



**INSTITUTO POLITÉCNICO DE PORTALEGRE
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE PORTALEGRE**

Dissertação

**Curso de Segundo Ciclo de Estudos em
Mestrado em Jornalismo, Comunicação e Cultura
2014/2015**

**A CONSTRUÇÃO FÍLMICA DA CULTURA
PROFISSIONAL DOS JORNALISTAS – UMA
ANÁLISE DIACRÓNICA**

Mestrando

Gaspar Garção

Orientador

Professor Doutor Luís Bonixe

Portalegre

2015



**INSTITUTO POLITÉCNICO DE PORTALEGRE
ESCOLA SUPERIOR DE EDUCAÇÃO DE PORTALEGRE**

Dissertação

**Curso de Segundo Ciclo de Estudos em
Mestrado em Jornalismo, Comunicação e Cultura
2014/2015**

**A CONSTRUÇÃO FÍLMICA DA CULTURA
PROFISSIONAL DOS JORNALISTAS – UMA
ANÁLISE DIACRÓNICA**

Mestrando

Gaspar Garção

Orientador

Professor Doutor Luís Bonixe

Portalegre

2015

“O cinema tem lançado, ao longo do século, um olhar crítico e fascinado sobre o universo do jornalismo e dos media. A ficção cinematográfica – mais precisamente: o cinema norte-americano – constitui um reservatório inesgotável de mitologias românticas (positivas ou negativas), sobre os media, a imprensa e a profissão de jornalista.”

Mário Mesquita (2000)

Agradecimento

Aos meus pais, que desde cedo me instilaram o amor pelo cinema.

Aos meus irmãos, perto de mim e em continentes distantes, pelas sugestões, conselhos e por estarem sempre presentes nesta nossa ‘longa-metragem’ que é a família. Aos meus sobrinhos, por me darem a possibilidade de mostrar este mundo mágico do cinema a uma nova geração.

Ao meu orientador, prof. Luís Bonixe, pelo apoio inextinguível que me deu desde o primeiro minuto do curso, e por toda a ajuda “miraculosa”, escrita e oral, que me deu nesta dissertação e, finalmente, por ter acreditado que todo este esforço não seria em vão.

Aos meus colegas de curso e mestrado, pela sua amizade e companheirismo durante esta ‘reportagem’ que é a aprendizagem do Jornalismo, e especialmente à Carina Coelho, pelas vírgulas fora do sítio, pela motivação extra que me deu, graças à sua paixão pelo saber e aprender, e por ser uma ‘luz que brilha vivamente’ e sem dar vistas de se gastar.

Finalmente, aos meus amigos cinéfilos, que me deram, com variados graus de paciência e exasperação, a atenção e a ajuda que eu necessitava para ter a certeza que este ‘filme’ não seria um *flop*: aos colegas de curso Alcides Parreira, Ângela Mendes; aos apaixonados pela 7ª Arte Rui Real e Vera Conde, ao ‘mestre’ Vítor Afonso; e também aos ‘parceiros no crime’ do fórum “DVD Mania”: João Vagos, Pedro Elias da Costa, Paulo Martins, Pedro Gomes da Costa e Nuno Pedro Fernandes.

RESUMO

O cinema, conhecido como a 7ª Arte, é uma ‘fábrica de sonhos’ e de imagens, capturando e enfeitando há mais de um século os seus espetadores, que no escuro da sala de cinema se sentem identificados com os seus ídolos, criando dessa forma mitos, tal como o do ‘jornalista-herói’.

Os jornalistas são definidos pela sua cultura profissional, uma série de características inerentes à profissão, tais como a objetividade, a neutralidade e a procura da verdade, por exemplo. Possuem também, dentro da chamada rotina jornalística, uma série de procedimentos que são específicos desta comunidade, tais como a forma de falar, o pensamento de alcateia, e uma obsessão pelos ‘furos’, os prazos e a concorrência, entre outros.

O objetivo desta dissertação será o de perceber como a imagem do jornalista tem sido retratada no cinema, ao longo dos anos, e de que forma essa imagem tem evoluído.

Para tal, serão analisados cinco filmes fundamentais para a história do jornalismo no cinema, desde os anos 40 e 50, através de *O Grande Escândalo*, *Citizen Kane* e *O Grande Carnaval*, até a *Os Homens do Presidente*, dos anos 70 e ao filme mais recente, *Ligações Perigosas*, de 2009.

Palavras-Chave: Cinema; 4º Poder; Jornalista-Herói; Jornalista-Profissional.

ABSTRACT

Cinema, known as the 7th Art, is a ‘factory of dreams’ and of images, capturing and bewitching its audience for more than a century now, and in the dark of the cinema hall, this public identifies with their idols, creating in that way myths, such as the one of the ‘journalist-hero’.

Journalists are defined by their professional culture, a series of characteristics unique to the profession, such as objectivity, neutrality and the search for the truth, for example. They also possess, within the so called journalistic routine, a series of procedures that are also specific to this community, such as a special way of speaking, pack journalism, and an obsession for scoops, deadlines and the competition, among others.

The objective of this dissertation will be of understanding how the image of journalists has been portrayed along the years in the movies, and how this image has evolved.

For that, five fundamental movies for the history of journalism on cinema will be analyzed, since the 40’s and 50’s, through *His Girl Friday*, *Citizen Kane* and *Ace in the Hole*, to the 70’s, with *All the President’s Men*, and to the most recent movie, *State of Play*, from 2009.

Key-words: Cinema; Fourth Estate; Journalist-Hero; Journalist-Professional.

