

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO



**A REPRESENTAÇÃO DO JORNALISTA NO CINEMA
BRASILEIRO**

IGOR DA COSTA SILVA

RIO DE JANEIRO

2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
JORNALISMO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**A REPRESENTAÇÃO DO JORNALISTA NO CINEMA
BRASILEIRO**

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social/ Jornalismo.

IGOR DA COSTA SILVA

Orientadora: Profª. Drª. Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos

RIO DE JANEIRO
2014

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

TERMO DE APROVAÇÃO

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **A Representação do Jornalista no Cinema Brasileiro**, elaborada por Igor da Costa Silva.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia/...../.....

Comissão Examinadora:

Orientadora: Profª. Dra. Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos
Doutora em Comunicação pela Escola de Comunicação - USP
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. Paulo Guilherme Domenech Oneto
Doutor em Filosofia pela Université de Nice
Departamento de Comunicação - UFRJ

Prof. William Dias Braga
Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação - UFRJ
Departamento de Comunicação – UFRJ

RIO DE JANEIRO
2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Silva, Igor da Costa.

A Representação do Jornalista no Cinema Brasileiro. Rio de Janeiro, 2014.

Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Comunicação – ECO.

Orientadora: Maria Guiomar Pessoa de Almeida Ramos

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Cláudia, pela paciência com horas erráticas, portas fechadas e momentos antissociais que foram necessários para a realização deste trabalho.

A minha avó e ao meu tio, pelos melhores sorrisos e melhores conselhos que eu tive em minha vida acadêmica.

A minha prima Sabrina, por impedir que o desânimo atrapalhasse meu trabalho.

A minha orientadora, Guiomar Ramos, por todos os conselhos valiosos que fizeram deste trabalho o que ele é.

Ao meu amigo Caio, por saber exatamente pelo que eu estou passando nesse momento e não ligar para as repetidas ausências.

A Bruna Rossi e Thiago Bach, por serem influências insuperáveis tanto na minha vida profissional quanto na minha vida pessoal.

A Lais e a todos os meus amigos que, na surdina, me incentivaram a dar o meu melhor.

Ao amigo Fabio, que me acompanharia por todo o tempo e espaço se eu assim pedisse.

Silva, Igor da Costa. **A Representação do Jornalista no Cinema Brasileiro.**
Orientadora: Maria Guiomar Pessoa de Almeida Raamos. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO.
Monografia em Jornalismo.

RESUMO

Este trabalho demonstra como a representação dos jornalistas no cinema evoluiu ao longo do tempo, sendo influenciada tanto pelo contexto político e social no qual ela se insere como também pelas próprias idiossincrasias dos meios de comunicação envolvidos nessa representação: o cinema e a imprensa. A imprensa tem sido um tema recorrente ao cinema brasileiro, com representações registradas desde meados dos anos 50. Desde então, as formas de representação não se mantiveram inalteradas ao longo dos anos, oscilando entre as vertentes maniqueístas do profissional engajado pelo bem da sociedade e o inescrupuloso com ambições de poder e fama. Dessa forma, a análise estabelece uma contraposição entre as representações negativas e positivas, entre as imagens de herói e vilão, do jornalista. O estudo busca ponderar quais as marcas mais comuns na construção e na solidificação dos estereótipos dos jornalistas nas obras cinematográficas e até que ponto o cinema alimenta ou é alimentado pela mítica que envolve essa profissão. Para tal fim, foram analisadas diversas obras realizadas em diferentes momentos do cinema brasileiro.

Palavras-chave: jornalismo, cinema, representação

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUÇÃO | 01 |
| 2. O JORNALISTA COMO PERSONAGEM DA FICÇÃO CINEMATOGRÁFICA | 05 |
| 2.1 UMA UNIÃO PROVEITOSA | 05 |
| 2.2 O JORNALISTA NO CINEMA BRASILEIRO | 12 |
| 3. A ÉTICA PROFISSIONAL COMO PARÂMETRO DE CLASSIFICAÇÃO .. | 16 |
| 4. ANÁLISE DA EVOLUÇÃO TEMPORAL DA REPRESENTAÇÃO DOS JORNALISTAS NO CINEMA NACIONAL | 22 |
| 4.1 O VIÉS SENSACIONALISTA - O PAGADOR DE PROMESSAS E BÔCA DE OURO..... | 22 |
| 4.1.1 O Pagador de Promessas | 23 |
| 4.1.2 Bôca de Ouro | 28 |
| 4.2 UMA NOVA ROUPAGEM - O CINEMA NOVO E O CINEMA MARGINAL..... | 32 |
| 4.2.1 Terra em Transe | 34 |
| 4.2.2 O Bandido da Luz Vermelha | 37 |
| 4.3 O MODELO SE ESVAZIA - LÚCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA..... | 40 |
| 4.4 O RETORNO DO MANIQUEÍSMO - DOCES PODERES | 43 |
| 5. CONCLUSÃO | 48 |
| 6. BIBLIOGRAFIA | |
| 7. FILMES ANALISADOS | |

1. INTRODUÇÃO

Poucas formas de arte são tão marcantes para a nossa sociedade quanto o cinema. Nascido na virada do século XIX para o século XX, o cinema tem sido o registro por exceção da nossa história contemporânea, saindo de mera curiosidade nas feiras e carnavais para se tornar um fenômeno de entretenimento que encanta gerações há mais de cem anos. O cinema surgiu em uma época de intensa industrialização e urbanização e, junto a ele, se inaugura uma nova sociedade e uma nova experiência estética, marcadas pelo hiperestímulo dos novos meios de comunicação e de transporte e pela ascensão da cultura de consumo em massa.

Vemos, então, que a indústria cultural e, de forma excepcional, o cinema são uma poderosa ferramenta para a *produção de significado*. As imagens cinematográficas são capazes de influenciar a visão das pessoas sobre o mundo. É claro que cinema não é a única forma de entretenimento capaz de produzir representações a respeito de elementos do mundo histórico e da nossa realidade, mas o poder das suas representações é muito mais permeável e durável do que de outras práticas, como literatura e teatro.

Waltz afirma que a produção artística visual estaria "condicionada a padrões culturais de fundo inconsciente" (WALTZ, 2009, p. 2) , dentre os quais se encontram os estereótipos, "representações de uma realidade social e histórica, tomadas como verdadeiras, mas que constituem em alegorias ou produtos da imaginação" (ibidem, p. 2). Assim sendo, podemos entender a influência dos estereótipos cinematográficos na perspectiva da realidade das pessoas pois, da mesma maneira que ajudariam a construir imagens mentais, também criariam expectativas em seu público.

O jornalismo sempre foi tema recorrente ao cinema, e os repórteres figuram ao lado de personagens clássicos para a produção cinematográfica. Como era de se esperar, os filmes realizados nos Estados Unidos compõem o grosso das obras que tratam do assunto, como comprovou Berger (2002). Ainda assim, outras produções nacionais merecem destaque pelo volume e, sobretudo, pela riqueza de suas representações. Muito se fala sobre a produção inglesa e francesa, mas o objetivo central deste trabalho é avaliar como foi representado o jornalismo e seus profissionais ao longo da história do Cinema Brasileiro.

Ainda que a representação do jornalismo pelo cinema tenha sido constante, mas a sua imagem não permaneceu a mesma ao longo dos anos. A visão do público sobre a mídia sofreu várias mudanças ao longo da história do século passado, e o cinema soube explorar

isso na tela, além de ajudar a promover essas alterações. Dessa forma, para entendermos como a representação dos jornalistas no Cinema Brasileiro evoluiu e o que torna o jornalista um personagem tão irresistível, precisamos primeiro compreender sua evolução num contexto mais generalizado. Para tal, levamos em consideração o cinema norte-americano que, segundo o crítico Jean Claude Bernardet, teria sido um dos principais influenciadores da produção cinematográfica realizada no Brasil, especialmente no que diz respeito a representações de cunho maniqueísta.

Tendo isso em vista, podemos analisar o que separa o bom do mau jornalista. Acredito que a hipótese a ser trabalhada aqui é basicamente relacionada a questão da ética profissional. Não é difícil para ninguém levantar as características consideradas fundamentais para que um membro da imprensa seja considerado um profissional íntegro: imparcialidade, neutralidade, compromisso inabalável com a verdade, independentemente de sua segurança. Por outro lado, o mau jornalista (para todos os efeitos o “jornalista-vilão”) é marcadamente ambicioso, comprometido unicamente com o seu sucesso profissional e a obtenção de furos de reportagem capazes de alavancar sua carreira. Como disse Travancas (2001), o jornalista vilão é um personagem desprovido de caráter que trafega pelo submundo do crime e não hesita em colocar sua carreira na frente de tudo e todos.

As primeiras representações do jornalismo no cinema nacional das quais temos notícias apresentavam jornalistas que poderiam muito bem ser classificados como “jornalistas-vilões”. O cunho sensacionalista da profissional era a principal característica dessas representações, que perdurariam até meados dos anos 60. Geralmente desqualificantes, elas são marcadas por um exacerbado oportunismo por parte dos personagens, não muito diferente do evidenciado por personagens de filmes clássicos americanos, como o *A Montanha dos Sete Abutres* (1956), de Billy Wilder.

Normalmente, os jornalistas-personagens que se enquadram nessa categoria são parte da chamada imprensa marrom, sendo inescrupuloso e com o objetivo principal de sair do anonimato. Tais características podem ser facilmente comprovados nos jornalistas presentes nos dois filmes do período analisados nesse trabalho, *O Pagador de Promessas* (1962), do cineasta Anselmo Duarte, e *Bôca de Ouro* (1962), de Nelson Pereira dos Santos.

Tal quadro só começa a se alterar nos anos 60, época marcada principalmente por dois movimentos cinematográficos de grande importância e amplamente influenciados pela situação política e social do país na época, o cinema novo e o cinema marginal. As repre-

sentações oriundas destes dois movimentos tiveram conclusões similares - a desconstrução da estética sensacionalista da representação do jornalismo no cinema nacional, que vigorava até então. No entanto, elas chegaram a esse resultado de maneiras drasticamente diferentes. Enquanto o Cinema Novo ecoava sentimentos e atitudes presentes na vida social, o Cinema Marginal abusava da paródia e do escracho para ridicularizar os conceitos, algo que podemos embasar na leitura cuidadosa de Ismail Xavier (2012) e Flávio Mainieri (2002).

Ainda assim, certas características em comum podem ser encontradas em ambos: desvinculado de uma representação superficial, como na maioria dos filmes americanos de jornalista, mas atado a um projeto de construção estética e crítica política. Além do projeto de intervenção, alguns criticavam e faziam um diagnóstico por dentro da profissão e seus conceitos.

Esse modelo aprofundado de representação começa a perder espaço a partir dos anos 70, com a concretização de um projeto de cinema brasileiro mais comercial. Assim, ao longo dos anos 70, o jornalista-personagem vai perdendo sua identidade, substituindo-a por uma nova, mais condizente com a nova e infeliz realidade social do país. O que pode ser comprovado através da análise de *Lúcio Flávio - Passageiro da Agonia* (1976), filme de Hector Babanco sobre a vida de um famoso criminoso. A imprensa agora é representada de forma passiva, servindo como oficializador de um discurso vigente e desinteressada na reflexão daquilo que veicula. O quadro se agrava com a fraqueza da produção cinematográfica nacional ao longo dos anos 80, provocada pelo esvaziamento e encerramento das atividades da Embrafilme e a crise econômica que assolaria o país, deixando pouco espaço para o cinema e para a criatividade.

Por fim, chegamos aos anos 90, época marcada no Cinema Nacional pela Retomada. Agora, os filmes brasileiros abraçaram com força o viés comercial, amparados por mecanismos governamentais de suporte e uma maior estabilidade econômica. Vemos, ao longo dos anos 90 e até mesmo dos anos 2000 que o maniqueísmo típico das produções de Hollywood encontrou seu lugar no cinema brasileiro, com a heroína Bia de *Doces Poderes* (1996) sendo uma das principais representantes de tal fato. A jornalista interpretada por Marisa Orth reúne todas as virtudes (e praticamente nenhum dos vícios) associados a um profissional da imprensa, pondo-se em uma cruzada solitária contra os interesses políticos da emissora na qual trabalha.

De maneira geral, este projeto tem por objetivo principal promover uma análise sobre a figura do jornalista como elemento da construção cinematográfica no Brasil, área de pesquisa ainda não tão difundida quanto a mesma análise realizada em produções estrangeiras, sobretudo a norte-americana. Da mesma forma que fazemos com os elementos da cultura, dos valores e dos códigos dessa profissão surgem na grande tela, buscamos compreender como é construída a representação desses profissionais pela "Sétima Arte".

2. O JORNALISTA COMO PERSONAGEM DA FICÇÃO CINEMATOGRÁFICA

Poucas profissões tem um potencial cinematográfico tão grande quanto a do jornalista. Ao longo dos mais de cem anos de cinema, diversas atividades profissionais foram exploradas na tela grande, algumas seguindo o que pode ser percebido como uma vocação natural pelo papel de herói; outras adequando-se perfeitamente a percepção pública da noção de vilão. Mas poucas foram tão exploradas pelo cinema a ponto de se desenvolverem em um gênero próprio de filme como o jornalismo foi capaz.

A mídia e seus profissionais tem sido abordados pela sétima arte desde 1909 com o filme *The Power of the Press*, do cineasta Van Dyke Brooks, meros 15 anos depois dos irmãos Lumière entrarem para história com a exibição de *La Sortie des usines Lumière à Lyon*. Este seria o primeiro de muitos filmes a abordar as delicadas relações da imprensa com a sociedade, servindo inclusive como inspiração para seu *remake* homônimo¹ de 1928, dirigido pelo lendário cineasta ítalo-americano Frank Capra e precursor da imagem do jornalista personagem como herói de aventuras (Berger, 2002).

2.1 UMA UNIÃO PROVEITOSA

Para entendermos a evolução das representações dos jornalistas no cinema brasileiro, é preciso que, primeiro, conheçamos o relacionamento da profissão com o cinema de maneira geral e, particularmente, com a produção cinematográfica norte-americana, a mais influente e relevante da atualidade. Como disse Jean-Claude Bernardet, "não é possível entender qualquer coisa que seja do cinema brasileiro se não se tiver em mente a presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro." (BERNADET, 1979, p. 11).

Sendo assim, somos levados a perguntar o porquê da atração entre o cinema e o jornalismo. Desde seus primórdios, o jornalismo se viu envolto pelo que Christa Berger chama de "o glamour da mídia" (BERGER, 2002, p. 11), uma percepção pública da profissão como reduto de homens e mulheres íntegros, dispostos a correr grandes riscos pelo dever de contar aos leitores as grandes verdades que lhes eram muitas vezes ocultadas.

Não é surpreendente dizermos que esta imagem, consideravelmente positiva, era incentivada abertamente pelos profissionais da imprensa no final do século XIX e no início do século XX. Fica claro que "o jornalista do final do século era tão ansioso para mitificar

¹ No Brasil, o filme de Capra ficou conhecido pelo título "Mocidade Audaciosa".

seu trabalho quanto o público para ler suas aventuras" e, ainda, "repórteres encorajavam ativamente a imagem pública de sua profissão como uma profissão romântica envolvida em arrojo e perigo, à vontade nos recantos mais obscuros da vida na cidade" (FISHKIN, *apud* SENRA, 1997, p. 50).

A consagração do jornalismo como personagem por excelência da ficção cinematográfica não ocorreu de maneira aleatória ou acidental. Por sua atuação na investigação e apuração de problemas, revelar segredos ocultos e desmascarar aqueles que se opõem a verdade, o jornalismo se adequa perfeitamente ao papel de personagem cinematográfico que, através de suas ações, é responsável pelo andamento da trama e pela solução de seus problemas e mistérios.

No entanto, seria incorreto pensarmos que as representações cinematográficas dos profissionais de imprensa seriam exclusivamente positivas. Fazendo uso de todas as nuances e peculiaridades do trabalho jornalístico, o cinema criou uma espécie de imagem dupla dos jornalistas, ora representando-os como um herói, dotado de profundo senso de justiça, guardião da verdade, da democracia e dos interesses do povo; ora como um vilão mesquinho e inescrupuloso, que utiliza o poder da mídia do qual ele dispõe por interesse próprio, capaz de colocar sua carreira, o desejo de autopromoção e de saída do anonimato a frente de qualquer coisa.

