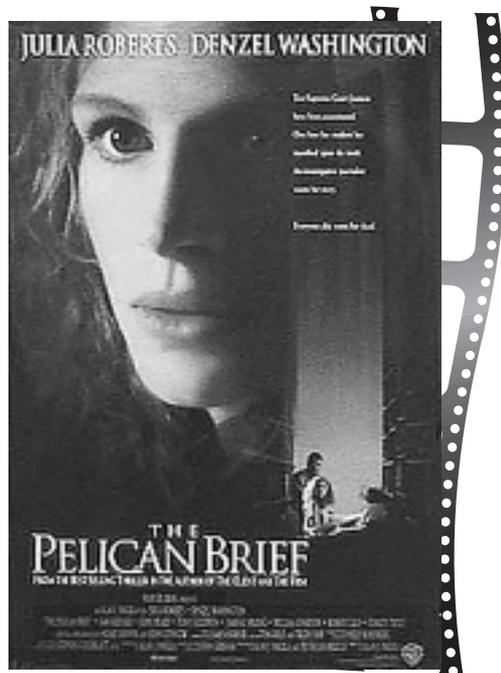
Outra questão ética abordada pelo filme de forma passageira é o respeito à fonte. Gray Grantham é procurado por um suposto advogado portador de importantes informações para desvendar o caso. Já no primeiro telefonema, Garcia pede que sua ligação não seja rastreada e que o jornalista não procure descobrir quem ele é. Violando o pedido, a ligação é imediatamente rastreada e Gray, além de seguir a fonte, tira-lhe uma fotografia. O advogado acaba sendo assassinado.

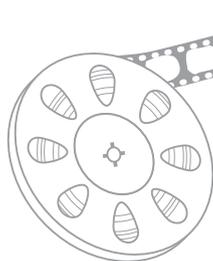
A personagem que faz a esposa de Curtis Morgan traz outro dilema ético. Ela confia ao jornalista a chave de um cofre que só poderia ser aberto no caso de morte do seu marido. Ela estabelece como condição *sine qua non* para entrega da chave, a promessa de que se o cofre tiver algo de



Julia Roberts e Denzel Washington

sabonador em relação ao marido, Gray não o divulgue. Ele concorda, esquecendo-se do compromisso assumido com a veracidade dos fatos. Por fim, apesar de o nome de Darby Shaw ser citado como co-autora da matéria, Gray, em programas de TV após o desfecho do caso, até admite a possibilidade de estar correta a sugestão feita por um apresentador de que, na verdade, Darby seria fruto de sua imaginação de jornalista.





Prêt-à-porter

A pesar de ser um filme sobre o mundo da moda, a imprensa está presente em *Prêt-à-porter* (1994) com personagens como os repórteres interpretados por Kim Basinger (a atônita jornalista de TV que vai cobrir um evento sem perceber muito bem o que se passa à sua volta), Julia Roberts e Tim Robbins (o repórter esportivo que acidentalmente tem de cobrir os desfiles). O diretor Robert Altman, com seu característico estilo fragmentado, faz uma sátira ferina ao mundo *fashion*, em uma concorrida semana de lançamentos da alta costura em Paris.

Juntando astros e estrelas famosos como Julia Roberts, Marcello

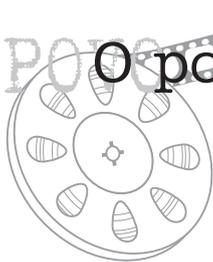


Mastroianni e Sophia Loren, os personagens se cruzam em tramas parale-

las, como a investigação da morte do presidente da Câmara de Alta Costura. Como tinha vários desafetos, incluindo sua própria esposa, é grande o número de suspeitos, apesar de na verdade ele ter morrido mesmo ao se engasgar com um sanduíche.

Recebeu duas indicações ao Globo de Ouro, nas categorias de melhor filme e melhor atriz coadjuvante (Sophia Loren). *Prêt-à-porter*, entretanto, desagradou os grandes estilistas que, como a Maison Chanel, se sentiram ofendidos e recusaram qualquer tipo de colaboração.

O povo contra Larry Flynt



Milos Forman dirigiu a cinebiografia do polêmico editor de uma das revistas pornográficas mais consumidas nos Estados Unidos, a *Hustler*, que enfrentou diversos processos. A vida de Larry Flynt é apresentada desde sua infância (em alguns rápidos momentos), até as prisões e a luta contra a censura. Uma de suas prisões foi em um hospital psiquiátrico, durante 15 meses, por insulto no tribunal. A paixão de Flynt por sua mulher também é mostrada, assim como o submundo das drogas. O próprio Larry Flynt, que atualmente tem 29 revistas, aparece em uma ponta no filme, interpretando um dos juízes dos processos aos quais ele mesmo foi submetido.

