



O TRABALHO JORNALÍSTICO COMO ELEMENTO DE COMPOSIÇÃO FICCIONAL NO CINEMA AMERICANO¹

Reinaldo Maximiano Pereira, jornalista, UnilesteMG, CCJ.

Introdução

“É importante ir ao cinema, mesmo que seja para ver produções sofríveis, para perceber quais são os caminhos que estão sendo trilhados pela humanidade. Só assim é possível perceber que ruins talvez não sejam os filmes.”

Syd Field

O cinema vem propondo, ao longo de quase 110 anos de história, um incontável número de representações sobre as mais variadas atividades profissionais: médicos, advogados, arquitetos, militares, artistas, psicólogos, empresários, policiais, detetives, políticos. Além de outras atividades: prostitutas, gigolôs, gângsteres, assaltantes, maníacos homicidas, traficantes.

O cinema não é o único produtor de significados sobre a realidade. Outras práticas distintas, como a literatura, a pintura e a fotografia possuem os seus poderes de criar imagens e conceitos a respeito dos profissionais por elas representados. Mas foi o cinema, sobretudo o americano, o responsável pela dupla e contraditória imagem que o jornalismo (que oscila entre um ofício nobre e uma atividade marginalizada) e o jornalista (que oscila entre o herói ou o vilão) receberam desde 1909², com *O Poder da Imprensa (The Power of the Press)*, de Van Dyke Brook, passando por obras como *Cidadão Kane (Citizen Kane, 1941)*, de Orson Welles, *A Montanha dos Sete Abutres (The Big Carnival: ace in the Hole, 1951)*, de Billy Wilder, *Todos os Homens do Presidente (All the President's Men, 1976)*, de Alan Jay Pakula, aos recentes *O Quarto poder (Mad City, 1997)*, de Konstantin Costa-Gavras, e *O Informante (The Insider, 1999)*, de Michael Mann, isso só para se limitar às produções mais conhecidas.

¹ Condensação da minha monografia para conclusão do curso de pós-graduação em Jornalismo e Práticas Contemporâneas, no Centro Universitário de Belo Horizonte (UNI-BH), intitulada “As *routines* produtivas do Jornalismo no Cinema”, concluída em 2002, sob orientação do prof. Dr. Bruno Souza Leal.

² Um catálogo foi organizado pela Cinemateca Portuguesa e publicado pelo semanário Expresso em 1993 lista mais de 600 de obras sobre o tema “jornalismo”.



Quanto ao jornalismo no cinema, no dizer de Pedro Butcher em artigo publicado no *Observatório da Imprensa*:

“Do confortável posto da ficção, o cinema já manipulou platéias para enaltecer ou destruir a mídia, reforçar seus mitos ou denunciá-los ferozmente. Nos filmes, principalmente os americanos, o jornalismo tanto pode ser visto como o ‘quarto poder’ de fato (como em *Todos os homens do presidente*, de Alan J. Pakula, sobre o caso Watergate) como um ‘quarto poder’ perverso, como no recente filme de Costa-Gavras, que leva exatamente esse título (...). Uma prova de que o assunto está mais do que em evidência é que, só em 98, três filmes [*Quarto poder*, *Mera Coincidência* e *O Show de Truman*] refletiram de forma espertíssima sobre os dilemas éticos das novas questões do jornalismo diante da sociedade do espetáculo e da imagem”

Pedro Butcher³

O interesse pela representação da atividade jornalística, aqui, surgiu da inquietação frente ao número considerável de filmes sobre jornalistas – os *newspaper movies*. Os filmes que figuram no corpo deste trabalho como objetos de estudo são *Todos os Homens do Presidente* e *O Informante*. Duas obras que apresentam, mesmo que de forma romanceada, uma história real em que a ética profissional confronta-se com os interesses empresariais e políticos dos órgãos de informação.

O trabalho proposto constitui uma tentativa de analisar como esses filmes representam o processo de investigação jornalística ilustrando seus elementos e conceitos – a apuração e veracidade dos fatos, a atribuição de valores ao acontecimento e seu relato como notícia. Defende-se, previamente, que a representação do processo de produção das notícias e a ilustração de seus conceitos nos filmes de Pakula e Mann operam uma tentativa de garantir veracidade à representação de duas histórias reais e encenam, mesmo que implicitamente, uma tentativa de focar um ideal do jornalismo encarado ainda como o guardião e o defensor dos cidadãos contra eventuais abusos de empresas privadas (o caso Wigand em *O Informante*) e das mais altas instâncias do poder constituído (a cobertura do caso Watergate em *Todos os Homens do Presidente*).

³ BUTCHER, Pedro. O quarto poder refletido no telão. *Observatório da Imprensa*. São Paulo, 20 de agosto de 1998. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/aspas/ent200898a.htm>>. Acesso em: 19 de março de 2001.

1 Trabalho apresentado na Sessão de Temas Livres, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



Cinema e Jornalismo: Afinidades

Para quem gosta e assiste parece não haver dúvidas de que o cinema se interessa pelo jornalismo. Assim como alguns jornalistas também manifestam interesse pelo cinema. Segundo Isabel Travancas, em artigo intitulado *O Jornalista como personagem de cinema*, trata-se de “um profissional privilegiado pelas produções cinematográficas, sendo protagonista de inúmeros filmes, principalmente americanos” (2001:1). E, de acordo com o jornalista Alberto Dines, o “cinema, primeira arte de massas, é também o mais persistente observador da imprensa”⁴, sempre acompanhando os fatos de destaques na mídia, e também, alguns abusos, e transportando-os inevitavelmente para as telas. Mas por quê dessa aproximação, desse interesse, nas palavras de Stella Senra:

“Tanto no cinema quanto no jornalismo os dispositivos técnicos, os recursos narrativos ou de linguagem foram desenvolvidos, cada um a seu modo, a serviço de uma mesma “transparência” de registro que assegurou, para o jornal, a afirmação da sua objetividade e para o cinema, a insistência na verossimilhança das suas imagens”
(SENRA, 1997:38)

Para Senra a afinidade entre o jornalismo e o cinema é histórica pois e há entre ambos uma colaboração intensa tanto na escolha dos temas veiculados como nas formas que são habitualmente exploradas pelo jornal – o documentário e a reportagem. A autora acredita que essa afinidade também se dá em termos de narrativas focadas na ação dos personagens envolvidos numa trama. De acordo com a autora o cinema e o jornalismo americanos “beberam no mesmo modelo narrativo romanesco que consagrou, no cinema, o padrão narrativo “hollywoodiano”, e no jornalismo, o modelo americano dominante de apresentação das notícias.” (1997:39).