Essa relação dúbia encontrou seu expoente máximo na produção cinematográfica norte-americana², de longe a mais relevante e mais consumida mundialmente. A partir dos anos 20, o cinema encontrou terreno fértil nas representações do jornalista no imaginário popular para produzir filmes que confirmavam, subvertiam e invertiam os estereótipos que haviam sido criados sobre a profissão ao longo dos anos.

Dessa forma, é possível entender que mesmo o jornalista-personagem tenha sua origem fora do mundo da ficção, os filmes nele centrados não podem ser considerado apenas um reflexo da vida real. Da mesma forma que a notícia, "um filme é uma imagem da realidade, e não a vida em sua totalidade" (DÁVILA, 2003, p.20). Toda história contada pelo cinema está limitada pelas especificidades da narrativa cinematográfica que a produziu.

² Durante a organização de seu livro "Jornalismo no Cinema", a pesquisadora Christa Berger conta que, dentro de um universo de 25 mil filmes disponíveis nos diversos catálogos analisados, ela e seu equipe foram capazes de encontrar 785 que tratavam de alguma forma sobre a atividade jornalística, através de menções a "jornalistas", "jornalismo", "sala de redação", "repórter" e outros termos relacionados. Destes, foram constatados que 536 filmes, quase 70%, foram produzidos nos Estados Unidos.

Nas primeiras representações de jornalistas no cinema de que se tem notícia, o jornalista servia apenas em uma função de fio condutor, sendo necessário para o desenvolvimento da trama. Nesses casos, os jornalistas eram representados de forma similar a de outros arquétipos típicos do ambiente urbano no qual se desenvolvia a maior parte das narrativas, como os detetives, policiais ou particulares, e os gângsters. Sem características psicológicas marcantes, faria mais sentido se referir aos personagens desta época como "jornalistas-personagens" ao invés de "personagens-jornalistas".

Em sua pesquisa, Berger (2002) afirma que os personagens-jornalistas desenvolvem-se como uma variação de dois outros personagens clássicos do tradicional cinema: o cowboy e o policial. Naquele primeiro momento, essa definição bastante maniqueísta de herói serviu no contexto de exaltação da imprensa já discutido anteriormente. No entanto, com o passar dos anos e com as alterações que se seguiram na percepção do público e da indústria cinematográfica quanto ao papel da imprensa, essa imagem vai servir tanto para o bem quanto para o mal. Seja apurando fatos ou os manipulando, o jornalista no cinema sempre deixa sua marca.

A aura de *glamour* em torno dos jornalistas que podemos comprovar nos longas-metragens, independente de qual seja a índole do profissional representado, faz parte de um processo anterior ao cinema e é corroborada pelos próprios jornalistas ainda nos dias de hoje, apesar de atualmente haver pouco espaço ao tipo "boêmio e anárquico" dentro das rotinas de produção das salas de redação contemporâneas.

De modo geral, esses personagens são construídos pela narrativa cinematográfica sem uma história pessoal (a menos que ela seja um elemento relevante para a trama, como é o caso de *Redentor*), e não são explicitados seus gostos, interesses ou qualquer outra característica pessoal. O jornalista é tido como um suporte de sua função e será visto pelo público enquanto trabalha, seja na redação ou no local dos acontecimentos. Mesmo quando esses "procedimentos padrões" na atividade jornalística representada no cinema são evitados ou subvertidos, é possível perceber uma tendência para a heroicização desses personagens.

Desde os primeiros anos do jornalismo diário, os profissionais não eram bem remunerados, o que auxiliou na construção da imagem de profissão romântica e idealista defendida por Senra (1997). Para ser jornalista, era necessário vocação para tal. Esse suposto foco no trabalho para o benefício da coletividade reforçou o caráter missionário da atividade

jornalista que, apesar de ser um dos aspectos principais das personagens-jornalistas nos primeiros anos do cinema, já vinha sendo construída desde os primórdios da profissão.

Em seu processo de idealização, o cinema comprou a narrativa, desenvolvida pelos jornalistas até hoje, de que a figura da vocação é uma marca diferenciada desses personagens. Seu objetivo seria conferir um ângulo mais humano a um personagem que, dentro dos filmes, seria basicamente consumido pelo seu trabalho, enobrecendo suas características pessoais e sua diligência. Muitas vezes, pelo fato da personagem-jornalista não ter sua origem especificada dentro dos filmes, a vocação serviria para a manter a aura "mítica" que é criada em volta dele.

A vocação revelaria também outra característica crucial do profissional da imprensa como representado nos filmes: A natureza ou faro jornalístico, uma espécie de dom inato que os guia e orienta na busca de fatos noticiáveis, incapaz de ser ignorado por mais que chefes de redação e donos de jornal os mandem esquecer qualquer que seja a pauta que eles estejam perseguindo no momento, por descrença ou por motivos pessoais, recurso bastante recorrente nas narrativas cinematográficas que lidam com jornalismo.

A representação dos jornalistas no cinema é acompanhada por uma série de símbolos. Ainda que seja impossível definir um padrão único para a forma como essa representação é feita, certas características e atributos costumam se repetir nos filmes, talvez por estarem tão consolidadas no imaginário popular – algo que pode ser credito em grande à capacidade do cinema de cimentar certas imagens.

O repórter - vertente da profissão mais explorada pelas narrativas cinematográficas - é normalmente representado como um ser solitário, cético, beberrão, com um cigarro em punho e usualmente pessimista. O tabaco e o álcool são marcas duas das marcas mais usualmente empregadas na construção de um estilo pessoal das personagens-jornalistas. O cigarro nos remete "a uma rotina de trabalho cansativa" não sendo difícil de entender o porquê de, em quase todos os *newspaper movies* da primeira metade do século XX, as redações são apresentadas como ambientes esfumaçados.

O fumo sendo utilizado como marca de uma caracterização positiva pode soar chocante às nossas sensibilidades contemporâneas, já cansadas de serem expostas aos danos de saúde que o cigarro pode causar. No entanto, entre os anos de 1920 e 1960 (e, por consequência, nos filmes produzidos nesse período), o hábito de fumar era muito mais difundido e socialmente aceito, com algumas empresas inclusive promovendo seu uso como saudável. O cigarro tornou-se marca tão indissociável do personagem-jornalista que, mesmo

após o início das campanhas antitabagistas na segunda metade do século XX, seu uso permaneceu rotineiro em representações cinematográficas de jornalistas no cinema, seja brasileiro, seja americano.

O álcool, por outro lado, desempenha normalmente um papel duplo e antagônico. Por um lado, as bebidas e os bares eram associados aos momentos de relaxamento dos personagens. Em seu artigo "O jornalista como personagem de cinema", Travancas define que "O bar e a bebida compõem o cenário de relaxamento e sociabilidade"³ (TRAVANCAS, 2001, p. 6). Por outro lado, a bebida também poderia ser utilizada para indicar alguma espécie de fraqueza moral dos personagens, sobretudo se consumida em excesso.

Para Senra (1997), o álcool é pode ser considerado uma das heranças do contexto boêmio em que surgiram e viveram os primeiros profissionais de imprensa. Além disso, defende a autora, ele também desempenharia a função de evidenciar a característica notadamente masculina do universo dos jornalistas. Ainda que as redações sempre tenham sido frequentadas por profissionais do sexo feminino (fato que foi amplamente mostrada por produções cinematográficas, sobretudo as mais recentes).

É possível argumentar que essa reticência em incluir jornalistas mulheres nas tramas centrais dos filmes poderia ser atribuída, sobretudo nos filmes realizados antes dos anos 60, ao sexismo da época. Diz Wentz,

O jornalista precisava enfrentar a dura jornada de sua profissão, deparar-se com a sordidez dos fatos, movimentar-se pelo submundo da cidade, lidar com “tipos perigosos”, em especial à noite, o que não seria adequado a uma mulher (WENTZ, 2009, p. 10)

Com isso, criou-se em volta do personagem-jornalista do cinema, uma aura que pode acertadamente definida por Wentz (2009) como "bom-rebelde", notadamente masculino, audaz, que não pode ser controlado e que não se acovarda diante de ameaças e obstáculos que possam surgir na sua busca pela verdade dos fatos. Para o bem ou para o mal, essa figura tem dificuldades em se encaixar dentro da hierarquia das salas de redação. Normalmente, essa posição pode ser comprado pelos embates entre o jornalista e seu editor ou o dono do jornal, um profissional já calejado pelos anos de profissão que não tem mais a vi-

³ Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP2TRAVANCAS.pdf>. Acessado em 06 de outubro de 2014.

são romântica do trabalho que seu subordinado tem e está voltado para o cumprimento de metas e/ou lucro.

Em relação ao aspecto físico, o jornalista-personagem é apresentado normalmente com um certo desleixo, normalmente com cabelos rebeldes, roupas amarrrotadas e, ocasionalmente, barba por fazer. Tais características funcionam como deixas visuais para representar sua imersão em uma rotina cansativa, estressante e desgastante, fruto de sua total dedicação ao trabalho (a imagem de Paulo Martins, personagem do filme "Terra em Transe", de Glauber Rocha, é um excelente exemplo para a compreensão desta imagem).

É interessante ressaltarmos que essa falta de zelo com a aparência pessoal é, naturalmente, mais associada com os jornalistas de mídia impressa. Por se tratar de um meio visual, não é surpresa que os jornalistas televisivos deem um maior destaque a maneira como se apresentam, suas roupas, cortes de cabelo e etc. No entanto, isso se configura uma subversão. Berger diz

O jornalista de televisão tem muitos atrativos para dar sequência ao *newspaper movie*, mantendo semelhanças com a tradição e, ao mesmo tempo, deslocando alguns indicadores fundamentais da imagem consolidada anteriormente. (...) A preocupação é com a aparência e a crítica salienta a falta de caráter acrescida de mediocridade e vaidade sem limites (BERGER, 2002, p.32)

Neste caso, a falta de zelo com a aparência do profissional de imprensa relaciona-se a um caráter ético, compromissado com os valores da sociedade liberal e empenhado na busca pela verdade.

Senra (1997) postulou que essa mudança de postura - de amigável e elogiosa para o jornalismo impresso à combativa e fortemente crítica ao jornalismo televisivo - se deveu ao ambiente competitivo que existia entre o cinema e a televisão que, enquanto veículos de comunicação, disputaram a preferência dos espectadores. Ainda que, atualmente, seja uma visão largamente desacreditada - da mesma forma que o rádio não matou os jornais impressos, a televisão e o cinema atualmente coexistem e, em determinadas situações, codependem - não é de se espantar que o jornalista televisivo tenha sido representado como

uma pessoa fria, narcisista e distantes de sua missão como os heróis representados anteriormente⁴, em parte pelo ambiente mais ferozmente competitivo dos bastidores da televisão.

E são nos bastidores que a maior parte da ação do jornalista se desenrola. As salas de redação são utilizadas como recurso para contextualizar os personagens em seu ambiente de trabalho. Ao contrário do aspecto dinâmico e perigoso do trabalho de campo, o ambiente da sala de redação é normalmente tranquilo, marcado pelas reuniões de pauta ou por cenas em que o personagem-jornalista é mostrado trabalhando em sua matéria, representações idealizadas e, como qualquer jornalista sabe, bem distante da realidade. Para Pereira, "as pessoas da redação não tem pressa" (Pereira, 2003, p.10)⁵. As questões relativas a rotina de trabalho do personagem jornalista "apenas passam pela trama", servindo de figuração no filme para "dar verossimilhança" aos personagens. Diz o autor

Os cenários são ideais, apesar de convincentes e verossímeis, mas servem para que quando o câmera dê o seu *traveling* ilustre o local de trabalho, a redação, que está muitas vezes vazia, ordeira, limpa e extremamente iluminada. (PEREIRA, 2003, p. 10)

É possível percebermos que, ao longo de quase 100 anos, o cinema e o jornalismo tiveram uma relação íntima mas nem sempre positiva. Recentes escândalos e maior senso crítico do público tem causado uma deterioração constante e consistente no nível de confiabilidade normalmente atribuído ao trabalho jornalístico. A imagem da mídia sofreu baques constantes e o cinema não se furtou em representar isso. Para Adghrini (2005), o papel outrora ocupado pelo jornalismo (e pelos jornalistas) já não existe. Foi-se o "herói romântico, revolucionário e derrubador de políticos corruptos".

Para o autor, esses arquétipos encontram-se definitivamente "mortos e enterrados" (ADGHRINI, 2005, p.45-46). Isso não impede que o cinema, uma forma de mídia muitas vezes sujeita às mesmas críticas e questionamentos que o jornalismo, os revise, revisite e ressuscite.

⁴ É interessante notarmos que, em um país tão aficionado pela televisão quanto o Brasil, os jornalistas televisivos normalmente desempenham um papel secundário em relação aos seus colegas de profissão na produção cinematográfica nacional. Mesmo produções mais recentes, como Redentor, os jornalistas representados costumam pertencer a mídia tradicional impressa, talvez um resquício da desconfiança entre aqueles que trabalham com cinema e aqueles que trabalham com televisão.

⁵ Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_temas_pereira.pdf. Acesso em 06 out. 2014

2.2 O JORNALISTA NO CINEMA BRASILEIRO

Ativo desde o final do século XIX⁶, o cinema brasileiro elencou o jornalista como personagem relevante consideravelmente mais tarde que o cinema dos Estados Unidos. Se a primeira menção à profissão e seu mundo na produção norte-americana se deu ainda nos primeiros anos do século XX, a produção nacional não apresentou o mesmo interesse pelos jornalistas a princípio. No levantamento realizado por Christa Berger (2002), o primeiro filme brasileiro que apareceu através de seus critérios de busca é *Quem Matou Anabela?*, lançado em 1956 pelo cineasta David Hamza.

No caso das representações dos jornalistas no cinema brasileira, é preciso entendermos que sua evolução foi influenciada e condicionada pelas peculiaridades da nossa sociedade e as circunstâncias históricas que permearam o desenvolvimento da nossa indústria cinematográfica. Baptista (2007) define que as relações entre jornalismo e cinema no Brasil são muito estreitas, revelando muito "sobre como a sociedade brasileira entende o papel social da imprensa e do jornalista" (BAPTISTA, 2007, p.1)⁷.

Para o autor, antes do movimento conhecido como Cinema Novo alterar a forma e o conteúdo das produções cinematográficas realizadas no país, o jornalista era de modo geral representado segundo um "viés sensacionalista", ou como define Baptista, "com acento pejorativo e desqualificante da profissão" (Idem, p.1). *O Pagador de Promessas* (1962), de Anselmo Duarte, e *Boca de Ouro* (1962), do diretor Nelson Pereira dos Santos, são exemplos primorosos disso. Baseados em peças de grande sucesso escritas por dramaturgos respeitados⁸, os dois filmes apresentam personagens-jornalista secundários (ainda que determinantes para o andamento de suas tramas) que seguem o estereótipo do profissional sensacionalista que tem por objetivo se aproveitar de pessoas humildes para executar seu trabalho, num estilo que, para o autor, remete ao do protagonista do célebre filme

⁶ O cinema chegou rápido ao Brasil. Um ano após a primeira exibição do filme dos irmãos Lumière, o belga Henri Paillie organizou a primeira sessão no país, em uma sala alugada do Jornal do Comércio na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro. De acordo com registros, a produção cinematográfica nacional teve início pouco tempo depois, com pioneiros como Affonso Segretto produzindo filmes já em 1897, sendo *Ancoradouro de Pescadores na Baía de Guanabara* o filme brasileiro mais antigo de que se tem notícias.

⁷ Disponível em http://sbpjor.kamotini.inghost.net/sbpjor/admjour/arquivos/coordenada_1_.valdir_baptista.pdf. Visitado em 10 de outubro de 2014.

⁸ Dias Gomes e Nelson Rodrigues, respectivamente.

norte-americano *A Montanha dos Sete Abutres* (1956), do cineasta (e jornalista) Billy Wilder.

Foi o Cinema Novo de Glauber Rocha, Paulo César Saraceni e Nelson Pereira dos Santos que viu a primeira grande mudança na forma em que os jornalistas eram representados no cinema nacional. Os jornalistas alcançam o posto de personagens principais das tramas e saem os personagens marcados pelo viés sensacionalista dos personagens de Duarte e dos Santos. São os personagens-jornalistas, mais especificamente Marcelo de *O Desafio* (1965) que, perplexos diante das mudanças no mundo em que vivem, introduzem no brasileiro através de seus conflitos pessoais "algo que até [então] não chegara a existir, ou seja, a luta de classes" (BERNADE *apud* BAPTISTA, 2007, p.2).

