

ORGANIZADOR | PEDRO NUNES

Rotinas

do

JORNALISMO

no

CINEMA

Editora do CCTA

PEDRO NUNES
Organizador

ORGANIZADOR | PEDRO NUNES

Rotinas do JORNALISMO no CINEMA

Editora do CCTA

Programa de Pós-Graduação em Jornalismo
Universidade Federal da Paraíba



João Pessoa | Paraíba
2017

||| AUTORAS ||| AUTORES |||

Adeildo **VIEIRA**

Fábio **BANDEIRA**

Giuliana Batista **RODRIGUES DE QUEIROZ**

Gloriquele da Silva **MENDES**

Joana Belarmino de **SOUSA**

Jonara **MEDEIROS**

Juliana Gouveia de **AMORIM**

Luiz Custódio da **SILVA**

Maria Ferreira **DINIZ**

Mastroianne Sá **MEDEIROS**

Mayara **GOMES**

Pedro **NUNES**

Rackel Cardoso Santos **GUIMARÃES**

Raul **RAMALHO**

Sérgio Paiva **MONTENEGRO**





UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

Reitora

MARGARETH DE FÁTIMA FORMIGA
MELO DINIZ

Vice-Reitora

BERNARDINA MARIA JUVENAL FREIRE
DE OLIVEIRA

Diretor do CCTA

JOSÉ DAVID CAMPOS FERNANDES

Vice-Diretor

ULISSES CARVALHO DA SILVA

Programa de Pós-Graduação em Jornalismo – UFPB

ZULMIRA NÓBREGA – Coordenadora

Laboratório de JORNALISMO e EDITORAÇÃO | LAJE

PEDRO NUNES – Coordenador

Revisor

JOSÉ CICERO DA SILVA

Estagiários

LÍVIA COSTA - Jornalismo (Layout)

PEDRO NERI – Jornalismo (Editoração
eletrônica)



||| COMISSÃO EDITORIAL |||

- Prof. Dr. Antônio Fausto Neto** | Universidade do Vale do Rio dos Sinos
Prof. Dr. Claudio Cardoso Paiva | Universidade Federal da Paraíba
Prof. Dr. Fernando Firmino da Silva | Universidade Estadual da Paraíba
Prof^a. Dr^a. Gloria de Lourdes Freire Rabay | Universidade Federal da Paraíba
Prof^a. Dr^a. Joana Belarmino de Sousa | Universidade Federal da Paraíba
Prof. Dr. José David Campos Fernandes | Universidade Federal da Paraíba
Prof. Dr. Luiz Custódio da Silva | Universidade Estadual da Paraíba
Prof. Dr. Pedro Benevides | Universidade Federal da Paraíba
Prof. PhD Pedro Nunes Filho | Universidade Federal da Paraíba
Prof^a. Dr^a. Sandra Regina Moura | Universidade Federal da Paraíba
Prof. Dr. Thiago Soares | Universidade Federal de Pernambuco
Prof^a. Dr^a. Virgínia Sá Barreto | Universidade Federal da Paraíba
Prof^a. Dr^a. Zulmira Silva Nóbrega | Universidade Federal da Paraíba

Os professores-pesquisadores da **Coleção Jornalismo em Sala de Aula** também integram o Conselho Científico da Revista Latino-americana de Jornalismo – ÂNCORA.



•••

A correção gramatical, ortográfica, as ideias e opiniões expressas nos diferentes trabalhos acadêmicos deste livro são de exclusiva responsabilidade dos autores, autoras e coautores que assinam os capítulos que compõem a presente obra acadêmica.

•••

Ficha catalográfica elaborada na Biblioteca Central da Universidade Federal da Paraíba

J82 Rotinas do JORNALISMO no CINEMA [recurso eletrônico] /
Organizador: Pedro Nunes.-- João Pessoa: Editora do CCTA,
2017.
201p.

Modo de acesso: online (Coleção Âncora)

ISBN: 978-85-67818-77-1

1. Jornalismo. 2. Cinema. 3. Jornalismo no Cinema. I.
Nunes, Pedro.


CDU: 070

EDITORA DO CCTA | UFPB

Cidade Universitária – João Pessoa – Paraíba – Brasil

CEP: 58.051 – 970 - www.ccta.ufpb.br

Brasil | *Brazil*

- 
- 8** ENCENAÇÕES DO JORNALISMO NO CINEMA
Pedro **NUNES**
- 14** MÍDIA E ESPETÁCULO: as relações entre o jornalismo e o crime em *Assassinos por natureza*
Raul **RAMALHO**
Luiz Custódio da **SILVA**
- 27** A ESPETACULARIZAÇÃO DO JORNALISMO E A CRIAÇÃO DAS CELEBRIDADES MIDIÁTICAS NO FILME *ASSASSINOS POR NATUREZA*
Fábio **BANDEIRA**
- 43** JORNALISMO EM ZONAS DE CONFLITO: análise do filme *Repórteres de Guerra*
Adeildo **VIEIRA**
- 60** OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*
Giuliana Batista **RODRIGUES DE QUEIROZ**
- 88** *TUDO PELO PODER*: reflexões sobre a ética jornalística e os conflitos entre assessores de imprensa e repórteres
Juliana Gouveia de **AMORIM**
Pedro **NUNES**
- 103** POLÍTICA E ASSESSORIA DE IMPRENSA: quando o poder fala mais alto
Sérgio Paiva **MONTENEGRO**

- 116** **JORNALISMO, TELEVISÃO E POLÍTICA:** recortes da atuação jornalística nas campanhas eleitorais no filme *Doces Poderes*
Gloriquele da Silva **MENDES**
- 128** **NOTÍCIA EM CENA:** debate sobre jornalismo, poder, informação e os limites entre a realidade e a ficção
Maria Ferreira **DINIZ**
- 149** **JORNALISMO:** conflitos éticos no filme *O preço de uma verdade*
Mayara **GOMES**
- 163** **O PREÇO DE UMA VERDADE:** ambiências, ética e apuração no jornalismo
Rackel Cardoso Santos **GUIMARÃES**
- 175** **DESLIZES NO JORNALISMO:** histórias nada inocentes manipuladas em capa de revista
Mastroianne Sá **MEDEIROS**
Pedro **NUNES**
- 192** **FOTOJORNALISMO COMUNITÁRIO:** da invisibilidade ao protagonismo social em *Nascidos em Bordéus*
Jonara **MEDEIROS**
Joana Belarmino de **SOUSA**
Pedro **NUNES**

ENCENAÇÕES DO JORNALISMO NO CINEMA

Pedro NUNES¹
Universidade Federal da Paraíba

O cinema enquanto dispositivo semiótico teve sua origem plenamente alicerçada no final do século XIX, período em que ocorreram intensas transformações nas esferas da arte, ciência e tecnologia. Nesse período, a imprensa, particularmente o jornalismo impresso, com seu largo tempo de existência, já possuía graus avançados quanto ao processo de construção de notícias, apuração dos fatos, manipulação da informação, e se consolidava como instância de poder político-econômico, mesmo circunscrita exclusivamente a um público letrado.

Esse nascedouro do complexo significante denominado cinema em um tempo em que a engrenagem da imprensa já estava em curso guarda uma estreita relação com alguns traços característicos do jornalismo pelo fato dessas micronarrativas materializarem registros de acontecimentos do cotidiano, evidenciando uma primeira característica documental com aderência ao real. Essas primeiras micronarrativas mágicas apresentavam como novidade imagens estáticas com a impressão do movimento. As projeções em salas escuras aludiam ao sonho, provocavam encantamento e geravam fascinação.

O cinema, ao longo de sua existência, se reinventou ao aprimorar o seu modo de construir narrativas e de ganhar

¹ JORNALISTA. Professor Titular da Universidade Federal da Paraíba. Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Realizou estágio pós-doutoral na Universidade Autônoma de Barcelona onde também atuou como professor convidado na área de Comunicação em Sistemas Hipermídia. Realizador de filmes e vídeos que fazem conexão com o jornalismo destacando-se: **Escola sem PREconceitos** (2013) e **Escolas Plurais** (2016). E-mail: tecnovisualidades@yahoo.com.br

especificidade quanto a edificação de sua linguagem. Paulatinamente, incorporou o som, dialogou com sistemas de representação predecessores de ordem técnica e não técnica, a exemplo da fotografia, do jornal, da literatura, da pintura, da poesia, da música, do teatro, e, também, absorveu características de todos os seus sucessores pós-fotográficos, como o vídeo, a holografia, a televisão e os sistemas hipermídia. Tornou-se mais híbrido, tendo em conta as reconfigurações operadas no campo da cultura, as transformações tecnológicas, as mudanças no processo de produção e os redirecionamentos estéticos quanto a criação fílmica. O cinema se transmutou em indústria dos sonhos e fantasias, com determinantes econômicos de monopólios e conglomerados. Raras cinematografias escapam desse modelo hegemônico em prol de propostas de cunho inventivo que desconstroem as lógicas pasteurizadas de Hollywood.

O cinema, então, se distancia do seu direcionamento inicial de documentar ou de lidar com acontecimentos não ficcionais e envereda pelo desenvolvimento do formato da ficção, com a possibilidade de se recriar/encenar realidades pautadas em fatos verídicos, ou de engendrar novas realidades imaginárias que independem dos acontecimentos presentes, passados ou futuros.

Tanto o cinema, através de seus criadores e equipes de produção, soube absorver aspectos dos recursos jornalísticos nas suas narrativas fílmicas como, da mesma forma, o jornalismo também soube dialogar com o cinema, incorporando elementos do código e das narrativas fílmicas para o processo de produção de notícias. É interessante observar que os filmes documentários, em geral, sempre dialogaram com o jornalismo investigativo. Os cinejornais, inexistentes na atualidade e que antecederam os filmes, foram produzidos por equipes de jornalismo. Há, então, movimentos, diálogos de mão dupla e influências recíprocas entre o jornalismo e o cinema. No entanto, é o cinema de cunho ficcional que elege como foco narrativo temático de abordagem as

ENCENAÇÕES DO JORNALISMO NO CINEMA

complexidades do jornalismo, destacando, em vários filmes, as mudanças da prática jornalística, o protagonismo e estereótipos do jornalista propriamente dito, os conflitos éticos da profissão, os dilemas morais do jornalismo, os processos de manipulação da notícia, o papel social do jornalismo, as coberturas jornalísticas e as checagens de informações, a natureza das fontes jornalísticas, o jornalismo sensacionalista, os conglomerados jornalísticos, dentre outras tramas centradas, exclusivamente, no jornalismo enquanto instância de poder.

Vários desses filmes, séries e minisséries tratam o tema com profundidade, enquanto outras construções significantes reforçam, ou estigmatizam, estereótipos que não condizem com a essência do jornalismo.

O livro **Rotinas do JORNALISMO no CINEMA** trata de observar, de forma ainda preliminar, várias questões que envolvem o jornalismo, em nove filmes exibidos e discutidos na disciplina **Jornalismo Temático: encenações do Jornalismo no Cinema**. Os filmes elegidos foram os seguintes: **Assassinos por natureza** (1994), *Natural Born Killers*, com a direção de Oliver Stone, **Tudo pelo Poder** (2011), *The Ides of March*, dirigido por George Clooney, **O preço de uma verdade** (2003), *Shattered Glass*, de Billy Ray, **Repórteres de Guerra** (2010), *The Bang Bang Club*, de Steven Silver, **Nascidos em Bordéis** (2004), *Born into Bronthels: Calcutta's Red Light Kids*, dirigido por Zana Briski e Ross Kauffman, **O Quarto Poder** (1997), *Mad City*, de Costa-Gavras, **Faces da Verdade** (2008), *Nothing But the Truth*, com a direção de Rod Lurie, e, ainda, dois filmes brasileiros – **Totalmente Inocentes** (2012), de Rodrigo Bittencourt, e **Doces Poderes** (1996), de Lúcia Murat.

Todos esses filmes, que são objetos de análise neste livro eletrônico coletivo, mostram realidades diversificadas quanto ao papel da imprensa e revelam faces cada vez mais complexas de modalidades do jornalismo – cada vez mais híbrido, que se propaga e ganha força via redes, ou que ainda possui vitalidade,

com as transmissões ao vivo pelos sistemas de rádio ou televisão, as práticas de jornalismo cidadão exercitadas em contextos comunitários, ou mesmo as coberturas jornalísticas de fotojornalismo realizadas em áreas de risco.

Esse conjunto de filmes traduz-se em uma rica contribuição sobre o quanto o cinema nos oferece, no sentido de compreendermos as rotinas do jornalismo em tempos de vida líquida. Em sua diversidade e singularidade, as narrativas filmicas tratam de temas que atravessam as temporalidades do passado, presente e futuro, quais sejam: ética jornalística, liberdade de informação, manipulação da informação, censura no jornalismo, critérios de noticiabilidade, checagem das fontes, credibilidade do jornalismo, entre outros temas.

Em cada uma dessas construções textuais significantes, ou movimentos de interpretação do filme, os discentes do Mestrado em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba puderam trabalhar, livremente, a partir dos direcionamentos e problematizações apresentados em sala de aula, assim como dos conceitos e eixos temáticos relacionados. Esses artigos foram produzidos como requisito final da disciplina e, depois, foram retrabalhados com as recomendações do professor, tiveram as referências atualizadas, e passaram, ainda, por um processo de revisão mais criterioso, com a finalidade de se garantir a qualidade editorial do presente trabalho.

Traduzo este livro enquanto um caleidoscópio interpretativo de várias vozes, que abraçaram narrativas audiovisuais como espelho de referência para trabalhar questões do campo jornalístico. Vários artigos poderão ser retomados no sentido de serem aprofundados e melhor dimensionados com as poucas referências significativas que dispomos sobre o assunto, a exemplo do livro **Jornalismo no Cinema** (2002), de Christa Berger, das contribuições de Stella Senra (1996) sobre jornalismo e cinema, além das dissertações, teses e outros artigos de periódicos científicos, com o

ENCENAÇÕES DO JORNALISMO NO CINEMA

propósito de complexificar e avançar quanto as questões aqui levantadas.

O presente livro coletivo passa a ser, dessa forma, uma fonte de informação para que outros leitores possam despertar sobre o tema, ou, ainda, poderá subsidiar pesquisas em andamento sobre o jornalismo nos sistemas audiovisuais.

Rotinas do JORNALISMO no CINEMA inaugura o selo **Jornalismo em Sala de Aula**, do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFPB, que tem como objetivo publicar os melhores trabalhos apresentados nas diferentes disciplinas do referido Programa. O professor é, então, o próprio organizador do livro, potencializando o artigo do discente, sempre em observância aos critérios editoriais e acadêmicos necessários para qualquer publicação.

Boa Leitura!

Referências

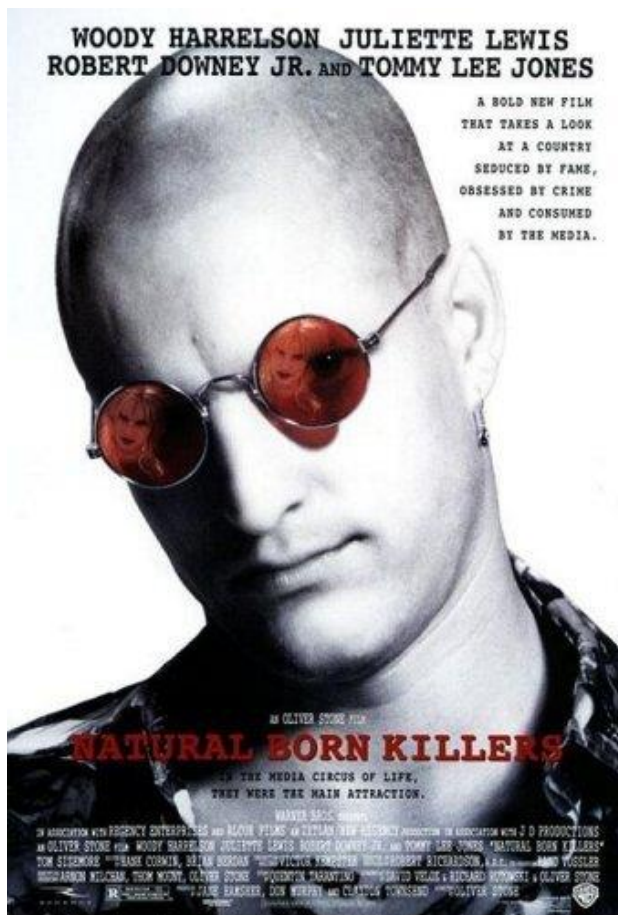
BERGER, Christa. **Jornalismo no cinema**. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

FERREIRA, Ricardo Alexino. Do discurso frankfurtiano ao do newsmaking: a construção simbólica do jornalismo no cinema. In: GOULART, Jefferson O. (Org.). **Mídia e democracia**. São Paulo: Annablume, 2006.

SENRA, Stella. Cinema e Jornalismo. In: **O cinema no século**.

XAVIER, Ismail (Org.). Rio de Janeiro: Imago, 1996.





Cartaz - *Natural Born Killers* | Divulgação

Título no Brasil: Assassinos por natureza

Título Original: Natural Born Killers

Direção: Oliver Stone | **Fotografia:** Robert Richardson

Roteiro: Quentin Tarantino, David Veloz, Richard Rutowski e Oliver Stone |

Edição: Brian Berdan e Hank Corwin | **Direção de arte:** Victor Kempster e

Margery Zweizig **Trilha Sonora:** Brent Lewis **Figurino:** Richard Hornung |

Elenco: Woody Harrelson, Juliette Lewis, Robert Downey Jr., Tom Sizemore, Tommy Lee Jones, Rodney Dangerfield, Everett Quinton, Jared Harris, Pruitt

Taylor Vince, Edie McClurg, Russell Means, Lanny Flaherty

País de Origem: EUA | **Ano:** 1994 | **Duração:** 119 min

Palavras-chave: Jornalismo; Telejornalismo; Espetáculo; Sensacionalismo.



JORNAL coleção
em SALA DE AULA

MÍDIA E ESPETÁCULO: as relações entre o jornalismo e o crime em *Assassinos por natureza*¹

Raul RAMALHO²

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Luiz Custódio da SILVA³

Universidade Estadual da Paraíba

“Você acha que aqueles zumbis estúpidos vão se lembrar de algo?” **Wayne Gale**, apresentador de TV, ao se referir ao público. (*Assassinos por natureza*, 1994)

E escrever sobre o filme *Assassinos por natureza* é lutar para não transformar a análise em uma construção alucinante e caótica, características do longa-metragem dirigido por Oliver Stone, com ideia original de Quentin Tarantino.

O filme nos conta a história do casal Mickey e Mallory Knox (vivos, respectivamente, por Woody Harrelson e Juliette Lewis), que empreende, sem motivo aparente, uma jornada de violência e assassinatos pelo oeste dos Estados Unidos. Em três semanas a dupla mata, com requintes de crueldade, 52 pessoas.

No encaixo dos dois, além da polícia, está a mídia, mais especificamente o programa de televisão *Maníacos americanos*, cujo

¹ Trabalho originalmente apresentado para a disciplina **Encenações do Jornalismo no Cinema** [Jornalismo Temático], ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Nunes Filho no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² JORNALISTA. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestre em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: raulramalhojornalistacg@gmail.com

³ JORNALISTA. Professor do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e professor da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). E-mail: custodiolcjp@uol.com.br



apresentador, Wayne Gale, interpretado por Robert Downey Jr., cuida em espetacularizar a história dos criminosos a tal ponto que o público, em vários lugares do mundo, passa a idolatrá-los, revelando a anestesia causada pela violência potencializada pela mídia no geral.

Dentro desse contexto, o objetivo deste artigo é analisar *Assassinos por natureza* através de dois aspectos: as características próprias da película (linguagem e narrativa) e a atividade jornalística retratada, ressaltada e criticada fortemente no filme. Pretendemos discutir como a mídia pode distorcer a realidade, a ponto de criminosos tornarem-se heróis, e banalizar a morte de seres humanos. Além disso, faremos, também, relações entre a mídia e a abordagem da violência na atualidade, considerando os desvios éticos da atuação jornalística no longa-metragem.

Voltando ao início do texto, iremos nos esforçar para não trazer para estas linhas a força extasiante do filme. Também tentaremos não pontuar observações eivadas de gostos pessoais, pois a perspectiva psicodélica proposta no filme pode deixar muita gente atordoada, o que faz qualquer tipo de olhar íntimo se tornar indevido, não contribuindo para a pretensão deste texto.

Características fílmicas

“Você está comprando e vendendo medo”. Mickey Knox, serial killer, em entrevista a um programa de TV. (*Assassinos por natureza*, 1994)

Assassinos por natureza tem cerca de duas horas de duração. A primeira metade do filme relata a trajetória de Mickey e Mallory, desde o momento em que se conheceram até o momento das suas prisões. Na segunda metade do longa eles estão presos, Mickey concede uma entrevista ao apresentador Wayne Gale, e após uma rebelião no presídio, eles conseguem fugir.

MÍDIA E ESPETÁCULO: as relações entre o jornalismo e o crime em *Assassinos por natureza*

Para contar essa história, a narrativa abusa de elementos que estimulam uma absorção caótica do conteúdo. Diegeses⁴ longas são usadas a todo instante. Esse artifício e a utilização de cores vibrantes, imagens chocantes e diálogos um tanto quanto surreais, transformam a narrativa numa peça atordoante, nos forçando a fazer um esforço mental para não sermos absorvidos por essa correnteza frenética. O que se dá é uma alternância de imagens em cores e em preto e branco, reforçando os temas de determinadas cenas. Um exemplo é a inserção de pequenos *frames* em cores fortes (vermelho, laranja) para ressaltar as características mentais de algum personagem, geralmente características relacionadas à predileção por assassinatos, violência e coisas do tipo.

Diante disso, cabe-nos analisar a composição narrativa de *Assassinos por natureza* de acordo, também, com alguns elementos que compõem a linguagem cinematográfica: a fragmentação, o tratamento do tempo e a função da música, que, segundo Joly (2002, p. 60), são “parte da própria estética cinematográfica que aqui é apresentada como um abuso da técnica para animar as imagens”.

No item fragmentação, configuramos a história como um ato fragmentário em si, pois ela é enquadrada em um espaço de tempo identificável (as três semanas de assassinatos, um ano de prisão, a rebelião e a fuga). Porém, essa fragmentação temporal apresenta diversas fragmentações dentro dela própria, o que nos leva ao segundo item: o tratamento do tempo. Aqui a narrativa privilegia idas e vindas temporais, e estas, aliadas às diegeses, criam um encadeamento de ações necessário para o entendimento do filme. Um exemplo é a sequência que mostra o momento em que Mickey e

⁴ Segundo Rodrigues (2007, p. 24), diegese é uma ação temporal do filme, ou seja, existe sempre que houver uma mudança de tempo, longa ou curta, na estrutura do filme. Exemplo de diegese curta: sempre que há um corte de um plano para outro, subentende-se um determinado espaço de tempo. Exemplo de diegese longa: quando, de um plano para outro, a ação se passa em dias, meses, semanas, ou, mesmo, anos.

Mallory se conhecem. A sequência não acontece no início do filme, e sim quando já se tem uma ideia da loucura e do potencial assassino dos dois. Além disso, em diversos momentos a narrativa cronológica é interrompida para dar lugar a uma ação vivida em outro lugar e em um tempo diferente do que estava sendo narrado.

No que tange à função da música, podemos identificar esse ponto como, no mínimo, controverso. Todo o longa-metragem é permeado por músicas e a maioria das cenas é acompanhada por trilha sonora. As canções, muitas vezes, seguem a lógica da cena, mas em diversas outras vezes se contrapõem ao que está sendo visto (por exemplo: em uma sequência onde há correria, mortes, explosões ocorrem músicas lentas e suaves). A nosso ver, esse artifício, junto com a câmera lenta, permite uma melhor observação dos detalhes do filme, uma vez que nesses pequenos momentos conseguimos “respirar” e apreciar melhor as imagens pensadas pelo diretor.

Uma outra característica que deve ser ressaltada em *Assassinos por natureza* é o elemento intertextual. Zanuzzo e Bona (2012, p. 2-3) explicam e exemplificam o termo intertextualidade:

Intertextualidade é a presença de um discurso em um posterior, ou seja, é a presença de elementos duma obra, noutra obra. [...] Intertextualidade é uma releitura de algo, como uma citação/referência, seja de um livro em uma peça teatral, de um quadro em um conto ou, como nos casos a serem apresentados, de um filme em um filme. Intertextualidade é a interação que ocorre entre duas obras, na qual uma se apropria do texto da outra.

Abordando a questão da apropriação no cinema do recurso da intertextualidade, Moura (2009, p. 2) observa que

O cinema, entendido aqui como uma forma de texto, sempre explorou o recurso da intertextualidade e passa por um constante processo de construção e reconstrução de significados por parte do público, que lança mão de sua cultura e vivência pessoais para fazer a leitura e a compreensão.

MÍDIA E ESPETÁCULO: as relações entre o jornalismo e o crime em *Assassinos por natureza*

São fartos os exemplos de intertextualidade no filme. A utilização do jornalismo na narrativa, a sátira às séries televisivas norte-americanas, a linguagem dos desenhos animados (quando entram rápidas imagens de Mickey em animação), a utilização da linguagem dos videoclipes — imagens rápidas, simulação, fragmentação, não linearidade (SOARES, 2012) —, e as referências a outras obras cinematográficas, a exemplo de *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick⁵.

As características citadas contribuem para uma construção bastante peculiar em *Assassinos por natureza*. Entretanto, a abordagem crítica da atuação da mídia e do jornalismo merece destaque. Deteremo-nos nesse aspecto no próximo tópico.

A mídia e a espetacularização da violência

“Você é lixo! Fez tudo por audiência!” **Mickey Knox**, serial killer, antes de matar Wayne Gale. (*Assassinos por natureza*, 1994)

Assim como os assassinatos e a violência, a atuação jornalística é retratada em *Assassinos por natureza* do começo ao fim. Logo no início do filme, após uma chacina realizada por Mickey e Mallory em uma lanchonete, a fama dos dois começa a se alastrar pelos Estados Unidos, e isso é evidenciado com a justaposição de uma série de manchetes de jornais impressos e de reportagens de televisão, em um círculo de agendamento intermídia (McCOMBS, 2009) em que os meios de comunicação parecem atuar como um caleidoscópio espelhando o que os outros meios noticiam.

⁵ Muitas dessas referências ao filme de Kubrick podem ser encontradas nos seguintes endereços eletrônicos: <<http://cinefilospornatureza.blogspot.com.br/2013/10/092-assassinos-por-natureza-parte-1.html>> e <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-37178/curiosidades/>>>.

Tarantino e Stone repetem o que foi feito inúmeras vezes no que diz respeito à abordagem da atividade jornalística no cinema ao longo dos anos:

Relembramos que nem sempre o mundo dos jornalistas retratado no cinema é digno de afetos elevados. Quase sempre as atitudes dos jornalistas, da imprensa, da televisão, exibidas na tela, depõem contra a sua dignidade. Os conflitos ideológicos, afetivos e políticos no espaço da comunicação vêm de longa data, antecedem à própria imprensa e os grandes filmes sempre estiveram atentos para as suas expressões nos lugares mais fortuitos. (PAIVA, 2007, p. 90).

Como exemplos, citados pelo próprio Paiva (2007), estão *Cidadão Kane* (1941), de Orson Welles, e *A montanha dos sete abutres* (1951), de Billy Wilder. Além desses, podemos citar também *O pagador de promessas* (1962), de Anselmo Duarte.

No filme *Assassinos por natureza* a narrativa coloca o programa *Maníacos americanos*, que não se preocupa muito com padrões éticos, como fio condutor da atuação jornalística. Cada programa mostra a trajetória de um *serial killer*, tentando despertar as mais profundas emoções humanas (medo, pavor, tristeza, alegria, ódio, compaixão), com o objetivo de prender, ao máximo, o telespectador. Assim, por meio desse programa, Gale, apoiado pelo resto da mídia, transforma Mickey e Mallory em celebridades mundiais, caracterizando o pecado capital cometido pelos jornalistas nomeado, de acordo com Johnson (1993 *apud* BUCCI, 2000, p. 141), de “culto às falsas imagens”.

Segundo Bucci (2000, p. 141), as narrativas do jornalismo “comportam naturalmente a emoção e é legítimo que pretendam prender o público pelos sentimentos que podem despertar”. Nesse sentido, o autor faz uma profunda relação entre o jornalismo e o entretenimento, destacando a necessidade de o primeiro absorver características do segundo para conseguir manter a audiência,

MÍDIA E ESPETÁCULO: as relações entre o jornalismo e o crime em *Assassinos por natureza*

colocando o telejornalismo na proa dessa desconstrução da atividade jornalística.

O telejornalismo disputa mercado não apenas com outros veículos informativos, mas também com as opções de lazer. Precisa ser envolvente, divertido, leve, colorido ou perde o público sedento de novas sensações. (BUCCI, 2000, p. 142).

À afirmação de Bucci acima acrescentamos que o noticiário pode ser leve, mas, em contrapartida, para conseguir prender pela emoção procura despertar outro tipo de sentimento: aquele que é produzido pelo contato com a violência. Em *Assassinos por natureza* esse tipo de sentimento é explorado ao máximo pela mídia, em uma prática sensacionalista semelhante ao que acontece nos dias atuais, a exemplo da multiplicação de programas que têm na violência seu principal assunto, sempre abordado de forma a distorcer a realidade e emocionar mais do que informar.

No filme, o programa *Maníacos americanos*, que se utiliza de encenações (reconstituições) para contar a história dos crimes, materializa o sensacionalismo, atendendo à “curiosidade perversa do público” (BUCCI, 2000, p. 155). Para Angrimani Sobrinho (1995, p. 10),

Sensacionalismo é a produção de noticiário que extrapola o real, que superdimensiona o fato. Em casos mais específicos, inexistente a relação com qualquer fato e a ‘notícia’ é elaborada como mero exercício ficcional.

Tal sensacionalismo na mídia guarda uma profunda relação com o objetivo que os meios de comunicação têm de mais entreter e menos informar:

A linguagem do jornalismo já não dialoga tanto com a literatura e com o cinema como dialoga com a chamada ‘cultura pop’, com as comédias feitas para a TV e com desenhos animados, vídeo games e as letras de canções que tocam no rádio. Hoje é o entretenimento que influencia as narrativas jornalísticas. [...] Programas jornalísticos

Raul RAMALHO * Luiz Custódio da SILVA

diários desenvolvem-se como se fossem filmes – de ação, de suspense, de romance, de horror. [...] A realidade que interessa [...] é a realidade espetacular, uma realidade que se confecciona para seduzir e emocionar a plateia. (BUCCI, 2000, p. 142).

Voltando ao filme, Mickey e Mallory, como já foi colocado anteriormente, viram estrelas internacionais através das lentes da mídia. Tornam-se personagens da vida real, fato bastante comum no telejornalismo.

Os personagens são reais e, no entanto, fabricados – sempre falsos, em alguma medida. Reais porque de fato têm lugar no mundo dos mortais, como pessoas de carne e osso. Fabricados (e falsos) porque sua composição segue uma coerência mais dramática do que propriamente factual. Emergem santos e vilões no noticiário, como ícones do bem e do mal que movimentam um formidável videogame. (BUCCI, 2000, p. 142-143).

Em *Assassinos por natureza* a busca capitalista pela audiência, para manter o lucro a qualquer custo, também é criticada. Quando Wayne Gale consegue uma entrevista exclusiva, ao vivo, com Mickey, dentro do presídio, conquista espaço antes do *Super Bowl*, a final do futebol americano, um dos eventos de maior audiência nos Estados Unidos. O interessante é que o filme mostra as famílias reunidas (inclusive com crianças) para assistir a entrevista. Enquanto se fala em morte, em dor e em violência, nos intervalos do programa as propagandas de Coca-Cola são visualizadas por uma parcela significativa do público. Quando explode a rebelião dentro do presídio e a transmissão continua ao vivo, as famílias continuam juntas a absorver um verdadeiro espetáculo de violência, o que caracteriza, segundo Johnson (1993 *apud* BUCCI, 2000, p. 160), mais um pecado capital cometido pelo jornalismo e pela mídia no geral: “o envenenamento da mente das crianças”.

MÍDIA E ESPETÁCULO: as relações entre o jornalismo e o crime em *Assassinos por natureza*

Nesse sentido, a sociedade satirizada no filme pode ser caracterizada como o que Debord (2003) chamou, nos idos da década de 1960, de sociedade do espetáculo, destacando que os dois termos (sociedade e espetáculo) não podem ser dissociados.

O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é simultaneamente o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um complemento ao mundo real, um adereço decorativo. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares de informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto do entretenimento, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. (DEBORD, 2003, p. 9).

Diante disso, Requena, citado por Rubim, explica a força da televisão (meio pelo qual a trajetória de Mickey e Mallory ganha mais notoriedade) na sociedade do espetáculo:

A televisão tende a converter-se não só no único espetáculo - pois se apropria de todos os demais, os devora, os desnatura - senão no espetáculo absoluto, permanente inevitável. (REQUENA, 1998, p. 73 e p. 81 apud RUBIM, 2005, p. 22).

Marcondes Filho (1988, p. 41) tem a mesma visão: "a televisão, enfim, espetaculariza todos os acontecimentos; esse é o seu modo de transmitir o mundo para o mundo".

Necessário destacar, também, os motivos das ações dos principais personagens dos filmes. Em 1994 a sociedade americana já vivia uma febre causada pela busca pela fama. Mickey e Mallory dão claros indícios (além da loucura e de abusos sofridos por ambos no âmbito familiar) de que produzem toda a matança impulsionados pelo desejo de ficarem famosos, afinal, o que justifica deixarem sempre uma pessoa viva para contar a história?

No fim, apenas para reforçar esse ponto de vista, eles deixam a câmera ligada para transmitir, ao vivo, o último assassinato praticado por eles. Na mesma busca pela fama está o



policial que os persegue, Jack Scagnetti (interpretado por Tom Sizemore), que quer ganhar notoriedade pela prisão do casal e faz questão de divulgar o livro que escreveu por onde passa. Temos também o próprio Wayne Gale, que quer garantir sua fama como apresentador através dos crimes do casal e da entrevista exclusiva com Mickey. Ou seja, há mais de 20 anos a sociedade (pelo menos a americana retratada no filme) já sofria de uma compulsão inveterada pelos holofotes, fazendo as pessoas tomarem os mais diversos tipos de atitude apenas para ter seus 15 minutos (ou mais) de fama.

Na atualidade, a superexposição tornou-se comum na Internet e em diversos ambientes, a exemplo dos *reality shows* na televisão (SIBILIA, 2008). Se observarmos com mais atenção, as três semanas de assassinatos produzidos por Mickey e Mallory e a sequência final da fuga no presídio, culminando com o homicídio do apresentador Wayne Gale, foram um verdadeiro *reality show*, muito mais espetacular do que muitos dos que são vistos hoje.

Considerações finais

“Matar você e o que você representa ... é uma opinião!”
Mickey Knox, serial killer, antes de matar Wayne Gale.
(*Assassinos por natureza*, 1994)

Assassinos por natureza é um filme que pode, a princípio, causar certa estranheza. Os olhares e ouvidos desavisados podem se impressionar com a explosão de imagens fortes e chocantes, diálogos muitas vezes beirando a falta de sentido e uma narrativa que nos leva a embarcar na loucura mental dos personagens.

Porém, esses artifícios são utilizados para produzir uma pesada crítica à sociedade americana e mundial. Uma sociedade na qual o crime é premiado, os bandidos viram celebridades, e na qual famílias se reúnem para consumir violência gratuita através da televisão, com situações exageradas que colocam a vida em um

MÍDIA E ESPETÁCULO: as relações entre o jornalismo e o crime em *Assassinos por natureza*

patamar inferior a um ínfimo momento de fama. E olhe que isso foi há mais de duas décadas.

Na proa de toda essa degeneração está a mídia, com forte atuação do jornalismo, potencializando todo tipo de sensacionalismo para que o espetáculo continue produzindo consumidores inaptos a fazerem um mínimo de reflexão sobre a realidade na qual estão inseridos.

Um jornalismo que se recusa a “remar contra a maré”, se adequando a um sistema que desconsidera os valores éticos sem o mínimo pudor. Tudo em nome da audiência.

E em uma indústria midiática, cujas principais engrenagens são o espetáculo e o entretenimento, a informação colhida de forma ética e divulgada de modo a respeitar o público sem ter o objetivo de apenas prendê-lo pela emoção perde espaço em um jogo no qual o lucro vai determinar que caminho os meios de comunicação devem seguir.

Embora existam muitos exemplos positivos de jornalismo ao redor do mundo, o modelo sensacionalista continua a avançar, ganhando espaço inclusive nas novas plataformas de comunicação assentadas principalmente na internet, a exemplo dos sites e aplicativos de redes sociais.

Ao mesmo tempo em que o filme é parte dessa indústria a serviço do dinheiro, faz, também, apontamentos importantes sobre a realidade. Uma película que é entretenimento, mas usa metáforas para criticar o próprio entretenimento. Afinal, a sequência em que Mickey e Mallory matam o apresentador Wayne Gale — e que este é esquecido por sua emissora, que quer que a cobertura aconteça a qualquer custo —, pode representar o público, no seu último fio de consciência, se rebelando contra esse modelo de mídia. E pode representar, ainda, uma mídia que pode engolir a si própria para garantir que se consiga audiência, mesmo que isso custe a vida de um, dois, milhares ou milhões de seres humanos.

Referências

ANGRIMANI SOBRINHO, D. **Espreme que sai sangue**: um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1995.

ASSASSINOS por natureza. Direção: Oliver Stone. Produção: Don Murphy, Jane Hamsher e Clayton Townsend. Burbank, CA: Warner Bros. *et al*, 1994. 1 DVD (119 min.), color.

BUCCI, E. **Sobre ética e imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Railton Sousa Guedes. [S. l.]: Coletivo Periferia, 2003. Disponível em:

<<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/socespetaculo.pdf>>

Acesso em: 14 jun. 2010.

JOLY, M. **A imagem e a sua interpretação**. Lisboa: Edições 70, 2002.

MARCONDES FILHO, C. **Televisão**. A vida pelo vídeo. São Paulo: Moderna, 1988.

McCOMBS, M. **A Teoria da agenda**: a mídia e a opinião pública. Petrópolis: Vozes, 2009.

MOURA, A. C. Intertextualidade: literatura, cinema e a reconstrução de significados. In: ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES DE LETRAS E ARTES, 4., 2009, Campos dos Goytacazes, RJ. **Anais eletrônicos ...** Campos dos Goytacazes, RJ: IFF, 2009. Disponível em: <<http://essentiaeditora.iff.edu.br/index.php/enletrarte/artic/e/viewFile/1744/928>>. Acesso em: 25 set. 2013.

PAIVA, C. C. Os jornalistas, a televisão e outras mídias no cinema: um estudo de ética e representação na arte cinematográfica. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 14, n. 32, p. 89-96, abril 2007.

RODRIGUES, C. **O Cinema e a produção**: para quem gosta, faz ou quer fazer cinema. 3. ed. São Paulo: Lamparina, 2007.

RUBIM, A. A. C. Espetáculo. In: RUBIM, A. A. C. (Org.) **Cultura e atualidade**. Salvador: EDUFBA, 2005, p. 11 – 28.

SIBILIA, P. **O show do eu**: a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOARES, T. **Videoclipe**: o elogio da desarmonia. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

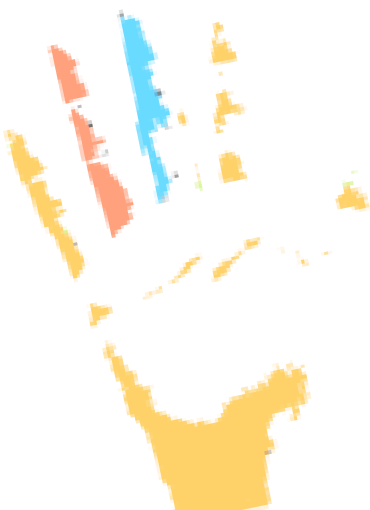
ZANUZZO, V. A.; BONA, R. J. Intertextualidade e Cinema: breve análise dos filmes *De Volta Para o Futuro* e suas influências intertextuais em *Efeito Borboleta* e *O Homem do Futuro*. In:

MÍDIA E ESPETÁCULO: as relações entre o jornalismo e o crime em
Assassinos por natureza

CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL,
13., 2012, Chapecó, SC. **Anais eletrônicos ...** Chapecó, SC:
INTERCOM, 2012. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-0049-1.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2013.

• • •



A ESPETACULARIZAÇÃO DO JORNALISMO E A CRIAÇÃO DAS CELEBRIDADES MIDIÁTICAS NO FILME *ASSASSINOS POR NATUREZA*¹

Fábio BANDEIRA²
Universidade Federal da Paraíba

Introdução

O presente artigo propõe uma análise sobre como as condições estéticas e narrativas do cinema podem se espelhar nas dinâmicas do jornalismo, principalmente, na construção de celebridades e nos critérios de noticiabilidade com enfoque mais sensacionalista. Parte-se dessa reflexão, tomando como base o aprofundamento sobre o longa-metragem *Assassinos por natureza* (1994), dirigido por Oliver Stone, com roteiro de Quentin Tarantino, e inspirado em fatos reais.

Nesse contexto, apresenta-se como pressuposto a temática da ultraviolência, e da superexposição de matadores, no contexto da criação de celebridades através da mídia, aí incluindo-se a forma de cobertura, de análise e de busca das pautas. No entanto, antes de adentrar nessa relação de influência do jornalismo na realidade refletida pelo filme *Assassinos por natureza*, faz-se necessário um retrospecto histórico sobre o seu enredo, sobre a escolha de seus peculiares recursos cinematográficos, e sobre as polêmicas, até em sua divulgação e exibição, que envolveram esse longa-metragem.

¹ Trabalho originalmente apresentado para a disciplina **Encenações do Jornalismo no Cinema** [Jornalismo Temático], ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Nunes Filho no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² Mestrando em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Especialista em Jornalismo Digital pela Faculdade Internacional de Curitiba. Graduado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: fabiobandeirademello@gmail.com

Contexto e enredo fílmico

A história narrada em *Assassinos por natureza*, de título original *Natural Born Killers*, tem como fio condutor o casal nada convencional Mickey Knox (Woody Harrelson) e Mallory Knox (Juliette Lewis), a paixão entre os dois e sua indescritível sede por matar pessoas. Mickey é açougueiro e entregador, e quando criança era espancado pelo pai alcoólatra. Mallory sempre foi abusada sexualmente pelo pai, e apesar da sua mãe saber, ela nunca fez nada para mudar essa situação.

Os dois se encontram por acaso, após uma entrega de mercadoria de Mickey na casa de Mallory, e a partir deste fato começam um namoro. Porém, não demora muito para que Mickey seja preso por roubo de carros. Em seguida, um tornado atinge a área da penitenciária onde ele se encontra e lhe dá a oportunidade para uma fuga. Ao escapar da prisão, Mickey vai direto ao encontro de seu amor, e, assim, os dois fazem suas primeiras vítimas no filme, matando os pais de Mallory. A partir daí, o casal começa uma macabra jornada pela Rota 666. De cidade em cidade, agora casados, Mickey e Mallory deixam um rastro de mortes por onde passam, sempre de forma brutal, e com um detalhe peculiar: sempre deixam uma pessoa viva para que ela possa contar a história.

Além da visão dos protagonistas, Mickey e Mallory Knox, com enfoque dado à história de amor vivida e aos traumas que os tornaram assassinos com uma sede incontrolável por matar, há em *Assassinos por natureza* uma segunda narrativa, que é desenrolada em paralelo, e que dá um ponto de vista diferente ao contexto. Ela é contada pela mídia, com enfoque no sensacionalismo, na exploração do bizarro, principalmente pela espetacularização no programa de televisão *Americanos Maníacos*, que transforma assassinos em mitos. É assim que o casal Knox fica conhecido por todo o país. A dupla possui sua ascensão, principalmente em sua reputação, com o crescente número de assassinatos que cometem. E

A ESPETACULARIZAÇÃO DO JORNALISMO E A CRIAÇÃO DAS CELEBRIDADES MIDIÁTICAS NO FILME *ASSASSINOS POR NATUREZA*

toda o interesse e até admiração do público, que é influenciado pelo sensacionalismo da imprensa, faz com que eles se tornem famosos, verdadeiras celebridades.

No desenrolar da história, os protagonistas das duas narrativas (o casal e a mídia) inevitavelmente se encontram, criando um novo ápice no enredo. Mickey e Mallory são presos, após serem reconhecidos como os assassinos vistos na televisão, pelo funcionário de um estabelecimento que aciona o alarme. O casal fica detido em uma penitenciária de segurança máxima em celas separadas, mas o frenesi que ambos despertam ainda é intenso. No dia do julgamento, a mídia sensacionalista e dezenas de fãs, espalhados com cartazes e palavras de apoio, aguardavam ansiosamente seu desfecho.

Mickey Knox acaba sendo condenado a ir para um instituto psiquiátrico. Antes da transferência, contudo, articulam uma entrevista exclusiva com Mickey para o programa de TV *Americanos Maníacos*, a ser exibido em um dos horários mais nobres e de maior audiência d TV norte-americana: logo após o *Super Bowl*, a final do campeonato de futebol americano.

Durante a entrevista o caos acaba se estabelecendo, com a revolta dentro do presídio pelos outros presos, que acabaram sendo inflamados pelas palavras de Mickey ditas na entrevista pela TV, acontecendo, assim, uma intensa rebelião. Mickey aproveita a oportunidade e consegue escapar, junto com Mallory, numa conturbada e sangrenta fuga. Tudo isso é registrado e transmitido ao vivo com a ajuda do apresentador Wayne Gale. Entretanto, ao verem que não precisam mais do jornalista, o casal, já fora da prisão, avisa-o de sua morte. O argumento de Wayne, de que não poderiam matá-lo pois a dupla sempre deixava uma pessoa viva para contar a história, é desqualificado pelo próprio casal, que escolhe a câmera como sobrevivente. Por fim, Wayne Gale acaba sendo morto, ao vivo, e o casal escapa sem deixar rastros.