O modelo de narrativa que se consagrou em Hollywood mostra em seus filmes personagens “individualizados” e organizados em torno de uma ação que se desenvolve dentro de um princípio de causalidade, ou seja, o personagem apresenta-se com um

⁴ DINES, Alberto. Quem é o vilão de *O Informante?*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 2000. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/aspas/ent05032000a.htm>> Acesso em: 19/03/02.



objetivo claro dentro da trama – mesmo que pessoal – e um papel a desempenhar que pode culminar em vitória ou fracasso.

No modelo americano de jornalismo, que se consagrou no resto do mundo, a notícia obedece a um princípio de organização chamado *Pirâmide Invertida*, em que os fatos são expostos em ordem decrescente de importância cuja abertura deve responder às questões: Quem? O quê? Onde? Quando? Como? Por quê?

“Ora estas diretivas destacam justamente o indivíduo, focalizam a ação e invocam a sua causalidade, e agenciam uma narrativa que tende, conseqüentemente, às mesmas normas que determinam a narrativa ficcional cinematográfica”.(1997:41)

De acordo com o raciocínio da autora, acompanhar o trabalho do jornalista em um filme é acompanhar o desenvolvimento de uma trama em que o jornalista investiga, faz averiguações, apura dados conversa com os mais variados tipos de pessoas, frequenta os lugares mais diversos – da boca do lixo aos salões e corredores do poder – para no final vir à tona a revelação da “verdade” – o desfecho da jornada – “procedimento, muito ao gosto do cinema, a iluminar os picos da ação, a destacar os dados mais importantes, e a deixar na sombra os elementos secundários” (1997:41). E em virtude disso:

“as configurações espaciais dos filmes mostrarão principalmente a redação e o local do acontecimento; quanto à sua temporalidade, como a ação específica do repórter consiste em desvendar o fato, o desfecho do filme de jornalista coincidirá geralmente com a revelação da “verdade” pelo jornalista”.(1997:41)

Representações e imagens de um profissional

Há um universo diferenciado de produções que tratam o jornalismo de modo central ou periférico⁵. Isabel Travancas, em seu já referido trabalho, selecionou três

⁵ Os filmes que abordam o jornalismo de modo periférico são aqueles em que o repórter é mero coadjuvante da ação – pode por vezes servir de válvula propulsora dos dramas de um filme – ou aparece apenas para marcar a presença da imprensa para cobrir um determinado fato. Exemplos: o cinegrafista que registra o incêndio da *Torre de Vidro*, em *Inferno na Torre*; em *O Pagador de Promessas*, o lavrador Zé do Burro é usado como chamariz de um jornal baiano que lhe atribui opiniões sobre

filmes em que o personagem-jornalista está em foco: *No Silêncio da Cidade*, de Fritz Lang (1956); *A Montanha dos Sete Abutres*, de Billy Wilder (1951); e *Todos os Homens do Presidente*. A análise proposta pela autora tinha o objetivo de discutir a construção de estereótipos do jornalista feita pelo cinema americano que ora o apresenta como “herói” e ora como “vilão”.

“(…)qual jornalista o cinema privilegiou em suas produções? Herói e bandido estiveram presentes em diferentes filmes e períodos. O vilão é representado pelo profissional que não mede esforços para conseguir seus objetivos e dar um “furo” de reportagem. Sem caráter e traficando pelo submundo do crime, ele não hesita em colocar sua carreira na frente de tudo e todos. O herói identifica-se com os valores do mundo público e defende a verdade, a democracia, o bem comum. Nesse sentido pode-se dizer que o jornalista surge como o herói urbano do século XX. Não é à toa que Clark Kent, o Superhomem - é jornalista”. (2001:2)

Preliminarmente, considera-se válido o raciocínio de Isabel Travancas e a observação de que o profissional da imprensa é representado pela vertente dramática e maniqueísta do “herói” e do “vilão”. Mas é importante destacar que os *newspaper movies* sempre apresentam o jornalista com um rosto, uma identidade e um aspecto meramente humanos e, portanto, ele está sujeito aos reveses da vida e da profissão – até mesmo o Clark Kent não pode fugir disso. Também é importante destacar o fato de a imprensa, no cinema americano, ser abordada de acordo com uma “teoria liberal” que a concebe como uma fiscal crítica e independente do papel do Estado e de outras instituições existentes na sociedade, o chamado “Quarto Poder da Nação” que resguarda os direitos dos cidadãos.