Essa mudança de postura na representação de jornalistas no cinema brasileiro, segundo Baptista, tem uma origem múltipla, causada tanto pelas circunstâncias da sociedade na qual se deu seu desenvolvimento quanto pelos desejos pessoais daqueles que a promoveram. Se por um lado a politização crescente dos anos 60 ajudou na transformação do personagem-jornalista de coadjuvante oportunista em sujeito da história, por outro, a vontade de jornalistas e cineastas serem tidos como intelectuais também influenciou e contribuiu de maneira significativa para tal.

Para Baptista, tal mudança foi inicialmente gestada na crítica de cinema nacionalista que viria a anteceder o Cinema Novo. Ela também pode ser atribuída à relação próxima estabelecida entre diversos cineastas não apenas com a crítica de jornal em si, mas também com outros muitos espaços de opinião e mesmo com a reportagem. Se o jornal era um espaço destinado à luta política, o cineasta era um guerreiro em busca de sua devida valorização no contexto cultural brasileiro. Tal cenário, defende Baptista, fez dos cineastas e jornalistas parceiros ideais. Antes alcunhados de "chanchadeiros" e "sensacionalistas" (BAPTISTA, 2007, p.3), agora passam a almejar um status intelectual destacado⁹. O fato de ambas as profissões não serem na época regulamentadas, permitindo um livre-acesso e um livre-trânsito entre elas, foi um fator decisivo para que essa parceria nascesse e desse frutos. Tal salto qualitativo foi bem expresso por Ismail Xavier:

⁹ Tal relacionamento pode ser comprovado quando olhamos mais atentamente para os principais componentes do Cinema Novo. Nomes como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Arnaldo Jabour, Ruy Guerra, Walter Lima Jr, Eduardo Coutinho, Nelson Pereira dos Santos trabalharam com jornalismo, alguns com crítica cinematográfica e outros com *hard news*. As duas grandes exceções para essa regra, como bem notou Valdir Baptista, foram os cineastas Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade.

“em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta de seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens críticos e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente o estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os momentos que marcaram a música popular e o teatro naquele tempo. (...) Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social” (XAVIER *apud* BALLERINI, 2012, p. 29)

Esse modelo de personagem complexo e fragmentado que atingiu seu apogeu nos clássicos do Cinema Novo foi gradativamente esvaziado ao longo das décadas seguintes. Lisandro Nogueira considera o filme *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* (1976), do cineasta Hector Babenco, paradigmático ao retratar o crepúsculo de uma representação do personagem-jornalista ancorada no contexto dos anos 60.

Como pudemos notar, a representação do jornalista nos filmes brasileiros dos anos 60 destoava nitidamente dos *newspapers movies* americanos, complacentes com o melodrama e vinculados a ideia maniqueísta do bem contra o mal. No cinema brasileiro, defende Nogueira, o personagem-jornalista ecoava sentimentos e atitudes presentes na vida social, sendo desvinculado de uma representação superficial, como na maioria dos filmes americanos de jornalista, mas atado a um projeto de construção estética e crítica política.

No entanto, há uma mudança no contexto social a partir dos anos 70 que "desloca a relação dos cineastas com o 'diagnóstico da nação', preceito básico que os orientava com o intuito de compreender o processo político do Brasil" (NOGUEIRA, 2005, p.1). O jornalista foi um dos personagens fundamentais para esse diagnóstico, pois simbolizava as contradições, ambiguidades e as desilusões.

Desde então, o personagem-jornalista como construído pelo cinema brasileiro vai perdendo a sua identidade cinematográfica, elaborada ao longo dos anos 60. Para Nogueira,

Ou aparece como um escroque, caso de *Beijo no Asfalto* (1981), baseado na peça de Nelson Rodrigues, ou idealizado, (Doces Poderes), ou ainda como adjunto do “espetáculo da mídia” como em *Um céu de estrelas* e *Como nascem os anjos*. (NOGUEIRA, 2005, p. 4).

Sendo assim, é possível afirmarmos, como faz Baptista (2007), que o estereótipo do jornalista como profissional mediocre e ávido por notícias sensacionalistas foi portanto quebrado no cinema brasileiro, seja por influência externa (alguns filmes norte-americanos tiveram papel importante nesta direção), seja pela intimidade com o fazer jornalístico que os cineastas trouxeram das redações.

3. A ÉTICA PROFISSIONAL COMO PARÂMETRO DE CLASSIFICAÇÃO

Tendo analisado o processo que alçou os profissionais aos papéis centrais de produções cinematográficas no cinema, devemos buscar entender o que separa os personagens-jornalistas tido como heróis, os personagens-jornalistas tidos como vilões e aquelas representações que se esquivam do maniqueísmo típico através da construção de personagens mais neutros em suas atitudes profissionais.

Tal como a filosofia, o jornalismo se caracteriza como uma atividade envolvida numa busca constante pela verdade. Diferente da filosofia, no entanto, a atividade jornalista preocupa-se com a busca por uma verdade menos dogmática e absoluta, atendo-se a uma versão “mais prática e funcional”, isto é, uma verdade que possa ser experimentada e relatada, desde que uma testemunha a constate e utilize uma linguagem adequada para isso (CABRAL & SANTANA, 2009).

O compromisso fundamental do jornalista é com a verdade no relato dos fatos, sendo esse um dos preceitos fundamentais do código de conduta ética da profissão. Para Cabral e Santana, a verdade se relaciona com a ética, a ciência que tem por objetivo o juízo de apreciação aplicando-se à distinção entre o bem e o mal.

O Centro para a Ética Jornalística da Escola de Comunicação da Universidade de Wisconsin define¹⁰ ética como "a análise, avaliação e promoção da boa conduta e do bom caráter, de acordo com os melhores padrões disponíveis"¹¹. Para o Centro, questionamentos éticos são melhor concebidos em uma abordagem factível, no sentido de ser uma investigação sobre problemas práticos, sendo a difícil tarefa de aplicar normas e padrões em circunstâncias novas e cambiáveis.

É necessário, então, diferenciar a noção de ética da noção de moral. De acordo com a Encyclopédia de Filosofia da Universidade de Stanford¹², a definição *descritiva* de moral se resume em “alguns códigos de conduta utilizados por uma sociedade ou algum grupo como uma religião, ou aceita por um indivíduo para seu próprio comportamento”¹³. A definição *normativa*, por outro lado, se resume em “um código de conduta que, dadas condi-

¹⁰ Disponível em <http://ethics.journalism.wisc.edu/resources/ethics-in-a-nutshell/>. Visitado em 07 de outubro de 2014.

¹¹ Tradução do autor. "the analysis, evaluation, and promotion of correct conduct and/or good character, according to the best available standards."

¹² Disponível em <http://plato.stanford.edu/entries/morality-definition/>. Visitado em 25 de outubro de 2014.

¹³ Tradução do autor. "some codes of conduct put forward by a society or some other group, such as a religion or accepted by an individual for her own behavior"

ções específicas, seria utilizado por todas as pessoas racionais”¹⁴. Dessa forma, partindo de sua definição descritiva de que a moral é o conjunto de regras aplicadas no cotidiano e usadas continuamente por cada cidadão, podemos concluir que a ética é, antes de tudo, uma reflexão sobre a moral, uma vez que busca explicar as regras morais de forma racional, fundamentada, científica e teórica.

Bucci (2000) defende que a ética só é possível na comunicação social só existe porque ela é local de conflito. Para o autor, do que adiantaria um veículo supostamente independente que não abandonou a função de mero instrumento de divulgação das realizações e necessidades do governo? O verdadeiro objetivo do jornalismo é ser um serviço de utilidade pública, divulgando informações da maneira mais precisa possível, sempre atendendo aos interesses da população e resguardado pelo direito a liberdade de imprensa.

A liberdade da imprensa para Bucci é um princípio inegociável, intrínseco e necessário ao bom desempenho da atividade jornalística em sua função mais básica. Defende o autor

ele (o princípio da liberdade de imprensa) existe para beneficiar a sociedade democrática em sua dimensão civil e pública, não como prerrogativa de negócios sem limites na área da mídia e das telecomunicações, em dimensões nacionais e transnacionais. (BUCCI, 2000. p. 12)

Assim sendo, não é difícil percebermos o porquê de a ética profissional de um jornalista ser um parâmetro excelente para qualquer tentativa de classificar representações cinematográficas de jornalistas. Sabemos que tais representações dividem-se em um espectro maniqueísta que vai do jornalista herói, defensor da verdade e do bem comum, até o jornalista-vilão, profissional que não mede esforços nem possui limites e cujo objetivo é o seu nada altruísta sucesso profissional.

A preferência pelo jornalista como o mocinho da trama observada nos primórdios do cinema é respaldada pela imagem da mídia como uma das principais defensoras dos valores liberais, crítica imparcial e independente da atuação do Estado e das instituições sociais. Como estabelecemos anteriormente, essa visão foi amplamente propagada pelos próprios meios de comunicação e por muitos profissionais de imprensa, difundindo a ideia

¹⁴ Tradução do autor. “a code of conduct that, given specified conditions, would be put forward by all rational persons”.

de que o jornalismo seria um reflexo dos acontecimentos do cotidiano. Diz Senra sobre essa relação particular entre cinema e jornalismo

Tanto no cinema como no jornalismo os dispositivos técnicos e os recursos narrativos ou de linguagem foram desenvolvidos, cada um ao seu modo, a serviço de uma mesma transparência de registro que assegurou, para o jornal, a afirmação de sua objetividade e, para o cinema, a insistência na verossimilhança das suas imagens (SENRA, 1995, p. 88).

Segundo este ponto de vista, o único interesse do jornalista seria observar a realidade de que o cerca e emitir um relato equilibrado e honesto das suas observações, livre de suas opiniões e atendo-se às máximas de imparcialidade, objetividade e neutralidade normalmente associadas à profissão. Para garantir a maior pluralidade de vozes possíveis em seu trabalho, ele precisa entrar em contato com todos os envolvidos no acontecimento a ser investigado, a fim de fornecer todas as visões possíveis, pois apenas por meio desse caminho ele poderá chegar à “verdade” dos fatos. Mas para isso, ele precisa ser objetivo, manter uma separação entre fatos ocorridos e ideias pessoais.

Nos filmes, o jornalista que atua na posição de herói é aquele que age como um defensor dos cidadãos e da sociedade como um todo contra os desmandos e excessos de entidades poderosas que, sem o auxílio da imprensa, o cidadão comum se encontra incapaz de desafiar ou policiar. Seja diante das imponentes e formidáveis figuras do Estado corrupto ou das grandes empresas e corporações, o jornalista-herói é um guardião da democracia, do bem comum e da verdade pois, tal como seria exigido por sua profissão, é engajado e bom caráter. Esses conceitos de verdade e objetividade enraízam-se como duas das principais pilastras do bom jornalismo moderno

Essa noção de verdade permitiu a formulação de alguns princípios fundamentais da atividade da imprensa: a teoria da responsabilidade social, baseada na idéia de que o público tem o "direito de saber", remetendo à classificação idealista de "quarto poder" - portanto, acima das contradições da sociedade, sem interesses a defender, capaz de falar em nome de todos -, e as noções de imparcialidade e *objetividade* daí decorrentes. São princípios desenvolvidos no contexto da sociedade americana, mas cujo reconhecimento transcende essa particularidade, não só porque vincula-se a postulados básicos do Iluminismo, como porque foram adotados pela imprensa ocidental em geral, e é em torno deles que se procura formular uma teoria do jornalismo (MORETZSOHN *apud* NOGUEIRA, 2002, p.79)

Essa representação é bastante similar àquela defendida por Ronaldo Helal. O autor, ao separar a figura do "herói" daquela da "celebridade", define que o primeiro "vive para

'redimir a sociedade dos seus pecados', vive para os outros" (HELAL *apud* PENA, 2002, p. 148). Campbell, por sua vez, define o herói como "um homem de submissão autoconquistante" (CAMPBELL, 2007, p. 11), alguém que, por sua própria vontade, se sujeita a riscos que os demais não estão dispostos a correr em nome de um objetivo maior. Por tanto, o jornalista-herói seria alguém que "esquece de si, de seus problemas, se sua vida pessoal para dedicar-se a sua causa mais nobre" (WALTZ, 2009, p. 19).

Dessa forma, podemos afirmar que ater-se à ética jornalista é manter um compromisso constante com a busca e a divulgação da verdade.

No outro extremo do espectro, temos produções cinematográficas que buscam apresentar uma imagem negativa do jornalista. Como discutimos anteriormente, os filmes que tem por objetivo retratar o que chamaremos de jornalista-vilão normalmente o fazem de três formas: a primeira seria a do profissional movido pelo desejo de ascender à notoriedade e adquirir sucesso e fama, um jornalista que deseja sair do anonimato ou que, por suas atitudes antiéticas ou pela chegada de rivais ao seu ambiente de trabalho, deseja um retorno triunfal a sua posição de prestígio inicial. A segunda forma de representação é a do profissional com renome já consolidado, mas igualmente sem caráter, que usa o poder que a mídia lhe confere para atender necessidades e desejos pessoais. A terceira foi aquela preferida pelo cinema brasileiro pré-Cinema Novo, ou seja, profissionais que se entregam ao viés sensacionalista do fazer-jornalístico através da exploração de pessoas humildes e, normalmente, sem muita instrução formal.

Todos os três apresentam uma postura marcadamente oposta à imagem romântica do jornalista desenvolvida no início do século e amplamente difundida nas primeiras produções cinematográficas que lidaram com o tema. Ao contrário de uma postura engajada, esses personagens são apresentados com uma postura de notada indiferença em relação ao resto da sociedade e aos assuntos que deveriam despertar a fúria de sua "vocação" profissional, uma vez que seus interesses particulares vêm acima de tudo, "sem compromisso com um distanciamento dos fatos em nome da ‘verdade’" (WALTZ, 2009, p. 27). Eles são capazes de tudo, sendo culpados de explorarem e manipularem, acontecimentos de “interesse humano” para cativar a atenção do público e manter seu nome ou sua imagem constantemente em alta ou atender os interesses das forças que os empregam.

No cinema, o jornalista-vilão não se contenta em noticiar os fatos; em muitas situações ele também os produz, senão ativamente, pelo menos moldando-os para que ofereçam a narrativa que lhe seja mais vantajosa. Atingir o prestígio dentro da profissão e manter-se

debaixo dos holofotes (ou diante do *teleprompter*) seria a atração irresistível que incita esses personagens a passarem por cima da ética jornalística, deturpar, exagerar, e até a controlar os acontecimentos.

A mídia é, portanto, um espaço de conflito constante entre forças similares, em que o grande prêmio é a fama e o poder. A virtude — que para o jornalismo significaria apego aos valores da objetividade e veracidade e à ética profissional — dá vez para a superexposição. Nesse caso, o jornalista mau-caráter é narcisista, e ressalta como postura positivo a exibição e a visibilidade. O jornalista-vilão segue o outro arquétipo estabelecido por Helal, no caso, o da "celebridade". Segundo o autor, a celebridade, ao contrário do herói, "vive somente para si" (HELAL *apud* PENA, 2002, p. 148), da mesma maneira que o jornalista-vilão foca-se exclusivamente em seus ganhos pessoais.

Em vez de desmascarar segredos e escândalos ocultos de bastidores do governo ou das grandes empresas, dos quais a sociedade não é nem capaz de suspeitar, esse profissional transforma o drama humano, ou até mesmo acontecimentos banais, como a vida das celebridades, em objeto de consumo. Enquanto o primeiro intercede pela coletividade, o segundo a entretém.

De acordo com Brasil, o conceito de notícia como entretenimento surge ainda nos primórdios do século XIX, e o jornalista-vilão sabe empregar suas características da maneira mais eficiente. "o interesse humano, a apologia do sofrimento, a estrutura seriada e a eventual interferência do repórter na construção da notícia" (BRASIL, 2002, p. 43). A cobertura jornalística abandona seu caráter essencial de ferramenta de busca da verdade e passa a ser construída de tal forma a criar uma conexão com seu público, tal como um fólhetim, a partir de conceitos da narrativa clássica, com "progressão dramática, algumas viradas, clímax e, se possível, um final feliz". (Idem, p. 44).