Índice

| | |
|--|-----|
| 1. Introdução | 7 |
| 2. Enquadramento Teórico | 12 |
| 2.1. A magia da 7 ^a arte: o cinema enquanto forma de comunicação - a “Fábrica dos Sonhos” | 12 |
| 2.2. A linguagem cinematográfica e a narrativa fílmica: o cinema e o “feitiço” do ecrã | 16 |
| 2.3. O cinema de massas e a indústria cultural | 19 |
| 2.4. Os valores intrínsecos da profissão jornalística e a cultura profissional dos jornalistas | 23 |
| 2.4.1. O papel dos jornalistas | 25 |
| 2.4.2. O jornalismo como 4 ^o Poder: as relações com o poder político e económico | 28 |
| 2.5. O jornalista ao longo dos anos no cinema: apontamentos | 30 |
| 2.5.1. Retrato do jornalismo enquanto mito | 30 |
| 2.5.2. O cinema e a veracidade dos factos - os jornalistas como testemunhas ou como intervenientes na História | 33 |
| 2.5.3. Os filmes sobre jornalismo e a sua contemporaneidade | 37 |
| 2.5.4. Os géneros no cinema: homens e mulheres jornalistas | 39 |
| 3. Metodologia | 41 |
| 3.1. Questão de partida | 41 |
| 3.2. Metodologia adotada | 42 |
| 3.3. Pressupostos de investigação | 44 |
| 3.4. Hipóteses de investigação | 44 |
| 4. Caracterização do <i>Corpus</i> | 45 |
| 4.1. O Grande Escândalo (1940) | 45 |
| 4.2. Citizen Kane – O Mundo a seus Pés (1941) | 48 |
| 4.3. O Grande Carnaval (1951) | 54 |
| 4.4. Os Homens do Presidente (1976) | 57 |
| 4.5. Ligações Perigosas (2009) | 61 |
| 5. Análise e Discussão de dados | 65 |
| 5.1. Os acontecimentos reais e a sua adequação à linguagem cinematográfica | 65 |
| 5.2. A cultura profissional dos jornalistas no grande ecrã – das rotinas ao primado da verdade | 69 |
| 5.2.1. O Grande Escândalo – ser jornalista a todo o custo | 69 |
| 5.2.2. Citizen Kane – O Mundo a seus Pés – do imperativo ético ao imperativo económico | 77 |
| 5.2.3. O Grande Carnaval – a corrupção do 4 ^o Poder | 84 |
| 5.2.4. Os Homens do Presidente – os ‘repórteres de investigação-heróis’ | 90 |
| 5.2.5. Ligações Perigosas - a imprensa e o <i>online</i> juntos contra o poder político | 102 |
| 6. Conclusões | 109 |
| 7. Bibliografia | 118 |

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo principal analisar como o cinema tem representado, ao longo dos seus mais de cem anos de história, os valores e a cultura muito específica da profissão jornalística, ou seja, que imagem do jornalismo e dos jornalistas, através de um meio de comunicação de massas tão influente, está a ser transmitida ao público em geral.

Desta forma, através da análise de cinco filmes, iremos perceber como a cultura profissional dos jornalistas e a sua identidade pessoal têm sido mostradas no cinema, partindo de vários pressupostos: que o cinema retrata a realidade, utilizando uma linguagem e narrativa próprias; que a cultura profissional dos jornalistas é exaustivamente abordada no cinema; e que o jornalismo tem relações conflituosas com o mundo da política e o poder económico.

Do ponto de vista teórico, faremos uma abordagem à história do cinema, desde a sua criação, em 1895, como uma novidade de feira, que todos pensavam não ter futuro, mas que no entanto logo se espalhou pelo mundo. Abordaremos também o imediato fascínio do público pelas imagens em movimento e ainda a criação da ‘fábrica dos sonhos’, a mítica Hollywood, recorrendo neste breve percurso pela história do cinema às contribuições de autores como Jeanne & Ford (1971) e Agel (1972).

O facto de o cinema ter uma linguagem específica, como arte autónoma que é (Stam, 2000), é também um dos temas que será analisado nesta dissertação. Esta especificidade, que transfigura a realidade, cria no escuro da sala de cinema um fenómeno de identificação, entre o espetador e as personagens que aparecem na tela gigante, os seus ídolos (Agel, 1972), além de acontecer também o chamado ‘fenómeno de crença’, que faz com que as pessoas que assistem a um filme estejam mais predispostas a ver histórias sobre temas sociais, e a identificar-se com os ideais dos protagonistas. Benárd da Costa (*in* Mesquita, 2000), reflete, a propósito da imagem que o público tem do poder do jornalismo, que essa opinião será moldada mais pelas imagens de repórteres transmitidas pelo cinema, do que devido ao que acontece na realidade.

O sistema de estúdios de Hollywood, através do monopólio de distribuição criado depois da II Guerra Mundial é, segundo os teóricos marxistas Theodor Adorno e Max Horkheimer, apenas uma fábrica de montagem de produtos sem valor ou mérito, a chamada Indústria Cultural, ou cultura de massas (*in* Santos, 2007). Em contraponto a esta visão negativa do cinema, o sociólogo francês Edgar Morin defende que há produtos culturais de massa, como o

cinema, que têm mérito, originalidade e criatividade, sendo resultado do trabalho de artistas e criadores, falando Morin da ‘estrutura do imaginário’, que transforma os arquétipos em estereótipos, e que criou, por exemplo, o mito do ‘jornalista-herói’. Este produto cultural, que é criado para ser consumido, porque a obra artística só existe quando é apreciada por um público, deriva o seu valor da conjugação entre os esforços criativos dos artistas e a reação dos espetadores (Tota, 2007).