Polêmicas e situações referentes à obra

Assassinos por natureza conta com algumas polêmicas e curiosidades, desde a fase de produção até o seu lançamento. O roteiro apresenta uma liberdade autoral, mas, como foi mencionado anteriormente, é inspirado em fatos reais. A entrevista de Mickey na cadeia, por exemplo, foi inspirada na entrevista real de Charles Manson (assassino da atriz Sharon Tate, esposa do cineasta Roman Polanski) na prisão. No contexto da censura que enfrentou por seu alto teor de violência, cabe destacar que, em seu ano de lançamento, foi proibido de ser exibido nos cinemas da Irlanda, embora tenha conseguido, anos mais tarde, uma liminar judicial que acabaria autorizando sua exibição.

Nos Estados Unidos, o filme também sofreu interrupções, a exemplo do caso do ex-senador Bob Dole, que o denunciou por promoção à violência. Posteriormente, o mesmo senador admitiu jamais ter assistido o filme. Já os produtores, foram processados após um casal comentar um crime, sob efeito de LSD, logo após terem assistido o filme. No processo, uma das vítimas indicou que *Assassinos por Natureza* tinha inspirado a cometerem o ato. Por outro lado, o filme também recebeu aclamações positivas, com duas indicações ao *MTV Movie Awards*, com a conquista do Prêmio Especial do Júri, e com o Prêmio Pasinetti de Melhor Atriz (Juliette Lewis) no Festival de Veneza.

Recursos e linguagens cinematográficas

Além de toda a construção do enredo, uma das características marcantes em *Assassinos por natureza*, e que contribui para reforçar o contexto fílmico, está na linguagem cinematográfica adotada. Com uma elocução peculiar em sua produção, é possível notar um trabalho de variações e recursos na produção que fortalecem a característica psicótica transmitida pelos personagens.

A ESPETACULARIZAÇÃO DO JORNALISMO E A CRIAÇÃO DAS CELEBRIDADES MIDIÁTICAS NO FILME *ASSASSINOS POR NATUREZA*

Como primeira característica evidenciada temos a câmera, sempre desempenhando um papel fundamental em qualquer produção cinematográfica, que consegue ser trabalhada em diferentes planos dentro de *Assassinos por natureza*. Além de fortalecer sua importância, isso reforça a tese de Martin (2003, p. 31) sobre sua utilidade: “A partir de então, a filmadora é uma criatura móvel, ativa, uma personagem do drama [...]”, ou seja, a câmera observa as características daquilo que está sendo enquadrado e fornece ao espectador os dados necessários para a construção do sentido. Nesse contexto, a linguagem cinematográfica considera os planos utilizados nas imagens fílmicas para que sejam apresentados seus conteúdos material e dramático.

A pós-produção também é um outro recurso cinematográfico que merece destaque, principalmente para a análise de *Assassinos por natureza*. Ela representa a etapa final do processo de construção fílmica, e frequentemente é o momento mais demorado. Essa montagem é feita a partir do material filmado, mas também da inserção de novos elementos, para conseguir transmitir, da forma mais completa possível, tudo o que se deseja com a produção e com o roteiro do filme. Nesse caso, torna-se evidente que no longa-metragem existiu um intenso processo de pós-produção, devido a quantidade de recursos inseridos em diferentes pontos da obra. A construção da narrativa e as estratégias utilizadas nos recursos visuais são dinâmicas e ágeis, mas, ao mesmo tempo, poéticas e fragmentadas, sempre trabalhando com várias texturas, e, evidentemente, com o objetivo de prender o público.

Essencialmente, o filme pode ser considerado de gênero policial. Contudo, sua perturbadora narrativa se desenvolve através de uma linguagem que, ao mesmo tempo, incita a um clima de tragédia cômica e irônica. Há uma mistura de gêneros, planos e linguagens visuais, como aqueles utilizados nos filmes de faroeste, elementos das histórias em quadrinhos, das séries de comédia



televisiva, recortes de propaganda, e até de músicas de desenhos animados. Com isso, o filme se caracteriza como imagem-ritmo, já que mistura comunicação, informação e influência da imagem televisiva, com sintonização entre canais, incluindo vinhetas e comerciais.

As cenas de violência e de alto grau de dramaticidade tiveram elementos audiovisuais que amenizaram o conteúdo, ou que denotam uma sátira a mídia em si. Isso acontece, por exemplo, quando o filme retrata as diferentes formas de violência que acontecem no dia a dia, e, para isso, utiliza algo bem comum em alguns programas de auditório tipicamente norte-americanos: com a inserção de risadas e aplausos.



Figura 1 - A imagem é da primeira interação entre os dois protagonistas, em um cenário que remete aos programas norte-americanos de auditório

Fonte: Divulgação/DraftHouse

Como recurso cinematográfico, nesse caso, são inseridos cortes rápidos, há utilização de animação, recursos de câmera acelerada e de projeção de imagens — em uma das cenas desse

A ESPETACULARIZAÇÃO DO JORNALISMO E A CRIAÇÃO DAS CELEBRIDADES MIDIÁTICAS NO FILME *ASSASSINOS POR NATUREZA*

momento de delírio até um rinoceronte surge em um dos *frames*. Esse trabalho de inserir cenas em *frames* de poucos segundos é descrita por Kerckhove (1997) como uma técnica para provocar no uma reação corporal em quem está assistindo. Nesse sentido, a imagem televisiva impacta inicialmente o corpo, em vez da mente. Com isso, quando assistimos à televisão, o tempo disponibilizado para processar as informações transmitidas é insuficiente para a construção uma resposta completa e consciente.

Nesse contexto, o espectador reage apenas fisiologicamente, passando a ser conduzido de forma rápida, cena a cena. O que temos, então, ainda segundo Kerckhove, é a não absorção do conteúdo. Este efeito é chamado de “a síndrome do meio segundo que falta”(STURM, 1968 *apud* KERCKHOVE, 1997, p. 41). Essa teoria indica que a mente humana demora a fornecer um estímulo complexo, no mínimo, meio segundo. No contexto rápido do cinema ou na televisão, com esta aparição de muitos *frames*, o telespectador não consegue acompanhar todas as informações de forma correta. Em *Assassinos por natureza*, é possível notar esta teoria no diálogo de Wayne Gale e seu editor de TV: “Repetições funcionam, repetições funcionam. Acha que aqueles zumbis idiotas lembram-se de algo? É *fast-food* para o cérebro” (ASSASSINOS ..., 1994).

Mídia x Celebridade x Realidade

Como podemos constatar neste artigo até o momento, no filme *Assassinos por natureza* é possível notar a existência da anormalidade dos personagens centrais no enredo, assim como uma produção e uma pós-produção com muitos recursos. Esses elementos, por sua vez, possuem o intuito de reforçar a conturbada relação psíquica de Mickey e Mallory Knox na hora de escolher seus caminhos de matança pela Rota 666. Entretanto, o que torna mais poderoso esse contexto, e as façanhas dos personagens centrais, é o



papel desempenhado pela mídia na transformação dos assassinos em celebridades instantâneas e importantes.

Esse panorama apresentado no filme reflete um fato histórico bastante peculiar em nossa sociedade, pois sempre houve, ao longo dos séculos, a utilização de estratégias para a celebrificação de personagens, assim como acontece com atletas olímpicos e personalidades das mais diversas áreas e segmentos. No entanto, foi a partir do século XX que se consolidou o processo de construção da celebridade na sociedade da informação, e uma das grandes responsáveis por isso foi a atuação dos veículos de comunicação, principalmente da televisão, por conta de seu relevante papel na proliferação desse *status* de celebridade, da construção de novos famosos.

O termo celebridade, na sociedade contemporânea, está associado à fama, à natureza volúvel, temporária do mercado de sentimentos humanos, no contexto de relações anônimas, episódicas, de mudanças velozes na vida social e econômica sustentadas pela atribuição de *status* glamoroso a um indivíduo dentro da esfera pública. (ROJEK, 2008, p. 11).

Nesse sentido, as celebridades podem ser entendidas como figuras públicas que ocupam o espaço de visibilidade da mídia e que são construídas discursivamente. Segundo Herschmann e Pereira (2003, p. 13), elas se destacam da vida cotidiana em virtude do talento na atividade profissional que desempenham, ou em função de fatores como “atos heroicos e/ou estratégias publicitárias bem-sucedidas”. De acordo com esses autores, essas são “[...] dimensões que se articulam no sentido de produzir heróis/celebridades em contextos de alta visibilidade”.

Essa relação de construção e espetacularização da celebridade dar-se-á de forma bem acentuada dentro do jornalismo, principalmente nas coberturas policiais mais sensacionalistas, devido ao fato de que, além de noticiar, a imprensa canaliza a criação mítica de pessoas que cometem crimes.

A ESPETACULARIZAÇÃO DO JORNALISMO E A CRIAÇÃO DAS CELEBRIDADES MIDIÁTICAS NO FILME *ASSASSINOS POR NATUREZA*

A mídia desempenha um papel importante não apenas no processo de visibilidade da imagem das estrelas (MORIN, 1989, p.60), mas na própria constituição de um sujeito como celebridade.

De um modo geral a imprensa se destaca pelo aspecto de produzir a violência, transformando assassinos em heróis. É a celebração da violência, tanto para o repórter quanto para os assassinos, por parte daqueles que, constantemente, buscam a audiência a qualquer preço. Diante dessa análise, percebe-se que o filme *Assassinos por natureza*, inspirado em fatos e crimes reais, constitui-se como uma ácida crítica dessa relação entre a mídia, a espetacularização da violência e a criação dessas personalidades.

Essa oferta jornalística que permite acompanhar, com detalhes, os assassinos em série está na própria adequação às expectativas do receptor, formatando assim um percurso de múltiplas abordagens e técnicas que fazem com que o leitor *consume* aquele conteúdo. Fausto Neto (2006 p.3) conceitua esse aspecto como contrato de leitura. Para o pesquisador,

Entende-se por contratos de leituras regras, estratégias e políticas de sentido que se organizam os modos de vinculação entre as ofertas e recepção dos discursos midiáticos, em que se formalizam nas práticas textuais, como instância que constituem o ponto de vínculo entre produtores e usuários. (Fausto Neto, 2006, p.3).

Dentro dessa perspectiva, os meios de comunicação buscam elementos da violência dos assassinatos e uma cobertura que provoque interesse nos leitores.

Após o primeiro assassinato do casal protagonista, e seu consequente deslocamento para a Rota 666 (o que acabou desencadeando novas mortes), a mídia sensacionalista, representada por Wayne Gale, apresentador do programa *Americanos Maníacos*, oferece uma dimensão da popularidade dos assassinos, criando, dessa forma, milhares de fãs do casal, que os apoiam e torcem por eles. Acontece, assim, uma inversão de



valores, e o *fazer o bem* e o *fazer o mal* desaparecem, em função da representatividade proposta ao telespectador pelos feitos de Mickey e Mallory, que sempre conseguem ficar na melhor no final.



Figura 2 - Mickey Knox e Mallory Knox são acompanhados e celebrados pela mídia após a rebelião na televisão

Fonte: Popmatters/Divulgação

O longa metragem identifica ainda alguns momentos que enfatizam o viés midiático de dominação contra uma oposição do próprio casal a essa estrutura. Em um primeiro ato, essa percepção pode ser simbolizada pela forma de agressão gratuita realizada pelos protagonistas, como uma forma de demonstrar revolta pelo modelo convencional da sociedade. Contudo, posteriormente, já é possível constatar o interesse de reconhecimento de seus crimes por Mickey e Mallory, de aparecerem na mídia. Nesse âmbito, os dois assassinos degustam e saboreiam todo esse frenesi em torno de suas figuras, não sendo à toa que, sempre quando cometem um crime, deixam uma pessoa viva para que ela possa contar a história e os feitos do casal. O casal passa a ser modelo e fruto dessa sociedade aficionada pelo hiperespetáculo e pelas celebridades. Na prévia da entrevista com o jornalista Wayne Gale Mickey se

A ESPETACULARIZAÇÃO DO JORNALISMO E A CRIAÇÃO DAS CELEBRIDADES MIDIÁTICAS NO FILME *ASSASSINOS POR NATUREZA*

preocupa com a fama, e a cena do filme nos transmite o seguinte diálogo:

Wayne: Temos um programa de TV chamado *Americanos Maníacos*, em que apresentamos os casos dos grandes e mais famosos serial killers. O caso de Mickey e Mallory foi um dos mais populares.

Mickey: Mais do que John Wayne Gacy?

Wayne: Sim, sim.

Mickey: Quem teve mais audiência?

Wayne: Vocês acabaram com ele.

Mickey: E aquele outro, o Ted Bundy?

Wayne: Aquele maluco? Tiveram maior audiência. Vocês são melhores.

Mickey: E Manson?

Wayne: Foi melhor que vocês.

Mickey: É difícil derrotar o rei.

(*ASSASSINOS ...*, 1994).

O ápice dessa relação de exposição da imprensa com o sujeito, onde se cria a *persona* da celebridade, acontece no julgamento final, no qual centenas de pessoas aguardam os criminosos, com cartazes e palavras de apoio, na frente do júri, e também na última entrevista. O fato de a entrevista acontecer ao vivo, em rede nacional, e logo depois do evento de maior audiência da TV americana, o *Super Bowl*, reflete a dimensão que essa espetacularização atinge. Desse ponto, os atores sociais que se engajam nessas ações constroem significados que serão disponibilizados nos dispositivos midiáticos, e apropriados pelos sujeitos nas práticas sociais.

Em um terceiro momento do filme acontece a dominação midiática completa, no qual os protagonistas se transformam na personificação midiática. A história verídica criminosa do casal é incluída como um dos mais espetaculares fatos da história do jornalismo norte-americano.

Após a entrevista, com a fuga do casal do presídio, a morte do apresentador (que até o momento vinha cumprindo esse papel



de personificação da mídia) e a continuação da transmissão ao vivo indicam que Wayne Gale era, na verdade, apenas um instrumento da mídia. A continuidade da transmissão simbolizava que, de fato, Mickey Knox e Mallory Knox eram o que o público queria acompanhar, enquanto resultado da própria imprensa.

Ainda em consonância com a crítica à mídia, o filme *Assassinos por natureza* reforça, a todo instante, a imagem do jornalista como um ambicioso obstinado, que faz de tudo para conseguir alcançar seus objetivos, nem que para isso utilize de meios considerados maquiavélicos. Nela, a personificação de Wayne Gale mostra alguém insaciável por poder, e que muitas vezes ultrapassa as barreiras consideradas éticas, utilizando recursos como exploração da emoção e do sensacionalismo, sempre em busca de uma audiência maior.

Esta não é uma exclusividade de *Assassinos por natureza*. De acordo com TARAPANOFF (2014, 136p.) somente "nos anos 1980 e 1990 muitos filmes sobre a televisão ganham destaque e o seu poder de influência na sociedade, como *O quarto poder*, *Mera coincidência*, *Rede de intrigas* e *Assassinos por natureza*, que criticam jornalistas mais preocupados com a audiência, do que passar informações verdadeiras ao público". Além deles, outras clássicas produções cinematográficas também incluíram o papel do jornalista sem escrúpulos em seu enredo, tais como *Cidadão Kane*, onde Orson Welles interpreta o magnata da mídia Charles Foster Kane e *O âncora: a lenda de Ron Burgundy*, em que Will Ferrel faz um apresentador egocêntrico e extremamente vaidoso.

Considerações finais

No filme *Assassinos por natureza*, do diretor Oliver Stone, podemos notar uma profunda crítica ao modelo atual das relações sociais constituídas com base na comunicação de massa — seja, inicialmente, através dos programas de auditório tipicamente norte-americanos, como, também, na relação do jornalismo,

A ESPETACULARIZAÇÃO DO JORNALISMO E A CRIAÇÃO DAS CELEBRIDADES MIDIÁTICAS NO FILME *ASSASSINOS POR NATUREZA*

principalmente o policial sensacionalista, com a transformação de assassinos em celebridades.

Tomando como base o próprio desenvolvimento desse artigo, além da contribuição dos autores trabalhados bibliograficamente, nota-se que a sociedade pós-moderna, ainda é especialmente influenciada pela mídia. O casal protagonista do filme, Mickey Knox (Woody Harrelson) e Mallory Knox (Juliette Lewis), é convertido pela espetacularização midiática, mesmo que, no início do enredo, demonstre resistência e busque uma quebra de valores com a própria mídia.

Essa espetacularização, que ganhou maior alcance graças à própria imprensa, está atrelada às narrativas e às imagens veiculadas pela própria cultura comum. Nesse sentido, há uma personificação de papéis, na qual as pessoas começaram a assumir espaços que não eram seus, e ao mesmo tempo, onde seus verdadeiros papéis tornaram-se roteiros para espetáculos. A esse respeito, o pensador francês Guy Debord assinala: “Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação”. (1997, p. 13).

Essa atmosfera organiza-se com base, justamente, nos modelos de produção de massa, seguindo fórmulas e normas, e transformando-se em mercadorias que visam audiência e lucro. Esse panorama é facilmente visto em vários programas jornalísticos atuais que apresentam quadros de dramaturgia, onde se explora desde as mais cômicas às mais perversas atitudes humanas, disseminando um jornalismo em forma de entretenimento.

Debord (1997, p. 39) reforça que o espetáculo é uma colabora na busca por essa sociedade que visa a venda e o lucro:

A raiz do espetáculo está no terreno da economia que se tornou abundante, e daí vêm os frutos que tendem afinal a dominar o mercado espetacular, a despeito das barreiras

Fábio BANDEIRA

protecionistas ideológico-policiais de qualquer espetáculo local com pretensões autárquicas.

Percebe-se, então, que *Assassinos por natureza* transborda em sua essência muito mais do que um filme sobre assassinos psicóticos, mas um aglomerado de críticas ávidas a um modelo de espetacularização midiática bastante utilizado, e à forma de criação de celebridades com objetivos claramente voltados para a audiência e o retorno financeiro para as organizações da imprensa.

Referências

ASSASSINOS por natureza. Direção: Oliver Stone. Produção: Risa Bramon Garcia. Burbank: Warner Bros., 1994. 1 Blu-Ray (122 min), color.

CARREIRO, Rodrigo. **História, Linguagem e Crítica de Cinema**. Recife: Livro Rápido, 2008.

DEBORD, GUY. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DRAFTHOUSE, 'Natural Born Killers'. Disponível em: <<https://draffthouse.com/show/natural-born-killers>>. Acesso em: 05 fev. 2017.

FAUSTO NETO, Antonio. **Midiatização, prática social - prática de sentido**. Bauru: Paper Compós., 2006.

HERSCHMANN, M.; PEREIRA, C. A. M. (Org.). **Mídia, Memória e Celebridades: estratégias narrativas em contextos de alta visibilidade**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2003.

KERCKHOVE, Derrick de. **A pele da cultura**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

MARTIN, M. **A Linguagem Cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MORIN, E. **As estrelas: mito e sedução no cinema**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

POPMATTERS, 'Natural Born Killers' 15 Years Later
Disponível em: <<http://www.popmatters.com/post/115588-still-scandalous-natural-born-killers-15-years-later/>>. Acesso em: 05 fev. 2017.

ROJEK, Chris. **Celebridade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

A ESPETACULARIZAÇÃO DO JORNALISMO E A CRIAÇÃO DAS CELEBRIDADES MIDIÁTICAS NO FILME *ASSASSINOS POR NATUREZA*

TARAPANOFF, Fabíola Paes de Almeida. **Journalists in film: representations and appropriations**. 317 f. Tese (Doutorado em Processo Comunicacionais) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2014.

VARELA, Regiane Barbosa. Uma abordagem semiótica da narrativa cinematográfica em *Assassinos por natureza (Natural born killers)*, de Oliver Stone. **Estudos Semióticos**, São Paulo, n. 2, 2006.

Disponível em:

<<http://revistas.usp.br/esse/article/view/49177/53261>>. Acesso em: 05 fev. 2017.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor**. Rio de Janeiro: Ampersand Editora, 1997.

•••





Cartaz – *The Bang Bang Club* | Divulgação

Título no Brasil: Repórteres de Guerra

Título Original: The Bang Bang Club

Direção: Steven Silver | **Fotografia:** Miroslaw Baszak

Roteiro: Steven Silver e João Silva, com base no livro escrito por Greg Marinovich e João Silva | **Edição:** Ronald Sanders e Tad Seaborn | **Direção de arte:** Shane Bunce | **Música:** Philip Miller **Figurino:** Ruy Filipe | **Elenco:** Ryan Phillippe [Greg Marinovich], Taylor Kitsch [Kevin Carter], Neels Can Jaarsveld [João Silva], Frank Rautenbach [Ken Oosterbroek, Malin Akerman] [Robin Comley]

País de Origem: Canadá | **Ano:** 2010 | **Duração:** 106 min

Palavras-chave: Jornalismo; Fotojornalismo; Cobertura jornalística; Jornalismo em zonas de risco



JORNALISMO coleção
em SALA DE AULA

JORNALISMO EM ZONAS DE CONFLITO: análise do filme *Repórteres de Guerra*

Adeildo VIEIRA²
Universidade Federal da Paraíba

Sobre o filme

Com o título original *Bang Bang Club*, o filme *Repórteres de Guerra* (2010), de Steven Silver, retrata o trabalho de quatro repórteres fotográficos, entre os anos 1990 e 1994, que cobriam a guerra civil na África do Sul, quando o país já vivia a perspectiva do fim do regime racista do *apartheid*. Greg Marinovich, Kevin Carter, Ken Oosterbroek e João Silva eram jovens profissionais que viviam a aventura de captar uma realidade brutal protagonizada pelos guerreiros Zulus (seguidores do Congresso Nacional Africano – ANC) e pelo Partido da Liberdade Inkatha, duas correntes políticas sul-africanas que travavam sangrenta batalha ideológica, produzindo cenas de extrema violência que não passavam despercebidas ao olhar daqueles profissionais.

Uma vez tratando-se de um filme que faz referência ao trabalho dos fotógrafos, o diretor Steven Silver optou por retratar as cenas históricas com rigorosa verossimilhança, reproduzindo em sua narrativa fílmica, inclusive, aquelas que resultaram nas premiadas fotografias que se tornaram famosas no mundo inteiro e que foram captadas pelos *clics* dos protagonistas do filme.

Entre conflitos de natureza política e ética, o filme aborda complexas situações as quais os fotógrafos estão submetidos, como é

¹ Trabalho originalmente apresentado para a disciplina **Encenações do Jornalismo no Cinema** [Jornalismo Temático], ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Nunes Filho no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² JORNALISTA. Mestre em Jornalismo pelo Programa de Pós-Graduação em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Autor do livro-reportagem “Maestro Chiquito: o metalúrgico dos sons” (2016). E-mail: adeildov@gmail.com

o caso da repercussão do trabalho fotográfico no mercado da notícia mundial. Como paradigma, mostra, ainda, a retratação pontual de um desconforto político vivenciado pelo poder constituído na África do Sul no momento em que uma determinada foto de Greg Marinovich passa a comprometer a imagem de seus governantes. Trata-se de uma foto ganhadora do prêmio Pulitzer que registrou uma ação brutal de violência de um integrante do Inkatha, organização simpática ao governo sul-africano, contra um suposto guerreiro Zulu. Muitas outras situações são abordadas, mostrando a delicada rede de interesses que se sustentam a partir de um conflito armado como o que se apresenta naquelas cenas reproduzidas a partir do real.

Mas a abordagem mais densa do filme se dá sobre a figura do fotógrafo sul-africano Kevin Carter, que também foi agraciado com o prêmio Pulitzer por uma fotografia polêmica em que retratava uma criança sudanesa sendo espreitada por um abutre que, aparentemente, esperava sua morte. Tal foto, que chocou o mundo inteiro por sua força visual e humana, levou seu autor a conflitos éticos, uma vez que passou a ser questionado sobre o que teria feito após o *clic* daquele instante. Teria salvado a criança, ou simplesmente se mostrava interessado em captar uma boa imagem daquela tragédia na busca de reconhecimento profissional? Reconhecimento, aliás, que veio e que o consagrou. Este conflito, junto com tantos outros que, fatalmente, acometem aqueles que se embrenham em cenas de terror envolvendo seres humanos, levaram o jovem fotógrafo ao suicídio.

O filme, que tem roteiro adaptado do livro de mesmo nome, de autoria dos fotógrafos João Silva e Greg Marinovich, ambos do grupo que veio a ser chamado *Clube do Bang Bang*, traz grande contribuição para as discussões sobre a prática do jornalismo, assim como sobre a realização de filmes de não ficção que retratam fatos reais, e que são capazes de nos fazer conhecer fatos históricos relevantes da história política da humanidade. A abordagem traçada em sua narrativa deixa claro que a alcunha dada ao grupo não

JORNALISMO EM ZONAS DE CONFLITO: análise do filme *Repórteres de Guerra*

representa o perfil de sua prática profissional. Ali não estavam apenas fotógrafos empenhados em registrar um conflito sangrento ao som de estampidos de armas mortais, mas um grupo de profissionais que se fizeram paradigmas na cobertura de guerras, registrando momentos de atrocidades capazes de indignar o mundo por suas realidades indesejáveis. Sob esta ótica, a fotografia tem forte poder transformador, capaz, até, de mexer com macroestruturas políticas.

O fotógrafo em áreas de risco

A busca pela testemunhalidade vem a ser, talvez, um dos mais importantes recursos perseguidos pelo jornalismo, por aferir credibilidade aos fatos narrados e, assim, redimensionar a grandeza do acontecimento, levando essa densidade factível a quem se faça mero consumidor de notícias. Essa capacidade de colocar o público leitor em contato visual com os momentos noticiáveis se tornou possível a partir do advento da fotografia, que, desde o início do século passado, passou a trazer, estampadas nas páginas dos jornais, cenas dos acontecimentos, contextualizando a narrativa escrita e, principalmente, dando a ela a prova incontestável do ocorrido. Essa garantia da reprodução imagética do real se dava, sobretudo, quando a fotografia só se fazia possível pelos meios analógicos, pela fidelidade imagética dos fatos retratados, já que não seria tão fácil a manipulação das imagens como se faz possível hoje nos meios digitais. E este era, precisamente, o modelo tecnológico com que contavam os protagonistas do filme para captar suas imagens no começo da década de 1990.

A representação simbólica da imagem como reprodução do real veio a se tornar elemento imprescindível no meio jornalístico, uma vez que punha o leitor diante dos acontecimentos retratados, já que tinha na fotografia a concretização das imagens narradas nos textos dos jornais impressos. Entretanto, a utilização da fotografia por parte do meio jornalístico passou a adensar seu conteúdo de

representação simbólica a ponto de, mais do que apenas ilustrar um texto, trazer em seu enquadramento uma narrativa factual soberana, autônoma, e aparentemente inquestionável. Esse mérito de carregar as imagens com crescente conteúdo semiótico se deu pelo aperfeiçoamento do olhar dos profissionais da fotografia, explorando ângulos, planos e outros recursos da manipulação técnica da imagem capazes de agregar sentido ao seu resultado. Essa prática profissional deu origem ao fotojornalismo e aos seus profissionais, então chamados de repórteres fotográficos. Este paradigma amplamente aplicado no meio impresso ocupou os principais jornais do mundo, assim como traçou lógicas editoriais no Brasil, fortalecendo-se, sobretudo, a partir dos anos 50.

A grande reportagem tomava conta das revistas: uma história era contada por várias imagens, privilegiava-se o trabalho do fotógrafo como 'contador de histórias'. A imprensa investia nisso. E aqui entra também o Brasil. O fotojornalismo no Brasil, entendido como uma linguagem, começou também no final dos anos 40, mais precisamente com Jean Manzon na revista O Cruzeiro. Mais tarde se perpetuou em revistas como Manchete, nos anos 50, e Realidade, nos anos 60. Não à toa, esses anos são considerados a época de ouro do fotojornalismo brasileiro. (PERSICHETTI, 2006, p.183).

Essa testemunhalidade perseguida pelas necessidades das coberturas jornalísticas exigia que os fotógrafos estivessem o mais próximo possível dos acontecimentos para captar a melhor imagem, com mais detalhes, mais precisão e mais definição. Para atingir seus intentos, esses profissionais tiveram que desenvolver técnicas de aproximação com o foco do evento fotografado, contornando dificuldades através de negociações com os atores dos acontecimentos, driblando situações adversas, ou mesmo extrapolando, sorrateiramente, os limites do permitido para trazer ao seu jornal a imagem mais significativa para a narração do que se divulga como real.

JORNALISMO EM ZONAS DE CONFLITO: análise do filme *Repórteres de Guerra*

Levada ao extremo, essa necessidade da cobertura fotográfica dos acontecimentos criou profissionais capazes de enfrentar condições adversas de trabalho, lidando com perigos iminentes em catástrofes naturais, cenas de crime, tragédias humanas e complexas situações de terror, como é o caso dos profissionais que fazem cobertura de guerra. A eles não basta o contato visual pela aproximação, mas, sobretudo, é preciso a apuração do olhar, a exploração do detalhe e, principalmente, a frieza de, a partir de decisões instantâneas, acionar o botão de sua máquina para captar cenas chocantes que fatalmente vêm mexer com suas emoções, mas que prestam relevantes serviços ao fazer jornalístico. Embrenhar-se nas situações de conflito passou a ser o *modus operandi* dessa prática profissional, gerando, em alguns casos, situações de morte a quem se dê a este ofício.

A representação do real retratado nas páginas do impresso traz ao consumidor da notícia uma aparente participação nos fatos divulgados, encurtando, por vieses simbólicos, o espaço entre ele e o acontecimento. Com isso, o advento da imagem no meio impresso, e seus sofisticados métodos de manipulação, mudou consideravelmente a relação do leitor com os jornais, promovendo um maior mergulho nesse contato com meros fatos noticiosos, tudo isso por força dos recursos imagéticos adotados. O resultado, portanto, desse contato do leitor com uma realidade assistida pelos filtros instalados pelas editorias de jornais o leva a uma mera representação simbólica do real que nada tem a ver com a realidade factual. Experimenta o espectador de eventos filmados ou fotografados uma mera representação do real, manipulada e dirigida pelas empresas de comunicação.

O signo não pode substituir um objeto, pode apenas estar no lugar dele e representá-lo pela idéia que produz ou modifica. Quando assistimos às coberturas de guerras espetacularizadas, com edição e efeitos especiais fantásticos, causando espanto e aplausos da 'platéia', o que temos é a representação da guerra, um signo mediador entre o objeto e o interpretante. O objeto que gera esse signo fantástico do

Adeildo VIEIRA

qual estamos tratando não é a guerra em si, mas a representação que se faz dela. (RISSONI, 2002, p.73).

Cinema e jornalismo

O cinema iniciou seus flertes íntimos com o jornalismo já nos primórdios de sua existência, momento em que a novidade tecnológica que punha imagens em movimento conquistou crescente público no afã de ver reproduzidas cenas do real, já ensejando a criação de um organizado formato noticioso. Espalhou-se, então, pela Europa e pelos Estados Unidos um modelo de jornal cinematográfico que já explorava comercialmente a divulgação de notícias, apresentando alguns dos principais fundamentos jornalísticos, como periodicidade, atualidade, diversidade temática, duração padronizada. Também já foi desse período o aparecimento das primeiras experiências com a figura do cine-repórter, como narra Macelle Khouri Santos (2009) em sua dissertação de mestrado:

A aceitação popular do invento fez com que, um ano após o seu lançamento oficial, os irmãos Lumière contratassem Felix Mesguich para percorrer a Europa e o mundo, colhendo flagrantes de cidades, solenidades oficiais, costumes pitorescos, catástrofes e festas. De acordo com Luiz Beltrão, essas imagens eram utilizadas como material jornalístico para os cinejornais ou jornais cinematográficos, que passaram a ser produzidos a partir de então, ficando Mesguich conhecido como o primeiro cine-repórter do mundo. Apud (BELTRÃO, 1992, p.55)

A consagração dessa intimidade entre o cinema e o jornalismo viria com o estabelecimento do documentário como gênero cinematográfico, uma vez que a retratação da realidade se firmava como registro histórico ao mesmo tempo em que trazia ao público a interpretação dos fatos pelo olhar dos seus realizadores, características semelhantes às adotadas no mundo editorial jornalístico. Mas essa intimidade narrativa entre cinema e jornalismo se condensou quando se passou a ver nas telas filmes que retratavam situações vividas nas práticas jornalísticas, permitindo amplas

JORNALISMO EM ZONAS DE CONFLITO: análise do filme *Repórteres de Guerra*

discussões sobre as rotinas desta profissão, como aponta Macelle Khouri Santos (2009, p. 30):

A relação entre jornalismo e o cinema ficcional vem desde o início do século XX, mais precisamente 1909, quando foi lançado, nos Estados Unidos, o filme *The Power of the Press*, produzido pela Vitagraph e dirigido por Van Dyke Brook. Desde então, os newspaper movies ou filmes sobre jornalismo, como ficaram conhecidos, se tornaram freqüentes. Dos 785 filmes identificados no livro *Jornalismo no Cinema*, organizado por Christa Berger [...] 536 foram produzidos nos Estados Unidos; 44 no Brasil; 33 na Inglaterra; 27 na Itália; e 19 na França.

Aí está em jogo uma relação até certo ponto metalinguística, na qual o cinema se apropria de situações reais vividas no mundo do jornalismo no afã de interpretá-las, ou simplesmente retratá-las, mas ao mesmo tempo se vê, em suas produções, experimentando dramas profissionais muitas vezes abordados nesses filmes. Em suas rotinas de produção, o cinema, como formador de opinião ou difusor de conhecimento, convive com todos os conflitos passíveis a uma ambiência jornalística. Desde a construção de sua narrativa, ainda que de natureza singular, produzir um filme é contar, inevitavelmente, com situações complexas, como possíveis golpes de ego dos seus realizadores, subjetividades nas abordagens e recursos técnicos de edição que resultam, não só em escolhas de cenas, mas na sua utilização como forma de linguagem, além das amarras geradas pelos interesses na comercialização do produto final. Todas essas são situações clássicas vividas no meio jornalístico. Mas, apesar desse emaranhado de subjetividades entrecruzadas, essa relação em que o cinema se debruça sobre o jornalismo acaba por prestar excelentes serviços à sociedade, uma vez que resulta em discussões onde, não só o jornalismo, mas o próprio cinema, se veem sob os holofotes dos questionamentos.



Do livro para o cinema

A constatação de que a atuação daqueles profissionais retratados no filme tinha um considerável compromisso com as discussões nos campos político, social, econômico e cultural no mundo moderno vem com o fato dos dois sobreviventes do chamado *Clube do Bang Bang* terem se tornado autores de um livro com o mesmo nome, onde resolveram narrar situações vividas naqueles quatro anos em que experimentaram profissionalmente os intensos movimentos de seu ofício. O resultado desse produto é uma ampla discussão sobre fotojornalismo, a partir de exemplos concretos vividos em campo, além da reflexão proposta sobre temas como ética profissional e o mercado da notícia e suas conseqüências políticas (nos campos macro e micro), que acabam afetando tanto o senso crítico de *cidadãos comuns* como as posturas de esferas governamentais.

Ao trazer a trama literária para as telas do cinema, o diretor Steven Silver procurou o caminho da similitude imagética para reconstruir o real que havia sido narrado em livro pelos dois escritores fotógrafos. Caminho, aliás, justificável pelo fato de que o filme retrata situações que haviam sido registradas e divulgadas mundialmente por aquele grupo de fotógrafos. Assim sendo, optou por ser rigoroso na reconstrução das cenas do real, conduzindo planos, ângulos, movimentos e atores que prezassem pela verossimilhança com cenas amplamente conhecidas do grande público. Esse esmero na construção imagética se deu tanto na reprodução de cenas antológicas do universo fotográfico mundial captadas naquele conflito, a exemplo das fotografias ganhadoras do prêmio Pulitzer, como na cenografia filmográfica, que buscou reproduzir fielmente as cenas da época, representadas por figurinos, edificações, veículos automobilísticos (inclusive os tanques de guerra) e outros elementos cenográficos ricos em detalhes.

Em seu intento de retratar a frenética situação dos profissionais em seu arriscado ambiente de trabalho, o diretor Steven Silver não

JORNALISMO EM ZONAS DE CONFLITO: análise do filme *Repórteres de Guerra*

poupou movimentos nas imagens, explorando recursos de câmera subjetiva, planos-sequência, ou mesmo uma sequência de planos que, manipulados por recursos de edição, dinamizaram as cenas, proporcionando, com isso, um mergulho do espectador no filme, levando-o a se sentir, de fato, como um observador participante da trama.

A história do livro, agora traduzida para a narrativa cinematográfica, traz uma outra representação simbólica aos fatos, a partir do momento em que o cinema se associa aos fundamentos jornalísticos na divulgação de verdades intangíveis, resultando em uma ampla oportunidade de formação de opinião pela discussão pública de certos acontecimentos, sobretudo quando se propõe a abordar fatos históricos, o que é o caso do filme em questão.

[...] o cinema, como representação audiovisual, sempre manteve um diálogo profícuo com o jornalismo enriquecido na inter, multi e transdisciplinaridade. O cinema, entendido como arte moderna e de linguagem própria, usa de suas possibilidades linguísticas em movimento para entreter, divertir, educar e mostrar a realidade. Inclusive, aproxima-se do jornalismo em suas formas narrativas, principalmente quando se pensa no caráter documentário da considerada 'sétima arte'. (PETTINATI, 2014, p.16).

O cinema, enquanto linguagem passível de amplas possibilidades simbólicas por agregar elementos discursivos diversos como a imagem e o som, condensa um modo de representar ou interpretar realidades, ao mesmo tempo em que atende aos ditames da sociedade do espetáculo, produzindo obras que servem, simultaneamente, como fonte de conhecimento e de entretenimento. Nesse sentido, o universo cinematográfico não se presta apenas a ser uma *fábrica de sonhos*, mas um mediador para a movimentação das ideias no agitado seio de numa sociedade de consumo. Logo, o cinema acaba prestando, dessa forma, grandes serviços ao jornalismo, sobretudo quando retrata nas telas temas sociais, políticos e culturais envolvendo a própria prática jornalística.

Adeildo VIEIRA

A imagem do jornalismo e do jornalista do século XXI é, em parte, construída e retratada nas telas do cinema em discussões éticas sobre a ação deste 'protagonismo', em constante conflito entre seus interesses pessoais, o bem comum e as normas éticas e morais que se impõem à sua conduta profissional. Apesar desse caráter subjetivo que está presente na profissão do jornalista, sempre há influências sociais, culturais, empregatícias e mercadológicas no momento de captação, seleção e divulgação da informação. [...] Os próprios códigos deontológicos da profissão discutem e se preocupam com o tema, a fim de promover uma sociedade democrática no limiar entre os direitos individuais e coletivos. Tais direitos são tratados em obras cinematográficas de alto impacto social, haja vista que o cinema tem-se convertido em uma fonte de conhecimento e entretenimento na chamada sociedade de consumo e do espetáculo. (PETTINATI, 2014, p.16).

Os repórteres retratados no filme

Pautar o fotógrafo em situações de conflito para atender aos interesses jornalísticos traz consequências profissionais das mais complexas, a começar pelo desejo frenético das editorias dos jornais em ter, com a máxima rapidez e exclusividade, a melhor foto para publicar. Isso reflete diretamente na dinâmica da apuração dos acontecimentos por parte do fotógrafo, que, no afã de conseguir uma foto de capa não se poupa dos riscos iminentes a que está exposto, muitas vezes avançando limites absolutamente não recomendáveis. É o que se vê no filme com o fotógrafo *freelancer* Greg Marinovich, que, recém-chegado à região das lutas entre guerreiros Zulus e Inkatha, atende de imediato à recomendação de seu futuro parceiro de trabalho, Kevin Carter, que indicava a maior proximidade possível para a captação da imagem, desprezando o uso de lentes que garantiriam distanciamento seguro do foco do conflito. Esta recomendação se pauta numa máxima bem conhecida do famoso fotógrafo húngaro Robert Capa (1913-1954), que dizia: "Se a tua fotografia não é boa, é porque tu não estavas suficientemente perto!". Greg não só cedeu a essa lógica como resolveu visitar o

JORNALISMO EM ZONAS DE CONFLITO: análise do filme *Repórteres de Guerra*

acampamento dos guerreiros do Inkatha, numa atitude absolutamente condenável pelo alto nível do risco de morte, mas que, talvez por sorte, proporcionou-lhe imagens exclusivas, que o credenciaram para prestar serviços ao jornal sul-africano *The Star*, tornando-o um dos potenciais conquistadores de prêmios internacionais no campo da fotografia, o que veio a se confirmar depois.

Um outro desafio, talvez o maior deles, é delinear os limites que definem uma conduta ética ante os desejos de retratar a verdade que o profissional acredita estar registrando. Nenhuma verdade é absoluta, mas permeada de simbolismos, fruto de ações muitas vezes manipuladas nos bastidores da realidade, atendendo a interesses políticos, econômicos ou culturais de grupos sociais. Uma vez dentro do espaço do conflito, o fotógrafo passa a conhecer parte dessa trama, que sustenta os ânimos acirrados dos atores da cena de guerra, e, eventualmente, a lidar com ela, negociando situações que o privilegiem frente aos concorrentes de seu ofício. É necessário, portanto, saber em que patamar essas ações se dão, para que não se avancem os limites da ética, a exemplo da interferência na rede das verdades defendidas pelas partes em conflito, que pode, inclusive, causar prejuízos históricos irreparáveis. Sabe-se que nenhum profissional passa impune diante de uma inevitável tomada de posição frente à realidade que experimenta.

É claro que uma cobertura de guerra não é algo simplista, especialmente para os jornalistas. Eles arriscam a vida, seguem rigorosamente as ordens militares para sobreviverem ao conflito e deparam, o tempo todo, com segredos estratégicos de guerra que podem pôr em risco milhares de vidas, caso sejam divulgados de forma irresponsável, ou em momento inoportuno. (RISSONI, 2002, p. 70).

Além de ter que lidar com essa dura realidade no exercício de suas ações profissionais, tem ainda o fotógrafo que administrar eventuais traços de vaidade, que são capazes de distorcer resultados

do seu trabalho, situação em que acabam valorizando mais a si mesmo do que o mundo que buscam registrar. Este sentimento compromete condutas profissionais, inclusive prejudicando companheiros de trabalho ou, em casos mais graves, interferindo na realidade factual em que está inserido na mera condição de espectador. Uma boa foto é capaz de gerar grande repercussão no meio jornalístico, o que também trará igual visibilidade ao fotógrafo e ao conjunto de sua obra, agregando valor a seu nome. Privilegiar essa meta pode afetar toda a prática de seu trabalho, desqualificando-a enquanto prática jornalística. A vaidade, neste caso, torna-se uma espécie de espelho que acompanha o fotógrafo em suas ações cotidianas, onde ele se vê refletido ao mesmo tempo em que busca projetar sua própria imagem para o mundo. Assim agindo, perde a noção dos princípios que norteiam o jornalismo, atropelando códigos deontológicos da profissão ao usar o produto de seu trabalho como trampolim para ascensão de sua própria imagem pública.

[...] são dois momentos distintos do fazer e entender o que é notícia. De um lado, a imagem-notícia, na qual o fotojornalista se assume como tal, como alguém que deve trazer informação via imagem. Aquele que escreve com a fotografia, com a luz; e de outro, o fotógrafo que não assume sua responsabilidade em informar. Preocupado apenas com a estética, como se isso fosse possível, faz do jornalismo imagético uma informação esquizofrênica. É o culto do eu, do fotógrafo que vira grife e não do trabalho que se sobrepõe a ele. Já se foi a época em que nem sabíamos qual era a cara do fotógrafo, hoje ele aparece mais do que as próprias fotos. Virou espetáculo, personagem, assim como sua imagem. Portanto, uma mancha vazia! (PERSICHETTI, 2006, p. 189).

Mas, não raro, essa exposição para o mundo do reconhecimento vem tarde demais, quando, vítima de acidente de trabalho, o fotógrafo de guerra sagra-se mártir da profissão.

[...] é inegável que esse mesmo palco midiático, no qual arriscam suas vidas, pode transformá-los em heróis,

JORNALISMO EM ZONAS DE CONFLITO: análise do filme *Repórteres de Guerra*

especialmente quando alguns cinegrafistas conseguem gravar e exibir a própria morte durante o registro dos cenários do conflito. (RISSONI, 2002, p. 70).

Esses desvios de conduta profissional, entretanto, não são percebidos nos integrantes do *Clube do Bang Bang*, nome pejorativamente atribuído ao grupo dos quatro fotógrafos no meio jornalístico. Essa alcunha rebaixava-os à condição de meros *paparazzi*, como se estivessem num cenário hollywoodiano de faroeste em busca de fama e dinheiro pela exploração da imagem de terror a partir do real. Ao contrário, vê-se no filme que são muitos os questionamentos dos fotógrafos quanto à interferência de seu trabalho na realidade com o intuito de transformá-la. Há um nítido envolvimento ideológico no cotidiano de suas ações profissionais, resultando em uma profusão de indagações sobre o resultado prático da publicação de suas fotos. Há uma afirmação de Greg Marinovich que sintetiza os reais intentos desse grupo de fotógrafos: “Não há nada que eu possa fazer por eles, nenhum deles, exceto bater fotos.” (REPÓRTERES ..., 2010).