Tais ações podem parecer absurdas vindas de profissionais que tem na verdade, na objetividade e na imparcialidade os alicerces sobre os quais eles constroem seu trabalho. No entanto, elas encontram exemplos até mesmo fora do cinema. Segundo Gabler, a intervenção do jornalista nos acontecimentos era fato corriqueiro no período embrionário da imprensa-entretenimento, quando uma definição de ética jornalística mais rígida não era encontrada, tornando-se até um procedimento padrão. "Mais de cem anos atrás, a interferência na notícia era vista como um sinal de modernidade" (GABLER *apud* BRASIL, 2002, p. 46). Mas ao contrário do que o cinema, com sua opção pelos atos grandiosos, nos

apresenta, essa interferência pode acontecer de formas mais sutis, para aumentar a emoção da notícia e atender às expectativas do público.

É interessante e necessário ressaltarmos que esse aspecto manipulador quanto ao "interesse humano" não passa despercebido dos editores e proprietários dos jornais. Ao citar Mário Erbolato, Pereira (2003) nos lembra que não é incomum encontrarmos em muitos manuais de jornalismo recomendações de como proceder para realçar esse interesse nas notícias. Erbolato faz uso de um exemplo que não estaria distante dos jornalistas sensacionalistas que permearam o cinema brasileiro entre os anos de 1950 e 1960

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 consequências para as respectivas famílias dos que não conseguiram ser salvos (ERBOLATO *apud* PEREIRA, 2003, p.6)

No fundo, o cerne da diferenciação da postura ética entre o jornalista-herói e o jornalista-vilão recai sobre um derradeiro momento de escolha, que ele esteja presente em cena e seja parte do desenvolvimento da história do personagem, quer ele seja um evento passado e responsável por moldar o personagem como é apresentado na obra.

Ao discutir a em seu ensaio *Three-dimensional Villains -Finding your Character's Shadow*¹⁵ a relevância do aspecto Jungiano da sombra na construção de vilões, a psicóloga e professora Carolyn Kaufman defende que o vilão deve personificar a sombra do herói, a parte mais sombria e animalesca de seu inconsciente (e, talvez bastante adequadamente, onde Jung diz que está a criatividade humana). Diz Kaufman

Um bom vilão é sempre o lado sombrio do seu herói; o maior perigo que seu herói possa enfrentar deve ser sob as pressões certas e, dadas as circunstâncias propícias, seu herói deve poder abraçar as mesmas qualidades que fazem do vilão, o vilão (...). O que diferencia o herói do vilão, no final, é a escolha: o herói escolhe não se tornar sua sombra e, no lugar disso, reconhece e assimila qualidades de sua sombra no resto de sua personalidade (KAUFMAN, 2007)¹⁶

¹⁵ Disponível em: <http://ezinearticles.com/?Three-Dimensional-Villains---Finding-Your-Characters-Shadow&id=428279>. Visitado em 11 de outubro de 2014.

¹⁶ Tradução do autor. "A good villain is always the dark side of your hero; the greatest danger your hero faces should be that under the right pressures and given the right circumstances, your hero could embrace the very qualities that make the villain a villain (...)What makes the hero different

4. ANÁLISE DA EVOLUÇÃO TEMPORAL DA REPRESENTAÇÃO DOS JORNALISTAS NO CINEMA NACIONAL

Já tendo explorado o histórico que alçou o jornalista a posição de objeto de interesse do cinema e como ela se refletiu na maneira como a indústria cinematográfica brasileira representou o personagem-jornalista ao longo dos últimos 50 anos, podemos partir para uma exploração mais específica do desenvolvimento das representações exploradas a partir da análise de filmes selecionados, quer por sua relevância para a história do cinema nacional, quer pela maneira notável e paradigmática como viriam a representar o personagem-jornalista.

A princípio, pode parecer tentador separarmos essa exploração nas maneiras como os filmes analisados enquadram seus personagens-jornalistas dentro do espectro maniqueísta da dicotomia "herói/mocinho". No entanto, dado a maneira íntima com a qual a representação dos profissionais de imprensa no cinema está relacionada ao contexto social na qual seus filmes foram produzidos, é mais atraente e interessante que esta análise seja desenvolvida não como inicialmente proposto, mas como uma análise que estude a evolução dessas representações ao longo dos anos, desde o aparecimento do profissional oportunista e sensacionalista, passando pelo profissional politicamente engajado e complexo que surge nos anos 60 e o subsequente esvaziamento desse modelo de representação que se deu nos anos 70 que dá origem ao posicionamento mais alinhado com a estética hollywoodiana de representação.

4.1 O VIÉS SENSACIONALISTA - O PAGADOR DE PROMESSAS E BÔCA DE OURO

Baptista defende que "a evolução do papel do jornalista como personagem no cinema brasileiro já reflete a imbricação de novo tipo entre o jornalismo e o cinema" (BAPTISTA, 2007, p.1). Como já abordamos anteriormente, os primeiros filmes que possuem jornalistas como personagens centrais (ainda que não protagonistas) em seus enredos os representaram viés sensacionalista, com o supracitado acento pejorativo e desqualificante atribuído a profissão. E a tentativa de espetacularização da notícia em prol de um suposto

from the villain, in the end, is choice: the hero chooses not to become his shadow, and instead acknowledges and incorporates his shadow qualities into the rest of his personality."

trabalho de "interesse humano" é retratada de forma mordaz por duas grandes produções do cinema brasileiro dos anos 60: *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte e *Bôca de Ouro*, de Nelson Pereira dos Santos.

4.1.1 O Pagador de Promessas

O Pagador de Promessas (1962) é, talvez, o filme mais conhecido a tratar do assunto. Dirigido por Anselmo Duarte, o longa é baseado na peça homônima do dramaturgo e "marxista assumido" (idem, p.2) Dias Gomes e entrou para história do cinema nacional como a primeira (e, até agora, única) produção brasileira a ganhar a Palma de Ouro, prêmio máximo do Festival de Cinema de Cannes.

O filme se passa em sua quase totalidade nas escadarias da Igreja de Santa Bárbara, em Salvador¹⁷, onde o pacato Zé do Burro (Leonardo Villar), agricultor pobre do sertão baiano que, em busca de agradecer a salvação de seu fiel companheiro Nicolau, animal que lhe deu a sua alcunha, não mede esforços para carregar uma pesada cruz até a Igreja soteropolitanana, cumprindo assim a promessa do título.

A obra é um prato cheio para análises sociológicas da cultura brasileira. Ao longo do filme, o espectador descobre que foi num terreiro de Iansã, no sincretismo religioso associada à Santa Bárbara, que Zé do Burro fez sua promessa: se Nicolau conseguisse sobreviver ao trauma que sofreu quando um grande e pesado galho de árvore caiu em sua cabeça durante uma chuva de trovões particularmente violenta, Zé do Burro levaria uma cruz tão pesada como a de Jesus Cristo até a Igreja de Santa Bárbara, no em que é celebrada a festa da santa. Por orientação da Mãe de Santo do Terreiro de Iansã (escolhida por ser a Orixá associada aos trovões e tempestades), a promessa deveria ser grande e desafiadora, pois o fiel companheiro do protagonista também lhe era bem importante. Tendo seu desejo atendido, a Zé do Burro só resta percorrer as 7 léguas que separam seu sítio da Igreja de Santa Bárbara, carregando a cruz.

A caminhada de Zé do Burro para cumprir sua promessa foi, compreensivamente muito difícil. Não apenas ele foi forçado a enfrentar "o sol escaldante e a seca do sertão, as tempestades e a lama, passou fome, sede e frio"¹⁸ (FRESSATO, 2009, p.3) como também

¹⁷ Na realidade, a Igreja do Santíssimo Sacramento, localizada na capital baiana, foi utilizada como cenário para o filme.

¹⁸ Disponível em: <http://oolhodahistoria.org/culturapopular/artigos/pagadordepromessas.pdf>. Visitado em 11/10/2014

foi forçado a lidar com a reação das pessoas que encontrou pelo caminho durante o pagamento de sua promessa, com reações que variam da reverência respeitosa e compassionada, encontrada nos sertanejos, ao deboche e escracho dos boêmios de Salvador, um dos quais não hesita em apelidar Zé do Burro de "palhaço".

Quando chega na escadaria da Igreja, Zé do Burro está comprehensivelmente feliz, pois, dali a algumas horas, as portas da igreja seriam abertas para receber os fiéis e peregrinos que visitariam a Igreja na festa de Santa Bárbara e ele poderá, enfim, cumprir com sua promessa. Porém, nem tudo se resolve como Zé do Burro pensa, impedindo-o de retornar como desejava a sua vida pacata e simples junto da esposa Rosa (Glória Menezes), que o acompanhou durante sua jornada. O responsável pela igreja, Padre Olavo (Dionísio Azevedo) não admite que Zé do Burro tenha feito sua promessa num terreiro de candomblé para uma santa da Igreja Católica. Também não admite o sincretismo religioso entre Santa Bárbara e Yansã. Acreditando que Zé do Burro, caiu na tentação do demônio com tal atitude, proíbe sua entrada na igreja, impedindo-o de cumprir sua promessa.

O drama da contrição de Zé do Burro desperta o interesse da imprensa, representados na peça e no filme pelo Repórter (que não recebe um nome, interpretado pelo ator Otton Bastos) e seu fotógrafo, Carijó, funcionários do fictício Jornal da Bahia. Em sua primeira cena¹⁹, jovem jornalista é duramente repreendido por seu superior por uma reportagem que não agradou. O diálogo reproduzido a seguir reproduz o descaso dos veículos sensacionalistas ao trabalho jornalístico de qualidade. Nele, o jovem repórter é orientado a seguir "a nova orientação do jornal" que, como fica claro pelas falas dos personagens, são "matérias que vendam" e não "matérias bem escritas"

REPÓRTER: Bom dia.

SUPERIOR: Muito aquela sua reportagem sobre o jogo. Você precisa se integrar à nova orientação do jornal. Não queremos reportagem bem feita, queremos reportagem que venda. Entendeu?

¹⁹ É interessante notarmos que a cena na qual o repórter é apresentado, na redação do jornal no qual trabalha, é exclusiva da versão cinematográfica da história, não estando presente no texto original da peça de Dias Gomes. A cena em si é clássica em sua forma e remete muito bem aos *newspaper movies* americanos: a redação do jornal é um ambiente exclusivamente masculino, enevoado pela fumaça de cigarros e charutos e povoada por pessoas e pelo ritmo constante dos botões das máquinas de escrever.

REPÓRTER: Entendi, mas não é todo dia que se encontra um bom assunto.

SUPERIOR: Inventa-se. Um bom repórter precisa ter imaginação (O PAGADOR DE PROMESSAS, 1962, 30min 32 seg)

A manipulação proposta pelo superior para tornar a verdade em um fato noticioso mais rentável fica clara na continuação do mesmo diálogo. Ao ser ironicamente questionado sobre o quanto adequado à "nova orientação do jornal" seria a história de Zé do Burro, o superior do repórter não se contém e deixa escapar a verdade: a noticiabilidade do fato dependeria muito mais da maneira que o repórter escolhesse para abordar a história do que do fato propriamente dito.

REPÓRTER: E essa história de beato? Está dentro da nova orientação do jornal?

SUPERIOR: Quem sabe? Talvez dependa mais de você do que...[contrariado] Isso não é problema seu! (Idem, 31min 06seg)

Conforme disse Gabler (1999), esse tipo de interferência do repórter no divulgação do fato noticioso era considerado regra, não sendo vista com a censura dos dias de hoje. Se atualmente qualquer tentativa de maquiar os fatos reais para construir uma narrativa mais interessante e comercial é vista com maus olhos, no início do jornalismo popular tal intervenção era visto como uma sinal de modernidade.

O repórter é veloz na realização de seu trabalho e, ao encontrar o miserável Zé do Burro na escadeira da Igreja que lhe recusa o acesso, oferece, em rápida sucessão, diversos ângulos possíveis para sua história, numa tentativa que se mostrará frustrada em seduzir o pobre lavrador a se tornar um personagem voluntário na deturpação do fato que o repórter pensa em montar para seu jornal e seus muitos leitores. De início, ele anuncia com um sorriso no resto de que Zé é um verdadeiro "herói" e que, logo, o Brasil inteiro conheceria sua história. Diante de um homem que não se mostra disposto a colaborar, o repórter obtém suas informações de Rosa, esposa de Zé e companharia em sua romaria. Um rápido comentário sobre a divisão do sítio do lavrador com pessoas mais pobres (uma das partes de sua promessa), leva a uma pergunta sobre a reforma agrária, assunto sobre o qual o inculto Zé é incapaz de comentar, retrucando, receoso, o que seria isso. O desconhecimento de Zé,

no entanto, não é suficiente para evitar que o repórter escreva que o homem é a favor da mesma.

Um espetáculo nas páginas não é suficiente para o repórter. Usando todo poder que seu jornal lhe confere (o quanto factíveis seriam as promessas que ele faz é discutível), o repórter oferece a Zé apoio em uma possível candidatura ao cargo de vereador da sua pequena cidade natal. Fica claro que, na "nova orientação" do veículo no qual o repórter trabalha, a espetacularização da notícia não se atém exclusivamente aos limites da notícia em si, rendendo frutos até que os leitores do jornal queiram e enquanto a notícia em questão seja lucrativa e vantajosa, como mostra o diálogo

REPÓRTER: E imagine a sua volta à cidade, em carro aberto, banda de músicas, foguetes!

ZÉ: O senhor está maluco? Não vai haver nada disso.

REPÓRTER: Vai. Vai porque o meu jornal vai promover. Só faço questão de uma coisa: que o senhor nos dê a exclusividade. Que não conceda entrevistas a mais ninguém. (Noutro tom) É claro que o senhor terá uma compensação... (O PAGADOR DE PROMESSAS, 1962, 40min 49seg)

Apesar de não estabelecidas no filme, ficam claras quais seriam as compensações dadas a Zé do Burro por sua história. Em uma época de mercantilização da notícia e da busca dos jornais pelo lucro constante ao invés da busca pela divulgação da verdade, a história de Zé e seus problemas, que em sua mente são apenas um drama pessoal que não parece ter solução, se tornam mercadorias a serem exploradas até a exaustão por aquele que oferecer as maiores vantagens, de apoio político à compensações financeiras.

Por mais que sejam douradas as ofertas que o jornalista faz sem rodeios ou modéstia a Zé do Burro, o poder da imprensa de criar e destruir heróis e vilões não passa despercebido pelos personagens do filme. Após o repórter anunciar que irá entrevistar o vigário da igreja para sua matéria, um guarda que ali estava para cuidar de uma procissão afirma, num tom de voz alarmantemente tranquilo, que o padre não iria mais se opor à entrada de Zé e sua cruz na igreja, afinal, "não há quem não tenha medo da imprensa" (*O Pagador de Promessas*, 1962: 41min 52seg)²⁰.

²⁰ É interessante notarmos que o poder da palavra também é explorado por outro personagem do longa de Anselmo Duarte. Dedé-Cospe-Rima (Roberto Ferreira), poeta mascate que vende seus

No entanto, o padre não cede, para desgosto do jornalista e desespero do pobre lavrador. Valendo-se dos princípios de defender do bem comum, o repórter faz uma afirmação exaltada, afirmando que a causa de Zé, a partir daquele momento, não era mais só sua. Era agora também do jornal e, como afirma o repórter sem nome, "sendo do jornal, é do povo!" (Idem: 46min 50seg). A surpresa diante de tamanho distanciamento com a realidade do personagem principal do filme é tamanha e melhor exemplificada no texto original da peça: "Zé-do-Burro olha-o como se procurasse inutilmente entender um ser vindo de outro planeta"²¹

Os sofrimentos de Zé diante da Igreja e nas mãos da imprensa estão longe de terminados. As frustrações de Rosa com seu teimoso marido e sua determinação em levar a cruz para dentro da igreja resulta em uma traição com um outro personagem, Bonitão. Uma das (aparentemente muitas) namoradas, Marli (Norma Bengell) vem tirar satisfações com Rosa, expondo os envolvidos ao ridículo e aos flashes ávidos dos fotógrafos, que não demoram em estampar o resto colérico de Zé do Burro na capa das edições vespertinas dos jornais da cidade. A imprensa conseguiu seu espetáculo e Zé, uma notoriedade que ele nunca procurou. Tendo sua história completamente transformada e moldada para atender aos interesses da imprensa, Zé vê seus momentos de dúvida e desespero transformados em mero espetáculo para as próximas edições dos jornais, rádio e televisão.