Todos os filmes analisados nesta dissertação contêm, no seu enredo, aspetos que são intrínsecos à cultura profissional dos jornalistas e às suas rotinas. O cinema criou o mito do jornalista defensor das massas e corretor de injustiças, juntando-se também a esta mitificação cinematográfica a forma como a comunidade jornalista cria narrativas e histórias de si própria, sobre o que significa ser um bom jornalista (Traquina, 2004; Zelizer, 2000). A profissão de jornalista é definida por características próprias e essenciais à sua atuação, tais como a integridade, o profissionalismo, a defesa dos pobres e oprimidos e a procura da verdade, entre outras, que levam os repórteres a ser apelidados de ‘servidores do público’ (Traquina, 2004). A sua cultura profissional consiste em diversos procedimentos, únicos à profissão, que fazem com que os jornalistas se considerem uma ‘tribo’, tais como a independência, o ‘jornalês’, que é uma forma de falar comum a toda esta comunidade, a autonomia, a credibilidade, a neutralidade e a objetividade, entre outros, criando um ‘retrato’ da profissão presente nos filmes analisados. Dentro da rotina jornalística, há conceitos fundamentais para os jornalistas, tais como o tempo (a ditadura dos prazos), o *pack journalism*, que leva a práticas e ações comuns a toda a profissão, e os chamados valores-notícia, os critérios de noticiabilidade que ajudam o jornalista a selecionar os acontecimentos.

A importância primordial da imprensa, denominada de 4º Poder, determina sobre que assuntos as pessoas pensarão e falarão (Carey *in* Patterson, 2010), e a responsabilidade da imprensa é precisamente a de vigiar o poder público, protegendo e informando os cidadãos.

Ainda na parte teórica desta dissertação, há temas que irão ser analisados mais resumidamente, como por exemplo: a representação no cinema da mitologia jornalística, começando com o *newshound*, o ‘cão farejador de notícias’, que nos anos 30 e 40 foi o arquétipo do ‘jornalista-herói’ em Hollywood; a ascensão da televisão nos anos 50, e a forma como a ‘caixa’ mudou a perceção que o grande público tem do jornalista, através dos noticiários e dos seus jornalistas pivôs e comentadores (Thompson, 2010); os fotojornalistas e a representação que o cinema faz deles, como heróis corajosos, românticos, mas também imprudentes e suicidas; a veracidade dos factos e a forma como os acontecimentos reais são

depois transpostos para o grande ecrã, modificados e até mesmo adulterados para que sirvam a linguagem cinematográfica, cativando dessa forma o interesse dos espetadores (Mesquita, 2000; Kovach & Rosenstiel, 2004); as razões porque o cinema é sempre mais lento que a televisão a abordar eventos importantes da história contemporânea, estando mais à vontade para criar filmes contemporâneos sobre jornalistas que sejam obras de ficção; e, finalmente, a forma como os homens e as mulheres têm sido mostrados no cinema, desde as personagens dos anos 30 e 40, com os jornalistas corajosos, intrépidos mas também egocêntricos e condescendentes, às mulheres subalternas aos seus colegas masculinos, geralmente apenas personagens secundárias e interesses românticos, chegando até à atualidade e aos retratos dos homens e mulheres jornalistas do século XXI, muito diferentes dessas épocas anteriores.

A presente dissertação está organizada em duas partes principais: a primeira parte é composta pelo enquadramento teórico, que corresponde ao ponto 2, dividido em cinco subcapítulos; a segunda parte da dissertação corresponde à componente prática, os pontos 3, 4 e 5, compostos pela metodologia, a caracterização dos cinco filmes que compõem o *corpus* de análise e a análise de conteúdo desses filmes.

Na primeira parte da dissertação, o ponto 2, serão analisados os seguintes temas: o subcapítulo 1 incide sobre o nascimento do cinema, no início do século XIX, e a forma como essa invenção se espalhou pelo mundo inteiro, chegando nomeadamente aos Estados Unidos da América. Para esta análise histórica, foram consultadas as contribuições teóricas de Jeanne & Ford (1971) e Agel (1972), entre outros.

No segundo subcapítulo, abordaremos as características específicas da linguagem cinematográfica, que a fazem ser uma arte autónoma de todas as outras. Os autores em que nos apoiámos para a realização deste ponto foram Wolf (1987), Mesquita (2000) e Stam (2003), entre outros.

No subcapítulo 3, será dado destaque à teoria da Indústria Cultural e da cultura de massas, criada por Adorno e Horkheimer nos anos 60 do século XX, que defende que a criação cinematográfica não é mais que uma linha de montagem, e também às contribuições do sociólogo francês Edgar Morin sobre a produção cultural, que defende que estes produtos são criados por artistas, possuindo, na maioria dos casos, mérito e originalidade. Os teóricos referenciados neste subcapítulo foram Santos (2007), Tota (2007), Gouveia (2010) e Silva (2010).

O 4º subcapítulo será inteiramente dedicado à descrição do que é a cultura profissional dos jornalistas, nomeadamente as características que compõem um bom jornalista. Serão

também abordados alguns aspetos da rotina jornalística, as diversas práticas comuns à profissão que criam a chamada ‘tribo jornalística’. Será ainda analisada resumidamente a relação do jornalismo, o 4º Poder, com o poder político e económico. Para este subcapítulo, os autores citados foram Correia (1997), Zelizer (2000), Schudson (2003), Traquina (2004), Kovach & Rosenstiel (2004) e Patterson (2010).

Finalmente, o último subcapítulo refletirá sobre os seguintes temas: a forma como os jornalistas são mostrados no cinema; a importância do aparecimento da televisão nos anos 50 para a moldagem da imagem do jornalista, junto do grande público; a divulgação no cinema, a partir dos anos 70, dos fotojornalistas; a especificidade da linguagem cinematográfica e a forma como esta adapta e modifica os acontecimentos reais; a dificuldade que o cinema tem, ao contrário da televisão, em abordar rapidamente os grandes acontecimentos da história contemporânea; e, finalmente, a forma como os jornalistas, homens e mulheres, têm sido mostrados no cinema ao longo dos anos, e a forma como esses estereótipos foram evoluindo. Os autores abordados no último subcapítulo foram António (1990), Bird & Dardenne (1993), Bourdieu (1997) e Traquina (2004), entre outros.