Assim, fica claro que o envolvimento profissional do grupo tem um propósito jornalístico, cuja aplicabilidade ia além de apenas registrar fatos históricos, considerando que pretendia levar ao mundo informações que denunciassem as atrocidades daquele conflito civil, que culminava em grande atentado aos direitos humanos e aos tratados de guerra, uma vez que nas sangrentas batalhas sequer eram poupados velhos, mulheres e crianças. Aquelas fotos, ao serem divulgadas nos principais jornais ou revistas do mundo, talvez viessem aguçar o senso crítico dos povos ante os horrores da guerra. No afã desse resultado, os fotógrafos desbravavam espaços de conflito, e outras tantas searas no campo emocional, para captar uma realidade crua que certamente seria transformada em moeda jornalística, cujo câmbio se dá na transformação de simbolismos imagéticos em vendagem de jornais.

Adeildo VIEIRA

Entretanto, a lógica que se capta naquela frase de Greg Marinovich é que essas fotos, quando divulgadas ao mundo, tirariam aquela realidade do obscurantismo e a colocaria sob os holofotes úteis dos olhares da humanidade. Além de movimentar a opinião pública, a divulgação daquela realidade crua poderia vir a acionar instituições humanistas e fazer com que outras nações se posicionassem enquanto governo, ou mesmo em fóruns internacionais de nações, como é o caso da ONU. Olhando por este viés, vemos que divulgar tais imagens pode vir a ser um pedido de socorro para aquele povo.

Os prêmios Pulitzer conquistados por Kevin Carter e Greg Marinovich, muito mais do que mera conquista de fama e dinheiro, são fruto de competência profissional, cujo reconhecimento apenas os sustentaram em seus postos de trabalho, mantendo-os em atividade. A repercussão internacional de seu trabalho trazia uma certa blindagem política para a prática de sua profissão, uma vez que qualquer atentado contra si acabaria trazendo dividendos políticos negativos aos seus perseguidores. A cumplicidade é outra característica do grupo, traduzida em ações compartilhadas entre eles, nas quais viviam uma salvaguarda mútua contra represálias políticas sofridas pelo exercício pleno de seu trabalho. Dessa forma, podemos dizer que, sob um olhar solidário em sua profissão, aqueles quatro fotógrafos foram unidos pela guerra.

Em se tratando dos riscos enfrentados pela profissão, o preço mais alto cobrado aos profissionais do *Clube do Bang Bang* foi pago pelos fotógrafos Ken Oosterbroek e Kevin Carter. O primeiro por ter sido atingido fatalmente por uma bala perdida quando cobria uma área de conflito, e o segundo por não ter suportado os conflitos internos causados pelos traumas psicológicos trazidos pelas cenas de guerra, e outros tantos questionamentos éticos sobre os porquês de sua profissão. Num texto de despedida, Kevin fala sobre estar “[...] assombrado por memórias vividas de assassinatos, cadáveres, raiva e dor[...].” (REPÓRTERES ..., 2010), além de amargar os questionamentos

JORNALISMO EM ZONAS DE CONFLITO: análise do filme *Repórteres de Guerra*

sobre a foto que o tornou famoso no mundo inteiro. Depois disso, Kevin Carter suicida-se, aos 33 anos de idade, com fama e sem dinheiro.

Considerações finais

O filme *Repórteres de guerra* é uma produção cinematográfica que presta grandes serviços ao mundo jornalístico por trazer, em sua narrativa, cenas baseadas em fatos reais que retratam o trabalho dos fotógrafos em cobertura de conflito armado, possibilitando ao público uma ampla possibilidade de debater as implicações éticas, políticas e trabalhistas vividas na conturbada ambiência onde atuam esses profissionais. A partir de roteiro adaptado do livro *Bang Bang Club*, onde os fotógrafos Greg Marinovich e João Silva narram suas experiências profissionais em guerra civil na África do Sul na década de 1990, o diretor Steven Silver enseja relevantes discussões sobre a prática profissional no campo jornalístico, sobretudo no que tange aos interesses editoriais nos jornais impressos de todo o mundo naquele período e às consequências desses interesses nas rotinas de trabalho dos fotógrafos. Convém considerar o modelo tecnológico disponível àquela época, quando prevalecia o equipamento analógico, que conferia mais confiabilidade às fotos pela relativa impossibilidade de manipulação das imagens.

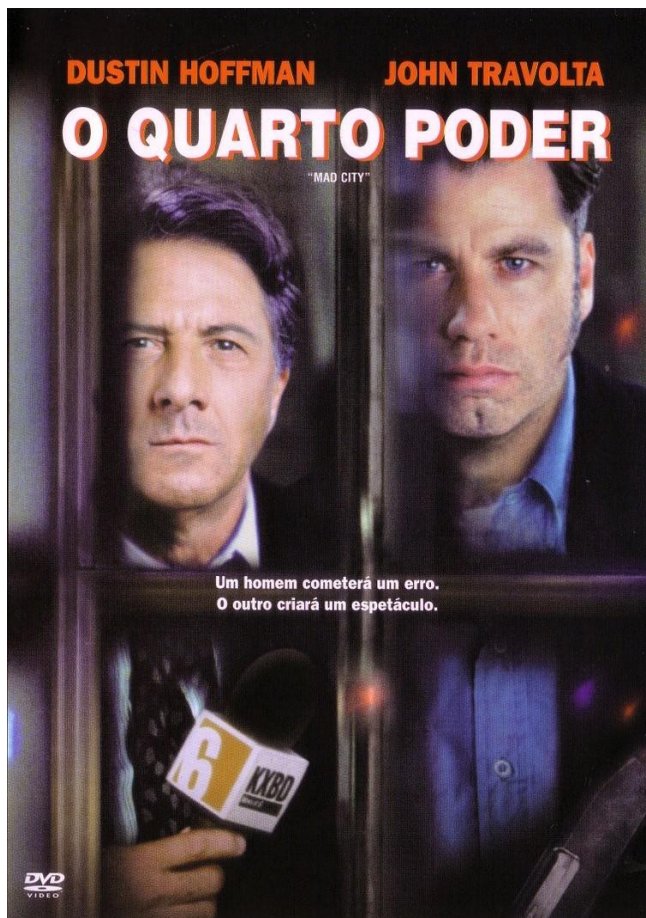
A postura ideológica dos protagonistas sela a discussão sobre o compromisso com uma boa prática jornalística, considerando que, de alguma forma, todos se embrenharam na realidade do conflito para levar ao mundo as imagens brutais das cenas da guerra civil naquele período em que se vislumbrava o fim do regime segregacionista do *apartheid*. Contudo, os prêmios Pulitzer conquistados pelos fotógrafos Greg Marinovich e Kevin Carter apenas lhes garantiram uma certa blindagem em suas relações institucionais com a empresa de comunicação a que serviam, ou ao governo do país, tudo isso pelas vias do reconhecimento internacional do seu trabalho.

Por sua vez, a obra, enquanto narrativa cinematográfica, se debruçou sobre a verossimilhança das cenas retratadas a partir de fotos amplamente conhecidas no mundo, além de buscar a mesma similitude na cenografia, que retratava os elementos de figurino, arquitetônicos ou automobilísticos da época. Este filme se constitui, enfim, num excelente paradigma das implicações inerentes à prática profissional dos fotógrafos em cobertura de guerra, por conseguir trazer para a tela a brutalidade que reina num conflito dessa magnitude, e, ainda, por retratar, de forma contundente, as tensões vividas por seus personagens.

Referências

- PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do fotojornalismo. **Discursos fotográficos**: revista do Mestrado em Comunicação da UEL, Londrina, v.2, n.2, p.179-190, 2006. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/artic/e/view/1484/1230>>. Acesso em: 22 jan. 2016.
- PETTINATI FILHO, Aguinaldo R. **A verdade recriada**: códigos deontológicos da prática jornalística no cinema. São Caetano do Sul, SP: USCS, 2014. (Dissertação de Mestrado em Comunicação).
- REPÓRTERES de guerra. Direção: Steven Silver. Produção: Daniel Iron *et al*. Salford, UK: Foundry Films *et al*, 2010. 1 DVD (106 min.), color.
- RISSONI, G. P. S. Cobertura de Guerra – mediação e realidade. **Revista Brasileira de Marketing**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 67-74, 2002.
- SANTOS, Macelle Khouri. **Um olhar sobre o jornalismo**: análise da representação do jornalismo no cinema hollywoodiano de 1930 a 2000. Florianópolis: UFSC, 2009. (Dissertação de Mestrado em Jornalismo).
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Porto: [s. n.], 1998.

...



Cartaz – Mad City | Divulgação

Título no Brasil: O Quarto Poder

Título Original: Mad City

Direção: Costa-Gavras | **Fotografia:** Patrick Blossier

Roteiro: Tom Matthews **Montagem:** Françoise Bonnot

Direção de arte: Catherine Hardwicke | **Figurino:** Deborah Nadoolman

Elenco: Dustin Hoffman, John Travolta, Mia Kirshner, Alan Alda, Robert Prosky, Blythe Danner, Ted Levine

País de Origem: Estados Unidos | **Ano:** 1997 | **Duração:** 114 min

Palavras-chave: Critérios de Noticiabilidade; Ética; Jornalismo; Opinião pública; Sensacionalismo.



JORNALISMO coleção
em SALA DE AULA

OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*¹

Giuliana Batista **RODRIGUES DE QUEIROZ**²
Universidade Federal da Paraíba

Introdução

Em 1997 o diretor Costa-Gavras lançou, nos Estados Unidos, o filme *Mad City*, ou, na tradução brasileira, *O Quarto Poder*, tendo como protagonistas os atores Dustin Hoffman, na pele do repórter Max Brackett, e John Travolta, como o confuso sequestrador Sam Baily. O longa traz, em narrativa linear, um aspecto particular das encenações do jornalismo no cinema, tratando de conflitos e contradições que envolvem o jornalismo televisivo como espetáculo, e, implicitamente, indica tudo o que um jornalista não deveria ser. O termo *quarto poder*, que é adicionado de maneira *fictícia* aos representativos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário, faz referência ao poder que a imprensa exerce ao denunciar falhas políticas, corrupções, atos de violência e abusos sociais, entre tantos outros, como uma verdadeira fiscal e denunciadora de irregularidades e desmandos. Neste ponto, Gomes (2003, p. 77) bem discorre a respeito da funcionalidade e controle da mídia no âmbito social:

É por conta da visibilidade que as mídias assumem um papel crucial como disciplina e controle, portanto, como

¹ Trabalho originalmente apresentado para a disciplina **Encenações do Jornalismo no Cinema** [Jornalismo Temático], ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Nunes Filho no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² Jornalista e assessora de imprensa da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB). Mestranda em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Especialista em Jornalismo e Mídias Regionais pela FURNE/UNIPÊ. E-mail: giulianabrq@gmail.com

Giuliana Batista RODRIGUES DE QUEIROZ

promotoras/mantenedoras de escalas de valores, como *vigilantes*. Temos que pensá-las em seu duplo papel: aquele pelo qual expõem a todo momento os conflitos é também a aquele pelo qual definem a esfera de equilíbrio em que esses conflitos se diluiriam. Enquanto mostram, as mídias disciplinam pela maneira do mostrar, enquanto mostra ela controla pelo próprio mostrar. É em relação à disciplina que se diz que se não passou pelas mídias não há poder de reivindicação; é em relação a controle que se diz que se não passou pelas mídias não existe.

No entanto, o que se verifica ao longo de *O Quarto Poder* é que esta capacidade é utilizada de maneira adversa pelos agentes midiáticos, desde o repórter em destaque, passando pelos seus editores, consultores, colegas de trabalho, até à estagiária que o acompanha. Na verdade, o enredo nos mostra, a todo o momento, a força que exerce o poder da mídia sobre a opinião pública. Marques de Melo (2005) chega a identificar o jornalismo como um “suprapoder”, merecendo, também, que alguém o fiscalize e direcione para as boas práticas, de modo a preservar tanto os personagens dos fatos e histórias, como os consumidores finais das notícias.

Em primeiro lugar, estamos diante de um dilema histórico. Esse dilema ancora-se na hipótese de que a mídia funciona como um quarto poder além do Legislativo, Executivo e Judiciário. [...] A mídia, em verdade, deixou de ser o quarto poder, transformando-se num suprapoder. Enquanto suprapoder, reivindica-se que ela venha a ser monitorada pelos poderes constituídos, na tentativa de evitar que se converta num poder paralelo. (MARQUES DE MELO, 2005, p. 19).

A trama analisada acontece no interior do Museu de História Natural da cidade de Madeline, Califórnia, local para onde o jornalista Max Brackett e sua estagiária Laurie Callahan (Mia Kirshner) são enviados para entrevistar a diretora, Sra. Banks (Blythe Danner), e fazer uma matéria sobre os problemas financeiros que vêm atingindo o museu. No entanto, o objetivo do profissional toma outro rumo

OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*

quando ele percebe que um ex-funcionário do local, Sam Baily, chega armado ao museu e tenta conversar com a diretora, buscando convencê-la a lhe entregar o antigo posto, no que não é atendido. No calor da discussão, Baily dispara a arma e atinge acidentalmente seu ex-colega de trabalho, atual guarda do museu, Cliff Williams.

A partir daí, uma série de confusões, sem reais intenções negativas, é orquestrada por Sam Baily, que, de segurança desempregado que desejava apenas reconquistar seu emprego, torna-se, em poucos minutos, um homem armado com espingarda e dinamites, temido sequestrador de crianças e agente de uma tentativa de homicídio.

Ao perceber que o agora criminoso nada mais era do que um confuso pai de família em desespero, ingênuo e inexperiente, Max Brackett tenta dominar a situação, pois entende que pode influenciar Sam com facilidade e conseguir um furo de reportagem, destaque pessoal em sua emissora, *KXBD*, recuperar a credibilidade perdida anos antes e, quem sabe, reconquistar o prestígio de outrora, especialmente se mantiver o caso no ar e o interesse das pessoas pelo tema durante o maior tempo possível.

Assim, Max detém exclusividade no furo e ocupa, concomitantemente, diversos papéis: repórter, fonte³ direta de sua matéria, vítima do sequestro, influenciador de Sam Baily, informante da polícia e mediador das exigências do sequestrador.

Armas como objeto de poder

Seja uma espingarda, uma bolsa cheia de dinamites ou uma câmera (filmadora ou fotográfica), todas têm papel fundamental no filme, deixando claro o poder que exercem aqueles que as empunham para conseguir determinado objetivo.

³ Genericamente, trata-se da origem da informação, seja ela uma pessoa, um documento, instituição ou organização em que o jornalista se baseia ou de onde parte para produzir o texto noticioso (ZANCHETTA, 2004).

No prólogo, iniciando a primeira cena em primeiríssimo plano⁴, uma câmera e outros equipamentos tecnológicos de registro de sons e imagens vão sendo montados e manipulados pelos atores, em uma seqüência rápida que suscita dúvidas no expectador, que, a princípio, não entende se tratar de uma arma de fogo ou de uma filmadora. Uma faz referência a outra desde o início, indicando que, no enredo, ambas terão poder equivalente ao se desejar alcançar objetivos e ideais. Enquanto aguarda um personagem de sua matéria, fonte direta de sua investigação, o repórter e sua equipe *se armam* com o equipamento de poder: câmeras, microfones e gravadores.

Na maior parte do tempo o filme traz uma narrativa híbrida, possibilitando um intenso diálogo entre o cinema e a linguagem do jornalismo, TV e telejornais, focando o jornalista como um dos personagens principais. A câmera mostra o repórter, com frequência, em ângulo de tomada⁵, remetendo às matérias televisivas, e, ao mesmo tempo, o filme abraça temas complexos, mas presentes no nosso cotidiano, como o desemprego, o descaso, a angústia, a violência, o racismo e suas repercussões, os aparatos policiais e suas falhas, a falta de ética na mídia⁶, e o sensacionalismo e suas consequências desastrosas, principalmente quando a informação é tratada com irresponsabilidade.

Dentro do museu, Max questiona Sam sobre o porquê dele se dirigir armado para conversar com a Sra. Banks. Sam responde que assistira na televisão que as pessoas armadas sempre são ouvidas: “Eu vejo nos filmes e na TV, você puxa uma arma e as pessoas te

⁴ O primeiríssimo plano (PPP) é um close muito fechado do rosto, podando o alto da cabeça. Também é a cena que mostra detalhes de um objeto (BARBEIRO; LIMA, 2002).

⁵ Ângulo formado pela visão do operador da câmera fotográfica, ou de vídeo, em relação à cena ou tema que ele quer capturar. No fotojornalismo e no telejornalismo, predomina o ângulo que toma por base o olhar do leitor comum em uma situação de normalidade. No telejornal, o ângulo formado pela câmera procura dar a impressão de que o apresentador está frente a frente com o espectador (ZANCHETTA, 2004).

⁶ Mídia é o conjunto dos diversos meios produtores e difusores de mensagens informativas. O jornal e a revista, entre outros suportes, compõem a mídia impressa. Já a televisão e a Internet atuam no campo da mídia audiovisual. Esses meios compõem a chamada mídia de massa (*Ibid.*).

OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*

ouvem.” (QUARTO ..., 1997) — mais uma referência ao forte poder que a mídia exerce sobre o cidadão comum. Para ele, este era o único recurso de convencê-la a conversar, de se fazer ouvir, pois tentara uma vez desarmado e não obtivera sucesso. Ainda nessa cena, surge um outro tipo de poder: o poder hierárquico, detido pela empregadora. A diretora do museu não aceita, em nenhum momento, ouvir as reivindicações do empregado demitido; sua decisão já está tomada e nada mais importa. A atitude deixa o sequestrador cada vez mais irritado e propenso a tomar atitudes desastrosas.

O poder do gênero feminino (“Você tem medo de sua esposa?”)

Para começar, uma consideração: apesar de não estar entre os dois protagonistas, a figura feminina ganha destaque no filme de Costa-Gavras. A exemplo da dominação, irredutibilidade e determinação da diretora do museu, Sra. Banks, outras mulheres surgem em cena desempenhando papéis comumente ocupados por homens. Acompanhando o repórter Max Breckett em suas matérias, logo no início do filme, aparecem mulheres empunhando câmeras de vídeo. Outra surge no estúdio em Nova Iorque, gravando o telejornal comandado por Kevin Hollander (Alan Alda). A pessoa escolhida por seu editor para acompanhá-lo, inclusive, é uma jovem estagiária, Laurie, que, de início, exibe pouca experiência, volubilidade, devotada atenção ao que o companheiro veterano lhe ensina, e evidente senso de humanidade quando prioriza chamar a ambulância e atender Cliff, o guarda baleado, e é repreendida por Max por não ter registrado este momento com a sua filmadora: “Você perdeu imagens que mais ninguém teria. Tem que decidir se vai fazer parte da matéria ou se vai gravar a matéria.” (QUARTO ..., 1997).

No entanto, gradativamente Laurie ganha força e destaque, galga estágios mais altos na emissora, conquista a simpatia do

âncora Kevin Hollander, aliando-se a este, abandona a matéria de Max, e se mostra, no final, uma jornalista visualmente mais forte e sedenta pelo sensacionalismo.

Em outro momento, quando o sequestrador se posiciona perto das janelas do museu, durante uma troca de tiros com a polícia, que está lá fora, as câmeras, uma de cada vez, dão destaque, através de um enquadramento⁷, a duas atiradoras de elite, integrantes da polícia, que se concentram para acertar o alvo. Mais uma vez, as mulheres se destacam em posições normalmente ocupadas por homens nos filmes.

Por fim, mesmo aparecendo em poucas cenas, a esposa de Sam Baily, Jenny, demonstra possuir mais força do que sua frágil e simples aparência revela. Ela uma é das pessoas com a capacidade de mudar drasticamente o humor de Sam, tirando sua tranquilidade (conforme se verificará adiante) e inquietá-lo com sua postura dominadora.

Exposta na primeira cena em sua casa pequena, ao lado de uma senhora e duas crianças, preocupada com o marido que aparece na TV e com as flores que estão sendo pisoteadas pelos repórteres em seu jardim, não são exatamente as atitudes dela que expõem sua personalidade exigente, mas, sim, os diálogos entre Max e Sam, onde este, de fato, evidencia seu temor em desapontar a mulher:

-Quero que fale com minha esposa, porque quando ela descobrir vai ficar muito brava

[...]

-Jenny diz que eu não penso.

[...]

⁷ O enquadramento é a delimitação do conjunto de elementos a serem destacados na foto ou no vídeo. Em um cenário no qual aparecem dezenas de pessoas, se o interesse do fotógrafo recair sobre uma delas apenas, o enquadramento será feito de modo a pôr em evidência essa pessoa, mesmo que com isso quase todas as outras fiquem fora da imagem. Se o interesse for pôr em destaque os participantes, o procedimento será enquadrar a cena de modo a mostrar o maior número possível de pessoas. (ZANCHETTA, 2004).

OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*

-Não consegui contar a minha esposa que fui demitido. Todo dia eu visto o uniforme, como um idiota, entro no cinema e passo o dia inteiro lá, pensando.

[...]

-Não vou ligar para minha esposa, ela vai soltar os cachorros.

[...]

-Você tem medo de sua esposa, Sam?

(QUARTO ..., 1997).

Os diálogos entre Max e Jenny também reforçam o temor:

-Jenny, o que você acha dele ter medo de te contar que foi demitido? Ele tem medo de você? Ele ter medo é sinal de um bom casamento?

[...]

-Às vezes parece que você o trata como uma criança.

[...]

-Ele é suscetível com a esposa!

[...]

-Sam, largue esta arma! Pare com esta bobagem! Saia daí, obedeça. Já chega! (QUARTO ..., 1997).

Apesar de não serem protagonistas as mulheres aparecem neste filme como personagens fortes, e não masculinizadas, contrariando algumas opiniões feministas de que, no cinema, a forma feminina costuma aparecer de forma passiva, ou para entreter o espectador masculino.

É amplamente aceita agora que a maior parte do cinema tradicional, e particularmente o cinema de Hollywood, é construído para 'a contemplação masculina': isto é, o ponto de vista dominante ao qual se dirigem narrativas é masculino, e os prazeres visuais do filme (incluindo o espetáculo do corpo feminino) também são principalmente para os homens. (TURNER, 1997, p. 117).

Contraditoriamente, em *O Quarto Poder* as mulheres são retratadas fazendo uso do poder e capazes de ter opinião própria, voz ativa e resolver seus dilemas por conta própria. Nesse caso, a

brincadeira com a potencialidade do gênero feminino, que em muitas ocasiões no filme ocupa o lugar do masculino, aproveitando as oportunidades de demonstrar força e poder, está no uso da liberdade de recriação do diretor e na adoção sutil de um tema extra apresentado no longa.

Poder da Imprensa X Poder de Polícia

Escondido no banheiro do museu, a observar a discussão entre Sam e a Sra. Banks, Max Breckett entra em contato com Laurie, a estagiária, e pede para ela chamar Lou, seu editor. Questionado se não deve chamar primeiro a polícia, ele responde: “Temos uma matéria quente aqui, Laurie. Não vá estragar tudo.” (QUARTO ..., 1997). Ele não titubeia em colocar o furo jornalístico em primeiro lugar, deixando a segurança em segundo plano.

A emissora *KXBD*, da qual ele faz parte, transmite notícias sensacionalistas. Entretanto, seus integrantes repudiam Max justamente por ele ter feito sucesso com este tipo de matéria no passado. Ele não é tido como um repórter *de confiança* e precisa convencer seu editor a investir nesta notícia: “Lou, esta é a matéria de sua vida. Em 24 horas isto virará um circo! Haverá mil pessoas com câmera aqui. Se não gravar, outros gravarão!” (QUARTO ..., 1997).

Tão rápido quanto a notícia se espalha chegam os policiais, a ambulância, outras emissoras de TV e os curiosos, estes últimos em busca do acontecimento midiático. Um corte de cena mostra que a própria família do guarda ferido e a esposa do seqüestrador são informadas do ocorrido pela TV, em tempo real, e não através de um telefonema dos órgãos responsáveis. Detentor de grande poder de persuasão e enxergando na ingenuidade do seqüestrador a possibilidade de moldar a situação conforme sua vontade, Max direciona a as atitudes de Sam e diz o que ele deve fazer:

-Diga que falará quando estiver pronto.

[...]

-Ou você se entrega, ou faz exigências. Tipo, um resgate.

[...]

OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*

-Peça um carro veloz, um jatinho ou um ônibus.

[...]

-Você tem que fazer uma exigência válida, ou eles ficarão nervosos.

(QUARTO ..., 1997).

Desde o início Sam sabia o que queria (“Eu não tenho exigência nenhuma. Só quero meu emprego de volta”), mas não imaginava que suas atitudes teriam tamanha repercussão. Ele até teria chances de encerrar tudo de uma vez, minimizando as consequências, caso se entregasse imediatamente. Cogita, a princípio, soltar todas as crianças, atendendo ao apelo dos policiais. Mas Max diz que ele está sendo *enrolado*, e escreve, inclusive, os bilhetes lidos pelo sequestrador quando este se comunica com a polícia. Incentivado por Max, ouve todas as orientações sobre o que deve fazer, prolongando o crime (QUARTO ..., 1997).

Tal aproximação interfere, sobremaneira, na realidade dos fatos e na forma como o acontecimento está sendo repassado através dos meios. Afinal, o jornalista não passa de um “[...] mero expectador da cena na qual se produzem os acontecimentos. Portanto, está distanciado dos fatos e das histórias sem prejuízo da observação pessoal. A vedete é a notícia, não o jornalista” (BARBEIRO; LIMA, 2002, p. 36).

Diferente disso, o repórter do filme vai além e se torna personagem e fonte direta para sua própria emissora, e também para outras, pois vivencia o sequestro de dentro do museu. Apesar da fonte de informação, em alguns casos, poder ser o próprio jornalista, na medida em que ele adquire todo o conhecimento da informação para tratar do assunto (pois o jornalista tem o dever de buscar dados para credenciar seu trabalho), esta relação deve ser exclusivamente profissional e manter a credibilidade, evitando as distorções das informações, já que estas quase sempre têm um efeito multiplicador e

o jornalista não pode desvirtuar a realidade ou se sobrepor à notícia. Além disso,

[...] o jornalista não pode ter amizade pessoal com a fonte. Quem se envolve com suas fontes corre o risco de ficar limitado ou influenciado por ela. [...] É preciso avaliar até que ponto as relações íntimas com as fontes, o poder, o ativismo e a militância política podem provocar conflito de interesse. (BARBEIRO, 2002, p. 36).

Mais adiante, Max Brackett também demonstra seu poder de convencimento, nesse caso sobre a polícia, quando promete dar ao chefe todos os créditos da ação, emitindo comentários que pretendiam mexer com seu ego, orgulho e vaidade:

Alvin, sabia que o Sam Baily te tornou o tira mais famoso dos EUA? [...] Você fica bem na TV de óculos escuros, é muito sexy [...] Sua cara está em todos os canais. Darei os créditos a você no ar [...] (QUARTO ..., 1997).

Finalmente, ainda funciona como informante, mesmo que não contribua muito com isso, a cada vez que se retira do *cativo* para atender alguma exigência do *algoz*: “Ele tem dinamite o bastante para enterrar o museu. Não o irrite. [...] As coisas ficarão instáveis aqui se vocês não o obedecerem. O negócio vai ferver” (QUARTO ..., 1997). Assim, Max ganha não só a confiança de ambos os lados, mas a perspectiva de permanecer mais tempo no ar, mesmo que a situação ponha em risco as crianças e os demais acompanhantes.

“A opinião pública é uma força poderosa”

A opinião pública é um assunto bastante debatido ao longo do filme. Zanchetta (2004), citando P. Champagne, informa que a opinião pública pode materializar, de certa forma, componentes externos importantes⁸ para a agenda da imprensa:

⁸ Manifestações públicas, e mesmo pesquisas de opinião realizadas por institutos especializados, são modos palpáveis para se verificar a opinião de públicos maiores, embora tais ações também estejam sujeitas a fatores circunstanciais, capazes de influir decisivamente nos resultados (ZANCHETTA, 2004).

OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*

Segundo Champagne, a *opinião pública* não é a somatória de consensos mínimos obtida a partir do embate democrático entre os diversos sujeitos sociais (dos mais ricos aos mais pobres, por exemplo), mas a expressão de grupos considerados competentes para a organização de uma determinada opinião, por sua vez transformada em objeto suficientemente coerente para orientar posicionamentos de certos grupos. A 'verdade' não está na qualidade desta opinião, mas na quantidade de agentes que a compartilham em um dado momento. (ZANCHETTA, 2004, p. 30).

Em *O Quarto Poder* a importância da opinião pública é entendida e desejada por todas as partes envolvidas: repórteres, polícia, agentes das emissoras de TV, pessoas envolvidas com causas sociais, e, por fim, o sequestrador, que é convencido de que depende da simpatia das pessoas, que elas estejam favoráveis à sua causa e seus problemas, para que ele tenha chances de ter sua má conduta minimizada.

Paralelamente, ao perceber que tinha material em mãos para uma excelente matéria e que poderia conduzir os pensamentos e ações de Sam Baily para o enredo que imaginasse, Max faz ajustes em seus discursos e procura trabalhar a boa imagem de Sam, enquanto o convence de que ele só teria chances de sair do museu de cabeça erguida caso conquistasse a seu favor a opinião pública: "A opinião pública é uma força poderosa, Sam". Mostra pela janela a multidão de curiosos e diz:

Vê aquelas pessoas? Não os policiais, não os repórteres. É a opinião pública. É uma arma poderosa [...] Elas são seu júri [...] Estas pessoas te odeiam [...] Você precisa sensibilizar aquelas pessoas. Elas sabem o que é perder o emprego e conhecem alguém que perdeu. Elas entenderão, se você falar [...] Uma coisa que você precisa, antes de se entregar, é dizer a elas o que você sente! (QUARTO ..., 1997).

Desta maneira, ele busca, em primeiro lugar, persuadir Sam a conceder uma entrevista para a *KXBD*, o que certamente lhe

garantiria um alto índice de audiência. Contudo, ele prefere que Sam acredite que a vantagem será exclusivamente sua, que as pessoas ficarão ao lado dele, caso conheçam a sua história, e que terá um reconhecimento nunca antes imaginado. Afinal, para um homem que nunca fora ouvido, ou atendido pelas pessoas, a chance de aparecer na TV e se fazer escutar por uma nação seria irrecusável.

Em resumo, Max informa a seu editor que “Sam é casado, tem filhos, perdeu a cabeça e só quer ser ouvido e ter seu emprego de volta” (QUARTO ..., 1997), ou seja, uma história simples, para um episódio complexo, que poderia ter um final antecipado e feliz. Mas destaca que seria bom para a TV estar no meio de tudo isso, informando, através de um caso específico e de grande repercussão, os reflexos da problemática do desemprego no país, e transformando o enredo em um espetáculo aos olhos do espectador.

Matérias de interesse humano⁹, ou que gerem certa expectativa e suspense, tendem a ser procuradas por jornais para que determinados fatos se sobressaíam a outros na agenda da imprensa.

Os assuntos de maior repercussão são procurados no seio da dinâmica social e institucional, não apenas no extraordinário, que até pode ser forjado. [...] A recorrência dos mesmos temas e a espetacularização também se unem e explicam outra marca da notícia: o *sensacionalismo* ou o processo de dar a conhecer determinado assunto de maneira vibrante, às vezes excessiva (o que é mais visível nos jornais populares). O sensacionalismo estaria presente já na opção por determinado fato em detrimento de outros. (ZANCHETTA, 2004, p. 60).

Recai sobre o jornalista a responsabilidade de diferenciar o que é notícia, denúncia, o que é relevante que o público saiba, do que apenas buscar o que é chocante ou conseguir reportagens de impacto, com apelos emocionais, mas irrelevantes para a notícia. Sua responsabilidade ética e profissional é agravada, especialmente, quando ele distorce os fatos em busca de favorecimentos pessoais.

⁹ Matérias que destacam as proezas ou os dramas humanos.

OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*

GOMES (2013, p. 92), citando Claudio Cardoso de Paiva, em “Os jornalistas, a televisão e outras mídias no cinema”, afirma que “[...] o perfil do jornalista é assimilado pelo cinema de maneira a acentuar os seus traços geradores de conflitos, no sentido de angariar atenção da audiência.”. Assim, faz-se compreender que alguns filmes, a exemplo de *O Quarto Poder*, procuram retratar um profissional da comunicação ambíguo, que se contradiz em suas atitudes em muitos momentos, pois ao mesmo tempo em que busca se destacar na TV (ainda que se utilizando do sensacionalismo), atravessa conflitos éticos e psicológicos em relação a sua fonte entrevistada, conforme veremos adiante.

Para Marques de Melo (2005, p. 133), “o sensacionalismo é uma distorção jornalística. Deve ser evitada, como tal, pelos profissionais da área e pelas empresas jornalísticas. A premissa vale para qualquer editoria, inclusive para o jornalismo policial”. Ainda sobre o assunto, Barbeiro e Lima (2002, p. 26) discorrem:

O sensacionalismo é contra a missão pedagógica do jornalismo e o caminho mais curto para o preconceito. O sensacionalismo, ao que parece, é a maneira mais rápida de se conseguir audiência, principalmente com a exacerbação da notícia. Fundos musicais tenebrosos, apresentação da notícia aos gritos ou com inflexões dramáticas têm como objetivo a conquista da audiência a qualquer custo, mesmo que a história venha a ser desmentida no futuro.

Sendo o sequestrador favorável às condutas do repórter, a orientação para a entrevista é que Sam não mencione aspectos *negativos* – na verdade comuns – de sua vida, como jogos com os amigos, comemorações, uso eventual de bebidas alcoólicas, ou chegar atrasado ao trabalho, pois isso poderia interferir negativamente na formação da opinião pública (QUARTO ..., 1997). Ele deveria apenas contar sua história, seus medos, falar coisas positivas a seu favor, enfim, coisas que os espectadores gostariam de ouvir.

A entrevista exclusiva vai ao ar sendo interpretada como uma história, em tom dramático, com teatralidade¹⁰. Intitulada *De Dentro do Cerco*, traz a imagem do entrevistado decaído, arrependido, sem olhar diretamente para a câmera, angustiado por suas ações e com o rumo que elas podem tomar. A todo momento, Max pontua o diálogo com opiniões ou questões favoráveis ao sequestrador:

-Você é um bom marido e pai de dois filhos. Tem a comida, energia, gasolina, roupas e, a propósito, você é demitido.

[...]

-Ele está pedindo o seu resgate mais comovente: o seu perdão!

[...]

-Seu nome é Sam Baily e o peso da lei está sobre você. E, por um simples ato impulsivo, cai na maior armadilha de sua vida. A sua única exigência é tão simples que chega a ser absurda

[...]

(QUARTO ..., 1997).

Nesse instante há um corte para uma fala do entrevistado: “Queria que todo mundo esquecesse isso e me deixasse ir para casa” (QUARTO ..., 1997).

A cena que se segue à veiculação da entrevista na TV mostra uma grande calma entre os curiosos que cercam os arredores do museu, como se confiassem no sequestrador e sentissem que as crianças, a professora e a diretora não correm nenhum risco nas mãos dele. O objetivo de conquista da opinião pública fora alcançado.

Ao se registrar os acontecimentos, neste caso através da entrevista, é possível mostrar como a realidade é dinâmica. As imagens televisivas e os registros de relatos têm força e impacto muito grandes, sendo capazes de interferir, contribuir para a formação ou

¹⁰ O semblante grave ou distendido, o olhar, as pausas e o gestual contribuem para a informação, em uma dinâmica enriquecida quando há diversas vozes presentes na informação oferecendo seus “testemunhos”. Os telejornais são construídos seguindo de perto as regras novelescas, inclusive seus traços melodramáticos (ZANCHETTA, 2004).

OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*

mudança da opinião pública. Além disso, as imagens atribuem juízos de valor: a manchete, os semblantes dos personagens e o jeito de narrar, a insegurança do entrevistado, seu olhar e voz titubeantes, postura esquiva, prendem a atenção do espectador, repassando-lhe emoções e conduzindo-o às opiniões pré-estabelecidas.

Após a entrevista as repercussões são, realmente, positivas: Max é informado pela emissora que “está por cima novamente”. O jornalista Kevin Hollander comenta: “O cara atirou no outro a sangue frio e eu tenho vontade de convidá-lo a minha casa. Vamos fazer uma pesquisa nacional sobre ele [...]”, demonstrando não apenas seu imediato interesse pelo assunto, mas, também, que as pessoas comuns possuem motivos para gostar dele.

No dia seguinte à entrevista, o rosto de Sam está estampado em camisetas vendidas nas ruas, nas capas de jornais, e sua história de vida é contada no rádio, na TV e debatida entre as pessoas. Os agentes midiáticos se perguntam “O cara virou o herói dos injustiçados. Porque isso aconteceu?”, e constatam que a população está ao lado de Sam Baily e se comove com sua tragédia pessoal, desejando seu perdão. Cercando o museu por todos os lados, a polícia sabe que a opinião pública tende a ser favorável a Sam, mas o chefe aguarda uma reviravolta: “Não agiremos até a opinião pública estar do nosso lado. As pessoas gostam dele. Isso vai mudar [...] Ele se cansará ou fará algo que não gostarão.” (QUARTO ..., 1997).

“A opinião pública é volúvel”

Ao se aproximar o epílogo do filme, ganha destaque outro personagem, igualmente sem escrúpulos, o âncora Kevin Hollander (Alan Alda), antigo rival de Max Brackett. Os dois se desentenderam no passado, durante uma chamada ao vivo, quando Brackett se recusou a dar a Hollander detalhes escatológicos sobre um acidente

aéreo que cobriu. O feito levou Max a ser transferido para a filial interiorana e cair no ostracismo.

Com a intenção de fazer parte da matéria do caso do museu, diante do destaque que a notícia tomou, e alegando, com arrogância, possuir mais competência para televisioná-la, Hollander sai da sede da *KXBD*, em Nova Iorque, e segue para Madeline. Suas falas destacam a autoconfiança e o interesse de se destacar mais do que Max, tomando para si todo o trabalho inicial do colega:

-Brackett não vai deixar que isto acabe. Nós podemos fazer uma grande matéria.

[...]

-Querem que eu o entreviste [...] Ele falará comigo. Eu sou 'o âncora mais respeitado'

[...]

-Eu cuido do crime e da abertura. Tenho que preparar a entrevista.

[...]

-Ele vai adorar [conceder a entrevista]. Todos aceitam.

[...]

-Escute aqui, seu merda. Se quer voltar à rede, me dê o Baily agora!"

(QUARTO ..., 1997).

Logo, Max adverte a estagiária: "Ele adora roubar matérias". Enquanto os colegas de profissão comentam: "Max nasceu para isso. Olhe, um porco na lama. Ele gosta de ficar no fogo.", Kevin contradiz: "Ele não tem credibilidade nenhuma." (QUARTO ..., 1997).

A dinâmica do filme se torna mais acelerada, ganha impulso com a ação de diversos personagens que se opõem à conduta de Max, questionando quais as suas intenções em querer tornar Sam Baily um mocinho: "Na verdade, ele está fazendo uma homenagem ao sequestrador", diz o editor (QUARTO ..., 1997). Max passa a ter uma visão humana da situação, compreendendo que Sam é um trabalhador confuso, inseguro e desorientado, com sonhos não realizados e sem muitas chances de crescimento profissional.

OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*

“Sam Baily continua a apelar por clemência, mas a lei nega e a espera continua [...] Não somos a lei para julgá-lo”, argumenta Max. “Nem podemos torná-lo um astro, ele cometeu um crime!”, contrapõe o editor. Os chefes da *KXBD* ainda sugerem que Max convença Sam a se entregar à polícia durante a noite, em horário nobre, “porque a audiência neste horário anda meio baixa” (QUARTO ..., 1997).

Os diálogos mostrados tendem a confrontar o espectador, pois, mesmo tendo consciência de que as atitudes de Sam são criminosas, e de que as de Max são antiéticas, ocorre, até então, uma espécie de identificação e empatia com os protagonistas. O público entende a ingenuidade de Sam e até torce por ele, pois enxerga seu carisma, os problemas pelos quais passa, seu cuidado com as crianças reféns, a preocupação com a esposa, filhos e com os animais. Percebe seu carinho pelo museu, o respeito pelas estátuas e objetos que seu antigo trabalho abriga, e se contagia com suas características humanas, seus momentos de ternura, inocência, humor e docilidade.

Paralelamente, o público também tende a torcer por Max, e para que suas iniciativas deem certo, pois, mesmo sabendo de sua má conduta, percebe que ele vem travando com o sequestrador diálogos de proximidade, trocas de confissões e conselhos, promessas de um futuro melhor, tentando aumentar sua autoestima e dar um rumo positivo à história de Sam. Talvez por ingenuidade de um, ou piedade do outro, há lealdade entre eles: “As coisas estão ruins, mas as pessoas te compreendem Sam” (QUARTO ..., 1997).

A identificação com os personagens é citada por Turner (1997) como algo que ocorre não apenas com os papéis mais notáveis pelo caráter positivo, mas também por aqueles que demonstram problemas, transtornos, dificuldades e necessidade de receberem auxílio. Quando ganham espaço nas telas, os enredos dramáticos

acabam por gerar nos espectadores uma sensação de acolhimento e apropriação com os temas tratados.

Não só nos identificamos com nossos heróis e heroínas, mas com todas as personagens em vários pontos da narrativa. Esta é uma consequência de ver a tela como se fosse, em alguns aspectos, um espelho de nós mesmos e de nosso mundo. (TURNER, 1997, p. 115).

Fica claro que essa percepção da opinião pública foi moldada e transformada pelas escolhas e angulações dadas à matéria, de forma a manipular a realidade, pois não há, segundo os critérios de noticiabilidade, um jornalismo plenamente isento e imparcial.

A imagem midiática não é autônoma. Sua existência está condicionada a um fim determinado. Há sempre uma apropriação dos conteúdos visuais pelos discursos vigentes (por mais variados que eles possam ser). [...] Até o momento, podemos concluir que a imagem midiática, no passado e ainda hoje, é pura representação. Ela *reapresenta* e representa. (REINERT; CONTRERA; FIGUEIREDO, 2004, p. 84-6).

Para Zanchetta (2004, p. 36), diversos aspectos aparecem no caminho da informação e acabam por transformar o jornal não numa entidade abstrata, neutra ou isenta, mas num organismo que oferece uma *versão* acerca dos fatos e não sua retratação pura e simples:

O contexto (ou os contextos) em que se insere um veículo de imprensa interfere ou mesmo determina em grande parte o perfil da notícia. Já o campo de produção da notícia, por seu turno, apresenta ainda uma série de outros elementos que modificam sensivelmente os fatos que servem de base à informação. Há críticos que chegam a dizer que a notícia é uma peça de ficção, pois cada mediador (inclusive o leitor) recorta a informação de um contexto e a reconstrói segundo sua formação, seus interesses, expectativas, exigências, conveniências, etc.

Kucinski (2005, p. 138), citando Hannah Arendt em *Crises da República*, no qual ela analisa episódios sobre o uso da mentira na Guerra do Vietnã, reafirma o quanto a verdade dos fatos pode ser

OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*

volúvel e moldada conforme as opções, o que pode interferir na realidade dos acontecimentos:

Diz ela que a verdade dos fatos é uma verdade contingente, ou seja, não é uma verdade necessária, como dois mais dois são quatro, mas uma verdade que podia ser esta ou podia ser aquela, sendo muitas vezes difícil construir uma narrativa coerente com a verdade dos fatos, seja ela qual for.

A presença de Kevin Hollander no enredo traz profundas transformações ao trabalho de Max, aos pensamentos de Sam e ao rumo da história. Ele procura não apenas tomar para si a matéria, mas, também, manipular os fatos relatados por Brackett, mostrando um perfil negativo do sequestrador, mesmo porque, ao contrário de Max, não teve nenhum envolvimento direto, emocional ou afetivo, com Baily.

A dimensão ética – ou melhor, a ausência desta – entra mais profundamente em questão, bem como um jogo de egos e de vaidades, travado entre os repórteres, para ver quem domina a situação e se coloca em mais destaque no ar (QUARTO ..., 1997).

Assim, o cinema mostra um jornalismo de variedades que apresenta diversas contribuições para a reflexão do público sobre a ética profissional na área e aspectos da corrupção na mídia.

A corrupção é uma prática sedutora na indústria de comunicação pelo fato de nela se combinar o poder de influenciar politicamente a *opinião pública* com o poder econômico. Nenhuma outra indústria tem essa característica. É prática também comum entre os próprios jornalistas, por sua proximidade do poder e do jogo de influência dos poderosos. Assim, a corrupção na mídia se manifesta em dois níveis: na relação do jornalista com os fatos e fontes e na relação da empresa com o poder. Os episódios específicos de corrupção da verdade podem se manifestar em um desses níveis ou pela combinação dos dois. (KUCINSKI, 2005, p. 48)

As cenas do epílogo trazem uma verdadeira reviravolta, especialmente quando Sam Baily (dominado por fortes emoções pela proximidade da polícia, de sua esposa e pelos conselhos que esta lhe dava, em público, através de um megafone) efetua vários disparos com sua arma pela janela, dispersando a agora atemorizada multidão. Em pouco tempo, ele perde toda a credibilidade e prestígio que mantinha diante do público: “As pessoas estavam gostando de você, aí começa a atirar pela janela, a sua imagem foi pelo ralo. [...] Não vá começar a jogar dinamites pela janela.” (QUARTO ..., 1997).