A situação chega a níveis tragicômicos quando o primeiro repórter retorna à cena, munido de presentes e favores enviados pelos clientes do jornal (que vão desde anunciantes até o candidato oficial ao governo do estado). Diante da recusa de Zé e de uma já exausta Rosa de continuar participando do circo que a imprensa criou em torno do seu caso, o jornalista exclama, aparentemente incrédulo com essa situação "Mas só queremos ajudar!" (*O Pagador de Promessas*, 1962: 1h 19min 05seg). No final, toda a ajuda que a imprensa ofereceu ao humilde Zé do Burro resultou na morte trágico do personagem que, num lance de justiça poética particularmente inspirado de Dias Gomes, tem seu corpo posto sobre sua cruz e levado para dentro da igreja a força pelas pessoas simples que acompanham.

romances baratos nas escadarias da igreja, oferece a Zé a oportunidade de ter sua história transformada em um dos seus livrinhos, "lidos em toda a Bahia. Inclusive pelo padre Olavo" (*O Pagador de Promessas*, 1962: 50min 28seg). Todo esse poder é oferecido, obviamente, por um preço pois, como diz o personagem "o papel está caro e a tipografia cobra os olhos da cara" (ibidem: 50min49seg). No final, ele repete o conteúdo da fala do superior do repórter de Othon Bastos, ao falar a Zé que escreveria sua história: "Se precisar, a gente inventa" (ibidem: 1h 13min 50seg)

²¹ Disponível em: <http://colegiocec.com.br/arquivos/o-pagador-de-promessas---dias-gomes.pdf>. Visitado em 13 de outubro de 2014.

nharam todo seu sofrimento. A imprensa nada faz quanto a isso. Como afirma feliz o jornalista em sua última cena, "Manchete é manchete" (O pagador de promessas, 1962: 1h 23min 11 seg).

4.1.2 Bôca de Ouro

Bôca de Ouro (1962), clássico cinematográfico do cineasta Nelson Pereira dos Santos, foi a estreia dos trabalhos de Nelson Rodrigues no cinema. Dos Santos, o grande precursor do Cinema Novo com seus antológicos *Rio 40 Graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957), estava se preparando para dirigir a versão cinematográfica de *Vidas Secas* (1963) quando o ator e diretor Jece Valadão, cunhado de Nelson Rodrigues, o convidou para trabalhar em *Bôca de Ouro*. Valadão, que acabava de conquistar notoriedade com o filme *Os Cafajestes* (1962), queria aproveitar o embalo da bilheteria deste último sucesso com o texto descrito pelo crítico de cinema Leonardo Ramos como "ao mesmo tempo trágico e jornalístico de Nelson Rodrigues"²².

As obras do autor são um marco na história da representação do jornalismo no cinema brasileiro. Lisandro Nogueira defende que o discurso do dramaturgo tem "uma inflexão corrosiva" (NOGUEIRA, 2002, p. 76) sobre o mundo dos personagens-jornalistas pois, aliado à sua tradicional morbidez literária, há também a prática jornalística e um conhecimento íntimo da profissão. Para o autor, o gênero dos *newspaper movies* ganha força após o lançamento do filme de Nelson Pereira dos Santos, mesmo com jornalistas já tendo sido representados anteriormente em filmes como *Absolutamente Certo* (1957), de Anselmo Duarte e *O Homem do Sputnik* (1959). Segundo Nogueira, tal fato pode ser explicado pela emergência de uma cultura de massas e a crescente urbanização do país. Sendo o jornalista personagem marcante do meio urbano, nada mais natural que ele tenha papel de destaque nas obras de Nelson Rodrigues. Segundo Pereira

(...) seu convívio com as esferas decisivas do poder e seu crucial acesso a milhões de brasileiros, colocam-no na mira das câmeras, que descobrem um novo personagem. (...) Nos anos 50, o jornalista já ocupa um lugar de destaque na cidade, porém sua figura ainda é confundida com a do escritor e, mais genericamente, com a do intelectual no cinema brasileiro, o jornalista começa a ser posto em evidência no decorrer da década de 60 (PEREIRA, 2002, p. 76-77)

²² Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HTrnTcNfsVo>. Acessado em 03/10/2014.

Bôca de Ouro pode enganar um espectador mais desatento. É, afinal de contas, um filme estritamente narrativo, no qual tanto o autor da peça original quanto o diretor de sua versão cinematográfica "ironizam a objetividade jornalística" (NOGUEIRA, p. 83). Após uma montagem bastante longa de créditos iniciais, somos levados a uma redação de jornal, novamente o ambiente exclusivamente masculino que já pudemos observar em *O Pagador de Promessas*. Caveirinha, o jornalista do longa vivido pelo ator Ivan Cândido, é escalado para cobrir a morte do famoso bicheiro Bôca de Ouro (Jece Valadão), personagem lendário da Zona Norte carioca no mundo construído pelo filme. Após a escolha, o jornalista é rodeado pelos colegas que, eufóricos, o indicam a um futuro "prêmio Esso" depois da reportagem sobre o fim do famoso contraventor. Num dos cantos, completamente absorto, está um outro jornalista, a digitar em voz alta uma matéria que anuncia a falência das estruturas do poder vigente do governo brasileiro, no que Nogueira descreve como "uma leve ironia ao atrevimento da profissão e um certo tom esquerdista nas redações" (idem, p. 83).

Da mesma forma que o *O Pagador*, o filme aborda a profissão jornalística com um certo ceticismo autorreferencial que só mesmo um autor da envergadura de Nelson Rodrigues seria capaz de criar de maneira tão eloquente. Tal como o repórter sem nome da obra de Anselmo Duarte, Caveirinha é um instrumento do jornal em que trabalha e tem plena consciência disso. As maldades que comete contra um pobre homem: humilhação, manipulação e uso da fonte de forma oportunista e arrogante, tudo se torna instrumento para o objetivo descaradamente pessoal, no caso, a vitória no Prêmio Esso e o lucro do jornal. A primeira prova da maneira cínica com a qual o jornal de Caveirinha aborda a verdade se dá no seu primeiro diálogo com o editor responsável

EDITOR: Agora podemos fazer jornalismo de verdade. Olha, você vai ouvir a Guigui. Duarte tá cobrindo lá em Madureira. Tem o endereço? Escuta, você chega e *aplica o seguinte golpe psicológico*: não diz que o Bôca de Ouro morreu, ela não deve saber. Vai salivando a Guigui, faz ela contar um desses assassinatos bacanas que o Bôca fez e que nunca ninguém descobriu. Negócio violento, pra vender mais de 10 mil amanhã. Exclusivo. Vai, leva o fotógrafo e apanha o jipe. (BÔCA DE OURO, 1963: 09min 27seg)

A princípio, Guigui (Odete Lara), uma antiga namorada de Bôca, se sente lisonjeada pela atenção que um membro da imprensa lhe dá. Vaidosa, ela brinca e provoca o jornalista, dando a entender que seu decoro a impede de compartilhar os detalhes sórdidos de sua vida ao lado do contraventor, por quem abandonou o marido (que ainda nutre um misto de

meda e raiva do famigerado Boca de Ouro) e suas filhas. No entanto, a tentação de expor sua versão da história e ao mesmo tempo se vingar do namorado que a abandonou fazem com que Guigui revele um crime cometido pelo bicheiro na época em que ainda estavam juntos, para desespero de seu marido que teme possíveis represálias do criminoso e sua gangue. Esse será o fio condutor que guiará o cerne do filme.

As mudanças de humores provocadas pelo desenvolvimento da trama em Guigui fazem com que ela altere sua história. Todas as versões giram em torno do mesmo tema: o malfadado relacionamento de Boca de Ouro com um jovem casal, Leleco (Daniel Filho) e Celeste (Maria Lúcia Monteiro). A versão inicial, contada quando Guigui não faz ideia da morte do bicheiro, pinta o seu ex-amante em sua pior luz. O Bôca desta versão é cruel, cínico, manipulado e não mede limites para conseguir o que quer.

A história é suficiente para despertar o interesse de Caveirinha, que corre para relatar tudo que apurou para seus contatos na redação. Nesse meio tempo, Guigui havia descoberto que Boca tinha sido assassinado. Desesperada pela morte do ex-companheiro por quem claramente ainda nutria sentimentos fortes mesmo após ser rejeitada, Guigui corre atrás do jornalista, que estava em um bar para utilizar o telefone e implora que ele não divulgue a história que ela acabou de revelar. Receosa com as proporções que tal relato poderia provocar e plenamente ciente do poder que um jornal teria de torna-la tão grande quanto fosse possível, Guigui resolve compartilhar uma nova versão da mesma história.

Dessa vez, Bôca é um personagem consideravelmente mais carismático. Sai o contraventor cruel e assassino e entra o “bom criminoso”, popular com a população local mas ainda temido por seus inimigos. O Bôca é obcecado por sua história pessoal²³ desta nova versão faz até caridade, oferecendo dinheiro para três senhoras que vem lhe pedir ajuda para uma associação. É nessa versão que vemos o lado mais mítico do criminoso, alguém cuja morte é capaz de mobilizar toda a imprensa da cidade do Rio de Janeiro e boa parte de sua população. Em certo momento, uma das senhoras (mais tarde revelada como Maria Luíza), menciona que o contraventor tem uma aparência “neorrealista”, remetendo ao mo-

²³ Segundo a história, Boca teria sido filho de uma prostituta gorda que o teria abandonado numa pia de uma gafieira logo após o seu nascimento. O assunto é um ponto sensível para o bandido, que perde a calma quando as três senhoras que foram visita-lo para pedir ajuda a uma caridade o questionam a respeito, levando ao clímax desta versão da história.

vimento do cinema italiano²⁴. Em outro, o personagem abre um caderno do jornal e revela uma outra alcunha pela qual é conhecido, o “Drácula de Madureira”. Da mesma forma que a imprensa é ávida pela construção de mitos, ela é igualmente interessada em sua destruição. Como diz Bôca, “eu sou o que os jornais dizem”.

Após tantas revelações, o atual marido de Guigui se desespera e ameaça abandona-la com as filhas. Caveirinha, temendo que isso atrapalhe o desenvolvimento de sua história, leva ambos em um passeio no jipe da reportagem, com o intuito secreto de leva-los ao necrotério onde estaria o corpo do recém-assassinado Bôca de Ouro. O jornalista se desdobra para que o casal se entenda, massageando o ego de ambos no processo e fazendo uso da psicologia que os anos de redação lhe ensinaram a usar pois “colher a notícia não é uma tarefa fácil, pois exige domínio da linguagem, presença no contexto social e uma boa capacidade de persuasão” (NOGUEIRA, 2002, p. 85).

Enfim, Caveirinha consegue que Guigui revele uma terceira versão dos acontecimentos, esta ainda mais trágica. Dessa vez, Celeste já é uma das muitas amantes de Bôca de Ouro e tem sua traição descoberta por Leleco. Revoltado, o jovem ameaça a vida de sua esposa e propõe um ultimato, caso ele ganhe o milhar no jogo do bicho, não irá matá-la. Preocupada, Celeste vai contar ao bicheiro que seu caso havia sido descoberto e que o marido traído viria logo tirar satisfações, em busca do dinheiro que ele julgava ser merecedor. Novamente, Leleco ameaça Bôca após uma tensa discussão sobre o relacionamento dele com Celeste e, novamente, o marido não se sai bem. Dessa vez, Boca e Celeste o assassinam juntos.

Diferente das outras duas histórias, no entanto, a morte de Leleco não é o desfecho da narrativa. Dessa vez, vemos a chegada de uma das socialites da segunda versão de Guigui, que descobrimos ser Maria Luiza, antiga amiga de escola de Celeste. Irritada com a presença da ex-colega, seu ar de superioridade e a óbvia atração que ela sente por Boca, Celeste se põe na defensiva e tenta se livrar dela, chegando ao ponto de mostrar o corpo morto de Leleco para forçar o bicheiro a se livrar de uma testemunha. Infelizmente para a jovem, o tiro sai pela culatra: com olhos apenas para a bela e exótica Maria Luiza, Boca corta a garganta de Celeste e se vira para uma incrédula Maria Luiza que, num paralelismo

²⁴ É interessante notar que o movimento neorrealista italiano seria de grande inspiração para os diretores do Cinema Novo, movimento do qual Nelson Pereira dos Santos viria a fazer parte como um de seus maiores expoentes.

marcante com o desfecho da primeira história, senta-se na cama de Boca para aguardar a vinda de seu amante.

O fim do filme é marcado pelo circo de mídia propriamente dito. O necrotério está cercado por curiosos e jornalistas, que buscam descobrir mais sobre o acontecido e ver o corpo morto do famoso Bôca de Ouro. Chegando lá, no entanto, Cadeirinha vê sua matéria desmoronar. Guigui resolve não participar mais de nada daquilo e, resoluta, foge com seu marido da cena. Para piorar, Cadeirinha vê a exclusividade de sua história escapar por entre seus dedos, ao ser informado por um repórter de rádio que Boca de Ouro havia sido assassinado a punhaladas por ninguém menos que Maria Luiza.

O fim do filme é marcado pelo circo de mídia propriamente dito. O necrotério está cercado por curiosos e jornalistas, que buscam descobrir mais sobre o acontecido e ver o corpo morto do famoso Bôca de Ouro. Chegando lá, no entanto, Cadeirinha vê sua matéria desmoronar. Guigui resolve não participar mais de nada daquilo e, resoluta, foge com seu marido da cena. Para piorar, Cadeirinha vê a exclusividade de sua história escapar por entre seus dedos, ao ser informado por um repórter de rádio que Boca de Ouro havia sido assassinado a punhaladas por ninguém menos que Maria Luiza. Diz Nogueira sobre o final do filme

A cena de Guigui e o marido correndo do repórter pelo centro do Rio de Janeiro é simbólica de uma recusa ao espetáculo e à "celebrização por instantes". Os dois Nelsons, na peça e no filme, colocam o jornalismo em xeque e desmontam o discurso da objetividade. Ela não quer o sucesso pelo brilho rápido proporcionado pelo jornal de Caveirinha. Seu ressentimento, evidenciado na versão em que cobra o amparo de Boca, foi superado na exaltação da subjetividade. (NOGUEIRA, 2002, p. 89).

O final da história é, para Lisandro Nogueira, consagrador para a personagem de Odete Lara: a personagem suburbana consegue iludir o jornalista vivido e repele o uso de sua imagem e de sua história na reportagem do mesmo.

4.2 UMA NOVA ROUPAGEM - O CINEMA NOVO E O CINEMA MARGINAL

Nos anos 60, a sociedade brasileira e o cinema nacional passaram por mudanças praticamente antagônicas. De um lado, temos em 1964 o início do governo militar que dominaria o país pelos 20 anos seguintes. Do outro, temos o cinema brasileiro sendo profundamente transformado pela emergência de dois movimentos cinematográficos que abalariam

a maneira com a qual os filmes nacionais eram feitos até então. O Cinema Novo e o Cinema Marginal chegaram para alterar as bases com uma produção que tivesse um tom genuinamente brasileiro, ainda que abordassem essa empreitada com posturas diferentes.

Profundamente inspirado pelo Neo-realismo Italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo buscou a consolidação de uma indústria cinematográfica brasileira após os experimentos da Vera Cruz e da Atlântica, capaz de representar de maneira fidedigna os problemas e a realidade do país. Longe de ser um movimento puramente romântico que se preocupava unicamente com a poética de suas obras, o Cinema Novo buscava não apenas a conquista do público mas, “como uma verdade obsessão” (MOTA, p.2), a comunicação com o público. Disse Glauber Rocha sobre o movimento

O Cinema Novo é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. *A definição é esta e por esta definição* o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do *Cinema Industrial* é com a mentira e a exploração²⁵ (ROCHA apud MANIERI in BERGER, 2002, p. 71)

Apesar do termo marginalizado ter sido utilizado por Glauber Rocha para descrever o Cinema Novo (não sem razão), o dito Cinema Marginal surgiu no final dos anos 60, à margem da sociedade de consumo e das grandes produções, trazendo fitas de orçamentos baixos, simples, abordando temas insólitos e inesperados. Esse novo ciclo do nosso cinema dava voz a personagens completamente desestruturados que se encontravam excluídos pela rigidez da sociedade brasileira do final dos anos 60 porque “para além da militância política existiam as prostitutas, bandidos, homossexuais, drogados, pervertidos, degenerados” (JOSÉ, 2007, p. 159). Sobre esse período, Xavier afirma

Foi, sem dúvida, o período estética e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro. As polêmicas da época formaram o que se percebe hoje como um movimento plural de estilos e idéias que, a exemplo de outras cinematografias, produziu aqui a convergência entre a “política dos autores”, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, traços

²⁵ Grifos do autor

que marcam o cinema moderno, por oposição ao clássico e mais plenamente industrial. (XAVIER, 2001, p. 14)

As duas vertentes de cinema revolucionário apresentavam pontos em comum²⁶, como o baixo orçamento de suas produções (pelo menos a princípio, no caso do Cinema Novo), a introdução da noção de “cinema de autor” no país. No entanto, a maneira como ambas representaram personagens jornalistas diferiu drasticamente.