A segunda parte da dissertação consiste nos seguintes pontos: o ponto 3 é a metodologia; o ponto 4 é o *corpus* desta dissertação, ou seja, a sinopse dos cinco filmes e alguns dados sobre o seu *background*; o 5º ponto consiste numa análise mais detalhada dos filmes, através de temas comuns a todas essas obras: a forma como a linguagem cinematográfica inevitavelmente modifica os acontecimentos verídicos e os adequa às suas especificidades narrativas; a forma como é mostrada a cultura profissional e a rotina jornalística; e ainda as relações conflituosas entre o 4º Poder e os responsáveis políticos e económicos.

Para finalizar, a conclusão fará o cruzamento dos vários dados obtidos, relacionando a teoria da profissão jornalística com os exemplos nos filmes em que são abordados aspetos da sua cultura profissional, e ainda pormenorizando a forma como a imagem desses jornalistas, veiculada pelos filmes, se tem modificado ao longo dos anos.

Esta dissertação pretende avaliar como o cinema tem transportado para o grande público a imagem do jornalista, desde o seu período clássico (Hollywood nos anos 40), até à atualidade. Portanto, a questão de partida para esta dissertação é a seguinte: tendo em conta as mudanças na sociedade mostradas pelo cinema ao longo dos anos, como é que a figura do jornalista enquanto profissional tem sido retratada através do cinema?

As hipóteses elaboradas nesta dissertação são as seguintes: que embora sejam usadas no cinema uma linguagem e narrativa próprias da 7ª Arte, a personagem do jornalista é mostrada

a partir das suas rotinas, características e cultura profissional, havendo por essa razão nos filmes uma correspondência com a realidade; que há vários aspetos da cultura profissional dos jornalistas que por vezes são exagerados, quando retratados no cinema; e que esses jornalistas, representados nos filmes como agentes do 4º Poder, têm sempre relações conflituosas com o poder político e económico.

Foi feita uma criteriosa seleção de cinco filmes, exclusivamente sobre a imprensa e oriundos dos Estados Unidos da América, em que a profissão de jornalista é abordada ao pormenor e não é apenas uma parte secundária do enredo. Estas obras são *His Girl Friday/ O Grande Escândalo*, de 1940, *Citizen Kane – O Mundo a Seus Pés*, de 1941, *Ace in the Hole/O Grande Carnaval*, de 1951, *All The President's Men/Os Homens do Presidente*, de 1976 e *State of Play/Ligações Perigosas*, de 2009. Estes filmes foram estudados exaustivamente através duma análise de conteúdo, que incidiu mais sobre o argumento e as reflexões que ocorrem nesses filmes sobre a profissão jornalística, do que sobre a componente técnica dos filmes (realização, fotografia, montagem, som, entre outras), embora estas características fílmicas sejam mencionadas quando forem relevantes para o propósito desta investigação.

2. ENQUADRAMENTO TEÓRICO

2.1. A MAGIA DA 7ª ARTE: O CINEMA ENQUANTO FORMA DE COMUNICAÇÃO - A ‘FÁBRICA DOS SONHOS’

“[O espectador] vai [ao cinema] para ver, sentir e se identificar. Durante aquele breve intervalo de tempo, é transportado para além das limitações do seu ambiente; passeia pelas ruas de Paris; vê o dia nascer com o cowboy do faroeste; mergulha nas profundezas da terra com mineiros cobertos de cinzas, ou lança-se ao mar com marinheiros e pescadores. Sente, além disso, a emoção de se solidarizar com os pobres e necessitados...O artista cinematográfico é capaz de tocar cada uma das teclas do grande órgão da humanidade.”

Walter M. Fich (19 de fevereiro de 1910, revista *Moving Picture World*, in Stam, 2003:40)

A noite de 28 de dezembro de 1895, em Paris, no número 14 do Boulevard des Capucines, foi mágica: na cave do Grand Café, os irmãos Louis e Auguste Lumière projetaram pela primeira vez, a um público pagante, as suas experiências com o cinematógrafo e a reação dos patronos presentes na sala entrou já no domínio da lenda, prefigurando aquilo que milhões e milhões de espetadores sentiriam nos anos seguintes, confrontados com o feitiço do grande ecrã.

Durante a projeção de um dos filmes curtos apresentados nessa noite, *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*, muitos dos espetadores presentes, instintivamente ou mesmo com pavor mal disfarçado, atiraram-se ao chão e começaram a gritar quando uma locomotiva se aproximou a grande velocidade deles na tela, locomotiva essa que, à altura e para aqueles espetadores aterrorizados, se lhes deverá ter assemelhado a algo mais real que a realidade.

Mas os resultados desta sessão de cinema histórica não foram prometedores: no primeiro dia, a receita não ultrapassou os 35 francos, tendo cada um desses espetadores pago um franco para assistir às primeiras dezasseis curtas-metragens da história do cinema. No entanto, o ‘milagre’ do cinema espalhou-se pela cidade, com a carência de publicidade na imprensa a ser substituída pela publicidade oral, com multidões a apinhar os passeios do Boulevard des

Capucines, levando os irmãos Lumière a contratar vários operadores de câmara para dar à manivela.

O cinema era visto na época como uma moda passageira, e até Antoine Lumière, pai dos inventores e administrador do seu negócio, confidenciou a Félix Mesguich, o primeiro operador de câmara contratado: “compreende, Mesguich, não lhe oferecemos uma situação de futuro, apenas um negócio de feirante. Isto pode durar seis meses ou um ano, mais ou menos.” (in Jeanne & Ford, 1971:16)

Mas o cinema provaria ser uma arte resiliente, e apesar de ser conotado nos seus primórdios com as classes baixas e ser considerado um entretenimento vulgar e até licencioso, continuou a florescer, com projeções do cinematógrafo noutras cidades francesas, e a partir daí sendo projetadas as curtas-metragens dos irmãos Lumière em Bruxelas, Berlim e Nova Iorque, tudo no espaço de poucos meses.