Para completar, piora o estado de saúde de Cliff, o guarda negro baleado que ainda estava no hospital, chamando a atenção das autoridades e da população sobre um suposto crime de racismo. Os desentendimentos entre Hollander e Brackett se acentuam e, enquanto Max persuade Sam a ter uma conversa ao vivo em rede nacional com o apresentador de uma emissora concorrente, Kevin utiliza imagens e falas dos amigos e da família do sequestrador, manipulando-as de forma a mostrá-lo para os espectadores como um homem desequilibrado, irresponsável e inconsequente. A mãe de uma das crianças reféns desabafa em rede nacional:

Não nos interessam as desculpas dele. Pessoas como Max Brackett e a mídia os transformam em heróis! Desde quando precisamos ouvir o lado do criminoso? Por favor, solte o meu filho! Solte todas as crianças! (QUARTO ..., 1997).

Com o aval dos editores, Hollander toma conta da situação. Ele também age diretamente contra Max, acusando-o de pactuar desde o início com o criminoso:

A história que descobri é ainda mais perturbadora. Quando soube da relação não convencional entre o repórter e o criminoso, comecei a me preocupar. [...] Os fatos reais também foram sequestrados por Max, lá dentro. Sinto muito dizer, mas todas elas correm um grande risco. (QUARTO ..., 1997).

OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*

Mais uma vez há um reforço da informação de maneira a moldar a opinião pública. Assim, Kevin consegue ir além do sensacionalismo, da busca pela glória pessoal, e, com a manipulação descarada dos acontecimentos, alcança seu objetivo ao aniquilar de vez a imagem profissional do repórter rival.

A ética no jornalismo é amplamente discutida por Christofolletti (2008), que menciona que uma versão equivocada pode ser considerada verdadeira por anos até que se atualize, ou se retifique, a história, já que o público tende a acreditar em informações que ganhem grande destaque nos meios em que são noticiadas.

Jornalistas e meios de comunicação exercem grande influência na vida contemporânea, poder que também exige sua contrapartida de responsabilidade. Uma reportagem que alcança milhões de pessoas tem repercussões e desdobramentos proporcionais ao seu poder de penetração. O comentário transmitido por uma grande rede de TV ajuda a formar decisivamente a opinião do público. Matérias publicadas em jornais de grande tiragem tendem a ser consideradas como mais confiáveis que os de menor circulação. (CHRISTOFOLETTI, 2008, p. 101).

Max, perdendo o rumo da situação e sabendo estar sem poder no desfecho da história, passa de repórter egoísta a amigo arrependido, e tenta convencer o sequestrador a reverter os acontecimentos. Agora, é ele quem sugere: “Solte todas as crianças e se entregue”. Sam argumenta que as pessoas gostam dele e estão ao seu lado, mas Max revela: “A opinião pública é volúvel, Sam.” (QUARTO ..., 1997).

O tiro – ou a dinamite – no pé

Com os últimos e desastrosos acontecimentos, a popularidade do sequestrador vai abaixo. Visivelmente cansado, sonolento e confuso, Sam se sente acuado e percebe que Max não poderá fazer muita coisa por ele. Também é informado friamente pela Sra. Banks que não há maneira alguma de sair ileso dali, sem nenhuma



punição: “Não quero te assustar, mas eles estão dispostos a te matar e Max Brackett não vai detê-los.” (QUARTO ..., 1997).

Ao longo dos dias, Max e a *KXBD* pensaram possuir todo o controle da situação. O primeiro lustrava o orgulho de ser autor de uma matéria que estava em rede nacional, colocando-o em alta novamente. Uma cena emblemática é o destaque da altivez do repórter ao entrar no museu munido de sua câmera, para gravar a entrevista, e se sentindo enaltecido ao ver todos os holofotes, câmeras e olhares das pessoas voltados para ele. Max deixa mostrar bem o seu rosto, esboçando um sorriso de orgulho.

É interessante observar que

As diferentes formas que os filmes retrataram o profissional resultam em visões positivas e negativas, idolátricas e repulsivas e são efeito da influência dos arquétipos de representação de determinado tipo. Essas obras contribuem para a criação de mitos e estereótipos para o profissional de imprensa. O público, a partir dessas definições pré-estabelecidas, tende a aceitar os retratos como verdadeiros. O cinema pode ter o poder de enaltecer ou destruir a profissão para a audiência. (DAMASCENA, 2015, p. 11).

O comentário acima reflete uma compreensão de que, no filme em questão, a autoconfiança do repórter poderia demonstrar tanto a sua segurança quanto ao trabalho desempenhado e ao total comando da circunstância, bem como a sua vaidade e presunção, ao perceber que poderia receber destaque ainda maior por atuar na célebre matéria.

Por parte da emissora surgiu, inclusive, uma proposta para que Max persuadisse Sam a se entregar à polícia: “Se pudesse controlar a situação, não seria nada mal se Baily se entregasse à noite, em horário nobre. A terça-feira anda bem fraca”. Junto com ela, uma proposta para que Max deixasse Kevin Hollander fazer uma entrevista com o sequestrador em troca de uma premiação especial: “Em troca estão te oferecendo seu próprio programa. Semanal, no

OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*

formato jornalístico, investigativo, direto. Será em rede nacional e a grana vai ser alta, Max.” (QUARTO ..., 1997).

No final do filme, com a confirmação da morte de Cliff em rede nacional, Sam fica mais perturbado, é pressionado pelo Departamento Federal de Investigação (FBI), solta as crianças, a professora e a diretora do museu, e diz que vai se entregar. Max sai do prédio antes dele, pedindo aos policiais que baixem as armas. Neste momento, ocorre uma grande explosão: Sam dinamita o museu e a si próprio, acabando com a angústia de sua culpa. Ferido, Max imediatamente é cercado pela imprensa, sedenta pelo trágico fim do acontecimento, e repete: “Nós o matamos!” (QUARTO ..., 1997).

A morte suicida surge como o desfecho perfeito da trama, tanto para o cinema como para o jornalismo, já que o fato certamente se transformaria em manchetes, capas de jornais e revistas ao longo da semana. Sam se transforma em “um grande morto”, não por sua história de vida ou pelos seus feitos, mas por ser uma informação única, em primeira página, apagando todas as demais informações, como acentua Mouillaud (2002, p. 350):

O morto accidental, o jornal o toma por sua conta; nele a morte se torna acontecimento como o corte ou derrota de uma rotina: o avesso de uma programação? Mas a morte-acidente não estaria na programação de nossas sociedades? É a particularidade (do acidente ou do crime) que se torna notícia; sua diversidade é sua essência.

A temática apresentada em *O Quarto Poder* é um nítido exemplo de como a mídia pode criar movimentos na sociedade, sendo uma fonte de poder que aciona as indústrias midiática e do entretenimento, e que também nutre a si própria, ao ego e às vaidades de quem dela faz parte e a administra. Ele questiona, ao longo do roteiro, o comprometimento com o real, põe em dúvida os consensos e dissensos sociais sobre o que é esta realidade retratada pela mídia, sobre até que ponto o que vemos e ouvimos dela é uma verdade, absoluta ou moldada, e quais são os motivos que levam os

profissionais da imprensa a abdicar da isenção e imparcialidade em nome de interesses próprios, ou da adequação ao mercado. Afinal, como bem ensina Kucinski (2005, p. 138), “[...] no jornalismo é mais natural montarmos uma matéria segundo o esquema que já está em nossa cabeça do que segundo a complexidade que muitos fatos têm”.

Considerações finais

Ao longo do filme, um princípio é lançado aos jornalistas de maneira implícita, para que os faça pensar sobre a responsabilidade de não atingir as fontes e o grande público com as incontrovérsias da informação, com a falta de competência e de confiabilidade: é necessário seguir acreditando em um trabalho acurado e responsável, buscando sempre a credibilidade, pois, como defende Marques de Melo (2005, p. 133), a conquista da credibilidade é capaz de multiplicar a audiência e “[...] depende fundamentalmente da competência profissional e da sintonia entre os conteúdos disseminados e as aspirações do público potencial”.

Pertence ao jornalista, e também à organização para a qual trabalha, o desafio de refletir sobre questões como ética e consciência pessoal, assuntos que se tornam ainda mais complicados quando são levadas em consideração a interferência da função comercial, geralmente necessária para se financiar o trabalho nas grandes organizações, e a busca constante pela audiência. Para Kovach e Rosenstiel (2003) as empresas jornalísticas e suas afiliadas devem construir uma cultura que alimente a responsabilidade individual. Assim, ao invés de incentivarem sua equipe (mesmo que por omissão) a burlar regulamentos, ou apelar para o escândalo, para conquistar altos níveis de audiência, deveriam conduzir os jornalistas por uma linha que incentivasse o respeito à consciência, à ética, à fonte e ao público.

Por outra via, o próprio profissional do jornalismo deve policiar suas condutas e se esforçar para ir contra imposições incorretas, ou antiéticas.

OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*

É preciso que os jornalistas se sintam livres, até mesmo encorajados, a falar alto e dizer: 'Esta matéria me parece racista', 'Chefe, você está tomando a decisão errada'. Somente numa redação onde todos possam emitir seus diversos pontos de vista as notícias terão alguma possibilidade de antecipar e refletir, com exatidão, as crescentes e diversas perspectivas e necessidades da cultura. (KOVACH; ROSENSTIEL, 2003, p. 274).

Há, ainda, que se levar em consideração o importante posicionamento do público, parte fundamental neste processo, com suas escolhas sobre o que vai ler, ouvir, assistir e, conseqüentemente, a quem dará seu voto de confiança, credibilidade e os almejados pontos extras de audiência. Se os cidadãos fazem escolhas certas, optando por empresas mais éticas e sérias, incentivam a continuidade de um trabalho mais honesto e responsável, tornando as competições por audiência entre os veículos de comunicação mais justas. Atuando de maneira inversa, ou seja, dando audiência aos veículos que atuam desrespeitosamente, e sem escrúpulos, com suas fontes e seu público, a sociedade acaba por respaldar as iniciativas desonestas e incentivar a continuidade de tais condutas.

Se a imprensa está falhando, se inclinando ao sensacionalismo ou ao chamado 'infotainment', então essas falhas no fim são culpa da população. Se as pessoas quisessem um jornalismo melhor, dizem os jornalistas, o mercado poderia fornecê-lo. (KOVACH; ROSENSTIEL, 2003, p.289).

Em um jornalismo ideal todos os profissionais envolvidos deveriam levar a veracidade da informação e o compromisso ético com o público mais a sério, revelando a este quando se utilizaram da manipulação das fontes para alcançar algum conhecimento que julgaram necessário, e explicando as razões que os levaram à opção por tal forma. Apenas desta maneira o público pode decidir, por si, se o recurso duvidoso é justificável, e se continuará a confiar, ou não, na organização midiática. *O Quarto Poder*, objeto de nossa análise,

mostra que esse conjunto de fatores e de decisões torna, muitas vezes, a imprensa mais poderosa que os governos, na medida em que aquela demonstra ser capaz de interferir na vida de toda uma comunidade, ou sociedade, e também no poder de decisão dos leitores e espectadores. O papel da imprensa é fundamental em quase todas as esferas da sociedade, sendo por isto considerada um quarto poder.

Referências

BARBEIRO, Heródoto; LIMA, Paulo Rodolfo de. **Manual de Telejornalismo**: os segredos da notícia na TV. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. Elsevier, 2002.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. **Ética no Jornalismo**. São Paulo: Ed. Contexto, 2008.

DAMASCENA, Breno Pereira. **O arquétipo do jornalista no cinema**. 2015. 57f., Il. Monografia (Bacharelado em Comunicação Social) – Universidade de Brasília, Brasília DF, 2015. Disponível em: <<http://bdm.unb.br/handle/10483/12158>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

GOMES, Mayra Rodrigues. **Poder no Jornalismo**. São Paulo: Hacker Editores. Edusp, 2003.

GOMES, Vitor Luiz Menezes. **O jornalista enquanto herói**: uma proposta para análise das representações do jornalismo no cinema. Estudos em Jornalismo e Mídia - Vol. 10 N° 1 – Janeiro a Junho de 2013, p. 85 - 102. Disponível em:

<<https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/viewFile/1984-6924.2013v10n1p85/24979>>.

Acesso em: 23 mar. 2017.

KOVACH, Bill; ROSENSTIEL, Tom. **Os elementos do jornalismo**: o que os jornalistas devem saber e o público exigir. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalismo na era virtual**: ensaios sobre o colapso da razão ética. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo: Ed. UNESP, 2005.

MARQUES DE MELO, José. **Midiologia para Iniciantes**: uma viagem coloquial ao planeta mídia. Caxias do Sul: EDUCS, 2005.

OS PODERES DO JORNALISMO: sensacionalismo e manipulação da opinião pública no filme *O Quarto Poder*

MOUILLAUD, Maurice; PORTO, Sergio Dayrell (Org.). **O Jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Editora UnB, 2002.

QUARTO poder, O. Direção: Costa-Gavras. Produção: Arnold Kopelson e Anne Kopelson. Burbank: Warner Bros. *et al.*, 1997. 1 DVD (114 min.), color.

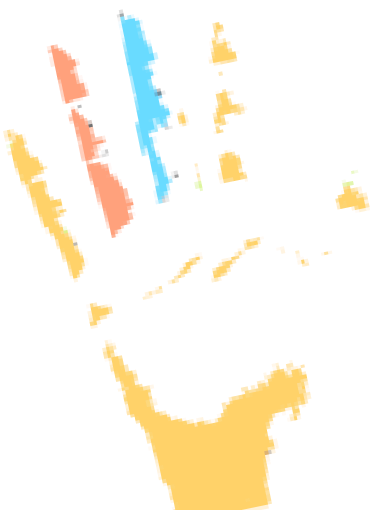
REINERT, Leila; CONTRERA, Malena Segura; FIGUEIREDO, Rosali Rossi. **Jornalismo e Realidade: a crise de representação do real e a construção simbólica da realidade**. São Paulo: Editora Mackenzie, 2004.

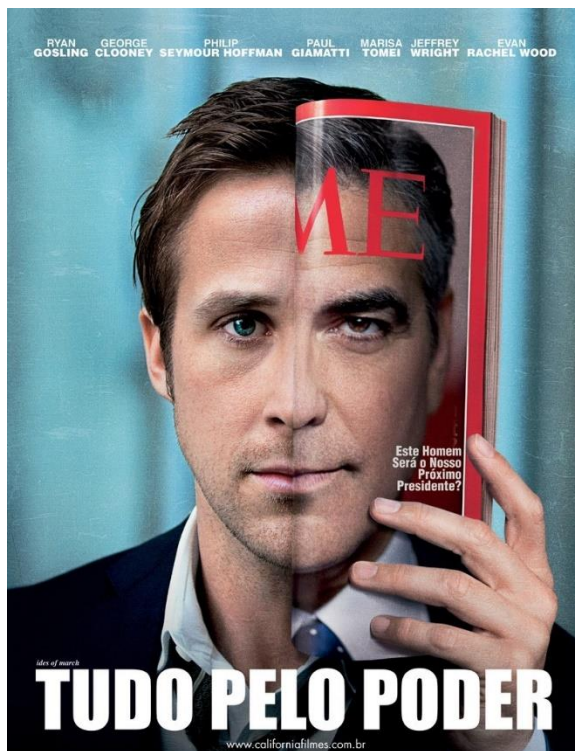
SARAIVA, Roberto. Resenha: O Quarto Poder (1997). **objETHOS: Observatório da Ética Jornalística**, Florianópolis, 4 nov. 2009., Disponível em:

<<https://objethos.wordpress.com/2009/11/04/resenha-o-quarto-poder/>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

ZANCHETTA, Juvenal Junior. **Imprensa escrita e telejornal**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.





Cartaz - *The Ides of March* | Divulgação

Título no Brasil: Tudo pelo Poder

Título Original: The Ides of March

Direção: George Clooney | **Fotografia:** Phendon Papamichael

Roteiro: George Clooney, Grant Heslov e Beau Willimon, com base na peça *Farraguth North*, de Willimon | **Edição:** Stephen Mirrione |

Direção de arte: Chris Cornwell | **Trilha Sonora:** Alexandre Desplat

Figurino: Louise Frogley | **Elenco:** Ryan Reynolds (Stephen Meyers), George Clooney (Mike Morris), Philip Seymour Hoffman (Paul Zara), Paul Giamatti (Tom Duffy), Evan Rachel Wood (Molly Stearns), Marisa Tomei (Ida Horowitz), Jeffrey Wright (senador Franklin Thompson), Max Minghella (Ben Harpen), Jennifer Ehle (Cindy Morris).

Produção: George Clooney, Grant Heslov e Brian Oliver

País de Origem: EUA | **Ano:** 2011 | **Duração:** 101 min


Palavras-chave: Assessoria de imprensa; Jornalismo; Eleições.



JORNAL coleção
em SALA DE AULA

***TUDO PELO PODER.* reflexões sobre a ética jornalística e os conflitos entre assessores de imprensa e repórteres¹**

Juliana Gouveia de AMORIM²
Instituto Federal de Educação da Paraíba
Pedro NUNES³
Universidade Federal da Paraíba

 Desde a década de 1940 o cinema retrata as rotinas das redações e estimula o espectador a refletir sobre o papel social do jornalismo e do jornalista. Obras como *Cidadão Kane* (1941) e *A montanha dos sete abutres* (1950) apresentam para o público os conflitos éticos que permeiam a profissão. Através de suas narrativas, e sob diversas perspectivas, as tramas cinematográficas contribuem para a desmistificação da imagem do *jornalista-herói* e também para a construção de valores e princípios morais desse profissional.

A proposta deste artigo consiste em analisar, a partir do filme *Tudo pelo poder* (2011), dirigido por George Clooney, como o assessor de imprensa, atuando no campo da política, convive com as questões éticas que deveriam orientar a profissão. Atitudes como “[...] pressionar indivíduos ou instituições [...]” para que notícias de seu interesse profissional sejam publicadas, “[...] sonegar informações importantes, divulgar inverdades e colocar o interesse do contratante

¹ O artigo foi originalmente apresentado no DT 1 – Jornalismo do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 2 a 4 de junho de 2015.

² JORNALISTA. Mestre em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: jougouveiajp@gmail.com

³ JORNALISTA. Professor do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFPB. Pós-doutorado em Comunicação Digital pela Universidad Autònoma de Barcelona. E-mail: tecnovisualidades@yahoo.com.br



acima dos da população [...]”, ainda são comuns no cotidiano de assessores, apesar de contrariarem o Código de Ética do jornalista (KOPPLIN; FERRARETTO, 2009, p. 30). Ou será que o assessor, por desenvolver outra atividade, está isento desse princípio norteador?

É necessário reforçar que o presente artigo analisa a conduta ética do assessor de imprensa no contexto brasileiro, em que a atividade é desempenhada por jornalistas. No entanto, sabe-se que nos Estados Unidos e na Europa ela é desempenhada por relações-públicas, profissão que, da mesma forma, possui um conjunto de normas (Código de Ética Internacional das RPs) que devem ser seguidas.

Além disso, também se pretende discutir os conflitos e tensões que envolvem os assessores e os jornalistas nas relações baseadas em conveniência e negociações, à medida “que o relacionamento entre eles resulta em visibilidade positiva para o assessorado, e, ao mesmo tempo, em contribuição efetiva ao trabalho do jornalista” (SARTOR, 2011, p. 123).

A representação do jornalismo no cinema

Inúmeras produções cinematográficas focam seus enredos em questões ligadas ao jornalismo e ao papel que o jornalista representa na sociedade. Pettinati Filho (2014, p. 111) enfatiza que o cinema nasce com a mesma proposta do jornalismo, no sentido de oferecer interpretações da realidade.

A capacidade do cinema para recriar a realidade do jornalismo e seus personagens permite ao espectador acreditar que também são assim a realidade e as pessoas que exercem esta profissão e, desta forma, desde uma nova perspectiva – o paradoxo da ficção –, ajuda a entender melhor o que acontece.

Os chamados *Newspaper movies*, ao contrário do jornalismo, trazem enquadramentos e toques de ficção. No entanto, geralmente suas narrativas “desvelam para o público o imbricado universo da notícia e seus agentes, apresentando os conflitos éticos e morais da

TUDO PELO PODER. reflexões sobre a ética jornalística e os conflitos entre assessores de imprensa e repórteres

profissão” (FERREIRA, 2006, p. 139). Quando se fala em gêneros jornalísticos, Pettinati Filho (2014) defende que o cinema tem preferido retratar o investigativo ao reflexivo. Poucos apresentam o jornalista analisando assuntos ligados à política, à economia e aos fatos de atualidade. Muitas dessas obras têm seus enredos produzidos por jornalistas profissionais. O primeiro filme escrito por um jornalista foi *The Power of the Press*, de 1909, com roteiro de Roy McCardell e direção de Van Dyke Brook.

Herói ou bandido, o jornalista que nasce nas telas do cinema contribui para a construção da imagem desse profissional perante a sociedade. Ou seja, conceitos e preconceitos “[...] relacionados aos jornalistas, dependendo do contexto em que ele age na trama cinematográfica, já têm determinadas características que são aceitas como padrão” (ROCKENBACH, 2009, p. 47). Em outras palavras, a imagem do jornalista retratada através do cinema contribui para a representação social desse profissional e, inclusive, para a criação de um tipo ideal de jornalista.

Stella Senra (1997 *apud* SIQUEIRA *et al*, 2014), pioneira nos estudos sobre jornalismo e cinema e autora do livro *O último jornalista: imagem do cinema*, identificou alguns estereótipos dos jornalistas nos filmes. Há o mercenário, o ignorante, o alcoólatra, o cínico, e até o profissional romântico. A pesquisadora ainda defende que a imagem do jornalista frio foi construída, sobretudo, a partir da década de 1980, com a influência da televisão.

Na pesquisa sobre as representações do jornalista no cinema norte-americano do século XX, Fábio Rockenbach (2009) analisou quinze grandes produções cinematográficas e constatou que esse profissional aparece sob diferentes perspectivas: o jornalista profissional, o manipulador, o boêmio, o investigador e o correspondente. Em algumas situações, o mesmo personagem incorporava vários perfis simultaneamente. Rockenbach (2009) enfatiza que o cinema na era da Internet (a partir das décadas de



1990 e 2000) passou a tratar o jornalismo sob as óticas do cinismo e do heroísmo, retratando a luta contra os poderes maiores.

Da mesma forma que cria personagens e estereótipos, o cinema também faz críticas a questões ligadas ao papel social do jornalista, à ética profissional e aos conflitos dos bastidores das redações. O filme *O preço de uma verdade* (2003), por exemplo, conta a história de um jornalista que criava reportagens a partir de fatos inventados para a conceituada revista *The New Republic*. Em busca de fama e *status* social, e na ânsia por uma grande história, Stephen Glass enganava leitores e colegas de trabalho, e violava o princípio norteador da profissão: a verdade.

Como falar de ética e não lembrar dos inúmeros filmes que abordam a conduta de jornalistas que atuam no campo político, e retratam a linha tênue entre o compromisso com a verdade e os interesses partidários. Sobre o campo político, Bourdieu (2011, p. 195) enfatiza:

Quem quer que entre para a política, assim como alguém que ingresse em uma religião, deve operar uma transformação, uma conversão. Mesmo que esta não lhe apareça como tal, mesmo que não tenha consciência disso, ela lhe é tacitamente imposta, e a sanção em caso de transgressão é o fracasso ou a exclusão. Trata-se, portanto, de uma lei específica e que constitui um princípio de avaliação e eventualmente de exclusão. Um índice, o escândalo: quem entra para a política se compromete tacitamente a eximir-se de certos atos incompatíveis com sua dignidade, sob pena de escândalo.

Será que todos que se envolvem na política corrompem-se?

Tudo pelo poder

The Ides of March, ou *Tudo pelo poder* na tradução brasileira, é um filme que retrata os bastidores da corrida presidencial nos Estados Unidos. George Clooney, que interpreta o governador Mike Morris, do Partido Democrata, e também dirige o filme, tem ao seu lado um dos melhores assessores de imprensa do país, o jovem

TUDO PELO PODER. reflexões sobre a ética jornalística e os conflitos entre assessores de imprensa e repórteres

Stephen Meyers, interpretado pelo ator Ryan Gosling. Além de mostrar a fragilidade da política norte-americana, a produção cinematográfica nos faz refletir sobre a ética jornalística, os conflitos entre assessores e jornalistas da imprensa e, sobretudo, traz à tona o jogo de interesses e as trocas de favores que envolvem as alianças políticas.

Tudo pelo poder é uma adaptação da peça *Farragut North*, de Beau Willimon. Na visão de Diniz (1994, p. 1003), quando um texto é traduzido da linguagem teatral para o cinema, por exemplo, busca-se a equivalência dos signos em meio a sistemas semióticos diferentes, respeitando a linguagem e os aspectos próprios de cada sistema durante o processo de tradução intersemiótica.

O filme começa com Meyers testando o microfone no palco de um ginásio onde, mais tarde, o seu assessorado participará de um debate contra o também democrata Ted Pullman. Diferentemente do Brasil, nos Estados Unidos as eleições ocorrem em duas fases: a etapa das primárias, na qual os partidos indicam seus candidatos, e a fase da votação dos eleitores. Numa narrativa linear, *Tudo pelo poder* mostra, justamente, o período das pré-primárias, no qual o partido terá que decidir entre Morris e Pullman.

O jovem Stephen Meyers é mais que um assessor, é alguém que “casou-se com a campanha” e acredita que o seu candidato pode mudar a vida dos americanos (TUDO ..., 2011). Por isso, se doa totalmente à política, elaborando e defendendo projetos, realizando pesquisas e tentando influenciar a mídia a favor do seu candidato. Aliás, uma das cenas mais marcantes do filme trata de uma conversa de Meyers com a jornalista do *The Times* Ida Horowicz, interpretada pela atriz Marisa Tomei. A jornalista, apesar de interesseira e inescrupulosa, tenta alertar Meyers sobre o jogo sujo da política, destacando que a vitória de Morris só iria trazer vantagens para o próprio assessor, e que a vida da população, do trabalhador, não iria mudar.

Talentoso e muito competente, logo o jovem assessor desperta a inveja do coordenador da campanha adversária e do próprio colega de campanha, o assessor-chefe Paul Zara, estrelado por Phillip Seymour Hoffman. Inexperiente no mundo da política, Meyers se rende ao convite para um encontro secreto com Tom Duff, assessor de Pullman, que culmina com a proposta para que ele passe a integrar a equipe do oponente. Muito além de uma simples mudança de trabalho, trocar de candidato vai de encontro às ideologias de Meyers. Mesmo assim, ele fica indeciso quando pensa na possibilidade da derrota de Morris e no fracasso da sua carreira. Enquanto Meyers se encontra com Tom, Paul Zara tenta negociar o apoio do senador Thompson, em troca de um bom cargo na equipe de gestores de Morris.

Além do jogo de poder que envolve os candidatos em plena campanha política, o filme também desperta para questões morais contidas nos discursos. Em várias cenas em que Morris é sabatinado, ele sempre se mostra a favor dos bons costumes e da família. No entanto, o envolvimento com a estagiária Molly, a gravidez da moça e o aborto do filho acabam demonstrando que questões ligadas à ética e à moral, quando permeiam o discurso político, quase sempre são demagógicas.

Ao saber da gravidez de Molly, Meyers, que também teve um envolvimento amoroso com a moça, se desespera. Nesse momento, o espectador percebe que a decepção de Meyers vai além da preocupação de um assessor. O semblante de tristeza e até o descuido com a aparência mostram que ele tinha perdido a confiança em Morris, e estava desiludido com sua própria carreira profissional, já que em vários momentos do filme ele deixa bem claro que só trabalha para um candidato quando acredita nele. No fundo, Meyers confundiu suas ideologias com as propostas de alguém que visava somente o poder.

Como se não bastasse o desafio de ter que contornar um escândalo que poderia arruinar a campanha do seu assessorado,

TUDO PELO PODER. reflexões sobre a ética jornalística e os conflitos entre assessores de imprensa e repórteres

Meyers ainda é vítima do seu colega Paul Zara. Utilizando um discurso de lealdade, Paul considera que foi uma traição o encontro dele com Tom Duff e o demite. Atordoado, Meyers procura Tom e descobre o seu jogo sujo: a ideia era apenas prejudicar a carreira promissora do jovem assessor, considerado uma ameaça para a campanha do oponente. Enquanto isso, a estagiária Molly, transtornada com a possibilidade de ser o pivô de um escândalo, comete suicídio. Numa sequência de acontecimentos ruins, Meyers também é chantageado pela jornalista Ida Horowicz, que, na ânsia por um bom furo, ameaça divulgar o encontro secreto dos assessores.

Apesar de se tratar de uma ficção, o filme faz uma analogia com momentos marcantes da recente história política dos Estados Unidos, como os escândalos envolvendo o ex-presidente Bill Clinton e a estagiária Mônica Lewinsky, e as eleições do presidente Barack Obama.

Além de um bom roteiro, de autoria de Grant Heslov em parceria com Clooney, o filme também foi bem elogiado por seu trabalho de pós-produção. A trilha sonora e a sonoplastia de Alexandre Desplat dão o tom que o espectador precisa para entrar de cabeça na trama.

Na parte estética, outro aspecto que não passa despercebido são os planos. Através de planos abertos, Clooney explora bem os cenários, incluindo-os na narrativa. Os planos fechados, que evidenciam as expressões, também são comuns, numa história que aborda traição e corrupção moral e ética. O diretor ainda utiliza diversos tipos de *travelling*, desde os descritivos, que destacam o ambiente, aos de acompanhamento, quando a imagem segue os passos do personagem. Em outros momentos, a câmera se mistura com o olhar dos personagens, como na cena em que Meyers, no meio de uma plateia, liga para o candidato, utilizando o celular da estagiária, e Morris, visivelmente perturbado com a chamada, percorre vários rostos em busca do assessor. Os cortes bruscos de

cena também devem ser lembrados pelo ar de suspense que dão ao filme, deixando o espectador ansioso pelo desfecho final.

Aliás, a cena final é tão brilhante como a de abertura. Meyers, diante dos holofotes, se prepara para dar uma entrevista ao vivo a uma emissora de TV, enquanto escuta pelo ponto eletrônico um trecho do discurso do candidato Morris em que ele fala da importância de se ter integridade e dignidade na campanha.

Rotinas produtivas e tensões entre assessores e repórteres

A assessoria de imprensa consolidou-se como atividade estratégica, na medida em que desempenha a função de mediadora entre as fontes de informação e as redações. No campo da política, os assessores atuam para dar visibilidade aos acontecimentos que não são percebidos espontaneamente pela mídia, pois “[...] é através dos jornalistas que os políticos atingem a notoriedade pública. Ou seja, sem a mídia não há visibilidade possível” (ADGHIRNI, 2005, p. 272). Aliás, cabe salientar que no Brasil a atividade da assessoria de imprensa nasceu com o cunho político. Alguns pesquisadores, como Duarte (2011), defendem que os primeiros indícios da prática da assessoria de imprensa são encontrados no governo do presidente Campos Sales (1898–1902), que utilizou os serviços do jornalista Tobias Monteiro, do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro, para divulgar sua viagem à Europa.

Como já foi citado, o filme aborda os bastidores de uma campanha política, centrando-se no jovem assessor Stephen Meyers. As rotinas dos assessores são destacadas em vários momentos, seja quando o personagem atua como gestor da imagem do assessorado, quando o acompanha nas entrevistas, produz discursos, ou quando realiza pesquisas de opinião e negocia com os jornais a divulgação de notícias sobre seu cliente. Na cena inicial Meyers já aparece como se fosse o candidato, discursando para a plateia. Nota-se, mais tarde,

TUDO PELO PODER. reflexões sobre a ética jornalística e os conflitos entre assessores de imprensa e repórteres

que as mesmas palavras serão usadas por Morris, evidenciando a autoria do discurso.

Em *Tudo pelo poder*, Meyers também enfrenta grandes embates com o assessorado, seja quando negocia a oferta de cargos com Morris, ou na defesa de projetos que ele acredita que trariam benefícios para a população americana. Essas situações são comuns na rotina dos assessores, que realizam negociações permanentes com as próprias fontes. Faria (2011, p. 144) destaca que, além de trabalhar para convencer a imprensa, o assessor também atua no convencimento da organização — no caso, o assessorado. Por isso, esse profissional deve ter uma posição estratégica, para “[...] saber exatamente qual o momento de se expandir, de se retrair nas discussões e debates internos e, sobretudo, saber qual o argumento indefectível”.

Estratégica também é a relação entre Meyers e a jornalista Ida. Ao lado do seu chefe, Paul Zara, o assessor se comporta como parceiro da repórter do *The Times*, enviando dados que possam enriquecer as matérias e informações que favoreçam seu assessorado. Na verdade, essa relação de coleguismo é baseada numa troca de favores, e não em amizade. No filme, quando Paul deixa vaziar para Ida o encontro entre Meyers e Tom, ela deixa bem claro que o relacionamento entre os dois era apenas de conveniência, e que não iria poupá-lo evitando a divulgação informações que pudessem prejudicar sua carreira.

Vale lembrar que o trabalho de assessoria de imprensa baseia-se na construção de um vínculo de confiança com as redações, através do envio de informações que possam contribuir para uma boa imagem do assessorado (FENAJ, 2007). No entanto, essa relação entre assessor e repórter é frágil, e pode facilmente ser desfeita quando o assessor não se adapta “[...] à gramática e a rotina produtiva dos jornalistas ou em situações em que informações de

interesse para a mídia podem gerar prejuízos de imagem e/ou financeiros para o assessorado” (SARTOR, 2011, p. 123).

Tão forte quanto a crítica ao jogo político, Grant Heslov e George Clooney construíram a narrativa fílmica de modo que fizesse o espectador refletir sobre as faces obscuras do jornalismo. De um lado Meyers, estrategista e manipulador, do outro a jornalista Ida Horowicz, capaz de tudo pelo furo de reportagem, ou por um assunto que vá render uma boa capa.

A mesma ética para assessores e repórteres?

Tudo pelo poder convida o espectador a refletir sobre várias questões ligadas à ética e à má conduta do jornalista, seja ele repórter ou assessor de imprensa. Nos primeiros minutos do filme percebe-se que nem sempre é a verdade que norteia o trabalho de um assessor de campanha política. Em uma das cenas, Meyers aparece conversando com seu assistente sobre um boato que deve estampar os panfletos anticampanha:

- Você acha que é verdade essa do Pullman ter investimentos em minas de diamante na Libéria?
- Estamos confirmando. Achamos isso num blog, então não sabemos ...
- Não importa se é verdade ou não. Só quero fazer o Pulman negar. Se for verdade, ótimo! Levanta. Mas se não for, deixa eles perderem o dia explicando para a imprensa que ele não tem essa mina na Libéria. (TUDO ..., 2011).

O artigo sétimo do Código de Ética do Jornalista Brasileiro diz que “o compromisso fundamental do jornalista é com a verdade dos fatos, e seu trabalho se pauta pela precisa apuração dos acontecimentos e sua correta divulgação” (FENAJ, 2007, p. 2). Será que os assessores de imprensa também devem obedecer a essa recomendação do código de ética? Há estudiosos, a exemplo de Rebouças (2011), que defendem a criação de um novo código de ética para os assessores, já que, apesar de serem jornalistas, eles desenvolvem outro tipo de atividade, excluindo o assessor do

TUDO PELO PODER. reflexões sobre a ética jornalística e os conflitos entre assessores de imprensa e repórteres

compromisso com a verdade. “O interesse da imprensa/mídia é (ou deve ser) o cidadão. O do assessor é a empresa/cliente”⁴.

Carlos Chagas (2011) reconhece as dificuldades de se agir de forma ética dentro de uma assessoria, mas, mesmo assim, defende que o assessor de imprensa deve pautar-se pela verdade, pela clareza das informações, e até afastar-se do cargo, quando for necessário, em nome da ética. Mas no cotidiano das assessorias isso nem sempre acontece. Assim como Meyer, os assessores da vida real também se pautam por inverdades, maquiagem informações e manipulam dados estatísticos.

A figura da jornalista do *The Times*, Ida Horowicz, também é uma caricatura dos profissionais antiéticos, capazes de tudo por um *furo*. Todo jornalista quer ter o prazer de ser o primeiro a dar sua versão dos fatos — aliás, é o *furo* que traz emoção à atividade jornalística. Isso não quer dizer que, para consegui-lo, seja preciso inventar situações, divulgar informações superficiais e imprecisas, ou utilizar métodos ilícitos. No filme, Ida faz chantagem com Meyers, exigindo que ele dê mais informações sobre o encontro que teve com o assessor do candidato da oposição. Caso contrário, mesmo sem confirmação, a informação iria estampar a capa do jornal.

Rogério Christofolletti (2008, p. 11) reforça que a conduta ética deve se misturar à competência técnica do jornalista:

Repórteres, redatores e editores precisam dominar equipamentos e linguagens, mas não devem se descolar de seus comprometerimentos e valores. Podem tentar suspender suas opiniões em certos momentos, mas, se por acaso esquecerem suas funções e suas relações com o público, vão colocar tudo a perder.

Em outras palavras, o compromisso ético deve ser inerente ao jornalista, tendo em vista o papel social que ele desempenha.

⁴ REBOUÇAS, Bruno. A mesma ética para duas funções? Observatório da Imprensa, Campinas, 30 maio 2015. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/a-mesma-etica-para-duas-funcoes/>>. Acesso em: 20 fev. 2017.



Considerações finais

É evidente que o cinema contribui para a formação do imaginário popular. Através das imagens e dos enredos o espectador constrói sua percepção do mundo, cria estereótipos e também desmistifica afirmações. No campo do jornalismo, algumas obras apresentam de forma crítica as diversas facetas da profissão, abordando conflitos éticos, rotinas produtivas, condições de trabalho, e até o processo da construção de notícias.

Nesse contexto, o filme *Tudo pelo poder* nos convida a refletirmos sobre os bastidores da política, e sobre a figura do jornalista como peça essencial no sucesso de uma campanha. Através dos discursos brilhantes do assessor de imprensa, da manipulação de pesquisas e da tentativa de influenciar a mídia para a divulgação de informações positivas sobre seu cliente, o candidato Mike Morris vai solidificando sua campanha rumo à presidência dos Estados Unidos. Nesse jogo, que tem o poder como troféu, vale tudo para esconder o comportamento negativo do candidato e evitar a divulgação de notícias que possam desconstruir sua imagem de político honesto, ético e conservador.

Inicialmente, Stephen Meyers apresenta-se como um assessor de imprensa competente, que elabora discursos, consegue entrevistas e se preocupa com a imagem do seu assessorado. Seu lado manipulador e antiético é, de alguma forma, justificado pelo esforço em prol da vitória do candidato que poderia mudar a vida do povo americano.

A figura do repórter da imprensa, sobretudo daquele que cobre a área política, aparece como um jornalista investigativo às avessas, que tem como objetivo descobrir histórias que rendam uma boa capa, sem se preocupar com o interesse público ou com a verdade dos fatos. Caio Túlio Costa (2008, p. 353), na tese de doutorado *Moral Provisória - Ética e Jornalismo: da gênese à nova mídia*, diz que a questão da ética no jornalismo é relativa, tendo em vista que a ética dos fins vai justificar os meios, destacando que “o

TUDO PELO PODER. reflexões sobre a ética jornalística e os conflitos entre assessores de imprensa e repórteres

jornalismo será ético ou não em função do sabor da hora, do lugar, da necessidade, do interesse, do olhar”. Logo, talvez seja essa a ética que explica os comportamentos de Ida e Meyers.

Outro aspecto que podemos destacar é o relacionamento entre assessor e repórter. Assim como na vida real, essa relação entre eles aparenta um *casamento de conveniência*. Na medida em que o assessor oferece conteúdo para a publicação de notícias, o repórter oferta, em contrapartida, a visibilidade ao assessorado. Essa relação só é desfeita, contudo, quando a necessidade de um fere os interesses do outro. O filme também deixa evidente que os interesses pessoal e empresarial, sejam eles políticos ou financeiros, quase sempre norteiam a produção de notícias nos sistemas midiáticos.

O desfecho do filme faz lembrar este trecho do poema *Versos íntimos*, do paraibano Augusto dos Anjos: “O Homem, que, nesta terra miserável, mora entre feras, sente inevitável necessidade de também ser fera”. Aparentemente, Meyers tinha boas intenções, mas foi corrompido pelo mundo sombrio da política, tornando-se frio e egoísta, decepcionado com a profissão e com ele mesmo.

Referências

ADGHIRNI, Zélia Leal. O jornalismo entre a informação e a comunicação: como as assessorias de imprensa agendam a mídia. *In*: FIDALGO, Antônio; SERRA, Paulo (Org.). **Actas do III Sopcom, VI Lusocom e II Ibérico**. Volume IV - Ciências da Comunicação. Covilhã, PT: Universidade da Beira Interior, 2005. p. 269-77. Disponível em: <<http://www.labcom-ifp.ubi.pt/ficheiros/ACTAS%20VOL%204.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

BOURDIEU, Pierre. O campo político. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 5, p. 193-216, 2011.

CHAGAS, Carlos. Agir ético dentro e fora das Assessorias de Imprensa. *In*: DUARTE, Jorge (org.). **Assessoria de Imprensa e Relacionamento com a Mídia: teoria e técnica**. São Paulo: Atlas, 2011. p. 180-87.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. **Ética no jornalismo**. Editora Contexto, 2008.

COSTA, Caio Túlio. **Moral provisória** - Ética e jornalismo: da gênese à nova mídia. São Paulo: USP, 2008. (Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação).

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. A tradução intersemiótica e o conceito de equivalência. *In*: CONGRESSO DA ABRALIC, 4., 1994, São Paulo.

Anais ... São Paulo: ABRALIC, 1994. p. 1001-4. Disponível em: <http://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/34338665/A_Traducao_Intersemiotica_e_o_Conceito_de_equivalencia.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1489556714&Signature=pLn1WJAu4yc9TQy54bxTLt38Pc%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DA_TRADUCAO_INTERSEMIOTICA_E_O_CONCEITO_D.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2017.

ANJOS, Augusto dos. **Eu e outras poesias**. 42. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

DUARTE, Jorge. Assessoria de Imprensa no Brasil. *In*: DUARTE, Jorge (org.). **Assessoria de Imprensa e Relacionamento com a Mídia**: teoria e técnica. São Paulo: Atlas, 2011, p. 51–75.

FARIA, Armando Medeiros de. Imprensa e Organizações. *In*: DUARTE, Jorge (org.). **Assessoria de Imprensa e Relacionamento com a Mídia**: Teoria e Técnica. São Paulo: Atlas, 2011. p. 137–46.

FENAJ, Federação Nacional dos Jornalistas. **Manual de Assessoria de Comunicação**: Imprensa. 4. ed. rev. e ampl. Brasília: FENAJ, 2007.

FERREIRA, Ricardo Alexino. Do discurso frankfurtiano ao do newsmaking: a construção simbólica do jornalismo no cinema. *In*: GOULART, Jefferson O. (org.). **Mídia e democracia**. São Paulo: Annablume, 2006, p. 139-148.

KOPPLIN, Elisa. FERRARETTO, Luiz A. **Assessoria de Imprensa**: teoria e prática. 6. ed. rev. e atual. São Paulo: Summus, 2009.

PETTINATI FILHO, Aguinaldo Ricciotti. **A verdade recriada**: códigos deontológicos da prática jornalística no cinema. São Caetano do Sul, SP: USCS, 2014. (Dissertação de Mestrado em Comunicação).

REBOUÇAS, Bruno. A mesma ética para duas funções? **Observatório da Imprensa**, Campinas, 30 maio 2015. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/a-mesma-etica-para-duas-funcoes/>>. Acesso em: 20 fev. 2017.

TUDO PELO PODER. reflexões sobre a ética jornalística e os conflitos entre assessores de imprensa e repórteres

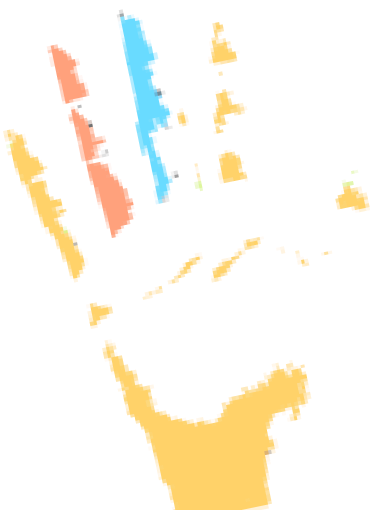
ROCKENBACH, Fábio Luis. **As representações do jornalista no cinema norte-americano do século XX.** Passo Fundo, RS: UPF, 2009.

(Trabalho de Conclusão de Curso – Graduação em Jornalismo).

SARTOR, Basilio Alberto. **Jornalismo e comunicação organizacional em diálogo:** imagens-conceito da assessoria de imprensa e interações entre fontes, assessores e jornalistas. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2011. (Dissertação de Mestrado em Comunicação e Informação).

SIQUEIRA, Graciene Silva de *et al.* Cinema e Jornalismo: Uma Análise da Representação da Prática Jornalística em Filmes. CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORTE, 13., 2014, Belém. **Anais eletrônicos ...** Belém: INTERCOM, 2014. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/norte2014/resumos/R39-0221-1.pdf>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

TUDO pelo poder. Direção: George Clooney. Produção: George Clooney, Grant Heslov e Brian Oliver. Los Angeles: Smokehouse Pictures; Appian Way Productions, 2011. 1 DVD (101 min.), color.



POLÍTICA E ASSESSORIA DE IMPRENSA: quando o poder fala mais alto¹

Sérgio Paiva **MONTENEGRO**²
Universidade Federal da Paraíba

Introdução

*L*udo pelo poder é um filme americano com duração de 101 (cento e um) minutos, lançado em 2011 e baseado na peça *Farragut North*, de Beau Willimon, que também participou do roteiro, ao lado do prestigiado ator George Clooney e de Grant Heslov. A direção é do próprio Clooney, que atua no filme fazendo o papel do candidato Mike Morris, e retrata o cotidiano de uma campanha política, com todos os ingredientes que fazem parte do jogo: traições, hipocrisia, mentiras, sujeiras, e mais alguns adjetivos pejorativos que permeiam esse tipo de evento tão comum em sociedades democráticas.