4.2.1 Terra em Transe

Poucos filmes são capazes de definir um movimento da maneira como *Terra em Transe* (1967) foi. Lançado em 1967, o filme foi inicialmente proibido no Brasil. Seu conteúdo provocativo e incendiário foi tido como perigoso pelos censores do então recém-instaurado regime militar. Tal contratempo, no entanto, não impediu que o filme trilhasse uma brilhante carreira internacional antes de aparecer nas telas brasileiras. Como conta Mainieiri (2002), o filme foi inscrito no Festival de Cannes Mesmo sem o visto do Itamaraty e recebeu lá o Prêmio Internacional da Crítica. Após uma mobilização internacional após o sucesso da produção, o filme foi finalmente liberado para exibição no país, inspirando o movimento Tropicalista e se tornando uma das mais importantes e influentes produções da história do cinema nacional.

O filme começa *in media res*, com Vieira, então governador da província de Alecrim (José Lewgoy), no fictício país de Eldorado, abrindo mão do poder para evitar um golpe de estado orquestrado por um político da direita - o carismático Porfirio Diaz (Paulo Autran). O protagonista, o jornalista e poeta Paulo Martins (Jardel Filho) se desespera diante dos acontecimentos e, acompanhado da secretária de Vieira, foge do palácio do governador. Ao passar por uma barreira policial, o personagem é mortalmente ferido, compartilhando sua história em seus últimos momentos de vida.

²⁶ Alguns pesquisadores renegam uma divisão entre o Cinema Novo e o Cinema Marginal. Em seu ensaio “Cinema Marginal?”, publicado pelo jornal “Folha de São Paulo” em 2001, Jean-Claude Bernardet considera que, hoje em dia, tais rótulos sejam “recortes ultrapassados” que “que, ao invés de enriquecer a nossa compreensão dos filmes, a embotam”. Questionamentos sobre o nome Cinema Marginal foram levantados também pelos próprios cineastas do movimento, como Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. Os realizadores do Cinema Marginal não queriam que seus filmes fossem marginalizados e ficassem fora do circuito comercial. Eles eram, normalmente, marginalizados pela censura da época e pelos exibidores de filmes.

Anos antes, Martins tinha sido amigo íntimo e protegido de Diaz, até o momento em que se vê forçado a abrir mão da amizade com o político para seguir sua consciência. Paulo não quer ser sucessor ou protegido político de Diaz, ele busca trilhar seu próprio caminho com base na sua consciência. Ele segue então para a província de Alecrim, colaborar com a militante Sara (Glauce Roche) na eleição de um político populista local, Vieira. O candidato tem uma plataforma de mudança baseada em propostas vazias. Ele se propõe, durante um corpo-a-corpo, a mudar as condições miseráveis de uma população de pobres lavradores que enfrentavam problemas com latifundiários donos das terras que ocupavam havia anos. Vieira é rápido em calar as demandas do povo com promessas enfáticas e genéricas sobre acabar com as injustiças mas, como vemos logo depois, a situação é mais complicada do que aparenta.

Nesse momento, vemos a relação de Paulo Martins com o povo. Profissional urbano e educado, Martins olha para o camponês pouco instruído com ar de superioridade e consterna-se diante da fraqueza do oprimido. Ao ouvir um dos camponeses afirmado que ele e seus companheiros resistiram a qualquer tentativa de remoção, supostamente ameaçando a ordem a estabilidade do regime de Vieira, Paulo retribui com violência, afirmado em seguida durante um momento a sós com Sara

PAULO MARTINS: E eu fui lá, bati num pobre camponês porque ele me ameaçou... podia ter metido a exata na minha cabeça, mas ele era tão covarde e tão servil! Eu queria provar que ele era covarde e servil... A fraqueza... gente franca... gente fraca e com medo... (TERRA EM TRANSSE, 1967. 30min 49seg)

Desiludido e desamparado após a morte do líder camponês que outrora o chamou de amigo, Paulo entrega-se a uma vida apolítica e cheia de excessos nas noites de Eldorado, distanciando-se do movimento político de Vieira e do seu relacionamento com Sara. É apenas o retrocesso político que é capaz de remover Paulo de maneira bastante dura do estupor em que sua vida se encontrava. O personagem então opta por uma guerrilha voluntaria e suicida contra o sistema opressor do qual já fez parte, anos antes da instalação de um movimento similar se instaurasse no Brasil.

Mainieri (2002) vai reconhecer em Paulo Martins traços do *flanêur* de Walter Benjamin. Incomum para os filmes do Cinema Novo, o jornalista de Jardel Filho é um habitante das cidades que, em busca de uma sociedade mais justa, se movimenta por diversos espaços que pertencem a outros personagens. Da mesma forma que o *flanêur* "leva uma vida

sem objetivos definidos a não ser buscar no complexo urbano rústicas, vãos, becos por onde entrar" (Massagli, 2008, p. 2), Paulo se perde em meio a cidade em busca de si próprio. Dessa forma, Paulo é um espectador que vê e analisa as situações que encontra, para só então tomar decisões conforme lhe orienta sua consciência.

Vemos aqui a construção de personagem bastante complexo. Paulo Martins é um jornalista completamente diferente do repórter sem nome de *O Pagador de Promessas* e o Caveirinha de *Bôca de Ouro*. O personagem do filme de Glauber Rocha entende que existem questões maiores do que a sua carreira e sua progressão profissional. Martins é um personagem de fortes contradições inerentes à sua posição de transeunte entre os diversos espaços que compõe a sociedade de Eldorado. Tal fato era conhecido e reconhecido pelo próprio diretor, que viria a afirmar

Paulo Martins, como Antônio [das Mortes, personagem de Deus e o Diabo na Terra do Sol e retomado em O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro] é um cara que vai à direita e à esquerda, que tem má consciência dos problemas políticos e sociais. (...) Paulo Martins representa, no fundo, um comunista típico da América Latina. Pertence ao Partido sem pertencer. Tem uma amante que é do Partido. Coloca-se a serviço do Partido quando este o pressiona mas gosta muito da burguesia a serviço da qual ele está. No fundo, ele despreza o povo. Ele acredita na massa como um fenômeno espontâneo, mas acontece que a massa é complexa. A Revolução não estoura quando ele a deseja e por isso ele assume uma posição quixotesca. No fim da tragédia, ele morre. (ROCHA *apud* MAINIERI, 2002, p. 78)

Notamos que a atividade jornalística em si não representa grande porção do desenvolvimento da representação do jornalista através da figura de Paulo Martins. Em determinado momento, de modo a atender os interesses políticos que ele passara a defender após romper seu relacionamento com Diaz, Martins é visto brevemente na redação de um jornal de Eldorado. Estranhamente, o jornalista não se mostra mais à vontade naquele ambiente do que em qualquer outro pelo qual ele tenha passado. É nesse momento em que vemos a atividade jornalística sendo desempenhada pelo protagonista pela primeira vez. Convencido por seus aliados políticos, Martins realiza uma matéria em forma de cinejornal, expondo o caráter dúbio e as atitudes questionáveis de seu antigo protetor.

Podemos perceber a mudança defendida por Baptista (2007) através dos questionamentos e na mudança na maneira como a interioridade dos jornalistas é retratada. Antes do cinema novo, os personagens jornalistas poderiam ter uma ética questionável, mas nunca apresentavam questionamentos éticos. A sua profundidade era representada pelo compor-

tamento cínico diante das transgressões cometidas em nome das manchetes e das vendagens dos jornais, como foi bem representado pelo diálogo entre o superior e o repórter sem nome de *O Pagador de Promessas*.

Paulo Martins, por outro lado, tem uma série de questionamentos centrados no seu íntimo. O filme se constrói a partir de um monólogo interior do personagem e todas as visões sobre sua vida “mostram situações em que o político confunde-se com o privado” (MAINIERI, 2002, p. 81). Como fio condutor da trama que se desenrola, Paulo está em uma busca pessoal de uma ideia da verdade, da justiça e da beleza. Sobre isso, afirma Xavier

A apresentação simultânea e eloquente da fala exterior (para Sara) e do fluxo interior (seu desejo) tem, nesse ponto, efeito revelador. A montagem vertical som-imagem desmascara o poete e torna explícito o estatuto de suas últimas palavras como denegação. A proclamação do sacrifício em nome da Beleza e da Justiça se mostra como imagem invertida que recalca o desejo (não proclamado) de poder. (XAVIER, 2012, p. 76)

Vemos, em Paulo Martins, um dos principais exemplos do modelo de jornalista-personagem que seria repetido em diversos outros títulos do Cinema Novo. O período de mudanças e repressão que assolaria o Brasil se reflete na construção das representações dos profissionais de imprensa que, incapazes de acarretar as transformações que desejam ver no mundo exterior, se perdem em seus ricos e complexos interiores.

4.2.2 O Bandido da Luz Vermelha

Se o Cinema Novo tentava desvincilar seus valores de produção das marcas cruéis do subdesenvolvimento, como afirmou de maneira ácida o crítico Paulo Emílio Salles Gomes²⁷, o Cinema Marginal abraçou tais marcas com força e fez delas parte indissociável de sua estética e narrativa. Diretores como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Ozualdo Can-

²⁷ “A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração, mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresentam a marca cruel do subdesenvolvimento.” (GOMES *apud* MOTA, 2003, p. 11)

deias buscaram, através de um radicalismo extremo na sua obra cinematográfica, todo o desencantamento com a realidade brasileira dos anos de chumbo.

Lançado em 1968, o filme *O Bandido da Luz Vermelha* é dos exemplos mais significativos para o Cinema Marginal. Dirigido por Rogério Sganzerla, o filme é um relato semi-ficcional sobre a vida do titular Bandido da Luz Vermelha, um criminoso que aterrorizou a cidade de São Paulo no final dos anos 60. Como não podia deixar de ser, as atividades de um criminoso tão notável atraem a atenção das forças policiais, da população em geral e, obviamente, da imprensa.

Como muitos dos principais nomes do cinema brasileiro surgidos nos anos 60, Rogério Sganzerla surgiu na crítica cinematográfica. Antes de completar 20 anos, Sganzerla já tinha visto seu trabalho como crítico ser publicado em alguns dos maiores jornais do país. Para Canuto (2006), o diretor viria a utilizar essa bagagem teórica desenvolvida no início de sua juventude (e de sua atividade como realizador de cinema) na construção do seu “arsenal criativo” pois, defende a autora, “o seu referencial crítico foi fundamental para, com segurança, realizar uma obra-prima em seu primeiro longa-metragem como diretor” (CANUTO, 2006. p. 34). Foi esse trabalho como jornalista, conclui Canuto, que enriqueceu e fortaleceu o brilhantismo e a originalidade nos diálogos de Sganzerla.

O filme, para Maria Thereza Azevedo (2009), se constitui através de estilhaços, fazendo uso de justaposições sem hierarquia, citações, paródias e outros elementos incongruentes na construção de sua estrutura narrativa. Essa incongruência, segundo Xavier, “favorece toda a sorte de incorporações, metamorfoses” (XAVIER *apud* AZEVEDO, 2009, p.2).

A atividade jornalística é representada de duas formas distintas ao longo do filme. De um lado, temos os jornalistas-personagens propriamente ditos. São os repórteres do jornal que investigam a atuação do Bandido, da organização “Mão Negra” e o trabalho realizado pela polícia e, também, os apresentadores de televisão cujo trabalho em estúdio é por vezes mostrado. Do outro, e talvez seja essa a caracterização mais singular já dada aos profissionais de imprensa em uma obra cinematográfica brasileira, temos as vozes de dois locutores que, num estilo próximo ao dos programas policiais de rádio, fornecem comentários sobre o desenvolvimento da história. Diz Xavier sobre a ação dos locutores de rádio

No entorno da ação do herói as vozes do rádio comandam um processo entrópico de acumulação de dados que, na aceleração final, configura o mundo como desordem geral. (XAVIER *apud* AZEVEDO, 2009, p. 2)

O tom escrachado herdado das chanchadas que fizeram sucesso no país, marca do Cinema Marginal, se faz presente no filme e tem reflexos marcados na maneira como os jornalistas-personagens desempenham seus papéis. O sensacionalismo é, de novo, a marca profissional do jornalismo mas, ao contrário dos filmes que antecederam o Cinema Novo e o Cinema Marginal, essa característica assume um tom parecido que mostra, simultaneamente, o absurdo e os exageros que outrora, foram via de regra na produção jornalística brasileira. Como diz Canuto, "Em O bandido, tudo é propositadamente exagerado, o figurino, as interpretações, e até a duração dos planos" (CANUTO, 2006, p. 78).

A falta de compromisso com a realidade se dá logo nas primeiras falas dos locutores, que afirmam em sua maneira carregada de falar o compromisso do filme em não se prender de maneira dura à realidade. Dizem eles

LOCUTOR: Qualquer semelhança com fatos...
 LOCUTORA: Reais...
 LOCUTOR: ...ou irreais. Pessoas vivas...
 LOCUTORA: ...mortas e imaginárias...
 LOCUTOR: ...é mera coincidência (O BANDIDO DA LUZ VERMELHA, 1968, 30 seg)

Talvez a maior influência sobre a maneira como Sganzerla conduziu seu filme e a construiu seus personagens esteja na figura e na obra de Orson Welles, sobretudo *Cidadão Kane* (1941), filme de celebrado por, dentre outros méritos, mostrar os bastidores do jornalismo na visão daqueles que controlam as prensas. Elementos de linguagem utilizados por Welles em sua obra, sobretudo aqueles que tem relação com a representação da atividade jornalística, encontram lugar em *O Bandido da Luz Vermelha*. Estão lá o cinejornal, o falso documentário, a montagem fragmentada, os outdoors e anúncios luminosos de mensagens alarmantes, marcas de um cinema contemporâneo que, para Sganzerla, teve em Welles um de seus pioneiros. Em entrevista à Canuto, Ismail Xavier afirmou que a influência do cineasta americano pode ser sentida em toda a obra de Sganzerla, não apenas em *O Bandido*

Welles impregna todo o filme de Rogério, não só este (O bandido da luz vermelha), mas todos os que fez até o fim. Isto porque Rogério era totalmente fascinado pelo diretor de *Cidadão Kane*. E adorava o *film noir*, gênero que inspira *O Bandido* do começo a fim. Há a questão do tema: o criminoso perseguido, a noite urbana; há a questão da forma: a voz over e as falas do protagonista, como em *Dama de Shangai* (Orson Welles, 1942). Marca da maldade (Orson Welles, 1958) é importante pelos enquadramentos, pelo desequilíbrio, pelo plano-sequência inicial, pela cor-

rupção, pelas intrigas, etc... Enfim, há o lado barroco de Welles que Rogério reproduz. (XAVIER *apud* CANUTO, 2006, p. 80)

Vemos que o Cinema Marginal não se preocupava com construções que mantivessem dentro dos limites da realidade. Ainda assim, a estética visceral dos filmes dirigidos pelos realizadores associados ao movimento, sobretudo Sganzerla, ajuda a compor o retrato do absurdo e da paródia, que serão usados na desconstrução dos estereótipos - sobre os jornalistas e sobre a sociedade brasileira - presentes na produção cinematográfica do país de então.

4.3 O MODELO SE ESVAZIA: LÚCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA

Partindo de exemplos como *O Bandido* podemos ver, com absoluta clareza, que o cinema contestador dos anos 60 foi, principalmente, um período de evolução na maneira como os jornalistas e a atividade da imprensa de um modo geral eram representados nos filmes brasileiros. Influenciados pela profunda conexão de seus principais realizadores com o jornalismo, a mudança de posicionamento deu origem a personagens complexos, seja na maneira como sua subjetividade interferia no fazer-jornalístico, seja na escrachada paródia, que faz uso dos absurdos para ridicularizar as formas antigas do mesmo fazer-jornalístico e da representação que ele tinha na tela longa.