Aos irmãos Lumière seguiram-se depois outros esforços na recém-nascida 7ª Arte, como os de George Méliès, o grande mago e fundador do cinema fantástico, mágico e ilusionista; os de Thomas Edison, o famoso inventor americano, criador do Kinetograph em 1891, que se dedicou principalmente aos documentários curtos, e que posteriormente fundou em 1908 um monopólio de produtoras, o Edison Trust, que tentaria nos anos seguintes, sem sucesso, ter o controlo total do cinema americano; e os de Edwin S. Porter, realizador de *The Great Train Robbery/O Assalto ao Expresso*, de 1903, um dos primeiros grandes sucessos do cinema, o que levou a que anos depois fosse este o filme escolhido para a inauguração do primeiro *nickelodeon* de Nova Iorque, na Quinta Avenida, uma pequena sala de duzentos lugares (o nome derivando da quantia que se pagava para entrar na sala, um *nickel*, uma moeda de cinco cêntimos).

No espaço de três anos, abririam cerca de quatrocentos *nickelodeons* em Nova Iorque, e em 1909, já eram mais de dez mil nos Estados Unidos da América. No entanto, era necessário alimentar essas dez mil salas com novos filmes, e os terraços de Nova Iorque não eram os cenários ideais para uma tarefa tão complicada.

A solarenga Califórnia começou por isso a ser o local escolhido para a realização de vários filmes, começando por uma das primeiras adaptações do clássico de Alexandre Dumas, *The Count of Monte Cristo/O Conde de Monte Cristo*, em 1908.

O produtor do filme, o coronel William N. Selig, impedido de filmar no Lago Michigan, devido ao rigor do Inverno, escolheu a Califórnia para a realização do filme, seguindo-se

depois outras filmagens nesta área, e o nascimento do género americano por excelência, o Western.

Foram vários conjuntos de fatores, como as paisagens, os cenários e muitos figurantes sempre disponíveis, que permitiram à pequena aldeia de Hollywood, perto de Los Angeles, ser escolhida nesta época por vários produtores como o local ideal para os seus filmes, construindo-se estúdios e criando-se companhias e, a partir daí, fez-se história.

O fator que fez com que Hollywood se tornasse o epicentro do cinema a nível mundial, e um nome reconhecido em todos os locais do planeta, foi curiosamente um filme francês de 1912, *La Reine Elizabeth/A Rainha Elizabeth*, interpretado pela famosa atriz Sarah Bernhardt, uma película que não obtivera sucesso em França, de pouca qualidade cinematográfica, segundo os críticos.

Adolph Zuckor, um dos primeiros magnatas da indústria cinematográfica, fundador com Jesse Lasky da companhia Famous Players, aproveitou uma digressão da famosa atriz à América, em 1912, e comprou os direitos do filme, intitulado-o de *Queen Elizabeth*, obtendo um sucesso admirável, que fez com que Zuckor dois anos depois colocasse os lucros do filme na sua cota para a fundação da Paramount, que sucedeu à Famous Players.

Como referem os historiadores René Jeanne e Charles Ford, na sua influente história ilustrada do cinema:

“Acompanhando os homens de negócios, técnicos e actores desertaram de Nova Iorque e instalaram-se na Califórnia. Hollywood tinha tudo o necessário para se tornar a capital do cinema americano, o qual, por seu turno, encontrara a sua estrutura, instrumentos, métodos de trabalho e pessoal de todas as categorias. A guerra [a I Guerra Mundial] trar-lhe-ia o que lhe faltava ainda: o mundo inteiro por cliente.”

(*idem*, 72)

Hollywood cresceu de uma forma exponencial, e como já foi mencionado, as salas de cinema nos Estados Unidos da América multiplicaram-se de forma impressionante: em 1905 existiam apenas uma dúzia de salas de cinema, em 1909 já eram mais de dez mil, o triplo das salas existentes no mundo inteiro, cifrando-se depois, em 1913, o valor do negócio do cinema nos Estados Unidos da América em centenas de milhões de dólares.

A criação e a consolidação dos grandes estúdios (Paramount, 1914; Universal, 1915; Fox, 1915; United Artists, 1919; Warner Brothers, 1923; Columbia, 1924; Metro-Goldwyn-Mayer, 1924), e o domínio da indústria cinematográfica americana depois do final da I Guerra Mundial, impuseram definitivamente o cinema americano ao mundo, sendo para este domínio mundial também fundamentais a qualidade e a popularidade das obras dos primeiros génios do cinema, como D.W. Griffith, Charlie Chaplin e Cecil B. de Mille.

A este sucesso de Hollywood não é estranha a universalidade e o carácter democrático do cinema, que se fazem ver na forma como todos os estratos sociais, etnias e crenças são mostrados na grande tela, abrindo ao público, tal como faz o jornalismo, a janela do mundo:

“O cinema traz-nos assim uma verdadeira revelação: o rosto do nosso vizinho, do homem da cidade, do homem do nosso país, e também do «próximo» menos familiar que é o homem dos continentes longínquos, das civilizações pouco conhecidas: rostos dos homens de todas as raças, de todos os países (...) que o «grande plano» nos mostra, próximo e vivo. Vemos então como o ecrã nos permite redescobrir certas realidades morais e espirituais, já não em abstracto e teoricamente, mas a partir dos homens e do seu meio.”