Poderia-se supor que o personagem-jornalista “herói” seria o defensor da democracia norte-americana sua composição reuniria características como o bom senso, bom caráter e engajada preocupação com os fatos e com as pessoas. Tais características lhe garantiram, em tese, a empatia do público. Poderia ser uma tentativa de expressar, mesmo que modo subliminar, que essa defesa é a maneira correta de se proceder, seria, por exemplo, o caso de *Todos os Homens do Presidente*. Já o “vilão” seria o avesso, a composição desse personagem realçaria características repulsivas como o

temas desconhecidos, como reforma agrária; em *O Advogado do Diabo*, a sucessão de testemunhos comprados, subversão dos fatos de um inquérito, dramas familiares e mortes se devem a intervenção de um jornalista que tripudia de um advogado que nunca perdeu uma causa, diante de um irrefutável caso de pedofilia.

maquiavelismo, o mau-caratismo e a postura *blasé* a fim de compor um personagem antiético e/ou subversivo e provocar a antipatia do público, seria o caso de *A Montanha dos Sete Abutres*, de Billy Wilder, e, inclui-se, *O Quarto Poder*, de Konstantinos Costa-Gavras. Estes dois últimos são filmes marcados pela interferência constante dos repórteres na exploração do “interesse humano” das notícias, cujo conceito, na realidade, é fortuito e complicado de definir. Em muitos manuais de jornalismo é comum encontrar recomendações de como proceder para realçar esse interesse nas notícias. É o caso do jornalista Mário Erbolato que, diante da dificuldade de definição, recorre aos exemplos “tácitos”:

“A frialdade das estatísticas, a descrição de uma obra pública que será inaugurada, bem como o discurso de um Governador ou um debate na ONU, devem ser entremeados com notícias que falem do próprio homem, que participa desses acontecimentos. Dizer que um incêndio provocou prejuízos de 10 milhões de cruzeiros e destruiu o prédio de 20 andares é pouco. O repórter deve contar o drama dos que esperaram ser socorridos pelos bombeiros e as conseqüências para as respectivas famílias dos que não conseguiram ser salvos” (ERBOLATO, Mário 1991:62)

A citação absurda guarda proximidade com a noção de sensacionalismo, já que o repórter deve buscar o drama dos acontecimentos. É justamente isso que Charles “Chuck” Tatum (Kirk Douglas) e Max Breckett (Dustin Hoffman) fazem. Para que o fato que estão cobrindo perdure por mais tempo nos noticiários, ambos retardaram ao máximo o desenlace de um drama – aparentemente simples de ser resolvido – transformado, de uma hora para outra, em fato jornalístico digno de repercussão em rede nacional..

No filme de Wilder, o repórter Tatum é um profissional falido que tenta reconstruir a carreira trabalhando em uma gazeta em Albuquerque, no Novo México. Ao tomar conhecimento que um homem está soterrado na Montanha dos Sete Abutres⁶, Tatum tenta retardar, a todo custo, o socorro de Leo Mimosa para explorar “jornalisticamente” o acontecimento. Em certa altura do filme ele diz - “Eu não faço as coisas acontecerem, só as escrevo” – ele diz que não, mas faz sim, e da maneira que mais lhe convém. Seu objetivo expresso: alçar a notoriedade como o único repórter que

⁶ O nome já faz uma alusão à morte e, implicitamente, ao fato de os abutres se alimentarem de matéria orgânica decomposta, é uma alusão também metafórica para o *pack* de repórteres que cobrem o mesmo caso –

tem informações exclusivas sobre o local do soterramento e do estado de saúde de Leo, assim ele estaria “cavando” seu caminho de volta ao *Times* nova-iorquino – ou, como se vê no filme, a sua própria sepultura.

Já o repórter Max, de *O Quarto Poder*, segue o mesmo percurso. No filme, ele tenta reconstruir a carreira após ter “sobrevivido” a um escândalo do passado pouco digno de orgulho⁷. Para sair do anonimato e da cobertura de “amenidades” em Madeline, Califórnia, e tentar se projetar novamente na mídia nova-iorquina ele explora até a exaustão o drama de um segurança de museu que foi demitido, Sam Baily (John Travolta), que, armado, tenta reaver o emprego, mas por descontrole emocional faz como reféns crianças que visitavam uma exposição de dinossauros.

As duas obras parecem ter sido construídas para discutir ética, como se a ética só se desse no momento da cobertura do fato e não em todo o processo de produção da notícia. É claro que a visão e a postura inescrupulosa de Max e Charles comprometem o conteúdo da informação que divulgam. Isabel Travancas diz que muitas vezes, por esse grau de comprometimento, o jornalista pode ser confundido pelo público com a notícia que este profissional cobre ou até mesmo pelos lugares que frequenta.

“Ao ser responsável pela cobertura de polícia, um repórter precisará estabelecer relações com os habitantes deste mundo e terá seu nome fatalmente associado ao crime e à violência. Da mesma maneira o jornalista que trabalha na chamada “imprensa marrom”, tipo específico de jornalismo baseado no sensacionalismo, que age sem ética e se valendo de chantagem e corrupção para atingir seus fins, possui uma determinada imagem junto ao leitor” (TRAVANCAS, 2001:3).

Os filmes de Wilder e Costa-Gavras enfocam o tipo de jornalista que tem como meta, em sua carreira profissional, a ascensão à notoriedade, ao sucesso, ao prestígio, atropelam a ética profissional, subvertem as informações e tentam controlar os fatos ao bel-prazer. Talvez essas sejam as características que permitam que eles sejam comumente rotulados como “vilões”.

1 Trabalho apresentado na Sessão de Temas Livres, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



Espaço Urbano

O cinema, ao longo de sua história, o não fugiu ao fato de que o repórter vive em uma cidade, e muitas vezes é o personagem mais sintonizado com as questões e problemas da malha urbana, lugar em que ele retira e reporta os fatos e acontecimentos cotidianos. A ambientação em espaço urbano conformaria uma espécie de “padrão” para os “filmes de jornalistas”. *A Montanha dos Sete Abutres*, por exemplo, é uma exceção. Sua ação se desenvolve numa cidade do interior: o ritmo vertiginoso de trabalho cede espaço para a morosidade. A noite nova-iorquina é substituída pelo “dia absolutamente claro e tórrido do deserto” (1997:123), mas a ambição profissional ainda é uma clara referência para os personagens jornalistas nos filmes.