No entanto, o endurecimento da censura com o aprofundamento dos anos de chumbo da ditadura militar farão com que esse modelo surgido nos anos 60 se esgote de maneira relativamente rápida, dando origem a uma forma de representação mais alinhada com o cinema norte-americano, processo que termina por se consolidar nos anos entre os anos 80 e 90. Esse novo modelo, distante da ebullição crítica do Cinema Novo e do experimentalismo e transgressão do Cinema Marginal, é fruto de uma nova maneira de fazer cinema no país. Para Nogueira, o cinema brasileiro dos anos 70 teria, como intuito, “reforçar uma ligação com temas que possam valorizar o sentimento nacional sem partir para questionamentos mais complexos” (NOGUEIRA, 2005, p. 6)

Nessa época, concretizou-se um projeto de cinema brasileiro mais comercial. O projeto agora é ganhar o público de forma simpática e tentar concorrer com os filmes americanos. A fase das experiências e o diagnóstico da derrota foram estampados pelas desilusões de Paulo Martins em *Terra em Transe*. Em meio ao rigor de uma ditadura que era impiedosa com dissidentes, sobravam poucas opções para quem discordasse da maneira como

o regime comandava o país. Para o jornalista, conclui Nogueira, “restou a fuga ou a adesão” (idem, p. 5).

Assim, ao longo dos anos 70, o jornalista-personagem vai perdendo sua identidade, substituindo-a por uma nova, mais condizente com a nova e infeliz realidade social do país. Talvez o principal exemplo desta transição seja o filme *Lúcio Flávio - O passageiro da agonia*, do cineasta argentino-brasileiro Héctor Babenco. O filme, lançado em 1976, foi baseado num livro homônimo do escritor, jornalista e célebre repórter policial José Loureiro, que viria a ganhar fama escrevendo livros baseados em casos policiais.

O filme de Babenco conta a história de Lúcio Flávia Vilar Lyrio (Reginaldo Farias), criminoso carioca que, tal qual o Bandido da Luz Vermelha, viria a entrar no imaginário popular da época devido aos seus roubos a banco e a audácia de suas fugas, deixando as forças policiais e a população completamente impressionados. Preso em uma complexa operação da polícia que visava desarticular as atividades de policiais corruptos que, dentre outros crimes, acobertavam e lucravam com os roubos de Lúcio Flávio, o célebre criminoso se torna testemunha chave no processo da Polícia Federal, chocando a sociedade ao narrar os absurdos cometidos por determinados membros das forças públicas de segurança. Por essa ousadia, ele paga um preço muito alto: Lúcio é assassinado a facadas por um companheiro de cela a mando dos policiais que outrora o acobertaram.

No filme de Babenco, podemos perceber mudanças significativas quanto a maneira em que os jornalistas são representados. A princípio, podemos destacar a perda do protagonismo, característica que surgiu com os personagens do Cinema Novo, como o Paulo Martins de *Terra em Transe*, Marcelo de *O Desafio* e o Repórter sem nome de *Brasil Ano 2000*. Mais do que secundário, o jornalista se torna acessório, permanecendo nessa ingrata posição até a Retomada. Essa perda da função de principal engrenagem das histórias é entendida por Nogueira (2005) como reflexo da progressiva mutação que viria a submeter o jornalismo aos “ditames do marketing e das relações públicas no processo da comunicação” (NOGUEIRA, 2005, p. 7-8).

Da mesma forma, vemos uma mudança também de veículo. Os jornalistas da imprensa escrita e do rádio agora dividem o espaço e as manchetes com os profissionais da televisão. Se a presença da imprensa em *Lúcio Flávio* é pontual (ainda que imprescindível para que o desfecho do filme se desenrole), o papel do jornalista televisivo é o que mais chama atenção, com o âncora e o repórter fornecendo as informações mais recentes sobre

os acontecimentos da vida de Lúcio Flávio a um público sedento por informações cada vez mais quentes.

Esse jornalistas, ao contrário do pensativo e subjetivo Paulo Martins analisado por Mainieri ou o escorregadio Caveirinha analisado pelo próprio Nogueira, não possuem autonomia no desempenho de suas funções profissionais, atendo-se a um jornalismo puramente declaratório. Sobre essa atuação do jornalista-personagem, Nogueira afirma

Aparece sempre na companhia da polícia e se posta infantilmente num jogo de forças em que é elemento secundário. (...) Sua participação insípida, garante a objetividade jornalística. No momento em que Lucio Flávio é preso pela polícia, o repórter entrevista Janice (Ana Maria Magalhães), mulher do bandido, e faz a pergunta: “você está consciente de estar junto com um criminoso?”. Por outro lado, ouve mecanicamente o delegado para saber como foi o assalto. É o exemplo típico de um jornalista que sequer age com a perspicácia de Caveirinha. Seu movimento e fala são burocráticos. Em seguida as entrevistas, emite uma “opinião” rasa, clichê: “a população requer uma maior ação da polícia” (NOGUEIRA, 2005, p. 8)

Essa impotência do jornalista no processo de divulgação da notícia é uma novidade. Mesmo nos primórdios do sensacionalismo jornalístico nos filmes, vemos que o profissional da imprensa tem independência para agir, muitas vezes, de forma questionável. Tal alteração de comportamento se torna particularmente gritante se compararmos as atitudes passivas e mecânicas dos repórteres sem nome de *Lúcio Flávio* com o repórter anônimo de *O Pagador de Promessas*, que não satisfeito de se impor diante das suas fontes, ameaça até mesmo as instituições sociais consagradas detentoras do poder. Nogueira fala dessa passividade dos jornalistas-personagens no filme de Babenco

Seu comentário é o exemplo cristalino da objetividade que passa a dominar praticamente todo o jornalismo brasileiro. Não há um encaminhamento no sentido da checagem da notícia. Ele ouve de forma mecânica os “dois lados” e sequer refaz o círculo da reportagem, pois não há o menor grau de investigação. Ele acredita na “verdade” da polícia sem apurar os fatos. (idem, p. 8)

É nesse cenário que vemos o surgimento de um novo tipo de jornalista-personagem emergir. Babenco cria profissionais da imprensa que, desprovidos de alma ou de ousadia, se encontram trancafiados pelos rigores de uma censura governamental e de uma nascente indústria de entretenimento televisivo que, ao invés de primar por um rigor e pela integridade jornalística, busca aumentar seus indicadores de audiência através da veiculação de

imagens espetacularizadas travestidas de notícias. O repórter se torna uma engrenagem da burocracia, assumindo para si uma função de porta-voz do povo sem demonstrar nenhum interesse de fato pelo papel, algo que Nogueira vai definir como “objetividade bisonha” (Nogueira, 2005, p. 9), veiculadores oficiais das mentiras públicas propagadas pelo Estado antidemocrático.

Esse hábito de se esconder na objetividade assume sua forma máximo dentro de *Lúcio Flávio* durante a cena da coletiva de imprensa realizada nas premissas da Polícia. Após ser preso por um roubo que, desta vez, ele não tinha cometido, Lúcio se encontra cara a cara com vários jornalistas, que lhe bombardeiam com perguntas de uma mediocridade ímpar. Quando confrontados com a verdade, diante das acusações de Lúcio que a corrupção da polícia se encontrava presente naquela mesma sala em que ocorria a coletiva, os jornalistas não emitem uma só palavra ou fazem qualquer pergunta sobre as afirmações contundentes do criminoso.

O espectador não pode evitar de sentir simpatia por Lúcio, criminoso-herói destruído por um sistema que fez uso dele e o descartou quando ele se tornou irrelevante. Babenco utiliza muito bem o melodrama vindo de D.W Griffith na hora de criar uma oposição entre o “bem” e o “mal”. Aos personagens jornalistas de *Lúcio Flávio*, cabe apenas a função de dar suporte às verdades que seu refúgio de objetividade não permite divulgar, seja ela a do criminoso-herói ou da polícia-vilã.

4.4 O RETORNO DO MANIQUEÍSMO – DOCES PODERES

Os anos 90 marcaram tanto a sociedade brasileira quanto o cinema que era realizado no país. De um lado, tínhamos uma sociedade em vias de reencontro com a democracia após a derrocada da ditadura militar que comandou o país por mais de 20 anos. Do outro, temos uma produção cinematográfica revigorada. Em 1992, o governo de Itamar Franco cria a Secretaria de Desenvolvimento do Audiovisual no Ministério da Cultura comandado por Antônio Houaiss. A Secretaria destinava-se a aprovação e liberação de recursos para produção de filmes nacionais através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro e, concomitantemente, trabalhava na elaboração daquela que viria a ser a Lei do Audiovisual, que entra em vigor no governo do presidente Fernando Henrique Cardoso.

Esses novos mecanismos de apoio de produção, com apoio governamental, incentivos fiscais e uma visão mais mercadológica da cultura de mercado conseguem aumentar, de maneira significativa, o número de produções cinematográficas realizadas no país e le-

var o cinema brasileiro de volta ao palco mundial. Esse período ficaria conhecido por Retomada.

É nesse cenário que se desenvolve o cinema brasileiro contemporâneo, com produções que variam das populares comédias pastelão estreladas por humoristas conceituados, aos dramas que, numa herança direta do Cinema Novo e do Cinema Marginal, retratam a pobreza e as mazelas que afligem as parcelas mais excluídas da nossa população, sobretudo no ambiente urbano, com a explosão dos chamados “favela movies”, muitos dos quais viriam a encontrar tremendo sucesso de crítica e público²⁸.

Com essas mudanças, no entanto, se conclui a transformação iniciada nos anos 70 com *Lúcio Flávio, Passageiro da Agonia*. O melodrama maniqueísta griffithiano de bem contra o mal encontra, tal qual no cinema americano, protagonistas e coadjuvantes ideais nos personagens-jornalistas do novo cinema brasileiro, construindo e desconstruindo heróis, caso da Bia de Marisa Orth em *Doces Poderes*, e vilões, como o Vladmir de Tonico Pereira em *O Bem Amado*, por trás das máquinas de escrever e das câmeras de televisão.

O relacionamento íntimo da imprensa com a política já foi amplamente estudado por pessoas de diversos campos de conhecimento, das Ciências Políticas à Comunicação Social. Não é de surpreender, portanto, que tal relação tenha dado origem à filmes das mais diversas expressões, tanto no Brasil quanto no exterior. Na segunda metade dos anos 90, um desses filmes chamou a atenção da crítica ao representar as maquinações feitas pelos grandes veículos nos bastidores de uma eleição.

Doces Poderes (1997), escrito, dirigido e produzido pela cineasta Lúcia Murat, retrata o funcionamento da sucursal de Brasília da TNA, a maior emissora televisiva do país em termos de audiência e produção e clara referência a TV Globo. A chegada de Bia Campos Jordão (Marisa Orth) à praça causa uma revolução na maneira como a emissora local cobre as eleições para o governo do Distrito Federal. Bia, jornalista íntegra e que não se permite levar pelas orientações manipuladoras da direção da empresa, quer fazer uma cobertura imparcial e informativa, mas se vê pressionada por todos os lados até que simplesmente não consegue mais aguentar.

²⁸ Talvez os dois filmes mais representativos dessa nova safra de “favela movies” sejam *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha. Os dois filmes encontraram tremenda aceitação de público no Brasil e da crítica internacional. *Cidade de Deus* foi indicado a 4 Oscars, o maior número de indicações já conseguidas por um filme nacional, e *Tropa de Elite* saiu do Festival de Berlim com o Urso de Ouro.

Para entendermos como a representação dos jornalistas no filme de Murat foi construída, precisamos entender o contexto no qual ela foi gerada. No final dos anos oitenta, o jornalismo começa a perder sua hegemonia dentro do campo da comunicação. Ele não desempenha mais um papel principal e se vendo obrigado a disputar espaço com a publicidade e o marketing, sendo suplantado por ambos em diversas esferas da comunicação.

Da mesma forma, O início da década de 90 do século XX correspondeu historicamente a um aumento a nível mundial do poder da mídia. Nos filmes brasileiros dos anos 90, o poder dos personagens-jornalistas se vê restrito à pouquíssimos profissionais, sobretudo se estes forem jornalistas televisivos. Para Nogueira (2007)²⁹, tal fato se deve a perda de autonomia do jornalista, tema importante a ser discutido no filme de Murat, para a objetividade jornalística sem objetivo.

O tempo todo, a diretora de redação de Marisa Orth tenta ser isenta e neutra, coisa que consegue com um relativo sucesso. Para Nogueira, *Doces poderes* é uma obra significativa justamente por representar o jornalista de televisão envolvido no centro do embate entre mídia, imprensa e política, provocando indagações a respeito do papel e autonomia do campo jornalístico na virada do século XX no Brasil, atuando também como uma crítica ao novo modelo de trabalho e formação dos jornalistas no Brasil, aspecto ressaltado tanto por Nogueira (2007) quanto por Abrão (2011)³⁰. Nesse processo, diz Nogueira, Murat desnuda os mecanismos que fazem os profissionais da comunicação aderirem, de forma marcadamente maciça a um mercado novo que tende a submeter o campo jornalístico às normas do marketing, da política e das relações públicas.

Se por um lado Bia representa o jornalismo íntegro, que busca ser imparcial e busca a objetividade com objetivo, do outro, temos profissionais que se enquadram perfeitamente dentro do maniqueísmo do filme na categoria de vilões. Como representante dessas novas gerações de profissionais, formadas num mundo pós-68, temos o personagem Alex (Tuca Andrada). Jovem, eficiente e voltado à progressão profissional e à realização dos desejos da empresa, Alex é o chefe de redação da sucursal de Brasília e principal braço direito de Bia a princípio. O personagem demonstra não ter um partido definido, já que num primeiro momento ele parece apoiar o Luisinho (Luís Antônio Pilar) e depois vira o jogo e acompan-

²⁹ Disponível em www.brappci.ufpr.br/download.php?dd0=11950. Visitado em 19/10/2014

³⁰ Disponível em http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300635610_ARQUIVO_DOCESPODERESumaanalisedocedemais.pdf. Acessado em 19/10/2014

nhando a empresa fica do lado de Ronaldo Cavalcanti (José de Abreu), que ganha à eleição. Além de Alex, temos Guilherme (Vicente Barcellos), subalterno da emissora de Bia enviado a Brasília para ajudá-la em seu trabalho de maneira muito específica: fazendo valer a visão e as opiniões da emissora como realidade ao invés de recortes subjetivos.

Esse embate entre o posicionamento de Bia e o da emissora fica claro após a realização de um debate entre os dois principais candidatos ao governo do Distrito Federal. Realizado após a descoberta (e ampla veiculação) de um caso entre Luisinho e uma das mais importantes repórteres da emissora, o debate termina com uma leve vantagem para o lado do conservador Cavalcanti. No entanto, essa leve vantagem não é suficiente para os padrões da emissora. Guilherme pede a Bia que seja veiculado um apanhado favorecendo amplamente o candidato apoiado pelos patrões, algo que afeta profundamente a jornalista ao ir de encontro aos padrões éticos profissionais que ela sempre procurou seguir. O diálogo a seguir, que acontece pouco após a conclusão do debate, reflete esse conflito numa clara alusão ao debate realizado entre Fernando Collor e Lula nas eleições presidenciais de 1989.

GUILHERME: Bia, pra você, quanto foi esse debate?

BIA: Como assim?

GUILHERME: Bom, dá um número. 3 a 2, empate, 4 a 1?

BIA: Sei lá, acho que 2 a 1 pro Ronaldo.

GUILHERME: Eu acho que a nossa matéria editada no jornal de amanhã tem que refletir exatamente esse resultado, 2 a 1 pro Ronaldo.

BIA: Como assim?

GUILHERME: Então, veja bem, o nosso conceito de edição é pelo significado da luta, não é? Então, não é escolher algumas perguntas e deixar rolar a resposta. Tem que manter claramente e dizer quem foi o vencedor.

BIA: Você me desculpa, pra mim quem deve dizer quem ganhou ou não é o telespectador, não eu ou você. O que nós temos que fazer é mostrar o debate em síntese. E isso aqui dentro qualquer redator sabe. Agora, o que você está me propondo é um negócio meio diferente. Exige uma orientação.