(Agel, 1972:314-15)

O crítico Alexander Astruc, escrevendo sobre o campo de interesses do cinema, refletiu que “desde a meditação mais profunda, passando pela psicologia e pela metafísica, até às paixões e às perspectivas sobre a produção humana, tudo isto cabe no âmbito do cinema.” (*idem*, 107)

2.2. A LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E A NARRATIVA FÍLMICA: O CINEMA E O “FEITIÇO” DO ECRÃ

O cinema, como a arte autónoma que é, tem uma linguagem própria e específica, em termos de técnica e de narrativa, que a diferencia de outras artes, como por exemplo a pintura e a fotografia. Robert Stam afirma que, “se o clichê sugere que «uma imagem vale por mil palavras», quantas vezes mais valem as características centenas de planos (...) em sua simultânea interação com o som fonético, os ruídos, os materiais escritos e a música?” (Stam, 2003:26)

É esta técnica cinematográfica única que permite ao cinema criar algo também único e, desta forma, a realidade vista pela objetiva da câmara transforma-se numa ‘supra realidade’:

“O enquadramento, a diversidade de montagem dão aos seres e às coisas um modo de existência privilegiada mais intensa, mais bela e mais patética, mesmo no plano da realidade quotidiana: uma parede, uma rua, um objecto banal podem adquirir no ecrã uma estranha beleza, exibindo esse coeficiente oculto de poesia que o cinema – luz e movimento – tem o dom de fazer surgir.”

(Agel, 1972:314)

A linguagem cinematográfica, como todas as linguagens, comporta regras e uma estrutura definida, e é apenas parte de um todo, mais um contributo para se perceber o mundo:

“O cinema pretende ser uma linguagem, isto é, a expressão original, viva e colorida, de uma determinada visão do real. Mas o filme, quer dure vinte minutos ou três horas, comporta sempre uma estrutura, uma escolha, uma organização, várias linhas dominantes. Será uma janela aberta, entre milhares de outras, sobre a complexidade dinâmica da realidade.”

(*idem*, 351)

É esta especificidade do cinema que o torna num fenómeno tão apaixonante e tão imediato, a pulsão do sonho e dos desejos por realizar: “[se] o cinema é, em certo sentido, a

mais realista de todas as artes, uma vez que a sua matéria é arrancada da realidade quotidiana, parece ser levado, pela sua própria técnica, a transfigurar tal realidade.” (*ibidem*, 102)

Atualmente, o papel emergente das novas tecnologias (tais como os sistemas de som e a revolução que houve em termos de qualidade de imagem), tem contribuído inegavelmente para uma maior integração entre o espectador e a mensagem cinematográfica, o que potencia também o fator de credibilidade, tanto em termos de transmissão da mensagem, como da sua capacidade manipuladora.

O cinema é por isso uma das artes que reconhecidamente mais influência tem sobre o público, especialmente quando o seu ‘feitiço’ é feito dentro de uma sala de cinema, às escuras. Quando o espectador se senta nessa sala, ocorre geralmente um processo de identificação com o que está a ver no ecrã, esquecendo-se do que o rodeia, “misturando-se com os personagens de ficção, que por seu lado, se tornam palpáveis e verdadeiros (...). A identificação com o herói ou a heroína é facilitada pela extraordinária intensidade da existência que assume tudo quanto se vê no ecrã.” (Agel, 1972:9)

O mesmo acontece com a disponibilidade para assistir a histórias sobre certos temas sociais, estando o espectador suscetível ao chamado ‘fenómeno de crença’, identificado por Agel:

“Adesão que o fenómeno cinematográfico desperta e que tem sobre a sensibilidade um grande poder de convicção. No ecrã, tudo se vê e ouve com mais intensidade. O espectador (...) é arrancado gradualmente, e sem que disso se aperceba, ao seu mundo normal e é conduzido a uma espécie de sonho consciente.”

(*idem*, 10)

Mauro Wolf, na sua obra sobre as teorias da comunicação, relembra o papel fundamental dos média, em termos da sua influência junto do público em geral:

“Os *mass media* constituem simultaneamente um importantíssimo sector industrial, um universo simbólico objecto de um consumo maciço, um investimento tecnológico em contínua expansão, uma experiência individual quotidiana, um terreno de confronto político, um sistema de intervenção

cultural e de agregação social, uma maneira de passar o tempo.”

(Wolf, 1987:11)

Muitas destas definições apontadas por Wolf poderiam perfeitamente ser adequadas a um dos elementos mais poderosos desses média, a já referida ‘fábrica dos sonhos’. O cinema de Hollywood, segundo o teórico de cinema Robert Stam, é uma tentativa de negociação com os diferentes desejos da comunidade, e não apenas uma forma de manipular o público, mas também está relacionado com “o substrato de fantasia utópica que está além dessas relações” (Stam, 2000:340), fantasias que se podem relacionar com sonhos de ascensão social ou até mesmo estimular a luta pela transformação social.

É através dos chamados personagens *bigger than life*, figuras que preenchem os sonhos e os anseios recalçados do público, que esta transmutação cinema/audiência pode ocorrer, mas o carisma e o fascínio que estes atores nos provocam poderão também criar um efeito semelhante ao dos média, influenciando-nos, no dia-a-dia, a lutar por determinados ideais.

João Benárd da Costa, antigo diretor da Cinemateca Portuguesa, considerou, a propósito da influência que o cinema exerce sobre os espetadores, e no caso específico desta dissertação, sobre o que transparece do jornalismo para fora do ecrã, “que é legítima a dúvida sobre se a imagem que fazemos do poder dessa mesma imprensa (ou desses média) é mais formada pela realidade que lhe corresponde ou pela ficção que com ela se confundiu” (*in* Mesquita, 2000:377).