O filme mostra um governador que pretende se tornar presidente dos Estados Unidos da América, focando com mais ênfase, contudo, em seu jovem assessor de imprensa, que é o segundo homem da campanha presidencial — acima dele, encontra-se, apenas, seu amigo Paul, interpretado por Philip Seymour Hoffman. Eles pretendem conseguir o apoio do senador Thompson, do Estado de Iowa, onde se passa a película, e, para tanto, é necessário que o governador prometa o cargo de secretário de Estado a Thompson, o que ele rejeita, durante toda a trama, pois quer seguir a linha da seriedade e da honestidade, e ganhar a eleição naquele Estado sem precisar se submeter a nenhum político ou a atividades escusas.

¹ Trabalho originalmente apresentado para a disciplina **Encenações do Jornalismo no Cinema** [Jornalismo Temático], ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Nunes Filho no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² JORNALISTA. Mestrando em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: sergiomontenegro@tvcorreio.com.br



Diante disso, o objetivo desse artigo é analisar determinados aspectos de atuações dos personagens, assim como as formas de fazer política que estão enraizadas, e que são similares, em diversos lugares, a exemplo de questões como a traição, a hipocrisia e a idiotização das pessoas que idealizam e vangloriam salvadores da pátria apenas pelo seu discurso e por ações divulgadas pelos próprios assessores de imprensa, que, em parceria com sistemas de comunicação, mostram apenas o lado bom de seu candidato.

Além disso, abordaremos a relação entre imprensa e candidatos, que é bem retratada no filme. Nesse processo aparecem duas faces da carreira jornalística. A do repórter propriamente dito, que se utiliza de suas fontes para publicar notícias em primeira mão, e a da assessoria de imprensa, que, nesse caso, é utilizada numa campanha política americana.

Outro fato importante a ser analisado é a transformação do personagem interpretado por Ryan Gosling (Stephen Meyers), que, de utópico e idealista que trabalha por uma causa, transforma-se numa pessoa capaz de vender a própria alma para atingir seus objetivos, criando antagonismo e dilema em um só personagem.

O filme

Tudo pelo poder se passa no Estado de Iowa, nos Estados Unidos, onde dois candidatos disputam a campanha para a presidência americana: Mike Morris, interpretado por George Clooney, do Partido Democrata, e o senador Pullman, interpretado por Michael Mantell, do Partido Republicano. Contudo, o protagonista do filme é Ryan Gosling (Stephen Meyers), que faz o papel do assessor de imprensa de Morris.

Stephen é jovem e ambicioso, além de experiente em campanhas políticas, e sua meta é levar Morris à presidência, mas precisa vencer em Iowa. Ele é movido pelo idealismo e não apenas trabalha, como também crê, de fato, que o seu candidato seja o melhor para o país. Isso fica evidente, por exemplo, em uma conversa

POLÍTICA E ACESSORIA DE IMPRENSA: quando o poder fala mais alto

com a jornalista interpretada por Marisa Tomei (Ida Horowicz), em que diz: “Esse é o cara. Entrei de cabeça. Não interessa se ele está à frente nas pesquisas, ou se tem melhores condições. Ele, sim, é o único que vai tornar a vida dos americanos diferente, até daqueles que o odeiam” (TUDO ..., 2011). Esse diálogo demonstra a dedicação e a admiração que o assessor de imprensa tem pelo seu candidato. Isso também aparece em outro momento do filme, quando Morris pergunta se ele é solteiro e o protagonista responde que está casado com a campanha.

O filme começa mostrando situações típicas dos bastidores de uma campanha política: os preparativos para o discurso, as entrevistas e a forma de estratégia para vencer o pleito, que está claramente acirrado. Nesse contexto, os dois candidatos buscam o apoio do senador Franklin Thompson, interpretado por Jeffrey Wright. A vitória de ambos depende do apoio desse político, pois ele detém em seu poder mais de 300 delegados no Estado e, portanto, seu apoio seria a sentença final para a vitória. Morris quer esse apoio, mas sem precisar realizar movimentos escusos, conchavos ou qualquer tipo de artimanha. Assim, o filme retrata, a princípio, um político que quer vencer por conteúdo e por aquilo que possa realizar pelo país, sem precisar de articulações para troca de favores, fator recorrente em eleições.

Em seguida, Stephen é chamado para trabalhar com o senador Pullman, através de seu assessor, Tom Duffy, interpretado por Paul Giamatti. Ele faz o primeiro contato por telefone e marca um encontro numa lanchonete. Stephen reluta no início, mas resolve ir. Entretanto, antes de ir tenta contato com seu chefe, Paul, para avisar do encontro, mas não consegue. Movido pela curiosidade, vai ao encontro de Duffy para saber o que ele deseja. Duffy fala dos seus planos: tirá-lo da campanha de Morris e levá-lo para trabalhar para Pullman. Para convencê-lo, elogia seu trabalho e a forma como consegue atrair a imprensa, mesmo aqueles que não gostam do candidato Morris. Além disso, fala que o senador Thompson vai



apoiar Pullman, já que este lhe prometeu o cargo de secretário de Estado, o que deixaria a campanha liquidada a seu favor.

Stephen resiste à tentação, fala de sua amizade com Paul, além de enfatizar sua crença no governador Morris, e resolve ir embora. Antes de ir, porém, Duffy diz uma frase que o deixa pensativo: “Você prefere trabalhar para o seu amigo Paul ou para o presidente?” (TUDO ..., 2011). Essa realmente passa a ser uma frase forte no filme, mas, mesmo assim, ele resolve ir e contar tudo para Paul, quando o encontra, que o escuta de forma resabiada, mas não toca mais no assunto.

Concomitante a essa situação, Stephen se envolve com a estagiária Molly Stearns, uma jovem muito bonita, de apenas vinte anos, interpretada por Evan Rachel Wood. Eles se conhecem no próprio escritório da campanha e ela o convida para conhecer o bar onde os estagiários costumam ir. Depois do encontro, os dois vão para o quarto do hotel onde Stephen está hospedado, e, durante a noite, ele percebe um telefone tocando e atende, achando que era o seu. Ao atender, a pessoa do outro lado da linha desliga, e só aí ele percebe que não era o seu telefone. Imediatamente ele a acorda, pergunta quem ligaria por volta das 2h:30 da manhã, e, como não obtém uma resposta, resolve retornar a ligação, mesmo com ela tentando impedi-lo. Então ele percebe que a voz que atende é do governador Morris, e começa a indagá-la sobre o motivo que levaria o candidato a ligar para ela naquela hora da madrugada. Molly acaba confessando que se envolveu por uma noite com Morris, está grávida dele e que o procurou para que este lhe emprestasse dinheiro para que ela pudesse abortar.

A partir daí o filme ganha em dramaticidade, pois, até então, Stephen era um jovem assessor de imprensa que trabalhava para o governador justamente por acreditar que ele seria o melhor para os Estados Unidos, um jovem movido pela ideologia e pela paixão por seu candidato e por suas ideias. Nesse momento, passa a existir uma

POLÍTICA E ACESSORIA DE IMPRENSA: quando o poder fala mais alto

expectativa sobre qual vai ser a reação de Stephen. Falar com o governador sobre o assunto? Tirar satisfação com o mesmo?

A confissão de Molly mostra que Morris não é o homem que ele pensava que fosse, dedicado à família e que prezava por esse bem, e esse fato acaba por demonstrar que tudo não passava de uma farsa em prol de uma campanha, e que, por isso, ele precisava mostrar que era o homem perfeito.

Stephen, ainda incrédulo, mas, sobretudo, preocupado em proteger seu candidato, decide resolver a situação e, no outro dia, retira dinheiro da própria campanha, sem justificar o gasto, para que Molly aborte o filho que espera do governador Morris.

Dessa forma, a película atinge seu clímax quando, no dia seguinte a esse episódio de Molly, há um encontro entre Paul e Stephen. Esse é exatamente o momento em que Stephen descobre que não trabalhará mais na campanha de Morris. Paul havia contado a história do encontro entre Stephen e Duffy para uma jornalista, que entra em contato com Stephen para avisar que vai publicá-la. Depois que o assessor liga para Duffy, acusando-o de ter revelado a história, Paul revela que foi ele quem contou, pois não esperava a atitude de Stephen em ir conversar com o coordenador da campanha de Pullman, adversário de Morris. Paul faz, então, um discurso sobre lealdade, mostrando que essa atitude é fundamental na política: “Só tem uma coisa que prezo: a lealdade. Na política é a única moeda que tem valor” (TUDO ..., 2011).

A mudança comportamental de Stephen

Nesse momento acontece uma mudança de comportamento muito forte em Stephen, fazendo com que o ator Ryan Gosling se destaque em sua interpretação. O personagem deixa de lado sua ideologia, sua ingenuidade e sua admiração pelo governador Morris, e resolve procurar Duffy, com o intuito de trabalhar para Pullman. Aquele, quando o recebe, já não o aceita mais, pois percebe a sede de vingança do assessor, e, de forma objetiva, lhe diz: “A vingança



torna as pessoas previsíveis e não posso ficar com uma pessoa previsível” (TUDO ..., 2011).

A frase soa como um estopim para Stephen, que percebe, de forma inesperada, que sua carreira está arruinada. O filme, aparentemente, mostra que poderia terminar por aí, mas o diretor George Clooney prepara uma grande surpresa, que causa mais uma reviravolta no filme.

O político, o assessor de imprensa e o repórter

Três profissões são bem destacadas no filme: o político, o assessor de imprensa e o repórter. Três profissões e um enredo que tornam o filme *Tudo pelo poder* uma verdadeira aula sobre a luta pelo poder.

O jogo político é pesado e isso acaba sendo retratado no filme. A venda do apoio do senador Thompson é um exemplo bem claro disso, tendo em vista que ele chega a negociar com os dois candidatos até optar pelo apoio ao governador Morris, que, a princípio, não pretendia negociar esse apoio, mas que, diante da constatação de que só seria eleito se efetivasse essa aliança, acaba cedendo e, portanto, abandonando o discurso de candidato austero que vinha passando durante toda a campanha.

O assessor de imprensa exerce uma profissão de notável relevância em nossa sociedade, visto que empresas, políticos e governo recorrem, constantemente, ao seu uso. Segundo Regina Araújo e Elizete Souza (2007), a assessoria de imprensa é um dos principais instrumentos do marketing, pois, normalmente, o trabalho do assessor é realizado juntamente com ações de marketing feitas pelo cliente.

O principal objetivo dessa profissão é fazer com que matérias, notas e/ou artigos sejam difundidos nos veículos de comunicação sem que haja pagamento pela utilização desse espaço. Wilson Bueno (2014) considera que o trabalho do assessor de imprensa exige inteligência, pesquisa e um conhecimento profundo dos veículos e,

POLÍTICA E ACESSORIA DE IMPRENSA: quando o poder fala mais alto

até, dos jornalistas que neles trabalham, tendo em vista que os espaços autônomos de influência nos jornais e revistas (comandados por colunistas, por exemplo) cresceram a olhos vistos. Já Elisa Kopplin e Luiz Ferrareto (1993) resumem as atividades de uma assessoria de imprensa a partir das seguintes atividades:

- a) relacionamento com os veículos de Comunicação Social, abastecendo-os com informações relativas ao assessorado (através de *releases*, *press-kits*, sugestões de pautas e outros produtos), intermediando as relações de ambos e atendendo às solicitações dos jornalistas de quaisquer órgãos de imprensa;
- b) controle e arquivo de informações sobre o assessorado divulgadas nos meios de comunicação, bem como avaliação de dados provenientes do exterior da organização e que possam interessar aos seus dirigentes;
- c) organização e constante atualização de um *mailing list* (relação de veículos de comunicação, com nomes de diretores e editores, endereço, telefone, fax e telex);
- d) edição dos periódicos (boletins, revistas ou jornais) destinados aos públicos externo e interno;
- e) elaboração de outros produtos jornalísticos, como fotografias, vídeos e programas de rádio ou de televisão;
- f) participação na definição de estratégias de comunicação.

Na teoria esse deveria ser o trabalho cotidiano do assessor de imprensa, na prática, muitas vezes, não é assim que acontece. Alguns jornalistas e radialistas e até mesmo veículos de comunicação recebem valores pecuniários para que sempre se fale bem de alguns políticos, para que os defendam mesmo numa situação em que não há benefícios para a população, o que torna sempre duvidosa a atuação de alguns profissionais. A consequência disso, Bueno define bem:

A assessoria de imprensa não se confunde com o trabalho (sujo) de limpeza de imagem, ainda que muitas agências e departamentos insistam na tarefa de manipulação da opinião pública com a cumplicidade de veículos pouco éticos. (BUENO, 2014, p. 166).



Sabemos que na política a ética raramente existe, Stephen, como assessor, procura fazer o trabalho de bastidor para que nada prejudique o seu candidato. Aos olhos do público, e principalmente dos eleitores, o candidato deve procurar, literalmente, corresponder à sua própria origem etimológica, considerando que essa palavra, segundo Michaelis (2001), vem de cândido, que quer dizer puro, ingênuo, simples. Nesse sentido, Stephen procura, através de um aborto, encobrir o fato de que Morris tinha engravidado sua estagiária — infringindo o direito à vida, mesmo que essa prática seja permitida nos Estados Unidos — pois sabe que se esse fato viesse a público certamente prejudicaria seu candidato, principalmente por ele ser casado e demonstrar que vive bem com a esposa.

Esse dilema que surgiu para Stephen resolver, causa uma grande reviravolta no filme, o próprio assessor havia dito em um diálogo para Morris, quando ele: “Não transe com as estagiárias. Esse é um erro que um candidato não pode cometer” (TUDO ..., 2011). Essa situação no filme, inclusive, acaba fazendo uma referência ao famoso caso do ex-presidente americano Bill Clinton, que se prejudicou ao admitir que teve um caso com sua estagiária Monica Lewinsky. São situações em que o assessor tem que tentar resolver para que o fato não prejudique o candidato e faça com que ele possa correr o risco de ser prejudicado ou até mesmo perder uma eleição.

O filme mostra, também, algo fundamental para qualquer jornalista: a fonte. É a partir dela que muitos profissionais conseguem trazer fatos ainda desconhecidos do grande público. As fontes são importantes para corroborar uma notícia. Em sua obra *Técnicas de Codificação em Jornalismo* Mario Erbolato (1978) *apud* Orlando, (2010, p. 4) conceitua fonte jornalística como “qualquer pessoa que presta informações ao repórter”, e estabelece três critérios necessários para que seus tipos possam ser determinados:

- a. quanto ao que é publicado no jornal:
- b. — fixas: são aquelas as quais se recorre para o noticiário de todos os dias, embora nem sempre forneçam

POLÍTICA E ACESSORIA DE IMPRENSA: quando o poder fala mais alto

- assuntos de muito interesse (Polícia, Corpo de Bombeiros, Prefeitura etc.);
- c. – fora de rotina: são as fontes procuradas excepcionalmente, quando o esclarecimento de um fato o exige.
 - d. quanto a maneira como aparecem na notícia:
 - e. – ostensivas: quando o leitor sabe quem forneceu os elementos da matéria;
 - f. – indeterminadas: quando não está mencionado quem deu as informações.
 - g. quanto a setores, círculos e outros meios:
 - h. – diretas: pessoas envolvidas em um fato ou ocorrência e, também, os comunicados e notas oficiais a respeito;
 - i. – indiretas: pessoas que, por dever profissional, sabem de um fato circunstancialmente;
 - j. – adicionais: aquelas que fornecem informações complementares (livros de referência, internet, enciclopédias, atlas, relatórios etc.).

Em outra obra, o *Dicionário de Propaganda e Jornalismo*, Erbolato (1986) *apud* Orlando, 2010, p. 4) define fonte como “qualquer pessoa que possa prestar informações fidedignas a um jornalista para fins de noticiário”, sugerindo, dessa vez, sua divisão em duas categorias:

- a) fonte autorizada: substitui o porta-voz de um governante, porque o informe não pode, no momento, ser tido como oficial;
- b) fonte não autorizada: a pessoa que dá informações oficiosas a jornalistas, mas sem mencionar o nome quando publicadas.

Já Nilson Lage (2001) *apud* Orlando, (2010, p. 5), em sua obra *A reportagem: teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*, conceitua fonte como “informações fornecidas por instituições ou personagens que testemunham ou participam de eventos de interesse público”.

Por isso, o jornalista procura ter as suas fontes, sendo que as mais difíceis de conseguir são aquelas que fornecem a notícia com precisão, fontes que impulsionam a divulgação dos fatos repercutindo



na cidade, estado ou até mesmo nacionalmente. Nesses casos, o jornalista consegue através do trabalho de credibilidade, capital social, amizade e, principalmente confiabilidade, levando muitas vezes árduos anos de trabalho.

Em *Tudo pelo poder*, temos algumas cenas falando a respeito de fonte jornalística. Em uma delas, próximo ao fim do filme, a repórter Ida Horowicz, interpretada por Marisa Tomei, encontra com Stephen, questiona-o sobre seu encontro com o assessor de Pullman, e, mesmo tendo recebido por parte dele a garantia de que isso não aconteceu, comunica que a fonte é segura e que vai publicar. Ida tinha conseguido a informação através de Paul, que já tinha ligado e lhe contado toda a história. Ele queria a publicação do fato, pois poderia colher frutos com isso: prejudicaria Stephen, que na sua concepção não havia sido leal com ele, e, ainda, poderia mostrar que a candidatura de Pullman estava tão desesperada, diante de uma possível e iminente derrota, que estava tentando tirar de Morris um dos principais nomes de sua campanha. Isso demonstraria força.

Ida, por ter Paul como fonte há muito tempo, confiava nessa informação, enquanto Stephen não imaginava que tinha sido justamente o amigo o responsável por seu vazamento. Finalmente, no diálogo entre eles, a repórter diz algo que deixa o assessor pensativo, no momento em que este fala sobre sua amizade com ela: “Não somos amigos, o motivo de você me tratar bem é que eu trabalho na imprensa” (TUDO ..., 2011). Com isso, o filme ganha em suspense para saber como irá terminar.

Além disso, essa frase retrata bem os laços de amizade entre fonte e repórter. Uma relação onde os dois saem ganhando, pois um detém uma informação que precisa publicizar, e o outro necessita dessa informação para noticiá-la, e mostrar aos seus leitores, ou telespectadores, que é bem informado, que está por dentro dos bastidores e que tem “amigos” na área que podem dar informações sólidas e contundentes para o seu trabalho. Entretanto, são laços de

POLÍTICA E ACESSORIA DE IMPRENSA: quando o poder fala mais alto

amizade frágeis, que podem se romper a qualquer momento em que houver desconfiança de um dos lados.

Considerações finais

Tudo pelo poder é um filme que deve ser assistido, principalmente por pessoas que amam política e jornalismo, pois mostra, de forma convincente, como funcionam os mundos da política e da assessoria de imprensa, onde, por mais que você tenha valores em sua vida, estes começam a ser questionados, no momento em que você está numa situação que pode mudar a sua vida.

Abrir mão de ideologias, utopias, honestidade e honra, entre outras coisas, para alcançar um objetivo: o poder. Esse mesmo poder que fala mais alto para um grupo de pessoas que desejam e almejam estar lá. Ser adorado, respeitado, amado e também odiado.

Dois caminhos que se cruzam sempre tanto na ficção como na realidade. É assim com jornalismo e política, cada um deles tem a necessidade do outro, seja para construir, destruir ou simplesmente informar. E são essas estradas tão fascinantes de caminhar que o espectador, leitor ou telespectador discute no cotidiano de suas vidas, assim como o público que acompanha a obra *Tudo pelo poder*

Um filme que mostra a realidade, sem fantasias. Um filme em que o poder fala mais alto.

Referências

ARAÚJO, Ellis Regina; SOUZA, Elizete Cristina de. **Obras Jornalísticas: uma síntese**. 3. ed. Brasília: Ed. Vestcon, 2007.

BUENO, Wilson da Costa. **Comunicação empresarial: da rádio peão às mídias sociais**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2014.

KOPPLIN, Elisa; FERRARETO, Luiz Artur. **Assessoria de Imprensa: teoria e prática**. Porto Alegre: Sagra; DC Luzzatto, 1993.

MICHAELIS. **Dicionário Prático da Língua Portuguesa**. São Paulo: Melhoramentos, 2001.

ORLANDO, Simone Mattos Guimarães. Clivagens teóricas em torno da categoria “fonte jornalística”: considerações a partir de



Sérgio Paiva MONTENEGRO

classificações já existentes. *In*: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM JORNALISMO, 8., 2010, São Luís. Disponível em: <http://www.sbpjor.org.br/8encontro/?page_id=232>. Acesso em: 20 set. 2015.

TUDO pelo poder. Direção: George Clooney. Produção: George Clooney, Grant Heslov e Brian Oliver. Los Angeles: Smokehouse Pictures; Appian Way Productions, 2011. 1 DVD (101 min.), color.





Cartaz – Doces Poderes | Divulgação

Título Original: Doces Poderes

Título em Inglês: Sweet power

Direção: Lúcia Murat | **Roteiro:** Lúcia Murat | **Direção de Fotografia:** Antônio Luiz Mendes

Montagem: César Migliorin e Vera Freire | **Estúdio:** Taiga Filmes e Vídeo
Cenografia: Sérgio Menezes | **Música:** Sacha Amback e Adriana Calcanhoto
Figurino: Inês Salgado | **Elenco:** Marisa Orth, Antônio Fagundes, Sérgio Mamberti, Otávio Augusto, Tuca Andrada, José de Abreu, Cláudia Lira, Luiz Antônio Pilar, Vicente Barcelos, Amir Hadad, Catarina Abdala, Cristina Aché, Chico Diaz, Elias Andreato.

País de Origem: Brasil | **Ano:** 1996 | **Duração:** 97 min

Palavras-chave: Jornalismo; Campanha Eleitoral; Ética no Jornalismo; Política.



JORNAL coleção
em SALA DE AULA

JORNALISMO, TELEVISÃO E POLÍTICA: recortes da atuação jornalística nas campanhas eleitorais no filme *Doces Poderes*¹

Gloriquele da Silva MENDES²
Universidade Federal da Paraíba

É minha filha! Os tempos mudaram! As revoluções passaram e nós continuamos aqui, né verdade? Você, por acaso, não tá achando que você vai assumir uma sucursal aqui de Brasília, em pleno período eleitoral, e continuar com as mãos limpas? **Bob** (*Doces Poderes*, 1996)

A política, na contemporaneidade, não tem mais espaço para amadores. A cada pleito observamos que as campanhas eleitorais estão mais profissionais e isto se reflete, especialmente, na produção do Horário Gratuito de Propaganda Eleitoral (HGPE)³, popularmente chamado de guia eleitoral, que ano após ano, vem se transformando numa peça importante da democracia brasileira.

Essa profissionalização, por sua vez, deve-se a uma inserção cada vez maior de profissionais, principalmente do campo do jornalismo, atuando no segmento político. Afinal, quem mais hábil

¹ Trabalho originalmente apresentado para a disciplina **Encenações do Jornalismo no Cinema** [Jornalismo Temático], ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Nunes Filho no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² JORNALISTA. Mestre em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Jornalista da Assessoria de Imprensa da Universidade Federal de Campina Grande (UFCG). E-mail: gloriqle@hotmail.com

³ O acesso gratuito de partidos e candidatos à propaganda no rádio e na televisão aconteceu em 1962, por meio de um projeto de lei de autoria do deputado federal pernambucano, Adauto Lúcio Cardoso, que instituiu o horário gratuito de propaganda eleitoral, criando o Guia Eleitoral. (JARDIM, 2002, p. 55)

para transformar a política - tida muitas vezes pela maioria da população como chata, desinteressante, enfadonha – em algo atrativo e interessante do que os profissionais que lidam dia a dia com os meios de comunicação?

Munidos de uma plêiade de profissionais, entre pesquisadores, publicitários, conselheiros, assessores de comunicação, relações públicas, publicitários, jornalistas, etc., os políticos aprenderam a lidar com a nova ordem que dirige a vida contemporânea: os meios de comunicação. Para ter uma vaga noção do espaço que esses meios conquistaram em nossa sociedade, " [...] a frequência à mídia é a terceira ocupação do homem moderno, vindo atrás somente do trabalho e do sono." (CORNU, 1998, p. 7). E não para por aí. Mais do que estarem inseridos e adaptados ao nosso cotidiano, esses meios trouxeram a vantagem da privacidade ao processo de comunicação política. O indivíduo não precisa mais expor publicamente sua preferência partidária e correr o risco de sofrer retaliações. De acordo com Schwartz (1985, p.113), a mídia trouxe ao cidadão a possibilidade de estar por dentro das informações e discussões políticas sem sair do conforto do lar.

Antes da mídia ter introduzido a política em nossos lares, era impossível que um indivíduo, interessado no processo político, pudesse ouvir e ver os candidatos, ou engajar-se em uma atividade política, sem que para tal não fosse obrigado a sair do aconchego de sua casa.

Assim como o consumidor escolhe um produto que está sendo vendido em um anúncio da televisão, o eleitor, no conforto da sua casa, pode também escolher através das melhores propostas apresentadas, do melhor programa, do melhor cenário, do melhor *jingle*...o seu candidato preferido.

Dessa forma, com o passar dos anos, velhas estratégias de persuasão começaram a perder a utilidade frente a uma devastadora sociedade em vias de midiatização.

Pode-se dizer que se durante o século passado e o primeiro terço do XX, os comícios eram a grande *forma* (grifo nosso)

JORNALISMO, TELEVISÃO E POLÍTICA: recortes da atuação jornalística nas campanhas eleitorais no filme *Doces Poderes*

de qualquer campanha eleitoral, agora esse papel central é desempenhado pelos meios, e especialmente, pela televisão. (ALONSO, 1989, p.136 *apud* RUBIM, 2000, p. 75).

Agora, não basta o candidato, apenas, arrastar multidões nas ruas para aderir à sua campanha e ganhar o seu voto. Como um animador de programa de auditório, ele tem que prender e conquistar milhares e até milhões de telespectadores/eleitores.

Nesse contexto, o presente artigo trabalha com intuito de analisar as rotinas jornalísticas e de compreender essa relação entre jornalismo, televisão e política através do filme *Doces Poderes* (1996), de Lúcia Murat. Vamos analisar a atuação dos jornalistas oriundos das grandes redações nas campanhas eleitorais e todo o conflito ético que se estabelece quando esses profissionais habituados a trabalhar com a verdade dos fatos, se deparam com o ambiente nebuloso da política e percebem que atuar numa campanha vai além de vender suas técnicas para a construção de um guia eleitoral.

A atuação jornalística nas campanhas eleitorais: ética x negócios - recortes do filme *Doces Poderes*

O filme *Doces Poderes* (1996), dirigido por Lúcia Murat, consegue ilustrar os bastidores que envolvem uma campanha eleitoral. Temas como manipulação da informação, falta de ética jornalística, relação íntima entre mídia e política, conflito de interesses e troca de favores são tratados e enredados de forma que consegue colocar o espectador dentro dos acontecimentos e das rotinas produtivas que envolvem o trabalho jornalístico. É um filme significativo por “[...]representar o jornalista de televisão envolvido no centro do embate entre mídia e política e [que] provoca indagações a respeito do papel e autonomia do campo jornalístico” (NOGUEIRA, 2007, p. 17)

Na trama, a jornalista Bia – interpretada por Marisa Orth – chega à Brasília para assumir a chefia da sucursal de uma grande



rede de TV do Brasil. Como é período eleitoral, boa parte dos jornalistas da redação saiu para trabalhar nas campanhas eleitorais que acontecem por todo o país - uma situação que é duramente criticada por Bia, que acredita que o lado financeiro não pode ser maior que as ideologias político-partidárias do jornalista. Em seus pensamentos, ela devaneia: “Eu, às vezes, me pergunto se sou muito diferente dos jornalistas que saíram para fazer campanha no país afora. Se sou melhor, mais firme, ou apenas mais onipotente.” (DOCES...,1996)

Em certos momentos o filme tem uma linguagem documental, como se os personagens estivessem conversando com o telespectador. Nessas cenas, os jornalistas que saíram para trabalhar nas campanhas aparecem nas ilhas de edição produzindo os guias eleitorais e emitem suas opiniões e os motivos pelo quais foram trabalhar nessas campanhas - a maioria por questões meramente financeiras, sem nenhuma crença ideológica ou partidária. Seguem, abaixo, alguns trechos das falas:

- Eu tento me convencer que isso não é cinismo. Que é objetividade. Mas só que eu não consigo parar de pensar: você já imaginou o quanto de dinheiro não tá rolando pra fazer essas campanhas por esse país afora? E é tudo dinheiro clandestino
- Qual o problema? Isso aqui é igual a um fla-flu. Eu tô lutando pelo meu time e ele tá ganhando. Eu sei qual é a minha importância nesse jogo. Você acha que eu podia ser criativo na televisão? Depois de um ano é tudo igual. Aquela materinha de merda. A santa que chora: milagre ou ilusão? Veja no próximo bloco. (DOCES..., 1996)

A narrativa de *Doces Poderes* gira em torno das campanhas de Ronaldo Cavalcanti e Luizinho, interpretados, respectivamente, pelos atores, José de Abreu e Luiz Antônio Pilar, numa clara alusão à campanha presidencial de 1989, polarizada por Fernando Collor e Lula.

Representada por Ronaldo Cavalcanti está a figura do homem culto, moderno, empreendedor, atlético e progressista. Já na figura de

JORNALISMO, TELEVISÃO E POLÍTICA: recortes da atuação jornalística nas campanhas eleitorais no filme *Doces Poderes*

Luizinho está representada a figura do operário, pobre, negro e sem capacidade de governar, por não ter estudado. Diante disso, o filme mostra os acordos políticos e as estratégias dos candidatos para alavancar suas candidaturas, focando na utilização dos recursos midiáticos, com destaque para televisão e o HGPE.

Logo, a jornalista Bia, que acredita que é possível fazer um trabalho pautado na ética, na isonomia e na igualdade, vai perceber que em período de campanha eleitoral ninguém está livre dos acordos feitos entre os políticos e os grupos midiáticos. Todos dançam conforme a música, não só aqueles que trabalham nas campanhas, mas também os que estão nas redações. E isso fica bem quando a TV na qual a jornalista Bia trabalha é a única que consegue registrar cenas que mostram que seguranças do candidato Ronaldo agredindo partidários do candidato rival.

Bia é orientada pela direção da rede a não colocar as imagens no ar, mas diante da sua recusa, acaba sendo autorizada a veiculá-las, desde que, contudo, não prejudique o candidato Ronaldo. “Dá, mas ameniza”, diz o interlocutor Guilherme, no outro lado da linha telefônica. (DOCES...,1996). Desse modo, a matéria vai ao ar como se fosse uma prosaica briga entre membros de partidos oponentes e não como uma agressão, numa clara manipulação da informação e das imagens.

Quando se fala em veracidade da informação, Miquel Rodrigues Alsina (2009, p.48), no livro *A Construção da Notícia*, é enfático em afirmar que quando o leitor decide comprar, ler, acessar determinada notícia, ali ele está assinando um contrato pragmático fiduciário.

Devemos acreditar que isso que se diz é verdade, e que aconteceu de fato, assim mesmo. Se um jornal, digamos, não tem credibilidade, suas informações perdem o sentido virtual e não servem para a informação. [...] Nas democracias [...] a mídia precisa lutar dia após dia para ter sua credibilidade renovada e para renovar, também, esse contrato pragmático fiduciário. A informação da mídia



Gloriquele da Silva MENDES

precisa de confiança dos seus leitores porque o discurso informativo deve gozar de credibilidade.

No caso do filme, fica claro que esse contrato de confiança *versus* credibilidade da informação jornalística é totalmente quebrado em nome dos interesses econômicos que envolvem os grupos midiáticos e os políticos.

Outro ponto que podemos destacar no filme é a falta de ética dos profissionais que atuam na mídia e, ao mesmo tempo, estão trabalhando em prol de interesses de candidatos, travestindo de informação jornalística uma mensagem puramente política-eleitoral. Segundo Peruzzo (2002, p. 72-3), o sentido da palavra ética é totalmente vinculado à moral.

Na essência, ética diz respeito ao estudo das fronteiras entre o que é considerado certo ou errado, entre o bem e o mal em uma dada época e em determinada sociedade. É a ciência que estuda os costumes e os atos humanos e que tem como objeto a moral.

A partir desse conceito de ética trabalhado por Peruzzo, podemos inferir que um jornalismo que não é pautado pela ética e pelo comprometimento com a veracidade da informação é um jornalismo pobre, no qual perde a empresa, perde o cidadão, perde a História.

A TV e a gramática das campanhas eleitorais

A política contemporânea se vale de várias estratégias, entre elas o *marketing*, que no processo eleitoral se propõe a atuar com bens intangíveis, ligados às necessidades psicológicas, sociais, imaginárias, etc. Percebemos que na formatação de cada programa de HGPE se tenta criar um elo entre candidato e eleitor no sentido de

[...] provocar reconhecimento, adequação, beleza, surpresa, impacto, sentido, credibilidade, serenidade, força/energia, cumplicidade, vitalidade num programa com sintonia, ritmo, impacto, equilíbrio, sequência, diferenciação, clareza, personalização, identidade. (WEBER, 1996, p. 15).

JORNALISMO, TELEVISÃO E POLÍTICA: recortes da atuação jornalística nas campanhas eleitorais no filme *Doces Poderes*

Uma fala notadamente preconceituosa e enfática do filme *Doces Poderes* revela bem essa fascinação e esse encantamento produzidos pela TV no imaginário popular. Em uma cena em que os líderes da campanha de Ronaldo vão ao comitê para conhecer como está trabalhando o setor de Telemarketing, o deputado Léo Miranda, interpretado por Otávio Augusto, satisfeito com o trabalho que está sendo realizado no guia eleitoral, diz: “Na TV do Ronaldo até preto fica bonito” (DOCES...,1996). A TV produz o mundo que se quer produzir e a diferença entre o real e o imaginário, muitas vezes, passa despercebida devido ao grande número de recursos utilizados nos programas.

Entendemos que cada veículo tem uma linguagem muito específica, mas no caso da televisão a linguagem é mais direta, simples e aproxima-se bastante do cotidiano das pessoas. A TV trabalha com o artifício de estabelecer uma relação de intimidade entre o candidato e o eleitor criando a impressão de que o candidato está falando com um indivíduo em particular, quando na verdade está se dirigindo para uma multidão anônima, sem rosto, sem voz. E não é só isso! Ao aliar som e imagem, as informações audiovisuais tendem a ser recebidas pelos cidadãos como espelho da realidade e não como uma forma de representá-la.

Essa estratégia de teatralização, seja na invenção e representação de personagens pelos políticos para se aproximarem das expectativas dos eleitores, seja na (re)criação de cenários que imitam o cotidiano é um recurso bastante explorado no guia eleitoral. Assim, essa metamorfose da política em espetáculo acaba por se configurar num ambiente agradável e sedutor para o telespectador/eleitor.

Para se ter uma ideia, a título de ilustração, uma ideia do poder de influência e persuasão dos meios audiovisuais, recorreremos a um fato ocorrido na eleição presidencial norte-americana de 1960, na qual disputavam os candidatos Kennedy e Nixon. No último



debate entre os candidatos foi realizada uma pesquisa por telefone com alguns eleitores. Todas as pessoas consultadas que assistiram ao debate pela TV acharam que Kennedy saiu vitorioso no debate, já as pessoas que ouviram o debate pelo rádio afirmaram que Nixon se saiu melhor⁴ (GWERCMAN, 2004). Esta é uma confirmação de que a TV, ao conjugar vários elementos, tais como cores, sons, imagens, etc., desvia a atenção do telespectador/eleitor das plataformas políticas para o espetáculo visual por ela fornecido, o que pode influenciar sobremaneira no resultado final de uma eleição. No filme *Doces Poderes*, esta representação dos embates eleitorais não ficou de fora. Na reta final da campanha, Ronaldo e Luizinho travam o debate na TNA - emissora na qual a jornalista Bia trabalha e onde boa parte da trama se passa. Nos bastidores, Bia e Guilherme – enviado do Rio de Janeiro para supervisionar o trabalho da jornalista – conversam e ele pergunta: Pra você, quem ganhou o debate? Bia responde dizendo que foi 2x1 para o Ronaldo. Ele, enfático, retruca: “É assim que deve ser a edição de amanhã”. Bia, mais uma vez, se esquivava e diz que quem deve fazer essa análise é o eleitor, ao passo que Guilherme retruca: “Isso não está em discussão. É orientação da empresa”. (DOCES...,1996)

A cena é uma clara referência ao debate, travado durante a campanha presidencial de 1989, entre Lula e Collor na TV Globo, ocasião em que a emissora foi acusada de manipular a edição das suas matérias e reportagens sobre o evento em favor de Collor.

O problema dessa relação entre jornalismo, mídia e política é que a informação audiovisual “[...] se dissimula em entretenimento, diversão” (SCHWARTZ, 1985, p. 20). E para o eleitor - que ignora, entre outras coisas, a rotina de trabalho dos jornalistas, o artifício da edição de imagens, a criação de personagens para compor uma

⁴ Kennedy não só saiu vitorioso nessa eleição como, também, criou um novo estereótipo político – o chamado telegênico – pessoa que apresenta um aspecto agradável e expressivo na televisão.

JORNALISMO, TELEVISÃO E POLÍTICA: recortes da atuação jornalística nas campanhas eleitorais no filme *Doces Poderes*

história, uma notícia, etc. - fica difícil discernir o que é espetáculo e o que é informação, o que é verdade e o que é ilusão.

Considerações finais

Como se pode perceber, o filme *Doces Poderes* toca em pontos cruciais que envolvem o cotidiano das rotinas produtivas jornalísticas, especialmente no que se refere a essa interação entre jornalismo, televisão e política. É um filme bastante didático e, por isso, indicado para usar nas salas de aula de Jornalismo. É um choque de realidade que até desmistifica um pouco o romantismo que recobre a profissão, mas, sobretudo, que serve de alerta para os rumos que a mídia está tomando quando o assunto é política.

Como notou Rui Barbosa⁵ (2004, p. 32):

A imprensa é a vista da nação. Por ela é que a nação acompanha o que lhe passa ao perto e ao longe; enxerga o que lhe malfazem; devassa o que lhe ocultam e tramam; colhe o que lhe sonegam, ou roubam; percebe onde lhe alvejam, ou nodoam; mede o que lhe cerceiam, ou destroem; vela pelo que lhe interessa, e se acautela do que a ameaça.

Partindo dessa premissa, a imprensa seria a grande guardiã do país, pois é através dela que nós acompanhamos os bastidores do poder. E se o princípio de servidão da imprensa em relação à população for quebrado por interesses escusos, por partidarismos, entre outros, não faz sentido a existência do jornalismo.

A mídia desempenha um papel crucial na representação dos fatos e normas que guiam nossas ações no mundo, e, se o fizerem de forma ruim, podem prejudicar a malha social. Uma boa vida envolve, entre muitas coisas, a existência da mídia que contribui para nossa habilidade

⁵ Rui Barbosa foi advogado, jornalista, jurista, político, diplomata, ensaísta e orador. Nasceu em Salvador, BA, em 5 de novembro de 1849, e faleceu em Petrópolis, RJ, em 10 de março de 1923. Foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/academicos/rui-barbosa>>. Acesso: 17 mar. 2017.



Gloriquele da Silva MENDES

de compreender precisamente as condições sob as quais nós, e outros, vivemos. (COULDRY, 2016, p.27)

O jornalista tem que dispor de sensibilidade política para as tensões que angustiam e mobilizam a sociedade, até mesmo porque “[...]o jornalismo tange a esfera do poder, critica e vigia os governantes e, nesse sentido, é uma atividade marcadamente política – mas, é política pela informação, pela opinião, e não pelo partidarismo” (BUCCI, 2000, p. 104). Se o jornalismo foge destes princípios, ele perde sua essência.

Para a deontologia, uma palavra complacente e o silêncio cúmplice estão no mesmo plano. Nos dois casos, a liberdade de informação é achinchada ou pervertida. Em ambos os casos, sofrem, pelo mesmo motivo, a verdade e o direito do público de conhecê-la. (CORNU, 1998, p. 53)

Nesse contexto, *Doces Poderes* retrata bem tanto a crise de ideais e de configuração que tem afetado o campo jornalístico, como a crise de identidade vivida atualmente pelos jornalistas. Em tempos de convergência, de colaboração, de integração entre as diversas plataformas midiáticas, o jornalismo precisa, sim, se reinventar, se adequar ao mercado, mas sem perder sua essência, os seus princípios, e, sobretudo, os seus ideais, pautados na ética, e na veracidade da informação jornalística, atentando para todos os lados da história, com isonomia e honestidade, sobretudo com o leitor/telespectador.

Referências

ALSINA, Miquel Rodrigo. **A Construção da Notícia**. Tradução de Jacob A. Pierce. Petrópolis: Vozes, 2009.

BARBOSA, Rui. **A imprensa e o dever da verdade**. São Paulo: Papagaio, 2004.

BUCCI, Eugênio. **Sobre ética e imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COLDRY, Nick. Crise de relegitimação: além da compulsão de uma vida saturada de mídia. **Líbero** – Revista do Programa de Pós-

JORNALISMO, TELEVISÃO E POLÍTICA: recortes da atuação jornalística nas campanhas eleitorais no filme *Doces Poderes*

Graduação da Faculdade Cásper Líbero. São Paulo. v.19, n.37, p.19-28, jan./jun. 2016. Disponível em:

<<http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/422>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

CORNU, Daniel. **Ética da informação**. Tradução de Laureano Pelegrin. Bauru, SP: EDUSC, 1998.

DOCES poderes. Direção: Lúcia Murat. Produção: Lúcia Murat. Rio de Janeiro: Taiga Filmes e Vídeo, 1996. 1 DVD (97 min.), color.

GWERCAMAN, Sérgio. *Política do faz-de-conta*. Superinteressante. São Paulo. 2004, Edição 204. p. 68-73.

JARDIM, Márcia de Almeida. **O mapa da mídia eletrônica em eleições locais no Estado de São Paulo**. 2002. 274f. Dissertação (Mestrado em Ciência Política) – Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), São Paulo. Disponível em:

<<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000284892&fd=y>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

NOGUEIRA, Lisandro. Cinema e política: a representação do jornalismo e do marketing político no cinema brasileiro. **Comunicação e Informação**, Goiânia, v.10, n.1: p. 16-26. jan./jun. 2007.

PERUZZO, Cícilia M. Krohling. Ética, liberdade de imprensa, democracia e cidadania. **Intercom**. Revista Brasileira de Ciência da Comunicação. São Paulo, v.XXV, n.2, p. 71-8, jul./dez. 2002.

RUBIM, A. A. C. **Comunicação e política**. São Paulo: Hacker Editores, 2000.

SCHWARTZ, Tony. **Mídia: o segundo deus**. Tradução de Ana Maria Rocha. São Paulo: Summus, 1985.

WEBER, Maria Helena. *Mídia e eleições: relações (mal) ditas*. In: FAUSTO NETO, Antônio; PINTO, Milton José. (Org.) **O Indivíduo e as mídias**. Rio de Janeiro: Diadoriam, 1996. p. 11-2.

•••



Cartaz – Nothing But the Truth | Divulgação

Título no Brasil: Faces da Verdade

Título Original: Nothing But the Truth

Direção e roteiro: Rod Lurie | **Fotografia:** Alik Sakharov | **Montagem:** Sarah Boyd | **Direção de arte:** Eloise Crane Stammerjohn | **Figurino:** Lynn Falconer

Elenco: Alan Alda, Angela Bassett, Courtney B. Vance, David Schwimmer, Julie Ann Emery, Kate Beckinsale, Kristen Shaw, Matt Dillon, Noah Wyle, Preston Bailey | **Música:** Larry agrupados

País de Origem: Estados Unidos | **Ano:** 2008 | **Duração:** 108 min

Palavras-chave: Jornalismo; Fontes no jornalismo, Ética jornalística, Liberdade de Informação

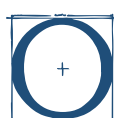


JORNALISMO coleção
em SALA DE AULA

NOTÍCIA EM CENA: debate sobre jornalismo, poder, informação e os limites entre a realidade e a ficção¹

Maria Ferreira DINIZ²
Universidade Federal da Paraíba

Introdução



O cinema tem sido um constante observador da imprensa. Enquadra erros, acertos ou abusos. Se por um lado emociona, por outro faz pensar, reproduzindo narrativas diversas e fascinando milhões de pessoas em todo o mundo. Entre os diversos gêneros da indústria cinematográfica encontramos os *filmes de jornalista (newspaper movies)*³, consagrados especialmente no mercado norte-americano.

Muitas vezes são produções que não apenas trazem o jornalista como protagonista, mas a prática jornalística como ponto central de suas tramas, fio condutor que apresenta ao público o intrigante universo da notícia e seus agentes. Narrativas geralmente vestidas dos mais diversos conflitos éticos e morais da profissão, deixando ver na contraluz dos acontecimentos um ângulo por trás dos sujeitos, delineando ou aprofundando imagens e valores.

História antiga, de laços duradouros, une o jornalismo ao cinema num hibridismo entre os dois campos, sendo responsável por

¹ Trabalho originalmente apresentado para a disciplina **Encenações do Jornalismo no Cinema** [Jornalismo Temático], ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Nunes Filho no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² JORNALISTA. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: lillaferreira@hotmail.com

³ Outros filmes do gênero: *O Mercado de Notícias* (2014), *O Quinto Poder* (2013), *Jogo de Poder* (2010), *Uma Manhã Gloriosa* (2010), *Intrigas de Estado* (2009), *Boa Noite, e Boa Sorte* (2005), *Quase Famosos* (2000), *O Povo contra Larry Flynt* (1996), *O Jornal* (1994), *Nos Bastidores da Notícia* (1987), *Todos os Homens do Presidente* (1976), *A Primeira Página* (1974), *Ausência de Málícia* (1981), *A Hora da Vingança* (1952), *A Montanha dos Sete Abutres* (1951) e *Cidadão Kane* (1941).



reproduzir fatos que muitas vezes acontecem nas redações, com cenas que mostram o trabalho dos jornalistas e os conflitos ocorridos nas empresas que representam. Algo que favorece a formação de imagens diversas, a depender do argumento central do filme.