Outras características assinaladas por Travancas ajudam a compor a imagem cinematográfica do personagem-jornalista no espaço urbano, é o cigarro e a bebida como marcas constantes do cotidiano dos profissionais da informação. O uso desses elementos pode resultar tanto na representação de hábitos dos personagens sem grandes conseqüências para trama, como para realçar, em alguns casos, personagens de índole “fraca” e sem autocontrole, e, também, para composição ficcional de profissionais em tempo integral. De acordo com a autora há um forte correspondente social para isso⁸:

“O cigarro compõe um personagem intensamente identificado com seu trabalho e com o estresse que lhe é característico. O bar e a bebida compõem o cenário de relaxamento e sociabilidade. (...) Curiosamente em minha pesquisa sobre jornalistas (1993) notei (...) a questão do alcoolismo como uma das doenças mais freqüentes entre estes profissionais” (2001:6).

Todas essas características podem ser reunidas para compor os filmes que se apresentam como críticas ao jornalismo, e por extensão à mídia, que muitas vezes podem ser irônicas, como em *Nos Bastidores da Notícia* (1987), de James L. Brooks, e *Mera Coincidência* (1997), de Barry Levinson, e mordazes, como em *O Quarto Poder*. Como, também, para “homenagear” a missão do jornalismo de informar e de fiscalizar os poderes e

⁷ Ao cobrir, ao vivo e em rede nacional, a queda de um avião, Max teve um sério entreviro com âncora da rede de TV em que trabalhava Kevin Hollander (personagem do ator Alan Alda) que insistia em colocar no ar as imagens dos corpos das vítimas.

⁸ A autora se refere na citação à obra *O Mundo dos Jornalistas* (Summus, 1993) em que ela descreve o cotidiano dos repórteres dentro e fora da redação e verifica que em muitos casos a casa do jornalista é uma extensão do ambiente de trabalho.



de defender a objetividade como um valor pragmático para os jornalistas. Seria o caso de *Todos os Homens do presidente* e *O Informante*?

Traveling para a produção das notícias

Há filmes que mostram o personagem-repórter e reconstituem nas telas o processo de produção de uma notícia. Nessas obras a ação ficcional consiste em acompanhar um trabalho jornalístico de investigação com um tom policialesco, como ocorre em *Todos os Homens do Presidente*. Já em *O Informante* o que impera é o altruísmo e a defesa da informação dos interesses corporativos. Em épocas diferentes, os dois filmes representaram a dinâmica da atividade jornalística, suas rotinas (a recolha ou coleta, a seleção e o *editing* ou apresentação das notícias, as fases do trabalho jornalístico que são alvos das análises da abordagem do *newsmaking*) e o papel proeminente das fontes de informação.

Nos filmes de Alan Pakula e Michael Mann, o espectador vê retratada a dependência que os órgãos de noticiosos têm com suas fontes. É uma forma de enfatizar na tela que as fontes são mesmo “factor determinante para a qualidade da informação produzida pelos *mass media*” (WOLF, 1999:222). Para a ação de *Todos os Homens do Presidente* e *O Informante* elas são de vital importância por instigar o trabalho de investigação jornalística e acabam se tornando um recurso a mais para a dramatização.

O filme de Pakula, por exemplo, mostra seqüências em que o personagem-repórter Woodward recebe e faz numerosas ligações telefônicas com o objetivo de angariar informações exclusivas sobre os cinco homens presos na sede do Partido Democrata. Cada informação que ele recolhe é anotada num bloco de papel, inclusive as reações emocionais de cada fonte contatada. Depois de um percurso demorado, Woodward repassa as informações que colheu para que o editor julgue se elas serão publicáveis ou não. É o editor quem decide se barra ou se publica as informações sobre a invasão – no filme é usado o termo “arrombamento” – em Watergate.

Ao ilustrar a jornada do repórter, o filme de Pakula tenta expressar a idéia do quanto esse trabalho é penoso, difícil e criterioso. O filme também mostra as técnicas de entrevista e pesquisa como método de investigação que chega a fazer o gáudio de alguns



dos apreciadores e entusiastas da obra e do assunto, como a jornalista Rosa Nívea Pedroso.

“Bernstein e Woodward trabalharam com método. Pelo menos duas pessoas deveriam confirmar uma determinada informação para que ela fosse publicada. Eles não usavam gravador, às vezes nem podiam tomar notas. Por isso, o método era conversar, tentar registrar as informações novas na memória e conversar, conversar, pesquisar, pesquisar, verificar, verificar. Os desmentidos serviam para corrigir a rota das investigações. Bob e Carl levaram até às últimas conseqüências seu trabalho investigativo, transformando a aventura da reportagem investigativa no ideal do jornalismo”⁹.

Em vários momentos do filme os repórteres Bernstein e Woodward enfrentam circunstâncias de incerteza e ansiedade, o clima ideal para um *thriller* de espionagem cujo clímax é o rastreamento de nomes a partir de uma lista dos funcionários da Casa Branca e do comitê para de reeleição de Richard Nixon – daí o título *Todos os Homens do Presidente*. A trajetória do filme é linear, o fato real é recortado e as situações são montadas de forma não comprometedoras para a produção. O filme, por exemplo, não aborda, nem de leve, o fato de que Nixon usava de sua posição para dificultar a ação da justiça o quanto podia. Os personagens raramente pronunciam o nome do presidente, quando querem falar dele eles dizem “Casa Branca”. Os nomes mais pronunciados na trama são de personalidades “menores” que o presidente. Talvez isso constitua um procedimento usado para evitar entraves para a produção do filme, já que este foi rodado dois anos após a renúncia de Nixon. O enredo se desenvolve de forma lenta, vale-se dos clichês dos filmes *noir* dos anos 30 e 40 como as tomadas à noite e sem oscilações bruscas de câmera. O foco da ação é a escalada dos personagens Woodward e Bernstein rumo ao esclarecimento do mistério que cerca o caso que investigam.

Já as questões relativas às rotinas de trabalho apenas passam pela trama, figuram no filme para dar verossimilhança aos personagens. Os cenários por exemplo são ideais, apesar de convincentes e verossímeis, mas servem para que quando a câmera dê o seu *traveling* illustre o local de trabalho, a redação, que está, muitas vezes, vazia, ordeira, limpa e extremamente iluminada. A sensação é de as pessoas da redação não têm pressa.