Mário Mesquita refere precisamente essa dicotomia entre o real e o ficcional, a propósito de dois filmes que serão abordados ao pormenor no *corpus* da dissertação: *Citizen Kane*, uma ficção baseada em grande parte na vida do magnata dos média William Randolph Hearst, o que na altura do lançamento do filme levantou uma grande celeuma, pelas suas semelhanças com a realidade; e *Os Homens do Presidente*, que hoje em dia é, para todos os efeitos, sinónimo para o grande público do caso Watergate.

2.3. O CINEMA DE MASSAS E A INDÚSTRIA CULTURAL

O sistema de estúdios, criado no início dos anos 20 do século passado, como vimos anteriormente, consolidou-se definitivamente nos anos 50, no pós- II Guerra Mundial, tendo Hollywood criado um monopólio de distribuição dos seus filmes, principalmente na Europa e no resto do mundo de cariz democrático, uma consequência da importância dos Estados Unidos da América nesses países, em termos políticos, económicos e culturais.

Este sistema de estúdios tinha características muito específicas, como por exemplo a *glamourização* das estrelas, o seu ‘endeusamento’ junto do grande público, o código de censura e uma linha de montagem que regularmente oferecia aos seus milhões de espetadores precisamente o que eles queriam ver: filmes de ação, filmes de comédia, filmes que se tornaram grandes sucessos e que espalharam pelo mundo inteiro a mística de Hollywood.

Theodor Adorno e Max Horkheimer, sociólogos alemães, defendem que esta linha de montagem já nos anos 30 não era mais do que uma cultura de massas, ou uma indústria cultural: “o cinema e a rádio não eram uma arte mas um negócio ou indústria. E [Adorno e Horkheimer] descrevem o carácter de montagem da indústria cultural com a fabricação sintética e dirigida dos seus produtos, industrial no estúdio cinematográfico (...).” (Santos, 2007:17)

A Cultura, que T.S. Elliot definiu como não sendo “propriedade de uma pequena parte da sociedade, mas criação da sociedade como um todo” (*idem*, 219), é vista pelos dois autores de inspiração marxista como algo mercantilizado, possível apenas através do desenvolvimento tecnológico e da capacidade de reprodução.

A definição de Indústria Cultural, teorizada por Adorno em meados dos anos 40, foi assim posteriormente descrita pelo sociólogo em 1963:

“[A indústria cultural reorganiza o que há muito se tornou um hábito, dotando-o de uma nova qualidade. Em todos os sectores, os produtos são fabricados mais ou menos seguindo um plano, talhados para o consumo de massas e, em larga medida, determinando eles próprios esse consumo (...).”

(*ibidem*, 22)

A escola de pensamento a que Adorno estava veiculado, batizada nos anos 60 como Escola de Frankfurt, menospreza de certa forma o espetador, que para estes sociólogos mais não é que um títere nas mãos dos capitalistas de Hollywood, uma massa pronta a ‘absorver’ os pensamentos e as mensagens (i)morais que estes filmes transmitem, não havendo no meio da sociedade de consumo diferenças entre o gosto das elites e das massas, já que segundo Adorno:

“[A] Cultura de massa pressupõe economia de mercado, que permite o acesso de vários sectores sociais a uma pluralidade de mercadorias materiais e de consumo imaginário. Pressupõe também a superação da dicotomia ou polarização entre cultura superior ou cultura popular e caracteriza-se pela integração das suas mensagens.”

(in Gouveia, 2010:161)

A Cultura, para Adorno, é apenas um produto “da ordem do prazer e do deleite, sem exigências significativas de comprometimento e elaboração pessoal” (in Silva, 2010:286), o que leva ao seguinte fenómeno:

“Induz a propensão para acolher, num círculo de proximidade familiar, os símbolos e ícones representativos dessa oferta que suscita uma entrega mole, imediata e sem condições (...), [uma] inclinação dos consumidores para sentirem como seus próximos as vedetas do cinema, da televisão, da música ou do teatro comercial (o que] reforça a capacidade integradora da indústria cultural.”

(idem, 286)

Rogério Santos, refletindo sobre as tecnologias de comunicação e as indústrias culturais, e ainda sobre a forma como a tecnologia, a cultura e a economia se associam na sociedade, aborda de forma menos depreciativa a grande importância das indústrias culturais (jornais, televisão, rádio, internet, cinema), “dado que elas têm moldado o conhecimento que temos do mundo, pela informação que nos chega, através das perspectivas como é comunicada e pelos modos como é recebida.” (Santos, 2007:45)

Um sociólogo que também tem uma visão de cultura diferente da de Adorno e Horkheimer, é o francês Edgar Morin, que considera a imprensa, a rádio, a televisão e o cinema como indústrias ultraligeiras, devido ao facto de utilizarem ferramentas de produção que criam mercadoria ‘ligeira’: folhas de papel, ondas de rádio, película cinematográfica, entre outras.

Como refere este sociólogo, “no momento de consumo, a mercadoria torna-se não palpável, dado o consumo ser psíquico.” (*idem*, 50)

Morin considera que “um filme pode conceber-se em função de algumas receitas *standard* (intriga amorosa, final feliz), mas tem de possuir personalidade e originalidade.” (*ibidem*, 50), conseguindo a indústria de Hollywood tornar nos seus filmes os arquétipos em estereótipos, a partir do que Morin designa como ‘estrutura do imaginário’.

Morin contrapõe um ato como o da leitura de um jornal com a visualização de um filme: “a leitura de um jornal liga-se a hábitos fortes, ao passo que um filme precisa de cativar o seu público. Por isso, o cinema precisa da vedeta, unindo o arquétipo e o indivíduo.” (*ibidem*, 50)

O sociólogo francês refere-se também à importância do papel do autor, o artista, intelectual e criador, dentro da indústria cultural, papel que nos anos 50 e 60 os críticos da influente revista francesa *Cahiers du Cinema* (muitos deles marxistas) viriam a popularizar e a ‘exportar’ para os Estados Unidos da América.