O roteiro da obra cinematográfica analisada por este trabalho, *Faces da verdade (Nothing But the Truth)*, do diretor estadunidense, nascido em Israel, Rod Lurie, tem como conflito as relações de poder entre política e jornalismo, onde o foco principal é o vazamento de informações e o sigilo da fonte. A atuação profissional da personagem principal, Rachel Armstrong, uma ambiciosa repórter do jornal fictício *The Capital Sun Times* interpretada pela inglesa Kate Beckinsale, atribui o principal valor dramático desse conflito, uma mistura entre realidade e ficção, que tem como cenário principal a cidade de Washington DC, capital norte-americana.

A realidade pauta o cinema e determina seu enquadramento

O filme *Faces da verdade* (EUA, 2008) é baseado no caso da jornalista norte-americana Judith Miller, do *New York Times*, acusada de revelar a identidade da agente Valerie Wilson, da *Central Intelligence Agency* (CIA)⁴. Como no filme, o marido de Valerie, o ex-embaixador democrata Joseph Wilson, também causara embaraço à administração com a publicação de um artigo onde dizia serem falsas as afirmações feitas pelo então presidente George W. Bush de que o Iraque tinha armas biológicas. O fato é que o caso ganhou repercussão mundial, com a jornalista sendo demitida e presa.

Acontece que George Bush, considerado o responsável por desencadear o combate com o Iraque⁵, aparentemente também

⁴ A Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos da América (CIA) foi criada em 1947, com a missão primária de coletar, analisar, avaliar e disseminar informações externas para proporcionar as melhores condições ao presidente e autoridades nas tomadas de decisões relativas à *segurança nacional*.

⁵ No caso, trata-se da Guerra do Iraque, também referida como Ocupação do Iraque, Segunda Guerra do Golfo, Terceira Guerra do Golfo, ou, ainda, como Operação

NOTÍCIA EM CENA: debate sobre jornalismo, poder, informação e os limites entre a realidade e a ficção

ignorou o resultado do diplomata na vida real, Joseph Wilson, que dizia não ser verdadeira a informação divulgada pelo governo, e que mais tarde justificaria o início do conflito internacional. Envolvida na trama, Judith foi denunciada por supostamente se aliar a Bush, legitimando o seu discurso que tinha o objetivo de obter o apoio da população que, com medo das armas químicas e biológicas de Saddam Hussein, apoiariam suas decisões políticas. Como represália ao diplomata, o presidente americano também teria permitido o vazamento de que sua esposa, Valerie Wilson, era uma agente da CIA.

A jornalista responsável pela matéria foi pressionada pelas autoridades a divulgar o nome de sua fonte, chegando a ser presa — por não falar, num primeiro momento, alegando o direito ao sigilo da fonte — e, em seguida, liberada, após a revelação. O seu informante, ou melhor, a sua fonte, era Lewis Libby, chefe de gabinete do então vice-presidente dos EUA, Dick Cheney.

Um novo roteiro: quando a ficção supera a realidade

Diante da repercussão do tema na época, o diretor Rod Lurie adaptou essa trama para o cinema, transformando os 85 dias de detenção da realidade em dois anos na ficção. Em *Faces da verdade* a história é um pouco diferente, mas, mesmo assim, ela traz um questionamento sobre o exercício da profissão do jornalista. No filme, a ambiciosa repórter Rachel Armstrong se depara, casualmente, com uma informação muito valiosa: a identidade de uma agente secreta da CIA. A jornalista tem uma coluna semanal que é publicada na página editorial do jornal em que trabalha, e decide publicar essa informação.

Liberdade do Iraque (*Operation Iraqi Freedom*). Esse conflito começou a 20 de março de 2003, com a invasão do Iraque por uma coalizão militar internacional liderada pelos Estados Unidos. Esta fase do conflito foi encerrada a 18 de dezembro de 2011, com a retirada das tropas norte-americanas do território iraquiano, após oito anos de ocupação.



Maria Ferreira DINIZ

Rachel é mãe de um filho de sete anos, o Timmy (Preston Bailey) e é casada com escritor Ray Armstrong (David Schimmer). É na instituição de ensino em que Timmy estuda que a repórter tem acesso à uma informação inusitada, que dá origem ao enredo do filme. A jornalista toma conhecimento que Erica Van Doren (Vera Farmiga), mãe de Allison (Kristel Bough), uma colega de turma de Timmy, é uma agente da CIA. A intriga, que imita a realidade, começa quando no filme o presidente norte-americano, Lyman (Scott Williamson) também é vítima de um atentado. A Venezuela é acusada pelo incidente e, como resposta, uma aeronave norte-americana ataca bases militares na capital daquele país, Caracas. De acordo com o parecer da agente espia no filme, os venezuelanos não poderiam ser responsabilizados pela tentativa de assassinato contra o presidente. Mesmo assim, é dado o comando para que a Venezuela seja atacada, ignorando o resultado do trabalho de Erica Van Doren.

Nesse contexto, a ocorrência chega às manchetes dos jornais, e a repórter de política do fictício *Sun Times* decide por investigar a trama. Ainda na fase de apuração dos fatos, Rachel descobre que Erica é mais que a mãe de um coleguinha de seu filho, e sim uma agente infiltrada, autora de um relatório que recusava a tese do envolvimento dos venezuelanos no caso que envolvia o presidente dos Estados Unidos. Ela apresenta, então, o resultado de suas investigações durante reunião de pauta com seus editores, e pede um prazo maior para fazer ajustes nos últimos detalhes da matéria. Seus superiores ficam empolgados, chegando a comentar que esse será o novo *Watergate*⁶ e que a matéria deverá ganhar o *Pulitzer*⁷.

Esses mesmos editores resolvem adiantar a publicação da notícia com receio de serem *furados* pela concorrência. Entretanto,

⁶ Escândalo político ocorrido na década de 1970 nos Estados Unidos que, ao vir à tona, acabou por culminar na renúncia do presidente norte-americano Richard Nixon, eleito pelo Partido Republicano.

⁷ Prêmio norte-americano outorgado a pessoas que realizam trabalhos de excelência nas áreas de jornalismo, literatura e composição musical. Administrado pela Universidade de Colúmbia, em Nova York, esse prêmio foi criado em 1917 e é anunciado sempre em abril de cada ano.

NOTÍCIA EM CENA: debate sobre jornalismo, poder, informação e os limites entre a realidade e a ficção

enquanto a editora Bonnie (Janie Paris), empolgada, acredita que o caso “[...] é como *Watergate*. Vai chocar o país, vai derrubá-lo [...]”, e fala até em “[...] incendiar a Casa Branca [...]”, o outro editor, Auriel (Jim Palmer), preocupado em não precipitar nenhum tipo de reação ou contrainformação, lembra que os assessores da Casa Branca não foram, sequer, ouvidos sobre o caso. “Daríamos tempo à CIA de encobrir a história”, argumenta Bonnie. Ao final, os dois concluem: “Legalmente a história é sólida, tudo se encaixa, não há problema.” (FACES ..., 2008).

Mas, logo em seguida, vemos que uma decisão que, inicialmente, parecia bem simples e acertada, é muito mais complicada do que aparenta — o que se mostra uma surpresa para a jornalista e seus editores, que acreditavam estar totalmente protegidos, juridicamente, pela Quarta Emenda, que trata sobre buscas e apreensões arbitrárias⁸. O problema é que existem alguns fatores que vão além da liberdade de imprensa quando se encontra envolvida a questão da *segurança nacional*, o que varia de acordo com as leis de cada país. Nos Estados Unidos, por exemplo, revelar a identidade de um agente secreto é considerado crime de traição, e, por conseguinte, a fonte da informação é considerada uma ameaça à *segurança nacional*. Nesse momento da trama aparece o procurador especial federal Patton Buboio (Matt Dillon), que reúne um júri para descobrir quem é a fonte. Assim, tem início a intervenção do Estado no caso e, logo, começa o ápice da trama.

Eugênio Bucci (2000) já nos destacou acerca da natureza conflitiva presente no jornalismo, e para tanto, é imperativo que a ética atravesse os processos comunicativos que envolvem as lógicas de produção da notícia. Infelizmente, ainda segundo Bucci (2000, p. 24), alguns princípios éticos podem ser rompidos por equívocos: “[...]”

⁸ De acordo com a Quarta Emenda, busca e apreensão (incluindo prisão) devem ser de alcance limitado, baseando-se em informações específicas transmitidas ao tribunal emissor, geralmente por um agente da justiça. A princípio, esse parece ser o tratamento dado à Rachel pela justiça americana.

Maria Ferreira DINIZ

o jornalismo não age para obter resultados que não sejam o de bem informar o público; ele não tem autorização ética para perseguir outros fins que não este". Essa constatação acaba nos remetendo àquilo que nos lembra o pesquisador Rogério Christofolletti (2008), quando este afirma que a ética, na verdade, possui uma dupla-face: a individual e a social. Empolgada com sua descoberta, Rachel demonstra trabalhar apenas com sua ética individual, baseando-se no que acreditava e sem considerar o impacto na vida de terceiros. "O profissional tem de levar em conta que toda escolha provoca consequências, e, por isso, quem decide deve responder por sua opção". (CHRISTOFOLETTI, 2008, p. 17). Ou seja, o poder, seja ele da notícia ou de outra natureza, implica em responsabilidade.



Figura 1 – Captura de tela. Agente Erica Van Doren e a jornalista Rachel Armstrong | **Fonte:** *FACES DA VERDADE*, 2008.

Voltando um pouco no tempo para o início do roteiro, vemos que, antes da publicação da matéria, Rachel procura a mãe do coleguinha de seu filho Timmy, a então suposta espiã Erica Van Doren, identifica-se como jornalista e fala sobre a história da sua

NOTÍCIA EM CENA: debate sobre jornalismo, poder, informação e os limites entre a realidade e a ficção

matéria, que irá revelar o segredo de Erica. A intenção é ouvi-la oficialmente e, se for o caso, publicar sua versão dos fatos, dando espaço ao contraditório. Sua primeira reação é dizer que essa foi a coisa mais estúpida que já escutou (“Vocês da imprensa, vocês são uns malditos [...]”), ao que Rachel responde: “Minha fonte é impecável.” (FACES ..., 2008).

Erica Van Doren é casada com Oscar Van Doren (Jamey Sheridan), um embaixador vinte anos mais velho que ela, que foi seu professor. Ela, que nem de longe desconfia qual seria a fonte da jornalista, acredita que essa é uma forma de atingir seu marido, que há bem pouco tempo teria escrito um artigo sobre o assunto do ataque à Venezuela. Depois que a matéria *A CIA informou Lyman sobre a inocência de Lopez*⁹ é publicada, Erica é acusada, por um superior, de não ter sido prudente ao revelar informações confidenciais para o marido, independente dos fatos divulgados pela mídia. Ele diz que seu marido, um assumido opositor do governo, não foi treinado para se encobrir e nem jurou (ao contrário dela) guardar segredos, e que, portanto, é sua culpa que ele tenha publicado o artigo com essas informações e, quem sabe, ter sido o pivô da investigação da jornalista.

Dessa forma, enquanto Erica, que jamais admite publicamente ter escrito o relatório, e nem mesmo tenta se defender, é pressionada por seus superiores, e depois demitida da CIA, a jornalista Rachel Armstrong também é duramente pressionada e intimidada pelos agentes da justiça americana. Durante seu primeiro interrogatório, e diante de sua recusa em revelar sua fonte, ela é lembrada que se não revelar a fonte ao grande júri sua atitude será considerada desacato, e pode levá-la à prisão.

“Você tem todo o direito de publicar as informações que obtém de qualquer um, mas não tem o direito de proteger as fontes do caso de Erica, que a expuseram. Há uma lei de 1992 chamada

⁹ Tradução de *CIA Informed Lyman of Lopez's Innocence*.

Ato de Proteção à Identidade da Inteligência [...]”, explica o agente especial Coddington (Phil Darius Wallace), do *Federal Bureau of Investigation* (FBI)¹⁰ (FACES ..., 2008), na primeira abordagem oficial à jornalista. Em outro momento da conversa, ele também explica que, em se tratando de *segurança nacional*, os 49 estados americanos têm, em sua legislação, alguma forma de proteção de jornalistas, mas não o Governo Federal.

Vejamos, a seguir, trecho do diálogo travado pouco tempo depois entre Rachel e o promotor do caso, na sequência de acusações, durante a primeira apresentação da jornalista à corte americana:

Promotor Patton Dubois (Matt Dillon): Quem foi sua fonte?

Rachel: Respeitosamente me recuso a responder a essa pergunta porque violaria o meu direito à Primeira Emenda¹¹ e à Lei Federal.

Promotor: Está ciente de que se alguém conhece não oficialmente a identidade de um agente secreto da CIA está proibido por lei de divulgar essa informação? (FACES ..., 2008).

A rapidez com que o caso é tratado deixa clara a intenção do promotor em acabar com o julgamento antes que a imprensa comece, segundo sua fala, “a fazer pressão”. Rachel é detida por desacato e por ameaçar a *segurança nacional*. O juiz se aborrece e conclui: “Ela pensa que está acima da lei”. Em seguida, a envia para a prisão. Nesse momento, portanto, tanto a jornalista quanto a agente federal são pressionadas pelo governo por conta do caso (FACES ..., 2008).

¹⁰ Criado em julho de 1908, o *Federal Bureau of Investigation* (FBI) é uma unidade de polícia do Departamento de Justiça dos Estados Unidos, que serve tanto como uma polícia de investigação, quanto como um serviço de inteligência interno.

¹¹ Basicamente, a *Amendment I* diz que “o congresso não deverá fazer qualquer lei a respeito de um estabelecimento de religião, ou proibir o seu livre exercício; ou restringindo a liberdade de expressão, ou da imprensa; ou o direito das pessoas de se reunirem pacificamente, e de fazerem pedidos ao governo para que sejam feitas reparações de queixas”.

NOTÍCIA EM CENA: debate sobre jornalismo, poder, informação e os limites entre a realidade e a ficção

Depois de 111 dias detida, como era esperado em função da grande repercussão do caso, Rachel, apesar de indicada ao *Pulitzer*, não ganha o prêmio. Logo, com os fatos e as narrativas do cotidiano atropelando sua história na mídia, a jornalista começa a se questionar se está valendo a pena o que está passando — além da saudade que sente do filho, há a questão dos conflitos que acabam pondo um fim ao seu casamento, pois seu marido acredita que a jornalista escolheu proteger sua fonte a ficar com a família. Além de tudo, soma-se o fato de Erica Van Doren, após pedir seu desligamento, ter sido assassinada, em um episódio aparentemente alheio à trama criada pela divulgação de sua identidade.

A queda de braço continua e a morte da agente vai ser usada pela corte, quando o promotor oferece uma prisão de *apenas* dois anos, em troca da jornalista não ser acusada também pela morte de Erica.

A fala do advogado de Rachel também parece lhe fazer recordar alguns princípios de noticiabilidade, como nos lembra o professor Nelson Traquina (2012, p. 25) ao questionar e dizer que “Uma pergunta permanente é precisamente até que ponto um jornalista é livre e são livres os jornalistas.”, ao que ele responde em seguida, afirmando que o campo jornalístico pode ser utilizado como um recurso pelos agentes sociais que oferecem ‘vozes alternativas, mas para isso precisam saber jogar o ‘xadrez jornalístico’. É preciso habilidade para lidar com as fraquezas e virtudes da sociologia das notícias e do jornalismo.

Ao ser entrevistada pela famosa jornalista Molly Myers (Angelica Page) para um programa de televisão, no auge da repercussão do seu caso, Rachel, ao se perceber do outro lado do jogo, o de entrevistada, questiona sua colega de profissão:

Molly: Vamos direto ao ponto, porque tenho que perguntar ... quem foi a sua fonte?

Rachel: Molly, deixe-me te perguntar: por que tem que tentar? Você quer que uma jornalista traia a sua



Maria Ferreira DINIZ

integridade? Sei que você pode fazer melhor do que isso ... qualquer jornalista deveria estar preparado para ir para a prisão para proteger sua fonte. (FACES ..., 2008).

A relatividade de sua situação, assim como os critérios da mídia e o porquê das notícias serem como são, lhe são lembrados por seu advogado, Alan Burnside (Alan Alda), nesse momento do *jogo* que disputam:

Alan: Há mudança no tempo, Rachel. Lamento, mas essa é a verdade. Nos velhos tempos, isso seria muito mais fácil de combater. O público reconheceria que você é uma heroína. Em alguma parte do percurso, a imprensa deixou de ser o cavaleiro branco para começar a ser o dragão. (FACES ..., 2008).

Depois de se questionar seriamente (“Estou fazendo o certo?”), finalmente Rachel cede, e negocia para se encontrar com o filho pela última vez, antes de ir para a prisão e cumprir sua pena. Ao público, finalmente é revelado o grande mistério: a fonte era a filha de Erica, a pequena Allisson Van Doren. Um *flashback* mostra quando a menina conversa com a mãe do amiguinho Tommy e conta a ela, de forma inocente, que sua mãe estava trabalhando na Venezuela, para o governo, e que seu pai escrevia artigos para o jornal falando sobre suas descobertas. Mesmo sem entender a importância da revelação, a pequena Allisson pede segredo (*off*) para a jornalista: “Você não pode contar a ninguém que fui eu que lhe disse, certo?” (FACES ..., 2008).

Suas lembranças também trazem a fala de seu filho, um pouco antes dessa cena, reclamando da amiguinha que dedurava o colega que lhe puxava o cabelo, dizendo que “não se deve dedurar”, ao que Rachel responde: “Também não se deve suportar mandões.” (FACES ..., 2008). Pode-se criticar o fato da jornalista ter conseguido a informação em um momento em que estava fora do seu papel de jornalista, o que nos lembra a discussão sobre a dificuldade de ser um profissional, um indivíduo, apenas dentro da redação, uma vez que o que dizem ser o faro, o instinto jornalístico, dura 24 horas.

NOTÍCIA EM CENA: debate sobre jornalismo, poder, informação e os limites entre a realidade e a ficção

Como lembra Cremilda Medina, “O comunicador, costuma-se dizer, não tem horas livres em que se desprende do meio social, matéria-prima das pautas.” (MEDINA, 1986, p. 38).

Podemos afirmar que o jornalismo assume papéis específicos em cada configuração social e em cada época, assim como é fato que o direito à informação é hoje um dos principais componentes da cidadania modernamente desenvolvida. Isso irá definir, por sua vez, a engenharia do fazer jornalístico — seu conjunto de técnicas e procedimentos, suporte para realizar a divisão entre as perspectivas a serem expressas e as que serão dispensadas em determinada matéria —, orientando a produção concreta de uma reportagem. O que nos remete à observação de Danilo Rothberg (2011, p. 117) ao afirmar que os jornalistas, definitivamente, não atuam em um vazio conceitual:

Cada área (TV, rádio, jornal impresso e internet), com variações em torno de diferentes veículos em um mesmo país ou mesmo em diferentes nações, possui critérios próprios e distinguíveis, compondo um perfil de *newsmaking*¹² que pode ser reconhecido e descrito em seus principais aspectos. É possível falar, dessa forma, em *news values*¹³ comuns a este ou aquele veículo, ou mais prováveis de serem praticados segundo esta ou aquela cultura profissional histórica e geograficamente constituída.

E nessa guerra de interesses, o tema das fontes é, indubitavelmente, uma parte muito importante no processo produtivo da notícia, destacando o papel do profissionalismo jornalístico.

¹² A teoria do *Newsmaking* pressupõe que as notícias são como são porque a rotina industrial de produção assim as determina. Há uma superabundância de fatos no cotidiano, e sem organização do trabalho jornalístico é impossível produzir notícias. O processo de produção da notícia é planejado como uma rotina industrial, e os veículos de informação devem cumprir algumas tarefas neste processo.

¹³ Os valores de notícias são diretrizes gerais, ou critérios, usados por meios de comunicação, como jornais ou meios de radiodifusão, para determinar a proeminência de uma história. Eles são fundamentais para entender a produção de notícias e as escolhas que os editores e outros jornalistas enfrentam ao decidir se uma peça de informação é notícia, enquanto outra não.



Segundo Alsina (2009, p. 164) o elo entre acontecimento-fonte-notícia é básico para a construção da realidade jornalística e da definição de como irá se estabelecer o circuito da informação: “Na relação entre os jornalistas e as fontes informativas, é lógico pensarmos que essas fontes estarão condicionadas pelo tipo de acontecimento”.

Era virtual: quando a informação vale ouro

Após os atentados terroristas às torres gêmeas, em 11 de setembro de 2001, o papel e as atividades de inteligência voltaram ao primeiro plano da pauta de discussões. Até onde é justificada e necessária a obtenção de informação dos cidadãos? Até onde nos levará a guerra contra o terrorismo? Quem pode ter acesso às informações? O imperativo da segurança é incompatível com o estado de direito?

Essas são perguntas com respostas diversas, pois cada nação possui, em seu ordenamento jurídico, normas que definem a forma pelo qual ela vai lidar com a espionagem, assim como há diferenças na forma de tratar a liberdade de imprensa. Há países, como os Estados Unidos e a Rússia, nos quais a espionagem é um crime tipificado com pena própria. Outros não possuem em suas leis a definição própria de espionagem como tipo penal, mas penalizam a subtração e divulgação indevida de informações sigilosas ou controladas.

Pena (2013, p. 106) lembra que toda a nossa vida social é regulamentada, e complementa, em forma de provocação:

Temos código civil, leis de trânsito e até estatuto de condomínio. Por que com o serviço público mais importante da atualidade, que é o acesso à informação, seria diferente? Será que os jornalistas estão acima dos conflitos humanos e podem prescindir da mediação de um contrato social avalizado pelo estado de direito, ao contrário de todas as outras atividades em sociedade?

NOTÍCIA EM CENA: debate sobre jornalismo, poder, informação e os limites entre a realidade e a ficção

Na legislação brasileira, a espionagem está descrita no Artigo 366 do Código Penal Militar, mas esta tipificação é diretamente ligada à espionagem militar, sendo restrita a esse ambiente. Além dele, podem ser utilizados dispositivos da Lei de Segurança Nacional (LSN/7.170, 1983) da Lei de Propriedade Intelectual (Lei nº 9.609, 1998) e do Código Penal. No que se refere à liberdade de imprensa¹⁴ e ao sigilo da fonte, a Constituição de 1988 reservou um capítulo específico para a comunicação social (arts. 220 a 224), onde trata de temas relevantes para a sociedade, ao disciplinar a liberdade de expressão, a liberdade de imprensa, a censura, a propriedade das empresas jornalísticas e a livre concorrência.

Atualmente, a avançada tecnologia disponível permite a coleta de dados com grande precisão e economia de tempo, permitindo também a divulgação dessas informações em escala global e em tempo recorde. Recentemente, temos o Caso Wikileaks¹⁵ e o Caso Snowden, batizado com este nome em referência ao cidadão americano Edward Snowden, ex-consultor técnico da CIA, delator de um esquema de monitoramento¹⁶ em que a Agência Nacional de Segurança (NSA) coletou dados de ligações telefônicas de milhões de cidadãos americanos a partir do programa de monitoramento e vigilância global, *não oficial*, chamado de PRISM.

Segundo Snowden, a Casa Branca acessava fotos, *e-mails* e videoconferências de quem usava os serviços de empresas como *Google, Skype, Microsoft e Facebook*. O jornalista Glenn Greenwald,

¹⁴ Segundo a constituição brasileira “nenhuma lei conterá dispositivo que possa constituir embaraço à plena liberdade de informação jornalística em qualquer veículo de comunicação social, observado o disposto no art. 5º, incisos IV, V, X, XIII e XIV” (art. 220, § 1º).

¹⁵ Organização transnacional sem fins lucrativos, sediada na Suécia, que publica, em sua página/*site*, postagens de fontes anônimas, documentos, fotos e informações confidenciais, vazadas de governos ou empresas, sobre assuntos sensíveis. Em 2010 publicou grandes quantidades de documentos confidenciais do governo dos Estados Unidos, com forte repercussão mundial.

¹⁶ Em reportagem publicada em 5 de junho de 2013 pelo jornal inglês *The Guardian*, e depois pelo norte-americano *The Washington Post*.



Maria Ferreira DINIZ

colunista do *The Guardian*, foi a principal ponte de acesso às informações de Snowden, que contou também com a ajuda de um brasileiro, David Miranda, namorado do jornalista, que chegou a ser detido no aeroporto de Londres e acusado de colaborar com o vazamento das informações.

Inteligência de Estado: o combate na guerra de informações

Nos EUA, atividades de monitoramento desse tipo estariam autorizadas, por uma lei votada em 2008, para regular as interceptações de comunicações eletrônicas e telefônicas que a NSA venha a considerar convenientes acerca de estrangeiros em outros países. Mas o que seria divulgado logo a seguir é que o mesmo também acontecia no Brasil, onde milhões de chamadas telefônicas e *e-mails* de brasileiros e estrangeiros residentes no Brasil também estariam sendo monitorados pelo programa de vigilância norte-americano, fora de seu território de ação, provocando um mal-estar diplomático e atingindo a esfera da soberania nacional. Logo se revelaria que o mesmo estaria acontecendo também com outros países, portanto fora do território americano, como Alemanha e França.

A história de Snowden tem o ritmo de um *thriller* internacional, incluindo uma fuga do Hawái carregado de material confidencial, deixando para trás uma bonita namorada e o sucesso profissional. O roteiro da trama também inclui uma fuga para Hong Kong, na China, e sua batalha por asilo político na América do Sul, no Brasil. Ele acaba se refugiando em Moscou, na Rússia, e hoje enfrenta acusações de espionagem e traição nos EUA e um futuro incerto no exílio.

NOTÍCIA EM CENA: debate sobre jornalismo, poder, informação e os limites entre a realidade e a ficção



Figura 2 - Ex-agente Edward Snowden
Fonte: The Guardian | Captura de tela¹⁷.

Mas, afinal, o que significa exatamente inteligência ou atividade de inteligência? Existe uma grande variação conceitual, e divergências doutrinárias generalizadas, por parte de acadêmicos, estudiosos, políticos, dirigentes e integrantes desse tipo de atividade, quanto à definição, delimitação, finalidade e emprego dessas organizações.

O tema Inteligência de Estado no Brasil é conceituado da seguinte forma por Priscila Carlos Brandão Antunes (2002, p. 29):

O termo inteligência, entendido nesse sentido, passou a fazer parte do debate político brasileiro principalmente a partir da década de 1990, após a extinção do Serviço Nacional de Informações (SNI), não obstante haver referências a este tipo de atividade desde 1927. O termo emergiu de uma tentativa de acobertar e superar uma identidade deteriorada que havia se formado em torno da atividade de informações no regime militar, equivalente a repressão e violação dos direitos civis.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.theguardian.com/us-news/edward-snowden?page=33>>.

A atual Agência Brasileira de Inteligência (ABIN) foi criada em 1999, por meio da Lei nº 9.883, assinada pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso. Trata-se de um órgão de Estado, e não de governo, uma vez que o Estado brasileiro é permanente, enquanto os governos são transitórios. Antes de chegar à ABIN, o serviço brasileiro de inteligência teve diferentes denominações. O primeiro deles foi o Conselho de Defesa Nacional (CDN), instituído em 1927 pelo presidente Washington Luís.

Em 1964, ano em que foi deflagrado um golpe militar contra o governo legalmente constituído do presidente João Goulart, criou-se o Serviço Nacional de Informações (SNI), extinto em 1990 pelo então presidente Fernando Collor, que o substituiu pela Secretaria de Assuntos Estratégicos (SAE). Com o *impeachment* de Collor e ascensão de seu vice, Itamar Franco, uma nova e profunda reestruturação administrativa no Poder Executivo criaria a Subsecretaria de Inteligência (SSI), em 1992, que seria sucedida pela atual agência.

Conceitualmente, a principal atribuição da ABIN, criada há 18 anos, é servir de instrumento para a preservação da soberania, ao zelar pela garantia de suas instituições, com respeito absoluto à dignidade humana e aos direitos individuais. Esse objetivo justificaria a existência de uma agência de inteligência, uma vez que a inspiração para o exercício da própria atividade de inteligência surge de uma necessidade, inerente aos governos, de conhecer os obstáculos, de natureza velada ou dissimulada, interpostos por outros centros de decisão à consecução de seus objetivos, no âmbito externo, de outros governos ou de grupos estrangeiros.

Para neutralizar os efeitos nocivos das ações desses *inimigos*, o governo precisaria, então, adotar medidas e dispor de mecanismos capazes de identificar suas vulnerabilidades e potencialidades — exatamente o papel de uma agência de inteligência, que deve atuar de forma a complementar as demais estruturas de governo, como

NOTÍCIA EM CENA: debate sobre jornalismo, poder, informação e os limites entre a realidade e a ficção

mais um instrumento para a preservação de sua soberania. Algo que, na prática, nem sempre acontece de forma tão clara, assim como vemos em *Faces da verdade*, filme onde os dois lados parecem lutar pela mesma causa, em uma aparente tranquilidade, que logo se revela mais complexa.

Considerações finais

O cinema tem uma antiga paixão pelo jornalismo. Estamos falando de um antigo romance, cheio de aventuras e de boas histórias para contar. Clássicos sobre jornalistas e jornalismo, dramas pesados, comédias leves, toda espécie de roteiro que se possa imaginar já foi escrita sobre o tema, e depois transformada em narrativas fílmicas as mais diversas — que muitas vezes contam apenas uma boa história, ou não, a depender da qualidade da produção. Algumas dessas narrativas provocam sérias e profundas reflexões sobre os valores da sociedade em que estão inseridos, ou, então, apenas lançam os dramas para que o espectador possa tirar suas próprias conclusões sobre o verdadeiro papel da imprensa, num sério conflito de continuidade, criando expectativas de soluções que nem sempre estão no campo de ação dramática do fazer jornalístico.

No caso específico de *Faces da verdade* há o cruzamento de duas atividades que lidam com a informação: o jornalismo e a inteligência, o que nos permite, a princípio, levantar dois pontos importantes: até onde o jornalista deve ir para publicar uma matéria, ou até que ponto o dever de divulgar uma informação é o alibi perfeito para justificar toda sorte de ações. Já no caso de uma agência de inteligência e seus profissionais, até onde se deve ir para garantir o sigilo de uma informação é a pergunta, assim como até que ponto a defesa da soberania nacional pode se constituir como o alibi perfeito para suas atividades.

O fato de ser baseado em uma história real, historicamente próxima da trama de ficção, com um tema que ainda está em



discussão na sociedade, que não se resolveu, torna ainda mais interessante a polêmica levantada pelo enredo do filme. Questões sobre a engenharia do fazer jornalístico, o repórter como protagonista, e também o olhar da sociedade, a forma como ela encara tudo isso. Relações delicadas que levam a reflexões sobre conceitos que são clássicos, como verdade, ética e responsabilidade. Diálogos que desafiam os conceitos de instantaneidade e transitoriedade da circulação de informações. Tramas que retratam o emergencial, a necessidade do novo, do furo de reportagem. Cenas que estampam uma ambição compartilhada pelas duas áreas de estudo, o jornalismo e a inteligência, e que procuram definir o lugar estratégico que ocupam no contexto da trama — e do real, das tramas sociais, econômicas e políticas.

Afinal, qual o poder de influência da comunicação, das mídias e, por fim, do jornalista na formação da opinião pública e nas decisões dos governos em que estão inseridos? A ética não se esgota no intervalo entre o *start* do início do filme e o *the end* do final. A realidade mostra um cenário bem mais difícil, de pequenas escolhas e decisões diárias, que podem causar um impacto absurdamente inverso às suas proporções.

Na ânsia de mostrar revelações de impacto, muitas vezes a mídia atropela alguns limites importantes, em nome de um suposto interesse público, por ela mesma estabelecido. A escolha de Rachel pode ser questionada a partir da escolha da fonte. Primeiro, porque não se tratou de uma escolha, foi um acaso. Segundo, porque sua fonte (primária) não estava no seu papel, não tinha consciência do efeito de suas palavras, pois tratava-se de uma criança que imaginava estar conversando com a mãe do coleguinha de classe. A revelação não pode ser considerada nem mesmo um *off*¹⁸, por esse ângulo, pois no momento da conversa não houve a configuração e nem mesmo a compreensão de que se tratava de uma relação oficial

¹⁸ *Off the Record*, expressão que significa 'fora de cena', quando uma fonte faz revelações confidencialmente, com sua identidade sendo mantida em anonimato.

NOTÍCIA EM CENA: debate sobre jornalismo, poder, informação e os limites entre a realidade e a ficção

de declaração à um jornalista, com possibilidade de desdobramentos e consequências futuras, como de fato houve.

Daí a reflexão sobre se a jornalista preservou a sua “fonte” (assim mesmo, entre aspas), ou se ela preservou a si mesma quando decidiu não confessar ter usado informações fornecidas por uma criança. A confissão teria colocado em xeque sua credibilidade como profissional e de todo o seu trabalho de reportagem?

Outras questões também são suscitadas pela narrativa de *Faces da verdade*, como o possível rompimento com o código de ética, e mesmo deontológico, e a sobreposição da escolha individual em relação ao coletivo. Além disso, também é abordada a falta de um debate, por parte da repórter e de seus editores, a respeito da especificidade da fonte primária recorrida, e até mesmo da ausência de uma melhor investigação (e de uma melhor avaliação de riscos) sobre o direito de imprensa, no que diz respeito às questões de *segurança nacional* — afinal, no ciclo de produção de uma notícia atuam, além do veículo, diversos sujeitos, convenções e interesses corporativos.

O filme mostra diversas faces de uma verdade, e, quando os caracteres sobem, mesmo quem não está envolvido diretamente no universo dos temas tratados, inteligência e jornalismo, sente-se instigado a refletir a respeito e formar uma opinião. Mistério, intrigas e jogos de poder. Tensão do começo ao fim, entre mídia e sociedade.

Referências

ALSINA, Miquel Rodrigo. **A Construção da Notícia**. Tradução de Jacob A. Pierce. Petrópolis: Vozes, 2009.

ANTUNES, Priscila C. Brandão. **SNI e ABIN – Uma leitura da atuação dos serviços secretos brasileiros ao longo do século XX**. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

BUCCI, Eugênio. **Sobre Ética e Imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CHRISTOFOLETTI, Rogério. **Ética no Jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2008.

FACES da verdade. Direção: Rod Lurie. Produção: Rod Lurie, Marc Frydman e Bob Yari. Los Angeles: Yari Film Group, 2008. 1 DVD (108 min.), color.

HARDING, Luke. **Os Arquivos de Snowden**. Rio de Janeiro: LeYa, 2014.

LEITÃO, Otília; REBELO, José. **Cláusula de Consciência» do jornalista na era digital. Harmonização na UE ou novo modelo para o Século XXI?**. *Revista Comunicando*, v. 5, n. 2-2016, p. 120-46.

MEDINA, Cremilda de Araújo Medina. **Entrevista – O diálogo possível**. São Paulo: Ática, 1986.

PENA, Felipe. **Teorias do Jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2013.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes – conceitos e metodologia(s)**.

ROTHBERG, Danilo. **Jornalismo Público**. São Paulo: Unesp, 2011.

SOARES, André (em depoimento a Cláudio Tognolli). **Ex-agente abre a caixa-preta da ABIN (Agência Brasileira de Inteligência)**. São Paulo: Escrituras, 2015.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**. Volume I – Porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2012.

Referências eletrônicas

Adoro Cinema. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com>>.

Acesso em: 10 fev. 2017.

Agência Brasileira de Inteligência. Disponível em:

<<http://www.abin.gov.br/pt>>. Acesso em: 20 out. 2016.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**.

Disponível em:

<http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constituicao.htm>. Acesso em: 26 mar. 2017.

Wikipédia. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org>>. Acesso em: 12 nov. 2016.

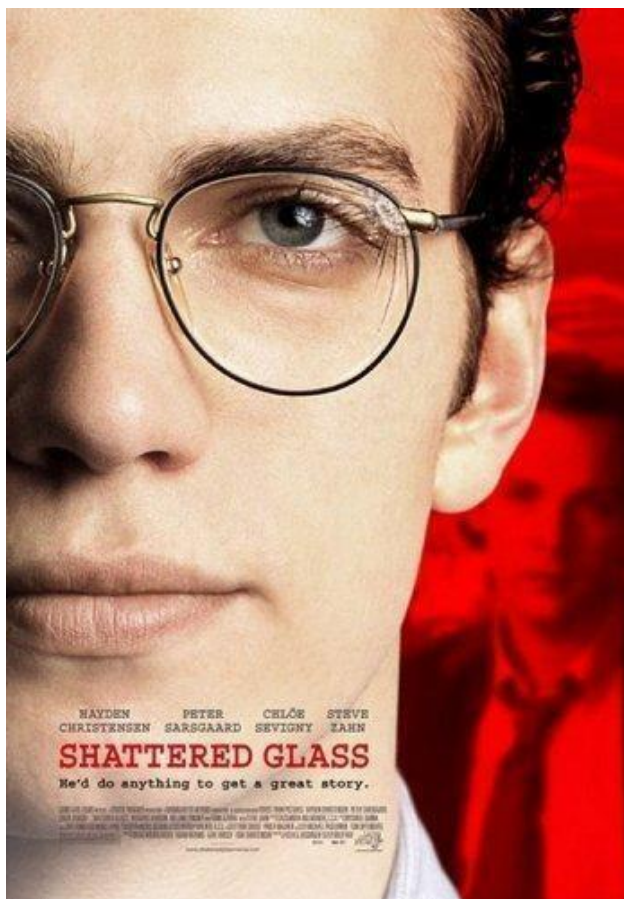
Roteiro de Cinema. Disponível em:

<<http://www.roteirodecinema.com.br>>. Acesso em: 20 out. 2016.

Interfilmes.com. Disponível em: <<http://www.interfilmes.com>>.

Acesso em: 10 fev. 2017.

•••



Cartaz - Shattered Glass | Divulgação

Título no Brasil: O preço de uma verdade

Título original: Shattered Glass

Direção e Roteiro: Billy Ray | **Fotografia:** Mandy Walker

Edição: Jeffrey Ford | **Direção de arte:** Pierre Perrault

Trilha Sonora: Mychael Danna | **Figurino:** Renné April

Elenco: Hayden Christensen, Peter Sarsgaard, Chloë Sevigny, Rosario Dawson, Melanie Lynskey, Hank Azaria, Steve Zahn, Mark Blum, Simone-Élise Girard, Chad Donella, Jamie Elman, Luke Kirby, Cas Anvar, Linda Smith, Ted Kotcheff e outros.

Países de origem: Estados Unidos e Canadá | **Ano:** 2003 | **Duração:** 94 min

Palavras-chave: Jornalismo; Ética; Credibilidade; *Fake news*.




JORNALISMO coleção
em SALA DE AULA

JORNALISMO: conflitos éticos no filme *O preço de uma verdade*¹

Mayara GOMES²
Universidade Federal da Paraíba

Introdução

 Desde a minha época como estudante do curso de Jornalismo até hoje, já tendo atuado como profissional e concluindo Mestrado na área, me sinto honrada em saber o quanto o que nós, jornalistas, escrevemos em nossas matérias é importante para a vida das pessoas. O público toma o que comunicamos como conhecimento, verdade, como o próprio espelho, ainda que recortado, da realidade — até porque essa é a nossa função: comunicar fielmente os fatos. A credibilidade, que vem com o exercício ético, é algo que deveria ser inerente ao fazer jornalístico. No entanto, nem sempre esse compromisso é o mais importante para alguns “jornalistas”.

Sucesso, prestígio e ascensão ao seletivo grupo dos jornalistas que também são celebridades estão entre os principais objetivos de alguns profissionais que, em certos casos, acabam lançando mão dos recursos mais sórdidos para se sobressaírem. Assim, acabam se desviando do foco da atividade jornalística que é levar aos leitores, ouvintes, espectadores, ou seja, ao público, informação verdadeira, com qualidade e bem apurada. Sendo assim, Christofolletti e Prado (2005) afirmam que a comunicação correta dos fatos é o que, enfim, os cidadãos que consomem as notícias e reportagens esperam.

¹ Trabalho originalmente apresentado para a disciplina **Encenações do Jornalismo no Cinema** [Jornalismo Temático], ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Nunes Filho no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² JORNALISTA. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Especialista em Jornalismo Digital pela Faculdade Internacional de Curitiba (Facinter). Atuou na área jornalística como assessora de imprensa, repórter, revisora e *community manager*. E-mail: may.emmily@gmail.com

Mayara GOMES

O jornalismo é uma atividade social que se apóia no compromisso de informar as pessoas dos principais acontecimentos da sociedade. Mas, como se espera, as informações devem ser precisas, exatas, fiéis aos fatos. Logo, o público espera informação de qualidade, sem erros, sem distorções, sem incorreções. O coeficiente de confiabilidade destas reportagens será proporcional ao nível de segurança do público em relação à mídia que consome. (CHRISTOFOLETTI; PRADO, 2005, p.2).

Independentemente de as boas práticas jornalistas serem de conhecimento dos profissionais, em alguns casos o interesse individual se sobrepõe ao público, o que pode acarretar desde pequenos erros em uma matéria, até casos que acabam parando na justiça, como o do jornalista norte-americano Stephen Glass. Tamanha foi a repercussão e gravidade dessa história, inclusive, que ela acabou sendo contada no cinema, com o lançamento em 2003, nos Estados Unidos e no Canadá, do filme *Shattered Glass*. Chegando ao Brasil em 9 de abril de 2004, esse filme foi intitulado como *O preço de uma verdade*.

O filme mostra os dois últimos meses (abril e maio de 1998) da trajetória do jovem Glass, personagem interpretado pelo ator Hayden Christensen, que, além de colaborar para as reconhecidas *George* (hoje extinta), *Harper's* e *Rolling Stone*, trabalhava na revista *New Republic*, onde foi do topo da carreira à completa descrença e chegou ao fim do seu sucesso meteórico. O motivo foi a descoberta de que o rapaz, tido como um dos melhores da redação, fraudou 27 dos 41 artigos que escreveu para várias edições do veículo, o que abalou a credibilidade da revista naquele ano.

O jovem Stephen Glass era querido na redação da *New Republic*, pois era solícito, fazia elogios aos colegas e tinha um carisma enorme. Nas reuniões de pauta ele demonstrava o seu poder de influência deixando os colegas fascinados com suas sugestões de matérias, despertando tanto admiração como incômodo, e até inveja, por parte de alguns deles. Igualmente extraordinários eram os textos

JORNALISMO: conflitos éticos no filme *O preço de uma verdade*

que ele escrevia, fazendo com que existisse a crença de que Glass tinha um faro especial para acontecimentos e fontes, se destacando entre os demais. Mas tudo mudou para Glass quando Adam Penenberg (Steve Zahn), jornalista da *Forbes*, descobre em um dos artigos do concorrente que a maioria das fontes e fatos narrados tinha tudo para ser falsa. Diante da desconfiança, Glass criou ainda mais mentiras para poder não ser descoberto. Isso piorou sua situação e, assim, a teia de fraudes criada por ele não pôde mais se sustentar, tanto por conta da investigação de Penenberg, como pela pressão que o editor da *New Republic*, Charles “Chuck” Lane (Peter Sarsgaard), começou a exercer para que tudo fosse esclarecido.

De acordo com o filme, depois da descoberta das fraudes, Glass deixou a carreira jornalística. Posteriormente, se graduou em Direito e lançou o romance *The Fabulist*, onde, curiosamente, conta a história de um jornalista que criava artigos falsos para ter reconhecimento e prestígio.

A partir disso, no decorrer deste artigo, e com base na história contada no filme, serão analisados aspectos formais cinematográficos, os conflitos e as características éticas da narrativa.

Efeitos e recursos no filme

Com cerca de 94 minutos de duração e orçamento de 6 milhões de dólares, o drama biográfico *O preço de uma verdade* utiliza, desde o início, efeitos que demonstram a importância política da *New Republic*. As primeiras cenas são compostas por um fundo preto e um texto escrito na cor branca e com fonte tipográfica de máquina de datilografia. As palavras contam que a revista foi fundada em 1914 e que, atualmente, contava com 15 integrantes em sua redação com idade média de 26 anos, sendo o mais novo deles Stephen Glass. No fim da película, surge novamente o recurso do fundo preto e das palavras com a mesma fonte e cor, que davam conta do destino de alguns dos principais personagens.

Logo após essa abertura surge Stephen Glass, em uma feira, contemplando o ambiente e as pessoas, com uma música de fundo que lembra uma cantiga de ninar, o que remete ao sonho, a uma reflexão idealista. Ele não fala, mas surge sua voz enquanto narrador, mostrando um pouco de seu pensamento acerca da prática jornalística e do que podemos esperar do seu caráter. Esse mesmo conjunto de cenas é retomado, em parte, no final do filme, mas a cena que se segue, que é a de Glass com ar de quem teve uma sequência de pensamentos interrompida, sugere que o cenário anterior pode ter sido fruto de seus devaneios.

Voltando aos primeiros minutos da película, utiliza-se, em seguida, planos abertos de Washington D.C., imagens de outras publicações e pessoas citando a *New Republic*, tudo isso num esquema dinâmico de elementos em sobreposição nas transições das cenas. A música dá esse tom de movimento.