⁹ PEDROSO, Rosa Nívea. Quando a reportagem muda o rumo da história – Watergate 30 anos, o filme. Observatório da Imprensa, São Paulo, 26 de junho de 2002. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/m260620021.htm>> Acesso em: 26/06/02.



Davi versus Golias

Pierre Bourdieu¹⁰ explica, de modo soberbo, o papel das fontes, ao salientar, que a televisão, por exemplo, é um instrumento que, teoricamente, permite atingir uma audiência muito abrangente, e, que por isso, quem se dispõe a dar entrevistas deve considerar certo número de questões prévias, ou seja, é preciso que o entrevistador saiba de antemão se a pessoa a quem se pretende entrevistar tem mesmo algo de consistente a dizer. Já o entrevistado tem que pensar se está mesmo disposto a falar e se pode fazê-lo. Bourdieu se refere a uma sucessão de *talk-shows* televisivos repletos de entrevistas inócuas (1997:18). As questões são:

“O que tenho a dizer está destinado a atingir todo o mundo? Estou disposto a fazer de modo que meu discurso, por sua forma, possa ser entendido por todo mundo? Será que ele merece ser entendido por todo mundo? Pode-se mesmo ir mais longe: ele deve ser entendido por todo mundo? (BOURDIEU, 1997:18)”

Se essas perguntas fossem feitas, por exemplo, para o bioquímico Jeffrey Wigand – retratado no filme *O Informante* – seria necessário fazer outras perguntas, de acordo com Bourdieu: “ele tem algo a dizer? Está em condições de poder dizê-lo? O que ele diz merece ser dito nesse lugar?” (BOURDIEU, 1997:18). Este é o mote para a ação do filme de Michael Mann a partir de um caso real que envolveu o referido bioquímico, a rede CBS e as empresas tabagistas. Convertendo o caso para a ficção Mann e Eric Roth – ambos assinam o roteiro do filme – realçam o tormento que essas perguntas são – e possivelmente o foram na vida real – para o cientista Wigand (interpretado no filme pelo ator Russel Crowe) ex-diretor de pesquisas de uma empresa fabricante de cigarros, a Brown & Williamson (B&W). Wigand foi demitido devido à instabilidade de temperamento e “excesso de escrúpulos morais”¹¹. O que prende Wigand a B&W é um contrato de confidencialidade, ou seja, ele está proibido de revelar qualquer informação interna da empresa – outro ponto estratégico para a ação do filme, um inocente que não pode falar o que sabe porque a sua vida e a vida de seus familiares estão ameaçadas¹².

¹⁰ BOURDIEU, Pierre. Sobre a Televisão. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. Bourdieu morreu no dia 23 de janeiro de 2002.

¹¹ O filme aborda mas não explica o que vem a ser isso. Na verdade, Wigand não concordava com a atitude da B&W de inserir aditivos químicos no cigarro que aceleram a dependência do fumante.

¹² O diretor Alfred Hitchcock foi um dos que melhor se valeu de artifícios semelhantes ao desse filme.



Dentro desse contexto o personagem-jornalista entra em cena, Lowell Bergman (Al Pacino), que aproveita a oportunidade de ter acesso a uma fonte importante para convencê-la a falar o que sabe para o seu programa, o *60 Minutes*, mas para isso terá que vencer a relutância de seu informante. O jornalista instiga Wigand a falar e frisa, a todo instante, que esta é uma decisão pessoal e que ele (Bergman) não tem nada com isso.

“LOWELL BERGMAN

Então você está em conflito, Jeff. Porque o negócio é o seguinte: se você tem dados vitais que o povo americano deve saber para seu próprio bem-estar e você se sente compelido a revelá-los, infringir seu contrato, é uma coisa. Por outro lado, se quer honrar o contrato, então é simples: faça isso. Não diga nada, não faça nada. Só uma pessoa pode resolver isso para você, e é você mesmo, sozinho.” (*O Informante*, 1999: 42min40seg)¹³.

Como acontece em *Todos os Homens do Presidente* Mann vai transportar para as telas questões do universo jornalístico, uma delas questões é o valor informativo do fato. Durante a reunião de pauta, os produtores do *60 Minutes* assistem às cenas em que os sete maiores fabricantes de cigarro declaram em juízo que a nicotina não vicia. A equipe avalia se o informante que têm em mãos é digno de entrar em um bloco do programa.

LOWELL BERGMAN

Os sete diretores da indústria de tabaco. (Wigand) Disse que deviam ter medo dele. Deve ser medo do que ele podia revelar. Agora digam-me: o que ele poderia dizer que ameace este pessoal?

MIKE WALLACE

Não é que o cigarro faz mal. Não é novidade.

MARK STERN (jornalista da CBS)

A defesa padrão da indústria. A ladainha do “não sabemos”. Vício? Não acreditamos. Doenças? Não sabemos. Pegamos umas folhas, enrolamos, vocês que fumam. Depois disso, problema seu, não sabemos. Isto não me diz nada. Você (Bergman) nunca saberá o que ele esconde.

LOWELL BERGMAN

Ele é cientista conceituado (...) é administrador da empresa. Nunca temos informantes de empresas da *Fortune 500*. Ele tem informação privilegiada, tem algo a dizer. Ele quer falar. Quero no 60 Minutos.

MIKE WALLACE

Não interessa o que ele quer.

JOHN HARRIS

Como assim, Mike?

MIKE WALLACE

Tem um acordo de confidencialidade. Dá um tempo. É uma questão de saúde pública, como a fuselagem defeituosa em um avião de passageiros ou o

¹³ Ao deste do texto mantêm-se a formatação original do roteiro do filme. (ROTH, eric; MANN, Michael. *The Insider*. 1999. 121f. Roteiro. Spyglass)



despejo de cianureto no rio Ocidental. Ele deve falar dessas questões, nós levamos ao ar. Não tem o direito de escondê-lo com um acordo de confidencialidade. Leite.” (*O Informante*, 1999: 45min14seg).