O povo contra Larry Flynt (The People Vs. Larry Flynt), de 1996, foi indicado a dois Oscars: melhor diretor e melhor ator (Woody Harrelson), e ganhou o Urso de Ouro, no Festival de Berlim. O diretor explora bem as características americanas da época (anos 70), explicitando todo o falso moralismo e preconceito vigente na sociedade. Além disso, consegue, de maneira irônica, demonstrar o poder de corrupção do dinheiro.

Com uma revista voltada para as classes operárias, Larry Flynt, com a ajuda de seu irmão Jimmy (B. Harrelson), sua esposa Althea (Courtney Love) e seu brilhante advogado (Edward Norton), construiu um império milionário. Mas, apesar de todo o sucesso, além das batalhas judiciais, sofreu um atentado que o deixou paraplégico.

Por abordar um tema tão polêmico, *O povo contra Larry Flynt* foi mal recebido pelo público. Até o pôster do filme foi vetado nos Estados Unidos e teve de ser substituído. Na verdade, o editor tentou ver até onde podia ir com a pornografia, chegando a parodiar desde o cristianismo até *O mágico de Oz*.

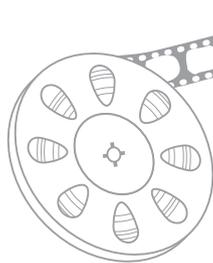
Larry Flynt chegou a se inscrever para governador na última eleição para governador da Califórnia, vencida pelo ator Arnold Schwarzenegger, se

bem que o próprio editor tenha reconhecido que seria difícil ser aceito pelo povo: “Não acho que o negócio com o qual estou envolvido tenha alguma coisa a ver com ser um bom governador”, afirmou.



Woody Harrelson em cena de tribunal

Além de editor, Flynt é também proprietário de cassinos e propôs uma nova solução para o déficit do Estado, admitindo que em parte se beneficiaria da idéia: expandir a indústria do jogo, permitindo a instalação de máquinas caça-níqueis em qualquer clube privado. Fazia parte ainda da sua plataforma, a legalização da prostituição e a concessão de anistia a todos os imigrantes ilegais atualmente morando na Califórnia.



Íntimo e pessoal

Princípios e ética jornalística são dois dos elementos principais do enredo de *Íntimo e pessoal* (*Up close & personal*), de Jon Avnet. O filme, de 1996, é inspirado no livro *Golden Girl*, de Alanna Nash, sobre a jornalista Jessica Savitch, a primeira mulher a se tornar âncora da prestigiada rede de TV NBC e ganhadora de um prêmio Pulitzer.

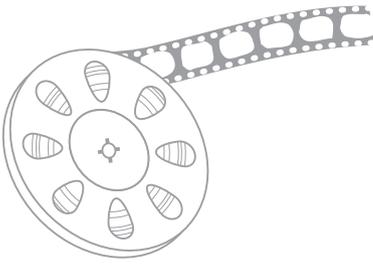


Conta a história de uma jovem que chega a Miami sonhando em tornar-se uma estrela do telejornalismo. Sem nenhuma experiência, mas munida de muita ambição e de uma fita de demonstração de produção caseira, Sally (Michelle Pfeiffer) bate de porta em porta, em várias estações

de televisão. Aconselhada e impulsionada pelo veterano Warren Justice (Robert Redford), que aposta no seu talento, a inexperiente Sally torna-se a admirada Tally Atwater, âncora de um dos noticiários mais prestigiados dos EUA. Conforme o relacionamento entre os dois cresce, cresce também o prestígio de Tally. O resultado é um romance nada convencional, ambientado nos bastidores da notícia.

O espectador acompanha sua meteórica carreira na radiodifusão, desde os primeiros tempos na CBS regional até tornar-se a primeira mulher a ser âncora da maior rede nacional, a NBC. Por trás do sucesso profissional, a vida pessoal de Jessica foi bastante atribulada. Traumas da infância deixaram-na vulnerável a relacionamentos oportunistas, maus casamentos e ao abuso de drogas, se bem que o filme não se aprofunde nesse lado negro da vida da jornalista.

Recebeu uma indicação ao Oscar, na categoria de melhor canção original. A vida da jornalista já havia servido de tema para outro filme, *The Jessica Savitch story*, com Sela Ward e para uma série de TV, em 1999. Jessica morreu em 1983, num acidente de automóvel.