O plano aberto, assim como o plano semiaberto, é utilizado para familiarizar o espectador com o ambiente da redação da *New Republic*, da redação da *Forbes Digital* e locais fora das redações. O plano fechado mostra os rostos dos personagens em momentos de maior emoção.

Essa diversificação e valorização de alternância de planos enriquece a narrativa e possibilita outras reações de quem assiste a película. O renomado cineasta russo Serguei Eisenstein “acreditava que os planos, ou atrações, podiam ser controlados para se obterem efeitos específicos da plateia” (ANDREW, 2002, p. 50).

A maior parte do filme se dá no ambiente da redação da *New Republic*, mas é alternada com devaneios de Glass, que se via palestrando em uma turma de jornalismo, aparecendo como profissional prestigiado e dando conselhos de conduta aos alunos. Esses ensinamentos na sala de aula presentes na sua imaginação eram alternados com cenas de sua realidade, onde as atitudes do jornalista, em alguns momentos, contradiziam o que ele proferia em seu “sonho”.

JORNALISMO: conflitos éticos no filme *O preço de uma verdade*

Ao fim, chega um momento em que Glass finaliza a palestra e começa a ser aplaudido, que se alterna com a sequência de Chuck Lane sendo aplaudido na *New Republic* por ter desmascarado o jornalista fraudador. O som dos aplausos prossegue, mas quando volta à sequência do jornalista na sala de aula, Glass se dá conta, visivelmente decepcionado, que ninguém o está aplaudindo, pois ele está sozinho no local.

Nesse momento é possível sentir, junto com o protagonista, o peso que as péssimas ações tiveram em sua carreira. Explorar a seriedade, a gravidade dos acontecimentos nos filmes é uma característica própria do gênero dramático, segundo Luís Nogueira, professor da Universidade da Beira Interior, em Portugal. Esse autor afirma que o drama tem como objeto o “[...] ser humano comum, normal, em situações quotidianas mais ou menos complexas, mas sempre com grandes implicações afectivas ou causadoras de inescapável polémica social” (NOGUEIRA, 2010, p.23).

Assim como é possível apreender os sentimentos de Glass ao ver suas ambições ruírem, a película também atenta para o comportamento dos outros personagens e para as situações conflituosas, que criam a chamada tensão dramática, também explicada por Nogueira (2010, p. 24):

Ao contrário do que sucede no filme de acção, onde os acontecimentos tendem a ganhar relevância, a caracterização das personagens adquire, no drama, contornos de especial complexidade, já que o mais importante, do ponto de vista narrativo, são as consequências dos conflitos sobre aqueles que os vivem. É nesse sentido que podemos falar em tensão dramática, isto é, nos efeitos que os acontecimentos provocam sobre aqueles que se confrontam com situações de adversidade.

Em *O preço de uma verdade* a música toma lugar nas cenas dramáticas ou de movimento, mas em grande parte da película não há música. Há momentos, como quando as invenções do personagem principal estavam sendo descobertas, em que a trilha

sonora acompanha as reações dos personagens, a exemplo da situação em que Chuck Lane, numa teleconferência ao lado de Glass, que falava, o corta bruscamente e diz para ele informar o contato pelo qual estava sendo perguntado. A música surgiu enquanto Lane refletia, mas para abruptamente no momento em que ele interrompe o jornalista.

Práticas antiéticas no filme

A presença do jornalismo no cinema, em filmes como *O Quarto Poder* (1997), *Assassinos por Natureza* (1994), *Faces da Verdade* (2008) e o próprio *O preço de uma verdade*, faz com que o espectador observe vários aspectos da profissão jornalística, sendo um deles a ética. O professor e pesquisador Claudio Cardoso de Paiva (2008, p. 2) reflete sobre essa questão, afirmando que no cinema é frequente os jornalistas serem retratados agindo de maneira indigna e que as grandes produções cinematográficas sempre estiveram atentas às manifestações mais improváveis destes conflitos, presentes há tempos no cotidiano da comunicação.

A teia contraditória em que vive o personagem principal mostra o quanto este visava o poder e o sucesso, em detrimento das boas práticas profissionais. Há um trecho, no início da película, em que Stephen Glass fala sobre a arrogância e o exibicionismo de alguns repórteres, ressaltando que “se você for humilde, retraído ou solícito, você pode se sobressair” (PREÇO ..., 2003). Isso demonstra que ele ainda desejava os holofotes sobre si, mas queria alcançar isso de maneira diferente, agradando aos outros de maneira pensada e interesseira.

Mais adiante, ele afirma que

O jornalismo é a arte de captar comportamentos. [Você deve] saber para quem está escrevendo e qual sua especialidade. Eu registro atos. Descubro o que provoca e assusta as pessoas e escrevo isso. Assim, são elas que contam a história. E querem saber? Essas reportagens também ganham prêmios Pulitzer. (PREÇO ..., 2003).

JORNALISMO: conflitos éticos no filme *O preço de uma verdade*

Diante desta fala, Glass já mostra uma falha em suas convicções sobre a prática jornalística, não somente por acreditar que o jornalismo se fecha apenas na captação de comportamentos, quando o seu propósito maior seria levar a verdade ao público, mas realizando sua atividade visando apenas o sucesso, tornando-o seu maior objetivo. Em oposição ao pensamento do jornalista, interesses pessoais, estatais ou de organizações privadas não devem se sobrepor ao interesse público, como afirma Francisco Karam (1997, p. 49): “O caminho mais próximo da verdade é o do controle social da informação por aqueles que a produzem e a apreendem, a própria humanidade”.

É a verdade o que o jornalista deve levar ao público. A publicação de uma notícia, ou reportagem, resulta de vários procedimentos que devem ser realizados visando veicular a informação mais completa possível, como a coleta de informações e a pluralidade das fontes no texto. É o que norteia nosso universo e, por isso mesmo, baseia a ética da nossa atuação. Christofolletti (2008, p. 11) respalda esse entendimento:

No jornalismo, a ética é mais que rótulo, que acessório. No exercício cotidiano da cobertura dos fatos que interessam à sociedade, a conduta ética se mistura com a própria qualidade técnica de produção do trabalho. Repórteres, redatores e editores precisam dominar equipamentos e linguagens, mas não devem se descolar de seus comprometeros e valores. Podem tentar suspender suas opiniões em certos momentos, mas, se por acaso esquecerem suas funções e suas relações com o público, vão colocar tudo a perder.

No filme, a postura bajuladora de Glass lhe serviu bastante quando precisava de ajuda para finalizar textos e para minimizar seus erros diante do editor Michael Kelly, antecessor de Chuck Lane, o que pedia, principalmente, às suas colegas Amy Brand e Caitlin Avey, interpretadas, respectivamente, pelas atrizes Melanie Lynskey e Chloë Sevigny.

Esse perfil, que conquistou a confiança, pode, inclusive, ter afetado a checagem dos fatos e fontes de cada reportagem que ele publicava. Essa suspeita foi evidenciada após a demissão de Glass, quando Caitlin questionou Chuck Lane e ele afirmou que outros artigos, além do texto falso descoberto por Penenberg, foram fraudados. Lane finaliza a discussão dizendo: “Ele nos deu ficção e mais ficção, que publicamos como realidade só porque nós o achávamos divertido.” (PREÇO ..., 2003).

A conclusão acima, levando em conta o humor e o apelo das histórias engraçadas de Glass, vem ao encontro das reflexões sobre as diferenciações éticas entre o jornalismo e os meios de comunicação, como mostra Bucci (2000, p. 186):

Os meios de comunicação podem se dedicar exclusivamente ao entretenimento; a imprensa não: ela deve noticiar e interpretar os fatos, assim como dar espaço às ideias e aos debates de interesse público. Os primeiros – os meios de comunicação, genericamente – lidam com divertimentos de todo tipo e também com obras de ficção, que não têm compromisso algum com a objetividade; já a imprensa trabalha sobretudo com fatos e ideias. Por isso, quando os jornais publicam um conto, fazem-no em caráter excepcional; as caricaturas e cartuns, cuja função é “comentar” os fatos, bem como os textos humorísticos e as crônicas, têm lugares claramente delimitados – tudo para impedir qualquer confusão. E é aqui que se funda a particularidade do jornalismo em relação aos meios de comunicação em geral: ele lida com a verdade factual e deve promover a busca da verdade de forma equilibrada e crítica, enquanto os meios de comunicação prestam-se a qualquer tipo de conteúdo.

É claro que dar um toque de humor a um texto, ou escrevê-lo de maneira mais leve, não quer dizer, automaticamente, que a credibilidade está ameaçada. No caso de Glass, ele oferecia entretenimento em detrimento da verdade, indo contra qualquer conduta ética para alcançar mais rapidamente seus objetivos. Ainda de acordo com Bucci (2000, p.187)

JORNALISMO: conflitos éticos no filme *O preço de uma verdade*

A ética da imprensa é específica [...]. Ela traduz um pacto, também específico, entre o leitor (ou o telespectador, ou o ouvinte, ou o internauta) e o jornalista, um pacto baseado na credibilidade – e não na diversão ou no entretenimento.

Em outro momento do filme, Glass imaginava palestrar em uma sala de futuros jornalistas e, ao falar da importância e responsabilidade em trabalhar em um veículo como a *New Republic*, reforça o pensamento de muitos estudantes, e até de profissionais da área, de que ética é algo moroso e pouco importante no dia a dia. Referindo-se à professora em sala de aula, ele diz: “Desculpe, eles não querem ouvir o discurso da responsabilidade jornalística”. Em seguida, volta-se para os alunos: “Querem? Só querem saber como publicar seus artigos, não é?”. Mais adiante, ainda em sua palestra imaginada, ele faz uma afirmação que vai totalmente contra o que ele faz na sequência seguinte: “O jornalismo é a busca da verdade e eu não aconselharia que fossem desonestos ou furtivos para conseguir uma reportagem como, por exemplo, assumir uma identidade falsa” (PREÇO ..., 2003). A cena que se segue mostra ele se passando por um cidadão comum para se infiltrar e cobrir acontecimentos em um evento.

Glass também alimentava intrigas, principalmente criticando, juntamente com os colegas, o novo editor, Chuck Lane. Curiosamente, quando o antecessor, Michael Kelly, descobriu ter sido demitido, vários repórteres criticaram aquele que assumiria o lugar dele, e um deles foi Glass, afirmando que Lane se irritava quando alguém checava uma matéria dele, “como se fosse errado checar os fatos” (PREÇO ..., 2003).

Em uma das sequências finais, o já enrascado Glass fala com o seu ex-editor e diz que quem gostava dele estava sendo perseguido por Lane, e esse era o maior motivo de sua desgraça – minimizando o fato de ter fraudado um texto. O jornalista se perguntava onde iria trabalhar, dando a entender que gostaria de trabalhar com Kelly. No

entanto, o ex-editor lhe perguntou se havia falsificado algum artigo sob sua tutela, ao que Glass respondeu com o silêncio.

Para encobrir suas mentiras o personagem principal recorria a mais mentiras, sendo capaz de criar um site e e-mails falsos, fazendo o próprio irmão se passar por um de seus entrevistados e chegando a dizer, inclusive, ter sido enganado por suas fontes. Este, *a priori*, também foi o pensamento dos integrantes da *New Republic* e da *Forbes Digital*, mas acabou sendo desconstruído com as novas descobertas e lacunas nas fraudes de Glass.

Diante de todo o problema causado pelas mentiras do jovem jornalista, uma reflexão de uma das personagens, a secretária Gloria (Linda Smith), reflete sobre uma alternativa que teria poupado o veículo de todo esse baque, e que já havia sido abordada anteriormente, que era a reformulação da revista para incluir fotos. "Sabe o que teria prevenido isso? ", pergunta Gloria, e Chuck questiona: "Não. O quê? ". Ela responde: "Fotos. Como ele poderia inventar pessoas se tivesse de tirar fotos de todas elas? " (PREÇO ..., 2003).

Esse diálogo corrobora uma crença existente dentro do jornalismo e, pode-se dizer, apoiada por toda a sociedade, de que a imagem é uma evidência do real. Nem mesmo um texto jornalístico supera essa confiabilidade passada pela fotografia de uma fonte ou um acontecimento. "Nada tem maior aparência de objetividade do que a imagem", constata Barros Filho (1999, p. 269).

Considerações finais

Fora do filme e do mundo do cinema, as práticas antiéticas de Stephen Glass, descobertas em maio de 1998, ainda impactam em sua vida. Recentemente, em 2014, ele, que concluiu o curso de Direito, teve a sua licença para advogar revogada pela Suprema Corte da Califórnia, nos Estados Unidos.

JORNALISMO: conflitos éticos no filme *O preço de uma verdade*

Um dos trechos da sentença, traduzido por Fernanda Lizardo, do *Observatório da Imprensa*, mostra o entendimento da Corte diante do caso:

‘O embuste de Glass também foi motivado por ambição profissional, delatando um espírito depravado, corrupto, e uma completa falta de compaixão por terceiros, juntamente à arrogância e preconceito contra diversos grupos étnicos’, escreveram os juízes em sua análise final. ‘Considerando todos estes aspectos, sua conduta levou diretamente a questionamentos sobre seu caráter, que são fundamentais para a prática da lei. A honestidade é absolutamente fundamental na prática da lei.’ (JORNALISTA ..., 2014)

Apesar de toda a gravidade das atitudes pregressas de Glass, o que deve ter pesado bastante para que a decisão fosse desfavorável para ele, houve, ainda, quem depusesse a seu favor. E uma dessas pessoas, incrivelmente, foi o editor-executivo da *New Republic*, Martin Peretz.

Ainda de acordo com o *Observatório da Imprensa*,

Peretz culpou a si mesmo e, ainda mais, aos editores da revista por incentivarem Glass 'a escrever artigos chocantes e simplórios, e por não reconhecerem a improbabilidade de algumas das histórias'. Ele não descarta a recontração de Glass como jornalista. (JORNALISTA ..., 2014)

Diante disso, como jornalista que preza por uma conduta correta na profissão, prefiro pensar que o depoimento de Peretz foi carregado de pena pela situação de seu ex-funcionário e que ele não recontraçaria Glass. Mas é melhor não entrarmos nesse mérito.

Voltando ao trecho dos juízes que sentenciaram Glass, ainda poderíamos ir mais além, pois a honestidade é tão fundamental no jornalismo quanto na prática de uma profissão jurídica. Stephen Glass deveria ter priorizado a verdade na realização de suas atividades, assim como devem fazer todos os jornalistas no processo que envolve a produção de matérias. Para ilustrar a importância da verdade para um jornalismo de qualidade perante o público, Coelho (2015, p. 71)



compara as etapas de produção jornalística aos elementos que compõem um edifício:

O grau de credibilidade do jornalista e da matéria que trata é tanto maior quanto mais transparente for o processo de produção da notícia. Se a verdade é a base do edifício, a credibilidade é o topo – a consequência direta de um processo construído, passo a passo, sem esquecer nenhuma etapa.

Quando o foco se desvia desse compromisso com a informação precisa, que é o alicerce de toda a sua atividade, o jornalista pode se corromper e levar seus leitores ao engano, à deturpação de fatos e à mentira. Como consequência, destrói a credibilidade do veículo no qual atua, além da sua própria.

Quando não envolvem apenas má fé, a competitividade, a possibilidade de tirar vantagem e a busca desenfreada por audiência e pelo “furo de reportagem” são alguns ingredientes da tônica do “jornalista” que só quer se dar bem. Stephen Glass era um desses, e almejava conquistar poder, sucesso e prestígio. Para chegar ao “estrelato” na *New Republic*, usou o apelo do humor e “vendeu” histórias fictícias no lugar de reais.

Glass se utilizava de uma criatividade semelhante àquela dos autores de textos de ficção, criando personagens, dando-lhes nomes e colocando-os, com destreza, dentro das suas histórias. Um tipo de trabalho que, por se fazer passar por verídico, feriu os princípios éticos da área jornalística. Essa é uma das questões oportunamente abordadas por Eugênio Bucci (2000, p. 186-7), quando este faz a distinção entre a ética jornalística e as éticas de outros profissionais da área de comunicação:

Ao apurar um acontecimento, o repórter tem o dever de procurar todos os lados envolvidos. Não se pode dizer o mesmo da propaganda, que tem presença maciça nos meios de comunicação e também nos órgãos de imprensa: o publicitário não pode mentir, por certo, mas a ele basta mostrar o argumento de venda do seu produto; ninguém espera de uma peça publicitária que ela traga opiniões

JORNALISMO: conflitos éticos no filme *O preço de uma verdade*

críticas sobre a mercadoria em questão. Da mesma forma, não se pode exigir ética jornalística dos autores e dos elencos das telenovelas – cuja matéria-prima é a ficção. A ética jornalística também não serve de parâmetro para os programas de auditório, ou para as revistas voltadas para o simples divertimento dos leitores.

Assim sendo, se as atividades de Glass fossem feitas às claras, numa área diferente da jornalística, ele não teria que responder eticamente por suas ações. Mas difundir mentira no lugar de verdade, usando o jornalismo, foi o grande e gravíssimo erro deste profissional.

Dessa forma, o filme *O preço de uma verdade* e as consequências reais para o jornalista que deu razão para a existência dessa película dão lições de ética fundamentais para os profissionais da área. E uma delas é a de que é melhor escrever uma matéria pouco apelativa, mas verdadeira, do que fazer um texto de sucesso, mas baseado em mentiras – até porque estas, cedo ou tarde, são descobertas, e quem as inventou dificilmente recupera a credibilidade na profissão.

Referências

- ANDREW, J. D. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- BARROS FILHO, C. Crítica à objetividade da mídia. *In*: MARCÍLIO, Maria Luíza; RAMOS, Ernesto Lopes (Coord.). **Ética na virada do milênio**: busca do sentido da vida. São Paulo: LTr, 1999. p. 267-89.
- BUCCI, E. **Sobre ética e imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CHRISTOFOLETTI, R. **Ética no Jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2008.
- CHRISTOFOLETTI, R.; PRADO, R. O. Erros nos jornais: aspecto ético e fator de comprometimento de qualidade técnica. *In*: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 28., 2005, Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos ...** Rio de Janeiro: INTERCOM, 2005. Disponível em: <http://monitorando.files.wordpress.com/2007/11/erros_nos_jornais.pdf>. Acesso em: 18 fev. 2017.

COELHO, P. **Jornalismo e Mercado**: os novos desafios colocados à formação. Covilhã: Livros LabCom, 2015.

GLASS, S. Hack Heaven. **The New Republic**, Nova York, 18 mai. 1998. Disponível em: <<http://penenberg.com/story-archive/hack-heaven/>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

HOLLYWOOD exalta Stephen Glass. **Observatório da Imprensa**, Campinas, [2002]. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/mo180920025.htmv>>. Acesso em: 15 ago. 2015.

IMDb – Internet Movie Database. **O preço de uma verdade**. Postado em: 9 abr. 2004. Disponível em: <<http://www.imdb.com/title/tt0323944/>>. Acesso em: 7 ago. 2015.

JORNALISTA que inventava matérias é impedido de advogar.

Observatório da Imprensa, Campinas, 29 jan. 2014. Disponível em: <http://observatoriodaimprensa.com.br/monitor-da-imprensa/jornalista_que_inventava_materias_e_impedido_de_advogar/>. Acesso em: 15 ago. 2015.

KARAM, F. J. **Jornalismo, ética e liberdade**. São Paulo: Summus, 1997.

NOGUEIRA, L. **Manuais de Cinema II**: Géneros Cinematográficos. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

PAIVA, C.C. Os jornalistas, a televisão e outras mídias no cinema.

Revista Temática, João Pessoa, Ano IV, n. 3, mar. 2008. Disponível em: <<http://www.insite.pro.br/2008/07.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

PORTAL ADOROCINEMA. **O preço de uma verdade**. Postado em: [2003]. Disponível em: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-45563/>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

PREÇO de uma verdade, O. Direção: Billy Ray. Produção: Craig Baumgarten *et al.* Los Angeles: Cruise/Wagner Productions, 2003. 1 DVD (94 min.), color.

ROSIN. Hanna. Hello, My Name Is Stephen Glass, and I'm Sorry. **The New Republic**, Nova York, 10 nov. 2014. Disponível em:

<<http://www.newrepublic.com/article/120145/stephen-glass-new-republic-scandal-still-haunts-his-law-career>>. Acesso em: 11 ago. 2015.

•••

***O PREÇO DE UMA VERDADE.* ambiências, ética e apuração no jornalismo¹**

Rackel Cardoso Santos **GUIMARÃES**²
Universidade Federal da Paraíba

“Somos mal pagos, os horários são horríveis, mas o que você escreve será lido por gente importante, presidentes, legisladores ... seu trabalho pode mudar a política. É um privilégio incrível e uma grande responsabilidade.” **Stephen Glass** (PREÇO ..., 2003).

Várias construções narrativas do cinema já foram utilizadas para retratar, interpretar e ressignificar a complexidade da realidade jornalística. A maioria, mostrando a influência, o poder, a ética ou a falta dela, as dificuldades, a funcionalidade e diversos aspectos do trabalho de órgãos da imprensa e as rotinas do jornalista.

Para Isabel Travancas (2001), o cinema tem um enorme poder de penetração nos mais diversos grupos sociais e ajudou a construir mitos e popularizar profissionais, como os jornalistas. Já Cláudio Paiva (2007, p. 95) acredita que o perfil do jornalista no cinema é enfatizado, seja como herói ou vilão, de forma a atrair a audiência para o filme:

O perfil do jornalista na imaginação criativa do cinema se apresenta por meio de uma legião de personagens, cujo caráter e temperamento se

¹ Trabalho originalmente apresentado para a disciplina **Encenações do Jornalismo no Cinema** [Jornalismo Temático], ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Nunes Filho no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² JORNALISTA. Mestre em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba. Graduação em Comunicação Social (Jornalismo) pela UEPB. Editora de texto do programa Bom Dia Paraíba, na TV Paraíba, afiliada da Globo em Campina Grande. E-mail: rackel_cs2@hotmail.com

Rackel Cardoso Santos **GUIMARÃES**

mostram diferenciados, mas podemos perceber que são enfatizados os traços que possam atrair de maneira mais efetiva a audiência.

Claro que atrair a audiência é o principal foco de qualquer filme, e colocar o jornalista como protagonista ou coadjuvante de uma narrativa chama a atenção e abre um leque de questionamentos sobre a importância desse trabalho e o modo como é executado. O público, que muitas vezes não conhece os bastidores, pois recebe em casa o jornal pronto, passa a ver o passo a passo da construção daquele produto.

O preço de uma verdade (2003) é um exemplo desses filmes que se apropriam de fragmentos da realidade jornalística para criar uma nova realidade: a ficção cinematográfica. Baseado em fatos reais, o filme, cujo título original é *Shattered Glass*, foi dirigido por Billy Ray, nos Estados Unidos. A narrativa híbrida do filme é enriquecida pela incorporação de outras linguagens além da cinematográfica, como as linguagens do jornalismo e da revista impressa.

O filme é composto pelos gêneros biografia, drama e suspense, e conta a história de Stephen Glass (Hayden Christensen), um jornalista que consegue entrar muito bem referenciado para a equipe da *The New Republic*, revista de Washington que é um verdadeiro ícone político. Sendo o jornalista mais novo entre aqueles que compunham a equipe da revista, e na ânsia por se destacar na carreira e produzir bons textos, ele acaba publicando mentiras como se fossem verdades e, passando por todos os *filtros* editoriais, inventando histórias que são publicadas como reais. No decorrer do filme a farsa é descoberta, quando já tinham sido publicados 27 artigos com informações falsas, assinados por Glass, e a revista é levada a fazer uma retratação pública sobre o assunto, enquanto Glass é demitido e vira escritor de livros.

Baseado nesse roteiro, o presente estudo se propõe a elencar as ambiências e atividades que caracterizam o trabalho dos

***O PREÇO DE UMA VERDADE*: ambiências, ética e apuração no jornalismo**

profissionais de jornalismo de revista observadas na narrativa de *O preço de uma verdade*, bem como fazer uma análise sobre a ética jornalística.

Ambiências

É possível observar ambientes comuns ao trabalho dos jornalistas no filme, pois quase todas as cenas se passam dentro das redações das revistas *The New Republic* e *Forbes Digital*, e, também, no ambiente da sala de aula de uma turma de Jornalismo, onde Stephen conta, ou imagina contar, a história de sua carreira e as emoções de suas apurações e publicações.

O perfil do protagonista é de um jornalista carismático, e até engraçado, que consegue conquistar os colegas de redação com suas observações e elogios pessoais, suas pautas curiosas e instigantes, e sua competência de escrever vários artigos interessantes em um curto período de tempo.

O roteiro também passa pelas várias fases da produção jornalística — mostrando o papel da edição, a apuração, a concorrência, as reuniões de pauta, os cortes na matéria e a revisão — até que ela seja impressa e publicada, apresentando, assim, o dia a dia do profissional de jornalismo e a construção da notícia na revista.

O cenário é composto pela tecnologia da época: celulares, telefones fixos, computadores, etc. Em uma das cenas os jornalistas realizam uma teleconferência através do telefone, e em outras enviam *e-mails*. Isso mostra a tecnologia sendo inserida no ambiente redacional, e, portanto, o jornalismo utilizando os dispositivos tecnológicos a favor do trabalho.

Uma questão também presente no filme é a forte relação do editor com a equipe, mostrando como a mudança de um editor pode afetar os ânimos da equipe, e até que ponto a convivência faz o editor confiar nos jornalistas que trabalham com ele.

As revistas *on-line* surgiram, justamente, com a inserção de novas tecnologias digitais no cotidiano das redações e do público, e começaram a ganhar espaço no mercado, como observamos no filme. Com o advento da Internet a revista foi sendo reinventada em diversos formatos dinâmicos e *on-line*, seja em PDF, em portais, em formato digital para *tablets*, entre outros.

Hoje discute-se muito sobre os rumos que a revista impressa vai tomar depois do surgimento das revistas digitais. Apesar de muitas redações estarem fechando, ou deixando de publicar revistas, a autora Marília Scalzo (2009, p. 51) é otimista quanto as mídias impressas:

A história mostra que uma tecnologia pode substituir outra, mas com os meios isso não acontece necessariamente. O que ocorre são ajustes e correções de rota. Não por acaso, atualmente discute-se muito os rumos que os meios impressos irão tomar diante do confronto com as novas tecnologias.

Para Scalzo, o caminho que cada meio vai tomar dependerá de suas especificidades, cada um atendendo a seu público.

No contexto do filme, foi justamente a revista *on-line* que *comprova a briga* com a tradicional revista impressa, partindo da suspeita de que a história contada no artigo de Glass *O Paraíso dos Hackers* seria falsa. No caso, trata-se da *Forbes Digital*, a concorrente que consegue descobrir a farsa do jovem jornalista através da apuração minuciosa de cada publicação. E a concorrência é tão acirrada que um dos personagens chega a dizer que foi um marco para o jornalismo digital um artigo de uma revista *on-line* derrubar uma impressa, através de uma investigação.

É possível observar, também, que a narrativa apresenta o modo como a revista pode ser uma forte influenciadora na política, já que a *The New Republic* é citada no filme como a revista de bordo do presidente, e lida por muitas pessoas influentes, como políticos e empresários. E justamente por ter conquistado tamanha credibilidade

O PREÇO DE UMA VERDADE: ambiências, ética e apuração no jornalismo

é que, talvez, tenha demorado até que surgissem suspeitas sobre as falsas histórias de Glass.

Ética e apuração no jornalismo

As fontes são a matéria-prima do jornalismo. É delas que vêm boa parte das sugestões de pauta, e, mesmo quando uma matéria parte da observação do jornalista sobre um fato do cotidiano, elas são necessárias para se apurar e comprovar as informações, antes da matéria ser publicada.

Embora cada veículo de comunicação tenha sua particularidade de redação e exposição dos fatos, a recorrência a fontes é um fenômeno comum a todos os textos jornalísticos. A busca e consulta às fontes é, portanto, a essência do trabalho de reportagem, sendo a origem das informações, como o seu próprio sentido estrito indica: 'fontes'. (MESQUITA, 2008, p. 33).

Primordiais na busca pela informação, as fontes podem revelar visões diferentes de vários lados de um mesmo fato, e é a partir das informações fornecidas por elas que o jornalista constrói seu texto. Portanto, elas precisam ser confiáveis. Ainda sobre fontes, Mesquita (2008, p. 36) diz:

As fontes propriamente ditas, por outro lado, não se dedicam à produção de informação, mas, sobretudo, desempenham um papel de divulgadoras de um fato de que ela seja participante ou tenha autoridade para falar, cabendo ao jornalista a escolha dos enfoques a serem dados após a recorrência a estas fontes.

As fontes de Stephen Glass eram quase sempre inventadas, mas seus argumentos, e falsos contatos, convenciam toda a equipe. Seus textos passavam por várias checagens e apurações, e mesmo assim eram publicados como verdadeiros. Ele estava quebrando padrões da ética jornalística, e conseguindo, tecnicamente, enganar a todos da equipe, com telefones, nomes de fontes e endereços inventados. De acordo com Scalzo (2009, p. 79), a ética e a técnica

“[...] caminham juntas, [pois] o bom jornalismo é sempre tecnicamente bem feito e o jornalismo tecnicamente bem feito tende a ser um jornalismo necessariamente ético”.

O próprio protagonista, quando está falando para a turma de alunos na sala de aula, comenta:

Há um grande problema na checagem dos fatos. Um grande problema. Os fatos podem ser checados com qualquer fonte, se o artigo for sobre derivado de etanol pode checar nos registros do congresso, publicações da área, leis, imagens. Mas em outros artigos a única fonte que se tem são as anotações fornecidas pelo próprio repórter. (PREÇO ..., 2003).

Portanto, a apuração deve ser minuciosa e detalhada, para que se caminhe eticamente na profissão, publicando fatos com informações que tenham a maior proximidade possível da verdade. Ainda sobre a apuração, Scalzo (2009, p. 79) comenta:

Uma informação bem apurada, por meios lícitos, com boas fontes, checada, confrontada, analisada, bem escrita, enfim, de qualidade, tende a ser fruto de um processo que respeitou parâmetros éticos. Ao contrário do que às vezes se diz, seguir princípios éticos não limita a prática do jornalismo, mas contribui para elevar a qualidade da informação.

Uma informação bem apurada tem tudo a ver com a credibilidade de um jornal ou, nesse caso, de uma revista. Dedicar tempo na busca pela verdade dos fatos é atrair mais credibilidade diante do público.

Segundo Círcia Peruzzo (2002, p. 72-3), o sentido da palavra ética é totalmente vinculado à moral:

Na essência, ética diz respeito ao estudo das fronteiras entre o que é considerado certo ou errado, entre o bem e o mal em uma dada época e em determinada sociedade. É a ciência que estuda os costumes e os atos humanos e que tem como objeto a moral.

O perfil do jornalista que protagoniza o filme é de alguém que, para ter fama, passa por cima da ética, da moral, da verdade,

***O PREÇO DE UMA VERDADE*: ambiências, ética e apuração no jornalismo**

distorce, inventa e aumenta os fatos para conseguir boas histórias e ganhar *status*.

Nenhuma nuance do trabalho jornalístico está mais presente em *O preço de uma verdade* do que a questão ética. A história do integrante da equipe de redação da revista *New Republic* que forjou 27 das 41 matérias escritas para a publicação tem, potencialmente, muito a dizer sobre a função, postura e responsabilidade do jornalista nos dias atuais. Já no último ato do filme, quando informado por Chuck Lane de sua demissão e obrigado a deixar todos os seus arquivos no escritório, Stephen Glass repete em tom de desespero que 'não é um criminoso'. Realmente, criminoso pode ser uma palavra forte para defini-lo. Mas é fato que o protagonista cometeu sérias violações ao comportamento esperado de um profissional de jornalismo. (STABOLITO JUNIOR, 2012).

Para seguir parâmetros éticos o jornalista deve, acima de tudo, buscar a verdade. Porém, existem muitos profissionais que se corrompem por interesses pessoais, ou até mesmo pelo interesse das fontes, e que acabam caindo no que Eugênio Bucci (2000, p. 76) chama de "fantasma da manipulação":

Que existe manipulação existe. Ela nada mais é do que a distorção deliberada da informação. Movidos por interesses escusos, há donos de meios de comunicação e funcionários da cúpula das empresas que patrocinam mentiras para atingir objetivos particulares. A manipulação agride o cidadão e deve ser combatida.

Eugênio Bucci (2000) também elencou sete pecados capitais cometidos pelos jornalistas³, e o primeiro deles é a "Distorção deliberada ou inadvertida". Comentando sobre esse pecado, Caio Túlio Costa (2009, p. 233) observa que

[...] o dia-a-dia do jornalismo exige distorções, seja por interesses empresariais, políticos ou particulares, grandes ou

³ Os sete pecados elencados por Bucci (2000): 1 – Distorção deliberada ou inadvertida; 2- Culto das falsas imagens; 3- Invasão de privacidade; 4 – Assassinato da reputação; 5 – Superexploração do sexo; 6 – Envenenamento das mentes de crianças; 7 – Abuso de poder.

Rackel Cardoso Santos **GUIMARÃES**

pequenos, muitas vezes indefensáveis. Não há conceito moral, dos sólidos, que resista a essas necessidades.

Para o autor, o fazer jornalístico está diretamente ligado ao interesse empresarial e/ou pessoal, e por isso não há como separar o jornalismo da distorção por interesse. Buscar a verdade é a essência do jornalismo ético e bem produzido.

Sobre a veracidade da informação, Miguel Alsina (2009) esclarece que quando o leitor decide comprar, ler ou acessar determinada notícia, ali ele está assinando um contrato pragmático fiduciário. Para esse autor, a credibilidade é a matéria-prima de um jornal:

Devemos acreditar que isso que se diz é verdade, e que aconteceu de fato, assim mesmo. Se um jornal, digamos, não tem credibilidade, suas informações perdem o sentido vital e não servem para a informação. [...] Nas democracias [...] a mídia precisa lutar dia após dia para ter sua credibilidade renovada e para renovar, também, esse contrato pragmático fiduciário. A informação da mídia precisa de confiança dos seus leitores porque o discurso informativo deve gozar de credibilidade. (ALSINA, 2009, p. 48).

Entre as coisas necessárias para se ter credibilidade, podemos destacar: ética, respeito ao leitor, apuração precisa dos fatos e, também, o empreendimento de uma busca acirrada pela verdade. Sem esses pontos primordiais o jornalismo se perde em seu próprio discurso.

Um jornalismo que não é pautado pela ética e pelo comprometimento com a veracidade da informação é um jornalismo pobre, no qual perde a empresa e o cidadão.

Glass é um exemplo de jornalista que desrespeita os principais parâmetros éticos da profissão. Stabolito Junior (2012) assinala que, devido ao grande e importante público da revista, é impossível medir os danos causados pelos seus textos falsos.

Em *O preço de uma verdade*, Stephen Glass desrespeita e burla a função social atribuída ao jornalismo. O protagonista deturpa fatos ou chega a inventar histórias

O PREÇO DE UMA VERDADE: ambiências, ética e apuração no jornalismo

completas – de acordo unicamente com os seus interesses – e as entrega para publicação como se fossem 100% verídicas. Desta forma, ele assume postura exatamente contrária à ideal esperada de um jornalista: ao invés de informar, contribui para a desinformação dos leitores, a possível proliferação de dados inexatos e a disseminação de inverdades. E se (como sugerem os créditos iniciais) a *New Republic* é uma revista lida pelos homens mais importantes do país, torna-se impossível prever quão danosas podem ser as matérias escritas por Glass. (STABOLITO JUNIOR, 2012).

E, por fim, uma questão que se levanta é que a presença de uma foto no artigo, para comprovar o que se diz, poderia ser uma grande prova de que ele é verdadeiro. Esse era um grande problema dos artigos da *The New Republic*, pois, por não ter que publicar fotos, acabava ficando mais fácil para Glass inventar suas matérias. Tão relevante quanto o texto, a imagem serve de documento, de prova. Portanto, aqui vale o dito: “uma imagem fala mais do que mil palavras”.

Considerações finais

O preço de uma verdade é um bom filme para ser visto por profissionais e estudantes de Jornalismo, para fazê-los refletir sobre os prejuízos do ego em querer ser melhor do que os outros e alcançar um determinado patamar através da mentira. Também serve como um alerta, e motivo de reflexão, para quem tem o objetivo de conseguir o sucesso a qualquer preço, não se importando com a ética, nem em como pode vir a prejudicar a sociedade com o poder e a influência do texto que produz.

O jornalista deve prezar por valores éticos e morais e pela veracidade da informação que publica, já que atinge muitas pessoas com seu trabalho, e, por vezes, até as influencia e causa repercussões e mudanças sociais. É vale reiterar que a fonte precisa ser o mais confiável possível, e que apuração nunca é demais quando se deseja passar informação com veracidade e segurança.

Talvez o filme tenha o principal objetivo de fazer uma crítica ao poder e à facilidade que os jornalistas têm de publicar mentiras, e informações mal apuradas, sem nenhuma fiscalização de outros órgãos. Nesse sentido, ele levanta uma série de questionamentos sobre a conduta ética dos profissionais da área de jornalismo, discute a natureza das coberturas jornalísticas, a necessidade de checagem das fontes de informações, e aborda a questão da credibilidade das empresas jornalísticas e dos conglomerados de informação.

É possível encontrar até mesmo no código de ética dos jornalistas brasileiros, da Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ), artigos que condenam as atitudes do protagonista do filme. Em seu artigo 2º, por exemplo ele determina:

- I – a divulgação da informação precisa e correta é dever dos meios de comunicação e deve ser cumprida independentemente da linha política de seus proprietários e/ou diretores ou da natureza econômica de suas empresas;
- II – a produção e a divulgação da informação devem se pautar pela veracidade dos fatos e ter por finalidade o interesse público; (FENAJ, 2007).

O jornalista tem tanta influência na sociedade que o cinema, em vários momentos da sua história, traz esse profissional como protagonista de suas narrativas. Seja como mocinho ou vilão, como protagonista ou coadjuvante, o jornalista e seu importante papel na sociedade se destacam em muitas dessas narrativas cinematográficas.

Referências

- ALSINA, Miquel Rodrigo. **A Construção da notícia**. Tradução de Jacob A. Pierce. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BUCCI, Eugênio. **Sobre ética e imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- COSTA, Caio Túlio. **Ética, jornalismo e nova mídia: uma moral provisória**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- FENAJ, Federação Nacional dos Jornalistas. **Código de Ética do Jornalista**. Brasília, [2007]. Disponível em: <<http://fenaj.org.br/wp->

O PREÇO DE UMA VERDADE: ambiências, ética e apuração no jornalismo

content/uploads/2014/06/codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros
..pdf>. Acesso em: 8 fev. 2014.

MESQUITA, Flávio Agnelli. **As fontes jornalísticas no Caso Dossiê** – uma análise de enquadramento da cobertura das revistas *Veja*, *Época*, *IstoÉ* e *CartaCapital*. Bauru: Unesp, 2008. (Dissertação de Mestrado em Comunicação). Disponível em: <<https://www.faac.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/Comunicacao/DissertacoesDefendidas/flavio.pdf> >. Acesso em: 8 fev. 2014.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. Os jornalistas, a televisão e outras mídias no cinema: um estudo de ética e representação na arte cinematográfica. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 14, n. 32, p. 89-96, abr. 2007.

PERUZZO, Cicília M. Krohling. Ética, liberdade de imprensa, democracia e cidadania. **Revista Brasileira de Ciência da Comunicação**, v. XXV, n. 2, p. 71-8, jul./dez. 2002.

PREÇO de uma verdade, O. Direção: Billy Ray. Produção: Craig Baumgarten *et al.* Los Angeles: Cruise/Wagner Productions, 2003. 1 DVD (94 min.), color.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista**. 3. ed. São Paulo: Contexto, 2009.

STABOLITO JUNIOR, Ricardo. Análise. **Blog Jornalismo e Cinema**, Salvador, [2012]. Disponível em: <<http://jornalismoecinema.wordpress.com/o-preco-de-uma-verdade/analise/>>. Acesso em: 8 fev. 2014.

TRAVANCAS, Isabel. Jornalista como personagem de cinema. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande. **Anais eletrônicos ...** Campo Grande: INTERCOM, 2001. Disponível em:

<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP2TRAVANCAS.pdf>>. Acesso em: 8 fev. 2014.

•••



Cartaz - Totalmente Inocentes | Divulgação

Título no Brasil: Totalmente Inocentes

Título Original: Totalmente Inocentes

Direção: Rodrigo Bittencourt | **Direção de Fotografia:** Fábio Burtin

Roteiro: Carolina Castro, Rafael Dragaud e Rodrigo Bittencourt

Edição: Maria Rezende | **Direção de Arte:** Fabiana Igrejas

Trilha Sonora: Marcos Kuska e Rodrigo Bittencourt

Figurino: Reka Koves | **Elenco:** Carlos Evandro, Fábio Assunção, Fábio

Porchat, Fabrício Santiago, Gleison Silva, Jonathan Azevedo, Kiko Mascarenhas, Leandro Firmino, Lucas D'Jesus, Mariana Rios Viviane Pasmanter e Ingrid Guimarães

País de Origem: Brasil | **Ano:** 2012 | **Duração:** 90 min

Palavras-chave: Fotojornalismo; Ética; Manipulação; Narrativa híbrida.



JORNAL coleção
em SALA DE AULA

DESLIZES NO JORNALISMO: histórias nada inocentes manipuladas em capa de revista¹

Mastroianne Sá **MEDEIROS**²
Universidade do Minho - Portugal
Pedro **NUNES**³
Universidade Federal da Paraíba

“O jornalismo será ético ou não em função do sabor da hora, do lugar, da necessidade e do interesse (...).” **Ciro Marcondes Filho**⁴

A sequência inicial do filme *Totalmente Inocentes* (2012), de Rodrigo Bittencourt, materializa para o receptor, através de sua estrutura narrativa, o sonho do personagem Da Fé, encenado por Lucas de Jesus. No filme, Da Fé é um adolescente que vive no morro, na comunidade do DDC, e que não esconde sua paixão desenfreada pela estudante de Jornalismo Gildinha (Mariana Rios). Nesse sonho, como parte inicial da estrutura fílmica, há duas situações paradoxais: a primeira é o seu casamento consentido com Gildinha, com a presença de quase todas as personagens que aparecerão na trama, e a segunda, logo em seguida, estabelece uma

¹ Trabalho originalmente apresentado para a disciplina **Encenações do Jornalismo no Cinema** [Jornalismo Temático], ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Nunes Filho no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² JORNALISTA. Doutorando em Ciências da Comunicação na Universidade do Minho – Portugal. Mestre em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Especialista em Criação Publicitária. E-mail: mastroianesa1@gmail.com

³ JORNALISTA. Professor do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFPB. Pós-doutorado em Comunicação Digital pela Universidad Autònoma de Barcelona. E-mail: tecnovisualidades@yahoo.com.br

⁴ MARCONDES FILHO, **Ciro**. **A Saga dos cães perdidos**. 2. ed. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

relação de antítese que nega o seu desejo, com o casamento daquela mesma personagem com o vilão-herói Do Morro (Fábio Porchat). Esse é um momento de pesadelo da realidade fílmica em que Da fé acorda, e onde, por meio desse sonho, *Totalmente Inocentes* nos remete a essa relação do cinema, ao nos surpreender com situações inusitadas e, por vezes, paradoxais.

É interessante destacar que o cinema carrega, desde a sua origem, fortes similitudes com o sonho, tendo em conta a projeção de filmes em ambientes escuros com suas múltiplas realidades imaginárias. Daí, então, a afirmação de que o cinema, com suas transformações e diálogos com outras modalidades de expressão, é considerado sonho que se associa ao universo das fantasias e dos desejos. Por meio de sua narrativa híbrida *Totalmente Inocentes* começa com essa aproximação, em forma de analogia, entre o cinema e o sonho, dispositivos que operam, de forma distinta, com a construção de realidades paralelas, condensações, elipses, mudanças de temporalidade, quebras de cronologia, superposição de espaços, ilusão referencial, entre outros aspectos. Além disso, cinema e sonho também carregam situações de antítese e pesadelos capazes de nos *surpreender*, gerar sobressalto e criar mecanismos de identificação.

Para a psicanálise é através dos sonhos que liberamos o nosso inconsciente. O filme *Totalmente Inocentes* começa com essa dimensão onírica do personagem Da fé, onde a realidade fílmica confere uma expansão da consciência do personagem, materializando e, posteriormente, negando o seu desejo em relação ao casamento com Gildinha. Esse prólogo do sonho e o acordar para a realidade preparam o espectador para uma narrativa fílmica povoada por elementos da paródia, a exemplo da utilização dos recursos da sátira, da ironia e do deboche, aplicados, inclusive, às rotinas jornalísticas e deslizes da revista *Taras & Tiros*.

Dessa forma, *Totalmente Inocentes* é uma paródia intertextual criativa na qual Rodrigo Bittencourt assume o desafio de optar por um estilo diferente daquele explorado por premiados e elogiados filmes

DESLIZES NO JORNALISMO: histórias nada inocentes manipuladas em capa de revista

nacionais como *Tropa de Elite* (2007) e *Cidade de Deus* (2002), considerados por diversos críticos como pertencentes ao gênero *favela movie*.

O conceito de paródia proposto por João Luiz Vieira (1983, p. 22) nos permite entender melhor a classificação dada ao filme:

A palavra paródia nos remete imediatamente para um objeto que existe anterior a ela e que se torna a razão de sua própria existência. Do objeto artístico original, seja ele uma peça teatral, musical, um romance, ou um filme, até o novo objeto, ocorre um processo de transformação no qual a paródia consegue imitar o original de forma cômica. Ela é uma imitação, que geralmente dá a impressão de algo grosseiro, de segunda mão, apresentando elementos de humor, nonsense e de ridículo. Como uma das formas de sátira, a paródia se coloca numa posição sempre crítica do próprio discurso ao qual ele se dirige. Entretanto, no caso do cinema brasileiro, a paródia se transforma numa sátira de si mesmo, criticando o próprio cinema brasileiro.