Para o filme a discussão acima serve para conferir credibilidade aos personagens, afinal, são jornalistas em reunião de pauta falando de notícias. O impedimento contratual é um elemento a mais para a narrativa e a estratégia traçada pelo produtor Bergman para que Wigand diga o que sabe diante das câmeras é um elemento a mais no suspense, a partir daí o filme vai apelar também para as cenas de tribunal. O filme de Michael Mann também vai ilustrar a jornada do “herói”, Bergman vai lutar para conseguir publicar a informação que tanto deseja e, em princípio, contará com a adesão de toda a equipe, incluindo Don Hewitt (Philip Baker Hall) e Mike Wallace (Christopher Plummer), respectivamente o diretor e o apresentador do programa. Depois ele vai ficar sozinho.

Na vida real, a entrevista só foi gravada depois que Wigand testemunhou diante de um juiz do Estado americano do Mississippi, o que o liberou do contrato de confidencialidade. As pressões dos sete maiores fabricantes de cigarro dos Estados Unidos pesaram sobre os ombros do setor jurídico da CBS, para impedir a exibição da entrevista. A alegação era de que se o *60 Minutes* fosse ao ar como estava, editado pelos jornalistas Lowell Bergman e Mike Wallace, a indústria tabagista entraria com uma ação que poderia custar bilhões de dólares e, em consequência, a CBS poderia ser incorporada pela B&W. Esse trecho desencadeia no filme mais um vetor dramático, a “censura jurídica” da entrevista que vai incitar num profissional idealista o dever de ir contra a organização noticiosa a que pertence para defender o direito democrático de informar. Tudo começa a partir do anúncio de um novo conceito jurídico, conforme explica uma advogada da CBS, no filme:

“Achei melhor nos reunirmos porque um novo conceito jurídico tem chamado muita atenção atualmente: interferência ilícita. Se duas pessoas têm um acordo, digamos, de confidencialidade e uma delas quebra o acordo porque foi induzida por uma terceira parte, esta terceira parte pode ser processada por interferência. Daí, interferência ilícita” (*O Informante*, 1999: 1h40min18seg).

Procede-se a defesa da informação por parte do personagem-jornalista Bergman, no filme: “Nós damos notícias. As pessoas sempre contam o que não devem. Devemos checar a veracidade e o interesse público. Aí então levamos ao ar” (*O Informante*, 1999:

1h40min45seg). O personagem Mike Wallace acrescenta: “Por isso nunca perdemos um processo. Temos um show de classe” (*O Informante*, 1999: 1h45min55seg). Apesar dos protestos de Lowell Bergman, Don Hewitt e Mike Wallace uma “versão alternativa” da entrevista é preparada e levada ao ar. Ao mesmo tempo os executivos da indústria do tabaco se organizavam para desqualificar moralmente Jeffrey Wigand. Deste modo eles estariam atingindo as vigas mestras das fontes, a credibilidade e a respeitabilidade, fatores que determinam a eficiência do veículo de informação. Materializa-se na trama mais um vetor dramático: a defesa da fonte pelo jornalista.

Ao perpetrarem a difamação pública da fonte os “Sete Anões”¹⁴ estariam comprometendo toda a credibilidade do programa *60 Minutes* construída em 30 anos de existência. Mais uma vez o filme ilustra conceitos da abordagem do *newsmaking* como os constrangimentos organizacionais e a credibilidade das fontes como desafios para o jornalista no filme.

Neste momento o tema central do filme converte-se do empenho de convencer uma fonte a dar uma informação para a luta de um jornalista contra a organização para qual trabalha. Mais uma vez o cinema encontra um modo para recontar a batalha mítica de Davi contra Golias. E tal como o mito o personagem Bergman está sozinho – não conta mais com o companheiro de profissão Mike Wallace, que cede as pressões da empresa. A saída foi recorrer aos outros órgãos da imprensa americana. Do papel de mediador entre o fato e a notícia o personagem-jornalista Bergman agora é o informante¹⁵ do filme que faz vazar a notícia de que o *60 Minutes* foi censurado pela própria CBS para atender interesses corporativos.

Assim, amparado por fatos e desdobramentos da ação jornalística o filme vai construindo sua narrativa valendo-se de recursos de filmagem comuns nas reportagens de televisão e nos documentários como a “câmera nervosa”, muitas vezes na mão. Nas seqüências em que os personagens correm a imagem tremida da ação contribui não só para o clima tenso do filme como para despertar no espectador o estado emocional de participação.

¹⁴ Modo como Wigand se refere no filme aos sete maiores fabricantes de cigarro dos EUA.

¹⁵ Importante notar que o título do filme em inglês é *The Insider* (alguém que está por dentro), portanto o informante não é só aquele que passa uma informação confidencial ao jornalista porque teve de alguma forma acesso a ela, mas aquele que informa porque está dentro do pólo gerador da informação, faz parte dela.



Se no processo de investigação jornalística representado no filme *Todos os Homens do Presidente* expressa nitidamente o jornalismo informativo e a objetividade levados ao extremo, ou seja a emoção das informações são emoções dos fatos e não dos jornalista, o que é bem condizente à época em que o filme foi feito. Em *O Informante* o processo é diverso, o filme mostra a construção do fazer jornalístico com ênfase aos estados emocionais de ambos os sujeitos do filme – Lowell Bergman e Jeffrey Wigand – e não meramente nas referências técnicas da atividade jornalística. O encontro no restaurante entre os dois personagens demonstra isso. O encontro acontece no *The Four Seasons Hotel*, em Nova York, quando Liane, a esposa de Wigand, descobre que o marido dará uma entrevista apesar das pressões.

LIANE WIGAND

Uma entrevista? Sabe o que eles farão conosco? Pensei que... (LIANE se retira)

LOWELL BERGMAN

Sinto muito. Liane, é preliminar. (vira-se para Wigand) Não contou da gravação para ela? (...)