ALTO RISCO

Alto Risco (*When the sky falls*, 2000), de John Mackenzie, conta a história verídica de Veronica Guerin (Joan Allen), uma jornalista que ousou investigar e denunciar o complexo esquema de corrupção e tráfico de drogas em Dublin, na Irlanda. Persistente e inabalável, ela enfrentou todo tipo de perigo e ameaça. Suas matérias lhe trouxeram projeção internacional e também perigosos inimigos. Com a ajuda do detetive Mackey (Patrick Bergin), preparou um dossiê incriminando gente de muito prestígio em Dublin. Amparada pelo marido Tom (Kevin McNally) e sob o olhar curioso do filho Colum (Fearghal Geraghty) de apenas 5 anos, a jornalista nunca abandonou a família, mesmo nos momentos de maior tensão.

Veronica Guerin chegou a colaborar na fase inicial de desenvolvimento do roteiro, até ter sido assassinada por membros do cartel de drogas por ela denunciados em seus artigos. Pressionados com os acontecimentos, os produtores foram obrigados a trocar os nomes dos personagens principais e modificar partes do roteiro original. O filme é um suspense dramático fictício inspirado nos últimos anos de vida da repórter. A direção realista de John Mackenzie é favorecida por um bom elenco e a atuação direta e convincente de Patrick Bergin no papel de policial.

O personagem que representa Guerin é Sinead Hamilton (Allen), repórter renomada do jornal *The Sunday Globe* (na vida real, o *The Sunday Independent*), que despertou a ira de políticos e da polícia com seus artigos denunciando a falta de controle sobre os problemas de drogas da cidade.

No filme, Sinead Hamilton tem uma conversa com um criminoso (Pete Postlethwaite) que, logo depois, é assassinado de maneira espetacular. A jornalista investiga o crime e descobre que os indícios parecem apontar para uma vingança do Exército Republicano Irlandês (IRA) devido ao envolvimento do bandido com adversários políticos do grupo.



O assassinato da jornalista levou à decretação de novas medidas contra a criminalidade na Irlanda. Verônica foi morta a tiros em seu carro, em plena luz do dia, em 26 de junho de 1996, depois de uma carreira relativamente curta no jornalismo. Tendo trabalhado inicialmente como contadora e relações públicas, tornou-se jornalista em 1990, aos 31 anos, e em dois anos ganhou fama como repórter policial, expondo o envolvimento de gângsters locais no tráfico.

SITES CONSULTADOS

www.adorocinema.cidadeinternet.com.br

www.caminhodasletras.com.br

www.cehcoma.universali.br

www.cineguia.com.br

www.cineminha.com.br

www.geocities.com/reportagens/filme

www.igutenberg.org

www.jbonline.terra.com.br

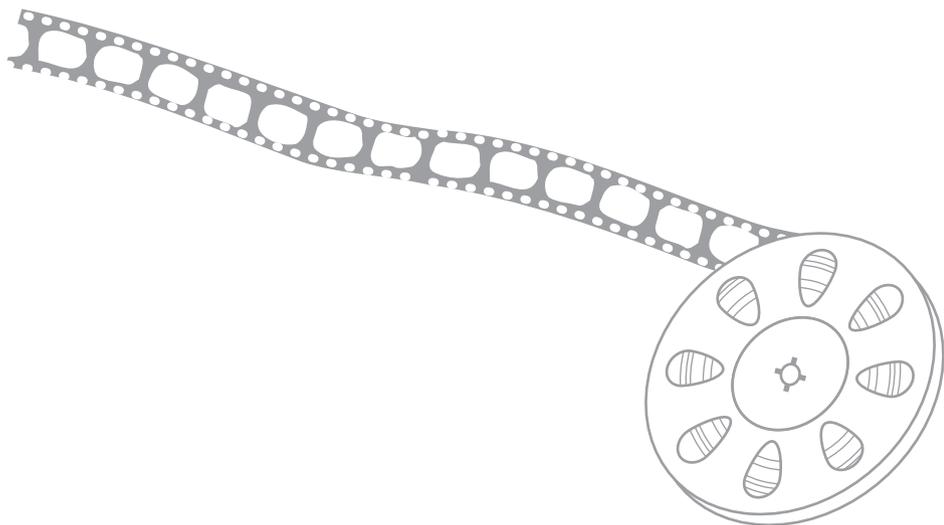
www.jornalismo.ufsc.br

www.observatoriodaimprensa.com.br

www.publico.pt/serieY

www.set.peixes.uol.com.br/set/video

www.tvcultura.com.br



Este livro foi composto em Garamond, corpo 11/14.5, títulos em American Typewriter Medium, corpo 22 e legendas em American Typewriter light, corpo 8.5/8.5. Miolo impresso em papel offset 90g/m² e capa em cartão supremo 250g/m² na Imprinta Gráfica e Editora, em dezembro de 2003.