Assim, o universo de referências do filme é, de fato, uma mistura — de Lady Gaga à La Ursa; da MPB ao som dos jogos eletrônicos; das imagens em preto e branco ao multicolor dos figurinos, cenários e elementos de cena; da fotografia clássica, de enquadramentos lineares, aos movimentos de câmera e ao uso de realidade virtual. E, nesse sentido, promove uma simbólica e popular mescla cultural que satiriza realidades claramente brasileiras (como a briga pelo poder na favela, o tráfico de armas em pequenos negócios de fachada e o esvaziamento dos valores éticos diante de uma moral provisória), reflete sobre a presença cada vez maior das plataformas digitais em diferentes esferas da sociedade e, enfim, propõe um olhar mais lúdico sobre a violência.

No contexto do jornalismo, nas entrelinhas, o filme oferece, ainda, um amplo panorama crítico dessa atividade, ao retratar: a imprensa e sua relação com as fontes; o uso do poder da mídia e sua relação com o Estado; a manipulação da informação e o furo de

reportagem enquanto estratégias de comercialização, com a editoração de imagens e a divulgação de histórias criadas unicamente para vender; o uso da Internet como banco de dados para o embasamento das pautas, e a imagem de *status* proporcionado pelo meio como objeto.

Caricaturas do cotidiano em personagens irreais

Nem todo gênio é dono do mundo,
Nem todo negro é suspeito,
Nem todo artista é pensador
Nem todo silicone é peito,
Nem todo favelado é um terror.
Rock dos Estereótipos | Silas Corrêa Leite.

No filme, o estereótipo⁵ é utilizado como técnica e recurso de caracterização dos personagens, ficando evidente na fala, na construção identitária dos personagens e nos cenários, que servem como espaço simbólico para a construção da narrativa.

Nesse contexto, o estereótipo é utilizado como uma estratégia do gênero humorístico, na tentativa de tornar cômicos os personagens representados, ao mesmo tempo em que personifica uma forma de reprodução de identidades sociais e de nossas raízes culturais. Para Ferrés (1998, p. 137 *apud* LINDOSO; SILVA, 2013, p. 6), contudo,

[...] o risco dos estereótipos reside na sua aparente obviedade ou naturalidade. Para o receptor, a realidade estereotipada parece tão óbvia que não fará esforços para questioná-la ou, pelo menos, para atenuá-la.

Na ficção, a brincadeira começa com o nome da comunidade, cenário principal da trama, a DDC — um jogo de letras e uma correlação direta com o filme *Cidade de Deus* (também conhecido como CDD). Depois, ganha vida na concepção e apresentação de todos os personagens.

⁵ Definido por Carrascoza (2004, p. 57) como uma fórmula já consagrada, “tanto nos códigos verbais quanto nos visuais”.

DESLIZES NO JORNALISMO: histórias nada inocentes manipuladas em capa de revista

Inicialmente, com o protagonista, o adolescente Da Fé, interpretado pelo ator Lucas D'Jesus, um jovem apaixonado pela estudante de jornalismo Gildinha, que, por conta desse amor platônico, se mete em uma enrascada que tece todo o enredo. Seu amigo fiel é Bracinho (Gleison Silva), o irmão de Gildinha (a cobiçada do morro), um garoto bobo e ingênuo, ainda na puberdade, que adora futebol. Juntos, os dois encaram uma sequência de situações inusitadas (do roubo de uma galinha até o assalto a um ônibus) com o objetivo de serem reconhecidos como bandidos.

No enredo, Torrado (Carlos Evandro), cérebro da trupe de protagonistas, é o irmão mais novo de Da Fé. Uma criança *nerd* que usa óculos *retrô*, brinca com bola de gude e *games*, ele é um daqueles *geeks*⁶ aficionados em jogos, que criam sempre hiperlinks em tudo que pensam, para quem tudo não passa de uma grande brincadeira.

Na briga pelo comando da comunidade figura a Diaba Loira (Kiko Mascarenhas), travesti e ex-chefe da DDC, que parece um personagem saído dos filmes de Tarantino. Peruca, unhas pintadas, muita maquiagem e cílios postiços moldam a imagem desse ex-chefe do morro, que conta com a companhia constante de seus escudeiros com figurinos e cabelos arrumados, talvez, para um baile funk. Seu oponente é João do Morro (Fábio Porchat), um branquelo ambicioso que trai a Diaba Loira com o apoio da polícia. Com uma história de vida marcada pela violência, é uma espécie de adolescente num corpo de adulto, além de ser daqueles que adoram aparecer — roupas extravagantes e coloridas, grandes colares, pulseiras, anéis, barba por fazer, cabelo cortado baixo e cara de mau compõem a sua imagem.

Ainda na comunidade merece destaque China (Álamo Facó), um microempresário de uma pastelaria de fachada utilizada para

⁶ Um termo norte-americano utilizado para denominar as pessoas apaixonadas por tecnologia, ambientes virtuais e histórias em quadrinhos.

traficar armas. Ele se alia a João do Morro, trapaceia a Diaba Loira, engana todo mundo e foge na hora em que sua farsa é descoberta.

No cenário policial, a segurança pública tem a atrapalhada dupla de policiais Tranquilo (Leandro Firmino) e Nervoso (Fábio Lago) — atores que interpretam dois importantes criminosos no filme *Cidade de Deus* — quase sempre desocupados e passeando pela comunidade, e, ainda, a doutora delegada, Viviane Pasmanter, uma mulher autoritária que faz tudo para ter destaque na mídia.

Na redação da revista *Taras&Tiros*, Raquel (Ingrid Guimarães) é uma lésbica ambiciosa que comanda a publicação. Editora durona e, ao mesmo tempo, elegante, a despeito de sua forma masculinizada, ela é uma mulher poderosa e capaz de tudo para vender revistas. Apesar de ser uma importante executiva adora fofoca, quase sempre aparece ao telefone em conversas íntimas com sua suposta namorada e não perde a oportunidade de paquerar as mulheres da sua equipe. Na produção da matéria sobre a DDC trabalha Wanderlei (Fábio Assunção), o fotojornalista aloprado. Um Clark Kent bem ao estilo brasileiro, mas medroso e sem charme, ele não tem o menor jeito com a câmera e só pensa em tirar férias. Para conseguir cumprir os prazos e produzir a matéria, esse personagem age com leviandade para manipular inocentes.

A sedutora Gildinha (Mariana Rios), estudante e estagiária de jornalismo e moradora da comunidade DDC, é o elo entre a revista e a comunidade e, além disso, o alvo da paixão adolescente de Da Fé e objeto de conquista de João do Morro. Por ser honesta, não suporta a ideia de viver como uma mulher de bandido, mas de santa não tem nada. Ela não tem noção do potencial de sedução de sua beleza, mas a usa para conseguir a vaga de estágio no jornal, sendo incentivada a conseguir uma entrevista com João do Morro, com a promessa de ter a sua primeira história publicada.

E, intercalando os diversos momentos da trama, surge de forma pontual, em uma tela de computador, o ciber-repórter comunitário interpretado por Felipe Neto. Aparecendo sempre em um

DESLIZES NO JORNALISMO: histórias nada inocentes manipuladas em capa de revista

cenário improvisado, o *vlogger* faz o estilo *ator de Malhação*, com seu cabelo espetado, e usa uma linguagem coloquial para contar parte da história.

Ética e Simulacros da Realidade em capa de revista

“Todos os sites, todas as revistas estão faturando com o escândalo (...)” **Raquel**, editora da Revista *Taras&Tiros* (TOTALMENTE ..., 2012)

Na película, a mídia é apresentada de forma caricata, em uma sátira aos bastidores da produção da notícia e aos valores éticos que norteiam o jornalismo. A zombaria começa pelo nome do próprio veículo, a revista *Taras&Tiros*, um periódico sensacionalista baseado nos temas da violência e das fofocas de celebridades.

Aspectos como a manipulação da imagem, a intencionalidade do jornalista e o fetiche da velocidade são postos como elementos de uma crítica ao papel da mídia na construção social da realidade (ALSINA, 2009).

O longa-metragem enfatiza o contexto da má conduta do fotojornalista na fabricação da notícia (PAIVA, 2007), bem como a falta de compromisso ético do periódico, que não demonstra uma preocupação com os paradigmas da atividade jornalística.

Para Bourdieu (2003, p. 25), os jornalistas, ao selecionar o que deverá ser divulgado, são “óculos especiais a partir dos quais vêem certas coisas e não outras; e vêem de certa maneira as coisas que vêem”.

Nesse contexto, *Totalmente Inocentes* revela a intencionalidade presente na atuação do jornalista para fabricar uma boa história. De forma irônica, o filme faz uma reflexão sobre a atuação profissional do fotojornalista que se aproveita da ingenuidade de adolescentes para construir um acontecimento. Além disso, retrata o uso da influência e do poder da mídia para produzir uma pauta, chegando,

no caso, a influenciar as decisões da polícia⁷ e do chefe do tráfico. Desta forma, o fotojornalista buscou fabricar o acontecimento, de acordo com o que afirma Sant'anna (1989, p. 67): "Então fabricamos acontecimentos e histórias para podermos narrá-los, uns aos outros, convencendo-nos reciprocamente de que existimos".

Essa afirmação do autor fica evidente quando o fotojornalista combina com os adolescentes como fazer a montagem das fotos que irão estampar a capa da revista. Ele incentiva os adolescentes a pegarem as armas, definindo as posições. Para os garotos, mais uma brincadeira inocente. A esse respeito, Vilches (1993, p. 141 *apud* TAVARES; VAZ, 2005, p. 131) acrescenta: "Ali onde o fotógrafo decide apontar sua câmara nasce a cena informativa. Isto é tão certo que, se mudarmos o ponto de vista ou a cena, muda o acontecimento⁸".

Uma sátira ao fetiche da imagem e os deslizes condenáveis no jornalismo

"Eu estou pensando grande, \$#%&@, eu estou no Twitter, no Face (...)" . João do Morro, chefe da comunidade DDC. (TOTALMENTE ..., 2012)

Ao analisar a forma como a mídia é apresentada na película, é possível identificar alguns dos pecados na construção das narrativas jornalísticas de que nos fala Eugênio Bucci (2000): "parcialidade", "sensacionalismo ou exagero", "prejulgamento" e "ouvir apenas um dos lados". Uma realidade claramente satirizada no filme e que aponta para antigos deslizes, como a informação tendenciosa, a

⁷ Como na cena da delegacia, em que o fotojornalista utiliza do argumento do poder do meio para conseguir liberar os adolescentes da cadeia, na conversa com a delegada: "Que tal uma nofinha exaltando os atos heroicos da senhora e do seu departamento, hum?". E, ainda, ao ajudar a retirar os meninos da prisão com a promessa: "Olha eu vou colocar vocês na capa da revista. Daqui pra frente fama, sucesso [...]" (TOTALMENTE ..., 2012).

⁸ "Allí donde el fotógrafo decide apuntar su cámara allí nace la escena informativa. Esto es tan cierto que, si cambiamos el punto de vista o la escena, cambia el acontecimiento.". (Traduzido por TAVARES; VAZ, 2005, p.131).

DESLIZES NO JORNALISMO: histórias nada inocentes manipuladas em capa de revista

abordagem unilateral de determinado acontecimento, a manipulação da imagem e o uso de *fakes* para a elaboração de matérias.

Esse autor acrescenta, ainda, que a distorção informativa também se dá quando o contexto não é oferecido, quando dados, fontes ou versões são suprimidas, ou fornecidas de acordo, unicamente, com os interesses das organizações midiáticas (BUCCI, 2000). Uma hipérbole das estratégias da mídia para atrair a audiência e gerar a comercialização das suas publicações. Sobre este contexto, Cremilda Medina (1978) enfatiza que a notícia se transmutou em uma simples mercadoria, um produto moldado em padrões técnicos por um sistema econômico, político e social.

Ao evidenciar o uso da fotografia para a construção da notícia produzida pelo atrapalhado repórter, um importante elemento de análise fornecido pelo filme é a valorização da imagem e seu valor como notícia. Para Paiva (2007), a linguagem polissêmica da imagem a torna capaz de ser manipulada, editada e construída pelos elementos simbólicos de enquadramentos, ângulos e luzes⁹, o que a caracteriza como um canal aberto composto de signos particulares. Uma sintaxe visual intermediada pelas lentes do repórter fotográfico, que estrutura o conteúdo jornalístico a partir de uma representação maquiada da realidade, um simulacro. Um recorte espaçotemporal configurado ideologicamente a partir do olhar e do registro do fotógrafo, na busca pela estética perfeita, espetacular, que atenda aos padrões e exigências das empresas de comunicação.

Segundo Ciro Marcondes Filho (2002, p. 132), atitudes como aquela do fotojornalista Wanderlei, aludida anteriormente, são consideradas deslizes éticos:

Há deslizes éticos relativos à forma de conseguir e divulgar as informações. Eles estão associados a várias formas de desrespeito ao outro com a finalidade de conseguir um furo. Como os meios de comunicação vivem de estimular o

⁹ Como esclarece Persichetti (2003), a imagem fotográfica, polissêmica por natureza, nos dá esse privilégio de uma leitura múltipla.

impacto, o valor da verdade da informação fica em segundo plano, importando o efeito choque.

Sobre esses deslizos, Costa (2008, p. 351) destaca que “os jornalistas utilizam um ‘código moral temporário’ quando infringem aquilo que as normas tradicionais, ou mesmo do bom senso, definem como moral aceitável”. O código moral temporário, segundo o autor, é usado pelo jornalista, em sua rotina de trabalho, de diferentes formas e em várias situações, mas sempre com o objetivo de relativizar situações, para justificar comportamentos reconhecidamente contestáveis do posto de vista moral. Costa (2008, p. 353) ainda acrescenta sobre este aspecto:

O jornalismo será ético ou não em função do sabor da hora, do lugar, da necessidade, do interesse, do olhar. Em especial nas condições industriais – nas quais o negócio de comunicação é o fator decisivo para a existência do próprio jornalismo e na sua configuração imposta pela indústria da cultura –, que tudo homogeneiza.

Para esse autor, os meios usam, normalmente, deslizos condenáveis para conseguir os fins moralmente defensáveis, estabelecendo, assim, uma teoria que prega o argumento de que o fim justifica os meios.

Mosaico de linguagens manipuladas em uma narrativa híbrida

“Gente, a matéria está bombando, Internet, tudo. Olha, a repercussão está maravilhosa.” Raquel, editora da Revista Tapas&Tiros (TOTALMENTE ..., 2012)

A mistura de linguagens e a utilização de recursos digitais atribuem leveza à história, e adequam-se às exigências e necessidades de uma comunicação mais próxima do interlocutor na atualidade.

O processo de construção de *Totalmente Inocentes* estrutura-se em uma relação de metagênero, intertextual, de conceito estético

DESLIZES NO JORNALISMO: histórias nada inocentes manipuladas em capa de revista

híbrido que busca referência em diferentes linguagens — dos infográficos dos *games* aos enquadramentos estéticos do cinema, do teatro aos programas de auditório de televisão. Uma teia de interseções semióticas com uma pluralidade de representações simbólicas presentes em toda a sintaxe cinematográfica e uma característica da importante contribuição da tecnologia e da cultura de convergência, presentes nas últimas décadas (JENKINS, 2009).

Santaella (2003, p. 135) destaca o processo de intersemiose como resultado desse processo de mutação:

Há muitas artes que são híbridas pela própria natureza: teatro, ópera, performance são as mais evidentes. Híbridas, neste contexto, significa linguagens e meios que se misturam, compondo um todo mesclado e interconectado de sistemas de signos que se juntam para formar uma sintaxe integrada. Nesse território, processos de intersemiose tiveram início nas vanguardas estéticas do começo do século XX.

Sobre esse aspecto, Franco (2004) afirma que a hibridização¹⁰ permite resultados inusitados por meio das articulações entre diferentes formas de linguagem e de mídias¹¹. É o que podemos observar no filme *Totalmente Inocentes*. Uma sintaxe cinematográfica que se estrutura sobre sua própria linguagem, um metacinema, por se apropriar de outros contributos semióticos do mesmo contexto cinematográfico, como, por exemplo: a estética de videoclipe, ou *game*, ao reproduzir cenas do filme *Cidade de Deus* (2002), como a perseguição da galinha e o giro de 360° de câmera; as referências à *Tropa de Elite* (2007); as animações utilizadas no *flashback* da história de João do Morro, a exemplo de recurso semelhante ao utilizado em filmes como *Kill Bill* (2003)¹² e *Scott Pilgrim contra o*

¹⁰ Cf. CANCLINI, 1997.

¹¹ Cf. SANTAELLA, 2003.

¹² Escrito e dirigido por Quentin Tarantino, seu enredo é uma história marcada pela violência, mas com uma grande quantidade de referências da cultura pop.

mundo (2010), e a utilização do *videoblog*, como nos seriados *Armação Ilimitada*¹³ e *Gossip Girl*¹⁴.

Essa relação intersemiótica¹⁵, metalinguística, fica ainda mais evidente na utilização de algumas falas alteradas de personagens de outros longas, e na focalização de imagens e composição de cenários (com enquadramentos, planos e demais recursos) que lembram outras películas. Como exemplos, podemos citar os constantes cartazes do filme *Cidade de Deus* que aparecem nas cenas, e, ainda, algumas sutis menções a outras produções, como o trocadilho do personagem Da Fé, "Aqui na DDC, se correr o bicho pega, se ficar a bicha come", em referência ao traficante travesti Diaba Loira – mais uma brincadeira, desta vez com o filme nacional *A Rainha Diaba* (1974)¹⁶. E na produção das fotografias, quando o protagonista diz: "Eu sou mais cascudo que o capitão Nascimento"¹⁷ (TOTALMENTE ..., 2012).

Sobre este processo híbrido, intertextual, Barthes (2004, p. 275) afirma que é um fenômeno da própria linguagem e da própria construção do conhecimento.

A intertextualidade, condição de todo texto, seja ele qual for, não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes ou influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas.

Desse modo, essa nova configuração de narrativa, enquanto relação intertextual que amplia o cruzamento de formas de codificação do conteúdo, pode ser observada na proposta de elaboração e montagem do filme, revelando a profundidade do

¹³ Cabendo esclarecer que nesse programa da década de 1980 havia um personagem que narrava os episódios direto do seu programa de rádio.

¹⁴ Premiada série de televisão norte-americana que traz a história de cada personagem narrada pela protagonista, conhecida como a *garota do blog*.

¹⁵ Uma relação entre elementos semióticos de diferentes signos (áudio e texto).

¹⁶ Filme brasileiro de 1974, dirigido por Antonio Carlos Fontoura, que conta a história de um homossexual responsável pelo narcotráfico.

¹⁷ Mais uma referência à *Tropa de Elite*, por meio de alusão a seu personagem mais emblemático.

DESLIZES NO JORNALISMO: histórias nada inocentes manipuladas em capa de revista

repertório e do roteiro criado por Rafael Dragaud, Carolina Castro e pelo próprio diretor.

No aspecto visual, evidencia-se o trabalho da diretora de arte Fabiana Egrejas, que cria “onomatopeias visuais” tiradas da influência das histórias em quadrinhos e, com isso, acaba propiciando uma atmosfera lúdica e, ao mesmo tempo, moderna. Fumaças, corações, olhos que se mexem e infográficos explicativos estão presentes em boa parte do filme, em uma simbiose perfeita com os diálogos e efeitos sonoros da trama.

No contexto da convergência jornalística, podemos destacar a influência dos meios na circulação da informação e propagação da notícia, bem como a presença do ambiente digital, que modifica o consumo dos meios e torna a Internet (*Youtube, blogs, sites*) uma plataforma importante para a divulgação dos fatos, antes mesmo da publicação da revista. Nesse sentido, o filme reflete, também, o contexto temporal desta geração jovem *ciberantennada*, e o crescimento destes canais de comunicação no contexto da produção de conteúdo em tempo real — um contraponto à produção das publicações impressas e seus formatos rígidos, suas relações de poder, de organizações hierárquicas, preocupadas com o furo de reportagem e a comercialização da notícia, diante da clara relação dos jovens com a Internet como fonte de informação.

Considerações finais

Totalmente Inocentes é um filme para se assistir várias vezes, com o olhar bem atento. A princípio, a tendência é se somar aos que preferem a crítica imediata ao enredo, aos atores, aos recursos de edição, à montagem.

No entanto, quando nos colocamos na posição do público-alvo, podemos contemplar a mixagem, a coletânea de efeitos, e de brincadeiras, que exploram uma linguagem popular, como o olhar de

um adolescente que não tem medo de ousar, de explorar todos os recursos disponíveis na atualidade.

Um caleidoscópio de referências narrativas de produções cinematográficas que acrescentam novos contributos tecnológicos, com um modo bem brasileiro de fazer cinema, retratando, por meio dele, com humor, aspectos sociais. É o rir de si mesmo, destacando a necessidade do humor como elemento primordial para encarar histórias e realidades, muitas vezes frias e marginais.

Um convite para se pensar sobre a ética em todas as esferas da sociedade: bandidos que enganam uns aos outros (a traição de João do Morro à Diaba); as trapaças entre policiais; trapaças de traficantes contra bandidos (como o caso do China que trapaceia a Diaba Loira); burlas entre jornalistas; burlas de crianças contra adultos (Torrado se passando por parceiro de João do Morro para salvar seu irmão), entre outros. Além disso, o fotojornalista aproveita-se da inocência dos dois adolescentes e os manipula para a produção da matéria, e Gildinha é enganada pelo fotojornalista, que, por sua vez, mente para João do Morro.

No fim, *Totalmente Inocentes* é uma crítica bem humorada ao princípio da moral provisória e desfaz a ideia de que seja possível sermos totalmente inocentes.

Referências

- ALSINA, M. R. **A construção da notícia**. Tradução de Jacob A. Pierce. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BARTHES, Roland. **Inéditos**. Vol. 1. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BUCCI, Eugênio. **Sobre Ética e Imprensa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas** - estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 283-350.
- CARRASCOZA, J. A. **Razão e sensibilidade no texto publicitário**. São Paulo: Ed. Futura, 2004.

DESLIZES NO JORNALISMO: histórias nada inocentes manipuladas em capa de revista

- COSTA, Caio Túlio. **Moral Provisória: Ética e jornalismo: da gênese à nova mídia.** Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. Tese.
- FERRÉS, Joan. **Televisão subliminar: socializando através de comunicações despercebidas.** Artmed: Porto Alegre, 1998.
- FRANCO, Edgar Silveira. **HQTRÔNICAS: do suporte papel à rede Internet.** São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência.** São Paulo: Aleph, 2009.
- LEITE, Silas Correia. **Rock dos Estereótipos.** Disponível em: <http://letrasderockpoemas.blogspot.com.br/2009/06/rock-dos-estereotipos.html> Acesso em: 24 mar. 2014
- LINDOSO, Camila Carvalho; SILVA, Juliano Mendonça Domingues da. **Magia Negra, Vodum e Macumba: A Representação Social das Religiões Afro-Brasileiras nos Jornais Impressos de Pernambuco.** CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 36., 2013, Manaus. **Anais eletrônicos.** Manaus: INTERCOM, 2013. Disponível em: www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0740-1.pdf. Acesso em: 23 mar. 2014.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **A Saga dos cães perdidos.** 2. ed. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- MEDINA, Cremilda. **Notícia, um produto à venda: jornalismo na sociedade urbana e industrial.** São Paulo: Alfa-Omega, 1978.
- MORONI, Alyonha de Oliveira; OLIVEIRA FILHA, Elza Aparecida de. **Estereótipos no telejornalismo brasileiro: identificação e reforço.** Covilhã, PT: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, 2006. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/moroni-alyonha-oliveira-elza-estereotipos-no-telejornalismo.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2014.
- PAIVA, Cláudio. **Os jornalistas, a televisão e outras mídias no cinema: um estudo de ética e representação na arte cinematográfica.** **Revista FAMECOS,** Porto Alegre, v. 14, n. 32, p. 89-96, abr. 2007.
- PERSICHETTI, Simonetta. **Novas Legendas.** **Bravo,** São Paulo, n. 75, p. 85-9, dez. 2003.
- SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano: da cultura das mídias à cibercultura.** São Paulo: Paulus, 2003.
- SANT'ANNA, Sérgio. **A senhorita Simpson.** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Mastroianne Sá **MEDEIROS** * Pedro **NUNES**

TAVARES, Frederico de Mello Brandão; VAZ, Paulo Bernardo Ferreira. Fotografia jornalística e mídia impressa: formas de apreensão. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, v. 12, n. 27, p. 125-38, ago. 2005.

Disponível em:

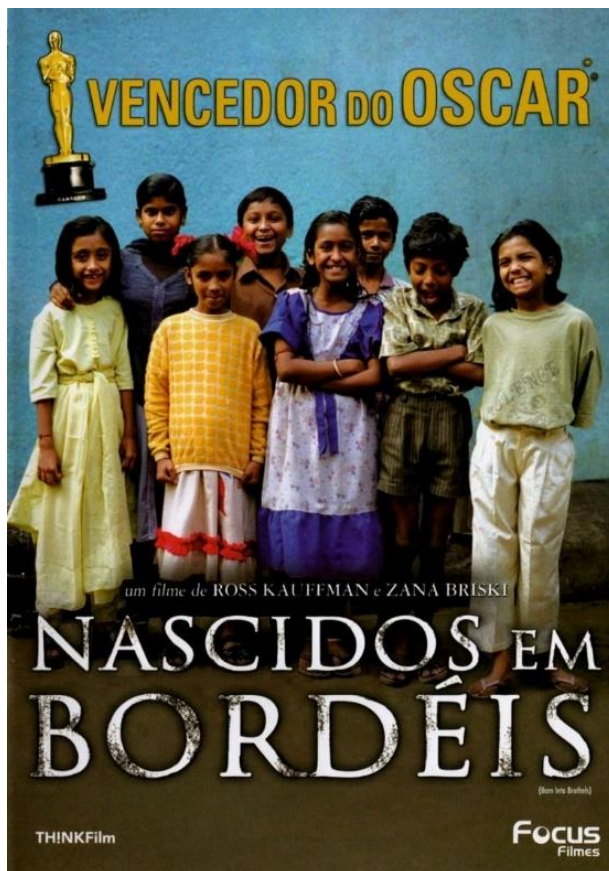
<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3329>>. Acesso em: 24 mar. 2014.

TOTALMENTE Inocentes. Direção: Rodrigo Bittencourt. Produção: Iafa Britz e Marisa Leão. Rio de Janeiro: Globo Filmes; Migdal Filmes, 2012. 1 DVD (90 min.), color.

VIEIRA, João Luiz. Este é Meu, é Seu, é Nosso: introdução à Paródia no Cinema Brasileiro. **Filme Cultura**: revista da Embrafilme, Rio de Janeiro, n. 41/42, 1983.

VILCHES, Lorenzo. **Teoría de la imagen periodística**. Barcelona: Paidós Editora, 1993.

•••



Cartaz – *Born into Bronthels* | Divulgação

Título no Brasil: Nascidos em Bordéis

Título Original: Born into Bronthels: Calcutt's Red Light Kids

Direção, Fotografia e Roteiro: Zana Briski e Ross Kauffman

Trilha Sonora: John McDowell | **Elenco:** Shanti Das, Avijit Suchita, Manik Gour, Puja Muserjee, Tapasi Mamuno Kochi.

País de Origem: Índia/Estados Unidos **Ano:** 2004 | **Duração:** 85 min |

Gênero: Documentário

Palavras-chaves: Jornalismo comunitário, Fotografia; Documentário; Direitos humanos; Mídia Radical



JORNALISMO coleção
em SALA DE AULA

FOTOJORNALISMO COMUNITÁRIO: da invisibilidade ao protagonismo social em *Nascidos em Bordéis*¹

Jonara MEDEIROS²

Universidade Federal da Paraíba

Pedro NUNES³

Universidade Federal da Paraíba

Joana Belarmino de SOUSA⁴

Universidade Federal da Paraíba

“A Câmera é concebida como um instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo.” (Rouch e Morin)

Esse artigo, apresentado muito mais na forma de apontamentos, é fruto de nossa leitura do filme *Nascidos em Bordéis*, que coloca a fotografia na centralidade da narrativa, mas propõe discussões acerca de comunicação cidadã, empoderamento e inclusão social.

O tema proposto comunica-se diretamente com nossa própria abordagem, visto que no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo nos ocupamos em desvendar os processos de produção e recepção de conteúdos acessíveis pela comunidade surda, que em pleno século

¹ Trabalho originalmente apresentado para a disciplina **Encenações do Jornalismo no Cinema** [Jornalismo Temático], ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Nunes Filho no Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

² JORNALISTA. Mestre em Jornalismo pela Universidade Federal da Paraíba. E-mail: jonaramedeiros@gmail.com

³ JORNALISTA. Professor do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFPB. Pós-doutorado em Comunicação Digital pela Universidad Autònoma de Barcelona. E-mail: tecnovisualidades@yahoo.com.br

⁴ JORNALISTA. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Jornalismo da UFPB. Pesquisadora em jornalismo, acessibilidade e cidadania. E-mail: joanabelarmino00@gmail.com



XXI apropria-se das tecnologias como estratégia central para se fazer visível no mundo. Aqui ficamos a meio caminho da resenha e do ensaio, dialogando com autores como Paulo Freire, Jesús Martín-Barbero, assim como com contributos de teóricos das chamadas mídias radicais.

Nossa conclusão está dada pelos próprios fenômenos apreciados. O cinema, a fotografia e a alfabetização das comunidades excluídas para o uso de tais ferramentas são fundamentais para que a diversidade social se apresente em toda a sua multiplicidade e riqueza, e para que a ação se dê de acordo com as apropriações de tecnologias pelos próprios protagonistas. De acordo com Cicilia Peruzzo (2005, p.1),

Entre as principais características desse processo comunicacional estão: opção política de colocar os meios de comunicação a serviço dos interesses populares; transmissão de conteúdos a partir de novas fontes de informações (do cidadão comum e de suas organizações comunitárias); a comunicação é mais que meios e mensagens, pois se realiza como parte de uma dinâmica de organização e mobilização social; está imbuído de uma proposta de transformação social e, ao mesmo tempo, de construção de uma sociedade mais justa; abre a possibilidade para a participação ativa do cidadão comum como protagonista do processo.

A fotografia como ferramenta de mudança social, mobilização e empoderamento. Assim se revela a vivência traçada no filme *Nascidos em Bordéis*, narrado pela fotógrafa Zana Briski, que explorou o caótico Bairro da Luz vermelha, em Calcutá, na Índia. Na ocasião, ao se deparar com altos índices de prostituição e vulnerabilidade social, iniciou um trabalho de sensibilização através da fotografia, aplicando princípios básicos com oito crianças, todos filhos de prostitutas. Zana experimentou retratar a própria realidade através da fotografia e foi longe; transcendeu o limite que era apenas de registro e conquistou uma chance de crescimento, uma saída para quem, até então, não tinha perspectivas de futuro.

O direito à comunicação

Nesse contexto, o pensamento do educador Paulo Freire, ao constatar que “O homem é um ser de relações e não só de contatos, não está apenas no mundo, mas com o mundo” (FREIRE, 1975). Tal observação nos inspira a diagnosticar que, em muitos casos, os contextos sociais em que muitos jovens vivem no mundo apontam para o mesmo cenário: todos(as) vivem imersos em processos de incomunicação, excluídos do desenvolvimento de habilidades comunicativas e educacionais, praticamente condenados ao silêncio da ignorância. Uma vez que:

O direito à comunicação significa também o direito a ter presença e participação. Não somente acesso à informação, mas, muito mais que isso, ter acesso aos meios de produção da informação. Trabalhamos hoje com novos modelos de comunicação que ultrapassam o modelo distributivo e permitem mais participação e interatividade, visto que qualquer pessoa que tenha acesso aos meios torna-se comunicador(a). (SELAIMEN, 2004, p. 23).

A narrativa traz elementos que sinalizam a rede de representações que Nascidos em Bordéis construiu. Os problemas sociais, embutidos em seus personagens/protagonistas, para assim buscar sensibilizar o público para as vivências das crianças retratadas. Para a construção da narrativa fotográfica do trabalho apresenta a diversidade de personalidades dos personagens reais que dão vida à trama.

"O documentário não segue um roteiro, a história vai acontecendo enquanto Zana vai se envolvendo cada vez mais com as crianças, se enfiando em sistemas burocráticos, buscando apoios e patrocínios. É interessante perceber a personalidade de cada um refletida nas próprias fotos. Enquanto um fotografa para recordar, outro fotografa para protestar, ao mesmo tempo em que outro fotografa apenas porque é divertido. Mas é dessa diversidade de opiniões e de personalidades que nascem fotografias com grande valor

simbólico, e é isso que movimenta o filme do começo ao fim". (MARIA, 2012, sp.)

"É claro que assim que eu entrei nos bordéis eu conheci as crianças", esclarece a documentarista e fotógrafa Zana Brinski (NASCIDOS ..., 2004).

A identificação das crianças como sujeitos e o uso da fotografia como ferramenta para resgate da cidadania dessa população, por meio da própria imagem, são de fundamental importância, diante da exclusão vivida pelas pessoas que moram em Calcutá.

Uma sociedade ou um grupo social quando abre mão de produzir a sua própria imagem está enunciando a si mesmo, e assim, começa a deixar de existir enquanto sociedade ou grupo social distinto. [...] [Esse] abrir mão não significa deixar de produzir imagens, mas delegar a outrem a produção de sua própria imagem. (GURAN, 2008, p. 2).

O processo de ensino da fotografia com as crianças cria a possibilidade de projeção da realidade, de modo a alcançar a visualização da sociedade, potencializando a mobilização para as problemáticas apresentadas por essas comunidades. Esse processo não é, a priori, apenas compreendido como um mero *repassé* de conteúdos e/ou saberes técnicos. Trata-se de uma comunicação que se pretende sem fronteiras, e que pode elevá-las à condição de sujeitos coletivos produtores de conhecimentos. Uma comunicação que melhor se realiza quando ocorre entre *iguais*, entre pares que são em sua *comunidade*, onde todos se encontram no mesmo campo de vulnerabilidade, ao mesmo tempo, polos em situação similar na ação comunicativa.

É imprevisível a implicação que essa suposta *apropriação do olhar* terá em crianças antes privadas de qualquer forma de poder, incluindo o controle sobre suas próprias vidas, sobre sua própria história. É certo que a fotografia, de alguma forma, recupera o poder do olhar e que, dessa maneira, propicia uma certa apropriação do

FOTOJORNALISMO COMUNITÁRIO: da invisibilidade ao protagonismo social em *Nascidos em Bordéis*

mundo. Diante dos desejos, antes sufocados, a fotógrafa percebe que munir essas crianças com aparelhos fotográficos não é suficiente.

Era preciso dar, além de esperança, condições de concretizar sonhos. E isso só viria por meio do estudo. Porém, os esforços de Zana Brinski esbarram na incompreensão dos responsáveis pelas crianças e na burocracia das autoridades. Por meio dessa luta, há a descoberta de talentos que só puderam ser percebidos devido à intervenção da fotógrafa no Distrito da Luz Vermelha. O menino Avijit é um exemplo disso. Sua sensibilidade e seu olhar apurado se materializam em suas fotografias, o que acaba levando-o a ser convidado para participar, em Amsterdã, de uma mostra internacional de fotografia. Avijit retorna estimulado a estudar, entre outros exemplos vivenciados no documentário.

O diálogo entre o fotojornalismo e a inclusão

A experiência de assistir ao filme com a mediação do olhar da pesquisadora, nos remeteu ao nosso próprio objeto de pesquisa, ou seja, a comunidade surda, os processos de exclusão que envolvem a sua comunicação com a sociedade e as maneiras que eles mesmos encontram para transformar essas realidades desvantajosas.

De fato, um grupo pernambucano de jovens surdos denominado *Fotolibras* vivencia, no Recife, um protagonismo por meio da fotografia que acaba possibilitando a saída do gueto para uma interação de mediação dos conhecimentos e da comunicação. É possível descobrir, ao acompanhar as atividades do *Fotolibras*, as novas formas de interações e conexões estabelecidas entre os integrantes, professores envolvidos, familiares e sociedade.

Para além de *repassar* técnicas e conteúdos, os instrutores atuam como mediadores, que, de acordo com Jesus Martín-Barbero (2007), “são transmissores de uma mensagem, mas estão inseridos no tecido da cultura popular do bairro”. Essa forma de narrar a realidade, com a percepção peculiar dos mediadores (que reeditam

informações de surdo para surdo), funciona, ao longo dos cursos, como uma experiência lúdica no despertar do olhar.

Além das aulas regulares são realizadas saídas fotográficas, para pôr em prática a teoria aprendida em sala de aula. Também são elaborados ensaios fotográficos relacionados aos temas abordados durante o curso, junto com outras áreas de interesse. Para aumentar a visibilidade da comunidade, e da cultura surda, são organizadas exposições das fotos produzidas. Mas, se faz imprescindível registrar que todos os momentos são marcados por rodas de troca de experiências, de visões de mundo e de intensas negociações, que vão desde os temas das fotos até os formatos e espaços destinados às exposições e ao compartilhamento com outras pessoas, por meio da Internet.

Essa troca intensa tem relação com o papel dos meios de comunicação, ou de práticas comunicacionais, como analisa Pedrinho Guareschi: “nenhuma sociedade pode se manter, muito menos se transformar, sem que haja algo que a sustente e a reproduza socialmente. E esse é o papel dos meios de comunicação” (GUARESCHI, 2013, p. 34).

Assim como ocorre em *Nascidos em Bordéis*, que também conta com sujeitos que, historicamente, estiveram impedidos da possibilidade real de exercer sua autonomia no mundo público da comunicação, a aprendizagem da técnica aparece, nesse caso, como mais uma estratégia para publicar suas causas, independentemente dos meios que serão reunidos para isso. Não observamos, todavia, uma conversão/adesão meramente instrumental e irrefletida sobre a técnica – que, nos dois casos, funciona mais como um método para *acordar* as pessoas para sua própria realidade e para a edificação de novos olhares/visões de mundo, como observa Paulo Freire:

○ Sujeito pensante não pode pensar sozinho. Não pode pensar acerca dos objetos sem a co-participação de outro Sujeito. Não existe um 'eu penso', mas sim um 'nós pensamos' o É o 'nós pensamos' que estabelece o 'eu penso' e não o oposto. Esta co-participação dos Sujeitos no ato de

FOTOJORNALISMO COMUNITÁRIO: da invisibilidade ao protagonismo social em *Nascidos em Bordéis*

conhecer se dá na comunicação. [...] A comunicação implica uma reciprocidade que não pode ser rompida. Portanto, não é possível compreender o pensamento sem referência à sua dupla função: cognoscitiva e comunicativa. [...] O que caracteriza a comunicação enquanto este comunicar comunicando-se é que ela é diálogo, assim como o diálogo é comunicativo. [...] A educação é comunicação, é diálogo, na medida em que não é transferência de saber, mas encontro de sujeitos interlocutores que buscam a significação dos significados. (FREIRE, 1983, p. 66-9).

Portanto, do antigo lugar inerte de receptores passivos, começamos a vislumbrar novos sujeitos que tentam se alçar à posição de protagonistas de sua história. Ao romper as interdições, ultrapassam as fronteiras das culturas invisíveis para se descobrirem sujeitos de uma comunicação, no sentido próximo ao que Jesus Martín-Barbero conceitua. Eles estão descobrindo as potencialidades do termo comunicação em meio a uma comunidade que teve sua cultura paulatinamente ocultada, relegada a segundo plano, ou mesmo desvalorizada, nos processos de comunicação que convencionalmente se firmaram no cenário brasileiro.

Comunicação significará então colocação em comum da experiência criativa, reconhecimento das diferenças e abertura para o outro. O *comunicador* deixa, portanto, de figurar como intermediário – aquele que se instala na divisão social e, em vez de trabalhar para abolir as barreiras que reforçam a exclusão, defende o seu ofício: uma comunicação na qual os *emissores-criadores* continuem sendo uma pequena elite e as maiorias continuem sendo meros receptores e espectadores resignados – para assumir o papel de *mediador*: aquele que torna explícita a relação entre a diferença cultural e desigualdade social, entre diferença e ocasião de domínio e a partir daí trabalha para fazer possível uma comunicação que diminua o espaço das exclusões ao aumentar mais o número de emissores e criadores do que o dos meros consumidores. (MARTÍN-BARBERO in MORAES, 2003, p. 69).

O fotojornalismo como produto midiático, acaba por estabelecer um poder de penetração social enquanto resgate que reflete a vida dos personagens do documentário. Ao projetar a realidade em sua essência, reforçando e legitimando o contexto da população de Calcutá, identificamos uma via dupla; onde a fotografia é instrumento (na formação do olhar, através das aulas de fotografia com as crianças) e produto, ao projetar as potencialidades dessa realidade. Segundo Martín Barbero, o processo de formação de comunicadores ajuda a eliminar o espaço de exclusão e potencializa o protagonismo de um sujeito ativo.

Da invisibilidade à resistência

Mas, o que será desses jovens revelados no filme ao ascenderem como sujeitos no processo de comunicação? Disseminarão, pelas *mídias radicais*, conteúdos que são frequentemente impedidos de aparição pública nos meios convencionais? E mesmo tendo conseguido colocar em pauta suas demandas, resta saber se a abordagem é a devida. Não estariam esses sujeitos, os surdos em Recife e as crianças filhas da rede de prostituição na Índia, em suas culturas e manifestações, colaborando com a constituição de novos ambientes de resistência, via grupamentos no *Orkut*, campanhas no *Youtube*, *Twitter*, produções fotográficas e vídeos?

Entendemos que essas mídias, produzidas por uma audiência ativa que vai até as bases das comunidades do Recife e da Índia para despertar novos olhares para o mundo? Esses indicativos podem ser os elementos que irão favorecer à adesão de mais pessoas às causas desses grupos. Desse modo, a compreensão da comunicação como um direito humano vai sendo consolidada em meio a essa comunidade como uma resistência criativa, independente e plural, às múltiplas formas de apagamento desses sujeitos, podendo, ainda, ir além, ao servir como uma chama contínua, acesa e vibrante.

FOTOJORNALISMO COMUNITÁRIO: da invisibilidade ao protagonismo social em *Nascidos em Bordéis*

A mídia radical alternativa pode permitir que as pessoas engajadas em movimentos sociais comuniquem esses e outros discernimentos umas às outras. Não com sucesso automático, é claro (DOWNING, 2002, p. 69).

O gênero do documentário é fundamental para a devida abordagem dessa narrativa social. O real e a lente em plano aberto para o cotidiano, focam e direcionam para a expansão do documentário na paisagem da produção audiovisual. A esse respeito, o estudioso Francisco Elinaldo Teixeira (2004, p. 7), afirma:

preso ao real como matéria-prima de base e referente insubstituível, o campo do documentário se apossa e se alimenta de novos materiais das realidades virtuais emergentes, reatualizando-se e compondo peças híbridas de grande impacto expressivo e comunicacional

Nesse sentido, *Nascidos em Bordéis* confirma essa conjuntura. Trata-se um filme que demonstra o quanto a riqueza de uma vivência carregada de significados, nas mãos de pessoas sensíveis e envolvidas com o contexto, pode alcançar a uma categoria de grande importância enquanto expressão audiovisual.

Os cineastas são frequentemente atraídos pelos modos de representação do documentário quando querem nos envolver em questões diretamente relacionadas com o mundo histórico que todos compartilhamos. Alguns enfatizam a originalidade ou a característica distintiva de sua própria maneira de ver o mundo: vemos o mundo que compartilhamos como se filtrado por uma percepção individual dele. Alguns enfatizam a autenticidade ou a fidelidade de sua representação do mundo: vemos o mundo que compartilhamos com uma clareza e uma transparência que minimizam a importância do estilo ou da percepção do cineasta (NICHOLS, 2005, p. 20).

Desse modo, foi possível identificar que são estratégias de resistência e, ao mesmo tempo, de oposição a um modelo de sociedade excludente, que não contempla a pluralidade de sentidos e

de pessoas existentes na sociedade. O cinema continua sendo, desse modo, os olhos atentos ao mundo e nada mais.

Referências

- DOWNING, John D.H. **Mídia radical**: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais. Tradução de Arlindo Machado. São Paulo: Editora Senac, 2002.
- FREIRE, Paulo. **Educação como Prática de Liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1975.
- GUARESCHI, Pedrinho A. **O direito humano à comunicação**: pela democratização da mídia. Petrópolis: Vozes, 2013.
- GURAN, Milton, O olhar engajado: inclusão visual e cidadania. **Studium**, Campinas, v. 27, 2008. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br>>. Acesso em: 20 mar. 2009.
- MARIA, Joaquina NERD. Resenha – Nascidos em Bordéis. 30 de mai. 2012. Disponível em: <<https://marijoakina.wordpress.com/2012/05/30/nascidos-em-bordeis-4/>>. Acesso em: 28 mar. 2017.
- MARTÍN-BARBERO, J. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- NASCIDOS em Bordéis. Direção, Produção e Edição: Zana Briski e Ross Kauffman. EUA; Índia: Red Lights Films, 2004.1 DVD (85 min.), color.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papirus, 2005.
- PERUZZO, Cicilia. Direito à comunicação comunitária, participação popular e cidadania. **Lumina** -Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora, v.1, n. 1, jun. 2007. Disponível em: <<https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/201/196>>. Acesso em: 23 mar. 2017.
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). **Documentário no Brasil**: tradição e transformação. São Paulo: Summus, 2004.

•••