JEFFREY WIGAND

Planejei explicar, mas realmente não sei como fazer isso. (JEFFREY se retira)

MIKE WALLACE

Puxa vida! Que gente é essa?

LOWELL BERGMAN

Pessoas comuns sob enorme pressão, Mike. O que você esperava? Boa vontade e coerência?”¹⁶

O modo de representar a dinâmica jornalística rompe com a idéia de que o jornalista que não se envolve emocionalmente com o assunto investigado, sob pena de prejudicar a objetividade da abordagem. É forçoso ressaltar que todo o envolvimento emocional mostrado filme de Michael Mann não impede o surgimento de impasses e dilemas éticos, mas reforça a concepção de valorização do sujeito no processo de construção da notícia. Outro aspecto que chama a atenção em *O Informante* e *Todos os Homens do Presidente* é a necessidade de mostrar os bastidores de um produto informativo. Numa das cenas do filme de Mann, Bergman está numa ilha de edição não-linear selecionando e montando a entrevista de Wigand dando ênfase aos aspectos mais

¹⁶ Foi mantida aqui a formatação do roteiro original do filme, devidamente traduzido. (ROTH, eric; MANN, Michael. *The Insider*. 1999. 121f. Roteiro. Spyglass)



salientes das declarações do informante unindo os *frames* da informação – é o *highlighting*.

INT. CBS ILHA DE EDIÇÃO, NOVA YORK – TARDE
Vemos Lowell com as mesmas roupas de ontem. Ele está trabalhando com Tony Baldo num corte de cenas (...). Vemos Jeffrey no monitor *Avid*, dizendo: Um dos motivos que me traz aqui é que achei que a representação deles relatou erroneamente ...

LOWELL

Corta para Sandefur, no pedaço “nicotina não vicia”. Vai para Wigand com “Acho que o senhor Sandefur deu falso testemunho”.¹⁷

Já o filme de Pakula tenta alinhar drama político e suspense para redesenhar o caso Watergate de maneira convincente, reconstituindo a atmosfera tensa dos acontecimentos – dúvidas sobre a procedência das informações, sobre integridade das fontes, agitadas reuniões de pauta, políticos nervosos com o andamento das investigações. Pakula já tinha dado uma mostra anterior nesse campo com o filme *A Trama*, de 1974, sobre a morte de Kennedy como resultado de um complô político. *A Trama* e *Todos os Homens do Presidente* são dois filmes que tentam articular um discurso em favor da democracia americana à necessidade de se contar uma boa história.

O deadline

“Aqui é assumido que o cinema, como discurso composto de imagens e sons, é, a rigor, sempre ficcional em qualquer de suas modalidades; sempre um fato de linguagem, um discurso produzido e controlado, de diferentes formas, por uma fonte produtora” (XAVIER, 1984:10) [grifo do ensaísta]

O cinema foi muito influenciado pela ficção romanesca, os filmes, de modo geral, podem ser considerados como uma espécie de impressão da realidade por reunir elementos materiais e visuais que atendem à narrativa e despertam no espectador não só expectativas com relação à trama como, também, um estado emocional de participação, questões sobre as quais se debruçaram teóricos como Edgar Morin e Christian Metz.

A partir da realidade, tomada como referencial, os filmes de ficção operam uma construção narrativa, altamente sistematizada, que é ao mesmo tempo um modo de percepção e de representação do real. Já a participação do espectador na ação do filme é uma forma de

¹⁷ Foi mantida aqui a formatação do roteiro original do filme, devidamente traduzido. (ROTH, Eric; MANN, Michael. *The Insider*. 1999. 121f. Roteiro. Spyglass)



transportá-lo para um simulacro da realidade, uma sensação que só cessa no instante em o filme acaba. Nas palavras de Ismail Xavier sobre como se dá esse processo no cinema:

“O filme de ficção estilo americano, com flutuações e polêmicas, é ainda hoje o dado mais contundente da atenção do crítico, por força de seu papel nuclear na organização da indústria, por força de sua presença na sociedade. Eis, portanto, um elemento fundamental de referência aqui considerado: a existência de um cinema dominante, rigidamente codificado, e sua retórica de base – a impressão de realidade” (XAVIER, 1983: 11).

Nos *newspaper movies*, na composição dos personagens-jornalistas reúnem-se elementos que permitam o mínimo de identificação com os profissionais da atividade jornalística. Será representada a rotina de trabalho na redação, os personagens falarão de pautas, *deadline*, fontes, laudas, enfim, terminologias do ramo jornalístico. Mas, tudo isso sem necessariamente problematizar as questões mostradas no filme.

Pensa-se por exemplo em *O Informante*, o filme tenta abordar, pelo menos, dois problemas bem específicos: um é a necessidade de se ter um jornalismo mais próximo dos cidadãos e longe de interesses corporativos dos veículos de informação; o outro é a questão do vício do cigarro tantas vezes negada por seus fabricantes que são conscientes de que o vício existe, mas não assumem isso publicamente. Só que essas questões apenas figuram no filme, passam por ele – ou será que é o filme passa por elas? – *O Informante*, a exemplo do que também acontece em *Todos os Homens do Presidente* com relação ao caso Watergate, não vai aprofundar um milímetro nessas temáticas.

Já o jornalismo frente aos interesses das grandes empresas é um recurso dramático a mais para um obstinado personagem-jornalista na defesa da sua informação. Bergman, no filme, se apropria da entrevista, é dele e ele quer levá-la ao ar mesmo que a empresa em que trabalha se negue a fazer isso. “Herói”? Este jornalista, que na vida real recorreu ao ministério público para liberar sua fonte de informação de um contrato de confidencialidade, fez com que a vida dessa fonte fosse devassada e depois apelou para imprensa para denunciar censura na rede em que trabalhava. “Vilão”? Afinal, era uma questão de defesa do jornalismo e da liberdade de imprensa ou de vaidade e obstinação pessoal/profissional?