GUILHERME: Não vamos nos desgastar com esse tipo de discussão. É orientação da emissora. Não há nada que você possa fazer. (DOCES PODERES, 1997, 1h 19min)

Doces Poderes é, mais do que uma importante obra para a análise das representações do jornalismo brasileiro no cinema, uma verdadeiro diagnóstico sobre o estado e as transformações pelas quais passaram a profissão, mostrando o choque geracional entre profissionais antigos e mais novos. Bia represente o aspecto profissional da vocação jornalística, quando chamado da profissão é maior do que o apreço por sua segurança pessoal ou profissional. Para Nogueira,

A personagem recarrega o sentimento de que a profissão é antes uma missão, para além da imagem, poder ou dinheiro. Há o desígnio de purificar o estado de coisas latente e, para isso, abandona os prêmios para abraçar uma causa: a verdade. (NOGUEIRA, 2007, p. 23)

O filme, apesar de seus muitos méritos, tem defeitos. Abrão (2011) vai criticar o maniqueísmo utilizado por Murat em seu roteiro, achando que a simplificação entre o “bem” (a esquerda) e o “mal” (a direita) vai de encontro à mensagem exemplificada pela personagem principal do filme. Nogueira (2007) tem críticas similares quanto a simplificação maniqueísta presente no filme, indo ainda mais longe ao afirmar que, ao compor Bia em uma luz heroica, o filme derrapa e se mostra incapaz de discutir com profundidade os problemas encontrados pela protagonista.

5. CONCLUSÃO

A relação entre o jornalismo e o cinema não é recente. A imprensa foi responsável por boa parte da formação do público espectador da nova forma do final do século XIX e início do XX, já que cultivou entre os seus leitores o apreço por histórias folhetinescas e pelo melodrama, envolvendo mortes, crimes e reviravoltas. O sensacionalismo era recorrente na imprensa da época e ajudou a preparar a mentalidade público para as novas grandes atrações que surgiram, entre elas, o cinema.

Tal relação se deu, em grande parte, devido a relação com a realidade partilhada pelo cinema e pelo jornalismo. Enquanto o primeiro assume para si a tarefa de representar o mundo através da ficção, o segundo transmite informações sobre esse mesmo mundo, compartilhando conhecimentos sobre o mesmo. O cinema, sobretudo o cinema americano, soube aproveitar a imagem dos jornalistas, fazendo uso de sua vocação para protagonista (busca pela verdade, dedicação ao trabalho apesar das dificuldades, a defesa do bem comum). Tal representação foi amplamente apoiada pelos próprios jornalistas, ansiosos por mitificar sua própria atividade.

Ainda assim, a maneira como o cinema constrói seus personagens-jornalistas foi alterada com o passar do tempo para refletir as transformações pelas quais a sociedade passava. Dessa forma, vemos o jornalista puramente heroico dividindo espaço com outros profissionais de atitude duvidosa nas telas do cinema. A autopromoção e o sucesso profissionais se tornam motivadores tão poderosos para essas personagens quanto os traços mais nobres que estimulavam a produção nos primeiros *newspaper movies*. A representação dos jornalistas pode tentar legitimar a ação da mídia como uma defensora da sociedade, uma vez que lhe oferece informações que são do seu interesse, ou discutir a espetacularização dos acontecimentos promovida pelos meios de comunicação.

A imagem contraditória foi construída principalmente pelo cinema hollywoodiano, mas também se encontra presente na produção cinematográfica brasileira. Ainda que consideravelmente mais recente, tendo sido iniciada de acordo com as pesquisas de Berger (2002) no ano de 1956, a representação dos jornalistas no cinema nacional seguiu as mudanças profundas que afetaram a sociedade brasileira, sendo isso particularmente notável no cinema experimental dos anos 60.

Não podemos nos esquecer, como afirma Waltz (2009) que, mesmo que os jornalistas se confundam com as imagens que o cinema oferece deles, o cinema também é mídia e, portanto, não é neutro. Os filmes ajudam a pautar a discussão a respeito do jornalismo, mas não podem servir de prova contra ou a favor dele, uma vez que essas produções expressam um determinado ponto de vista, e não a totalidade do real. Cabe a cada pessoa que os assiste avaliar e decidir o quanto uma produção se aproxima ou se afasta da realidade cotidiana do jornalismo, uma crítica também feita por Nogueira (2007) ao analisar *Doces Poderes*.

Vimos que, no cinema brasileiro, a representação dos jornalistas no cinema começou de forma bastante negativa. Os filmes contavam com profissionais de uma imprensa amplamente sensacionalista, capaz de grandes absurdos com o único intuito de vender edições de jornal. Qualquer tentativa de profundidade no fazer jornalístico desses profissionais era rapidamente derrubada por editores, chefes de reportagem e outros profissionais de maior escalão, como pudemos ver em diálogos presentes tanto em *O Pagador de Promessas* e *Bôca de Ouro*.

Nos anos 60, as mudanças sociais trouxeram um novo jeito de fazer cinema e, com ele, uma nova forma de representar os jornalistas. O Cinema Novo nos deu o Paulo Martins de *Terra em Transe*, personagem torturado, dividido entre a poética e a política, preso em uma sociedade que o impele em uma busca pela verdade que acaba de maneira trágica. O Cinema Marginal, escrachado e herdeiro das chanchadas de sucesso do passado, se apropria das representações sensacionalistas e, através da paródia, critica tal postura profissional com um brilhantismo embrulhado na sua estética exagerada.

A partir dos anos 70, os personagens-jornalistas do cinema brasileiro passam a se aproximar mais da maneira com a qual os mesmos eram representados no cinema hollywoodiano. *Lúcio Flávio, passageiro da agonia* é exemplo primoroso disso. Os profissionais da imprensa se tornam burocratas e veiculadores de história, deixando de lado a função de protagonista que haviam tido nos anos 60. Para Nogueira (2005), essa transformação seria reflexo da perda de autonomia dos jornalistas e da submissão da imprensa aos ditames do marketing e da publicidade.

Essa transformação, iniciada nos anos 70, se completa ao longo dos anos 80 e durante o período da Retomada, em meados dos anos 90. O melodrama griffithiano volta com força para as telas do cinema nacional, e o maniqueísmo do bem contra o mal se faz presente, permitindo uma maior identificação e aceitação por parte do público. *Doces Poderes*

é dos filmes mais representativos para esse processo, retratando a luta de uma única profissional pela integridade e imparcialidade, virtudes do jornalismo, diante de uma organização corrupta que faz uso indiscriminado do seu poder midiático (através de jornalistas complacentes) para atingir seus objetivos políticos.

Ainda que o trabalho tenha encontrado determinadas dificuldades, sobretudo devendo a escassez e a fragmentação de bibliografia específica sobre o tema, certas conclusões se mostraram claras ao longo de toda sua realização. Vemos jornalistas utilizando o respaldo de seus veículos para ameaçar, coagir, encantar e ludibriar fontes na busca pela próxima manchete. Vemos a imprensa sendo utilizada como porta-voz dos interesses do povo e veiculadora oficial dos interesses do governo. Diante das palavras certeiras de um jornalista, a opinião pública se dobra e se molda ao bel-prazer da imprensa. Dos olhos atentos e da postura enérgica de seus profissionais, nada escapa.

O que todos esses filmes reforçam, acima de tudo, é o poder da imprensa enquanto uma instituição social, capaz de interferir, de forma positiva ou negativa, na realidade. Víssões pró e contra muitas vezes remetem aos mesmos recursos para mostrar isso. Neste quesito, pode-se dizer que o cinema é unânime: a mídia é o Quarto Poder.

6. BIBLIOGRAFIA

- ABRÃO, Calil Felipe Zacarias. "Doces Poderes: Uma Análise Doce Demais?" in ANAIS DO XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH. São Paulo, julho 2011. Disponível em:
http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300635610_ARQUIVO_DOCES_PODERESumaanalisedocedemais.pdf. Acessado em 02/11/2014.
- ADGHIRNI, Zélia Leal. "O Jornalista: do mito ao mercado" In ESTUDOS EM JORNALISMO E MÍDIA. Florianópolis: UFSC, 2005, v. 2, p. 45-57.
- AZEVEDO, Maria Thereza O. "Poética Do Precário No Filme *O Bandido Da Luz Vermelha De Sganzerla*". Disponível em: www.cult.ufba.br/ene cult2009/19637-3.pdf. Visitado em 17/10/2014
- BALLERINI, Franthiesco. *Cinema Brasileiro no Século 21: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*. São Paulo, Summus, 2012.
- BAPTISTA, Valdir. "Relações entre Jornalismo e Cinema no Brasil". Aracaju: SBPJor, 2007. Disponível em
http://sbpjor.kamotini. kinghost.net/sbpjor/adm jor/arquivos/coordenada_1_valdir_baptista.pdf. Acesso em 25/09/2014.
- BERGER, Christa (org.). *Jornalismo no cinema: filmografia e comentários*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- BERNARDET, Jean Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1979.
- BRASIL, Giba Assis. "A arte de usar cinto e suspensório" in BERGER, Christa (Org.). *Jornalismo no cinema: filmografia e comentários*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 41-48.
- GERT, Bernard, "The Definition of Morality", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2012 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em:
<http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/morality-definition/>. Visitado em 25/10/2014.
- BUCCI, Eugênio. *Sobre ética e imprensa*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- CABRAL, Águeda Miranda e SANTANA, Adriana. "O processo de construção da verdade no jornalismo: Conceito, busca e método de apuração". VIII Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. São Luís. 2009. Disponível em:
https://jornalismocontemporaneo.files.wordpress.com/2010/10/cabral_santana_sbpjor_20103.docx. Acessado em 04/10/2014.
- CAMPBELL, Joseph. O herói de mil faces. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007. 10a edição.

CANUTO, Roberta. *O Bandido da Luz Vermelha: por um cinema sem limite*. 118 folhas. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, Minas Gerais. 2006.

DÁVILA, Letícia Pimenta. A imagem da notícia: o jornalismo no cinema. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social, 2003. Disponível em:
<http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4204433/4101401/estudos9.pdf>. Visitado em: 25/09/2014

FRESSATO, Soleni B. "O profano é sagrado na Bahia. Representações da cultura popular no filme O pagador de promessas". Oficina Cinema-História. Núcleo de Produção e Pesquisas da Relação Imagem-História. Salvador, 2012. Disponível em: <http://olhodahistoria.org/culturapopular/artigos/pagadordepromessas.pdf>. Visitado em: 02/10/2014.

GOMES, Alfredo Dias. *O Pagador de Promessas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002. Disponível em: <http://colegiocec.com.br/arquivos/o-pagador-de-promessas---dias-gomes.pdf>. Visitado em:

JOSÉ, Ângela. Cinema marginal, a estética do grotesco e a globalização da miséria. ALCEU - vol. 8 - n.15 - p. 155 a 163 - jul./dez. Rio de Janeiro, 2007.

KAUFMAN, Carolyn. "Three-dimensional Villains -Finding your Character's Shadow". Disponível em: <http://ezinearticles.com/?Three-Dimensional-Villains---Finding-Your-Characters-Shadow&id=428279>. Visitado em 11/10/2014.

MAINIERI, Flávio. "Terra em Transe: quando a política não era caso de polícia" in BERGER, Christa (Org.). *Jornalismo no cinema: filmografia e comentários*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 70 - 82.

MASSAGLI, Sérgio Roberto. Homem da multidão e o flâneur no conto “o Homem da multidão” de edgar allan Poe. *Terra Roxa e Outras Terras - Revista de Estudos Literários*, volume 12. Rio de Janeiro, 2008.

MOTA, Regina. O processo Cinema Novo – uma reflexão sobre a abordagem da realidade no cinema brasileiro . Disponível em:
www.fabricadofuturo.org.br/midia_textos/cinemano.pdf. Acessado em: 17/10/2014.

NOGUEIRA, Lisandro. Cinema e Jornalismo: Boca de Ouro, o filme, e a queda da objetividade jornalística. *Comunicação e Informação*, vol. 5, n. 1/2, p.77-93, jane/dez 2002.

_____. Cinema e Jornalismo: Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia (A Representação do Jornalista no Cinema Brasileiro). Disponível em:
<http://repositorio.bc.ufg.br/bitstream/ri/1437/1/24401-102814-1-PB.pdf>. Acessado em 29/10/2014

_____. Cinema e Política: a representação do jornalismo e do marketing político no cinema brasileiro. *Comunicação e Informação*, V 10, no 1: pág 16 - 26 – jan/jun. 2007.

PEREIRA, Reinaldo Maximiliano. O trabalho jornalístico como elemento de composição ficcional no cinema americano. Belo Horizonte: Intercom, 2003. Disponível em http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_temas_pereira.pdf. Acesso em 23 set. 2009.

TRAVANCAS, Isabel. O jornalista como personagem de cinema. In: BARBOSA, Marialva (Org). Estudos de Jornalismo (I). São Paulo: Intercom, 2001. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP2TRAVANCAS.pdf>. Acesso em 23 set. 2009.

WALTZ, Igor. A imagem do jornalista: um estudo da representação cinematográfica/ Igor Waltz. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO, 2009.

WARD, Stephen J. A et al. "Ethics in a Nutshell". Center for Journalism Ethics, University of Wisconsin. Disponível em <http://ethics.journalism.wisc.edu/resources/ethics-in-a-nutshell/>. Visitado em: 07/10/2014.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2001.

_____. *Alegorias do Subdesenvolvimento - Cinema Novo, tropicalismo e cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

7. LISTA DE FILMES ANALISADOS

BANDIDO DA LUZ VERMELHA, O. Direção: Rogério Sganzerla. Produção: José Alberto Reis, José da Costa Ribeiro, Rogério Sganzerla, Paulo Villaça e Rogério Sganzerla. Roteiro e argumento: Rogério Sganzerla. Intérpretes: Paulo Villaça, Luiz Linhares, Helena Ignêz, Roberto Luna, José Marinho, Sérgio Mamberti. Brasil: Distribuidora de Filmes Urânia Ltda, 1968. Arquivo de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pSbBA4OiqBc>. Visitado em: 23/10/2014.

BÔCA DE OURO. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Jarbas Barbosa e Gilberto Perrone. Roteiro e Adaptação: Nelson Pereira dos Santos. Intérpretes: Jece Valadão, Odete Lara, Daniel Filho, Maria Lúcia Monteiro, Ivan Cândido. Brasil: Copacabana Filmes Ltda, 1962. Arquivo de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HTrnTcNfsVo>. Visitado em: 21/09/2014

DOCES PODERES. Direção: Lúcia Murat. Produção: Lúcia Murat e Taiga Filmes Ltda. Roteiro: Lúcia Murat. Intérpretes: Marisa Orth, Antônio Fagundes, Otávio Augusto, Tuca Andrada, Luiz Antônio Pilar, José de Abreu, Sérgio Mamberti, Cláudia Lira. Brasil: Taiga Filmes Ltda, Riofilme, 1996. Arquivo de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GulBm3v-wZY>. Visitado em 28/10/2014.

LÚCIO FLÁVIO - O PASSAGEIRO DA AGONIA. Direção: Héctor Babenco. Produção: Carlos Alberto Diniz, Sérgio Othero de Freitas, Maranhão Torres e Sérgio Coelho. Roteiro: José Louzeiro, Jorge Duran e Hector Babenco. Intérpretes: Reginaldo Faria, Ana Maria Magalhães, Milton Gonçalves, Paulo César Pereio, Ivan Cândido, Lady Francisco. Brasil: H. B. Filmes Ltda, CPC e Embrafilme, 1976. Arquivo de vídeo. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EmrfjrQ_EwE. Visitado em 24/10/2014.

PAGADOR DE PROMESSAS, O. Direção: Anselmo Duarte. Produção: Oswaldo Massaini. Roteiro: Anselmo Duarte baseado na peça homônima de Dias Gomes. Intérpretes: Leonardo Villar, Glória Menezes, Dionísio Azevedo, Geraldo Del Rey, Roberto Ferreira, Norma Bengell, Othon Bastos. Brasil: Cinedistri, Embrafilme, 1962. Arquivo de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vUyDvdB-0u8>. Visitado em: 22/09/2014.

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Argumento e Roteiro: Glauber Rocha. Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Aultran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Paulo Gracindo e Hugo Carvana. Brasil: Mapa Produções Cinematográficas Ltda, 1967. Arquivo de vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9oSR06dQGjY>. Visitado em: 22/10/2014.