Isso o filme não deixa muito claro de modo que, no máximo, pode-se supor que o personagem-jornalista estava a serviço de ambas: ele defendia o seu trabalho profissional e



por extensão acabava por defender uma informação que diz respeito à saúde pública. A questão que fica é se ele teria defendido outras entrevistas com tanto afinco?

Talvez a preferência ou insistência na imagem do jornalista se deva ao fato de que nas sociedades modernas vive-se num momento em que a informação permeia, se não todos os setores, pelo menos boa parte deles. A indústria cinematográfica demonstra ter consciência disso e do fato de o leitor confiar na veracidade dos noticiários. O cinema americano busca, ao que parece, na reconstituição dramatizada dos fatos reais, a veracidade de suas imagens levando a crer que elas sofreram o mínimo de interferência da fonte produtora do filme.

Em suma, *Todos os Homens do Presidente* e *O Informante* falam de jornalistas, falam de fatos reais, representam as rotinas de produção das notícias, mas não entram no mérito dessas questões. Todas elas estão nesses filmes, e em outros filmes, de modo idealizado, por vezes romântico, para compor imagens. Elas estão a serviço do roteiro e dele dependem, são usadas para ilustrar as ações dos personagens e para conferir veracidade e não para serem problematizadas ou debatidas no filme. Isso fica a cargo de quem assiste, aprecia, de quem emite juízos sobre essas obras de ficção.



Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BUTCHER, Pedro. *O quarto poder refletido no telão*. Observatório da Imprensa. São Paulo, 20 de agosto de 1998. Disponível em:
<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/aspas/ent200898a.htm>>. Acesso em: 19 de março de 2001.
- DINES, Alberto. *Quem é o vilão de O Informante?*. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 26 de fevereiro de 2000. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/aspas/ent05032000a.htm>> Acesso em: 19/03/02.
- ERBOLATO, Mário. *Técnicas de Codificação em Jornalismo: redação, captação e edição no jornal diário*. São Paulo: Ática, 1991.
- KOSHIBA, Luiz; PEREIRA, Denise Manzi Frayze. *Américas: uma introdução histórica*. São Paulo: Atual, 1993.
- MARTINS, Eduardo. *Manual de Redação e Estilo de O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Editora Moderna. 1998
- METZ, Christian. *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- MORIN, Edgar. *A Indústria Cultural*. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos, 1977.
- MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: Neurose*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 2000.
- PARAIRE, Philippe. *O Cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PEDROSO, Rosa Nívea. *Quando a reportagem muda o rumo da história – Watergate 30 anos, o filme*. Observatório da Imprensa, São Paulo, 26 de junho de 2002. Disponível em:
<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/mt260620021.htm>> Acesso em: 26/06/02.
- PEREIRA, Reinaldo Maximiano. *As routines produtivas do jornalismo no cinema*. 2002. 86f. Monografia. (Especialização em comunicação) – Centro Universitário de Belo Horizonte.
- ROTH, Eric; MANN, Michael. *The Insider*. 1999. 121f. Roteiro. Spyglass
- SENRA, Stela. *O Último Jornalista*. SP: Estação Liberdade, 1997.
- TRAVANCAS, Isabel. *O jornalista como personagem de cinema*. 2001. 13f. Ensaio. (Núcleo de Jornalismo – Intercom 2001) – Universidade Federal do rio de Janeiro e Faculdade Estácio de Sá.
- TRAVANCAS, Isabel. *O Mundo dos Jornalistas*. São Paulo: Summus Editorial, 1993.



VOLPATO, Cadão. *A Fumaça da Verdade*. Época Online, 21 de fev. 2000. Disponível em:
<<http://epoca.globo.com./edic/ed21022000/cult3.htm>> Acesso em: 15 de jul. de 2001.

WOLF, Mauro. *Teorias da Comunicação*. Lisboa: Ed. Presença, 1999.

XAVIER, Ismail (org). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

XAVIER, Ismail. *O discurso Cinematográfico, a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

Filmografia

INFORMANTE, O (*The Insider*). Direção: Michael Mann. Produção: Pieter Jan Brugge e Michael Mann. Roteiro: Eric Roth e Michael Mann. Intérpretes: Al Pacino, Russell Crowe, Christopher Plummer, Diane Venora, Lindsay Crouse, Gina Gershon, Rip Torn e outros. Estados Unidos: Spyglass, 1999. 1 fita de vídeo (162min), VHS, son., color.

MONTANHA dos Sete Abutres, A (*The Big Carnival: Ace in the Hole*). Direção: Billy Wilder. Produção: Produção Billy Wilder e William Schorr. Roteiro: Walter Newman, Lesser Samuels e Billy Wilder. Intérpretes: Kirk Douglas, Jan Sterling, Robert Arthur, Porter Hall, Frank Cady, Richard Benedict, Ray Teal, Lewis Martin, John Berkes, Frances Dominguez e outros. Estados Unidos: William Schorr Produtores Associados, 1951. 1 fita de vídeo (111min), VHS, son. P&B.

QUARTO Poder, O (*Mad City*). Direção: Konstantinos Costa-Gavras. Produção: Anne Kopelson e Arnold Kopelson. Roteiro: Tom Matthews. Intérpretes: John Travolta, Dustin Hoffman, Mia Kirshner, Alan Alda, Robert Prosky, Blythe Danner, William Atherton, Ted Levine e outros. Estados Unidos: Warner Bros., 1997. 1 fita de vídeo (114min), VHS, son., color.

TODOS os Homens do Presidente (*All The President's Men*). Direção: Alan Jay Pakula. Produção: Jon Boorstin, Walter Coblenz, Robert Redford. Roteiro: William Goldman. Intérpretes: Robert Redford, Dustin Hoffman, Jack Warden, Martin Balsam, Hal Holbrook, Jason Robbards e outros. Estados Unidos: Warner Bros., 1976. 1 fita de vídeo (138min), VHS, son., color.



INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – BH/MG – 2 a 6 Set 2003