Não negando a existência da indústria cultural, onde considera que entram matérias-primas e saem produtos finais, Morin põe o realce deste negócio cultural não apenas no lucro fácil e na ‘lavagem do cérebro’ aos espetadores insuspeitos, mas sim no argumentista, no cenógrafo, no realizador, no operador de câmara, no engenheiro de som, no músico, no aderecista, em suma, nos criadores de um produto que pode ter valor e qualidade, não negando o valor artístico da arte.

Como refere a socióloga italiana Anna Lisa Tota:

“O produto cultural está já destinado a tornar-se objecto de fruição estética [pelo receptor] no momento da sua produção; o facto de possuir um valor artístico está já no horizonte de expectativa do artista.

Todavia, o valor artístico da obra só se realiza de forma completa através das actividades de recepção dos espectadores.

(...) Nesta perspectiva, a arte pode sempre definir-se não como o conjunto dos produtos culturais em

si, mas como aquele mesmo conjunto no momento de fruição.”

(Tota, 2007:33)

É, portanto, na simbiose entre o trabalho de todos os intervenientes num determinado produto cultural (como são exemplo os cinco filmes que serão analisados no *corpus* desta dissertação), e a consequência desse trabalho, ou seja, os pensamentos e as reações de um determinado espetador, que podem ser de diversa ordem (deleite, indignação, satisfação, desagrado, indiferença, entre outras), que podemos dizer que reside a obra artística.

Essa obra pode ser de pouca qualidade e passageira, apenas algo feito para preencher um determinado lugar numa determinada cadeia de alimentação do público, como pode também ser algo que supere o próprio objeto artístico em si, algo que perdure na mente e nos corações de gerações, algo que se torne num arquétipo da criação humana, como quadros, poemas, esculturas, edifícios e, claro, filmes.

2.4. OS VALORES INTRÍNSECOS DA PROFISSÃO JORNALÍSTICA E A CULTURA PROFISSIONAL DOS JORNALISTAS

“Com a sua vastíssima e directa influência sobre a opinião pública, o jornalismo não pode ser orientado apenas pelas forças económicas, pelo lucro e pelos interesses partidários. Pelo contrário, há-de ser sentido como uma tarefa em certo sentido "sagrada", desempenhada na consciência de que os poderosos meios de comunicação vos são confiados para o bem de todos, e de maneira particular para o bem das camadas mais débeis da sociedade: das crianças aos pobres, dos enfermos às pessoas marginalizadas e discriminadas.”¹

Papa João Paulo II (04-06-2000, discurso no Jubileu dos Jornalistas)

Em termos da cultura e dos valores específicos à profissão jornalística, é essencial explorar a vasta história e teoria do jornalismo, de forma a compreender o que é o jornalismo, e o que é um jornalista?

Schudson define jornalismo como:

“The business or practice of producing and disseminating information about contemporary affairs of general public interest and importance. It is the business of a set of institutions that publicizes periodically (usually daily) information and commentary on contemporary affairs, normally presented as true or sincere, to a dispersed and anonymous audience so as to publicly include the audience in a discourse taken to be publicly important.”

(Schudson, 2003:11)

¹ Papa João Paulo II, no *site* do Vaticano, 04-06-2000, in https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/speeches/2000/apr-jun/documents/hf_jp-ii_spe_20000604_journalists.html [consultado em 08-03-2015]

Como refere Nelson Traquina, “os repórteres foram-se transformando num mito colectivo, no qual representam o indivíduo na sociedade de massas, aptos a mobilizar o poder da imprensa para corrigir a injustiça.” (Traquina, 2004:94)

Barbie Zelizer vê a profissão jornalística como uma comunidade interpretativa, que constrói uma imagem de si mesma, sublinhando que os jornalistas se unem, “criando «estórias» sobre o seu passado que regularmente e informalmente fazem circular entre si - «estórias» que possuem certas construções da realidade, certos tipos de narrativas e certas definições daquilo que é considerado uma prática adequada.” (Zelizer, 2000:39)

Ou seja, o jornalista também cria o seu próprio mito, através das interpretações coletivas de determinados eventos-chave, tais como o caso Watergate, o Macartismo [McCarthyism], as Guerras do Golfo, o 11 de setembro, que depois serão reproduzidos pelos meios de comunicação, incluindo o cinema: “dado que os jornalistas estão envolvidos na feitura da sua própria história e que constroem esse *continuum* em livros, filmes ou *talk-shows*, o acontecimento é aquilo que serve de marco na discussão sobre o jornalismo.” (*idem*, 43)

Estes acontecimentos-chave, definidos como ‘momentos quentes’ pelo sociólogo Lévi-Strauss, “fenómenos ou acontecimentos através dos quais uma sociedade ou cultura determina o seu próprio sentido” (*ibidem*, 39), recebem uma cobertura a dois tempos, no momento em que acontecem, e na reflexão que a própria comunidade jornalística faz deles, anos depois: “os jornalistas não só se constituem como objectos dos relatos que dão mas também como sujeitos de outros relatos que se baseiam em coberturas anteriores.” (*ibidem*, 40)

Será dado destaque em capítulos seguintes a esta mitificação de momentos decisivos na história do jornalismo, em luta contra a corrupção ou a pressão do poder político e económico, através da análise detalhada ao filme *Os Homens do Presidente*, sobre o caso Watergate.

2.4.1. O PAPEL DOS JORNALISTAS

A profissão de jornalista é geralmente definida através de uma série de características intrínsecas: integridade, profissionalismo, devoção pela verdade, proteção dos fracos contra os fortes, luta contra a tirania e as desigualdades económicas, sociais ou políticas, por exemplo.

O papel dos jornalistas é resumido por Penn Kimball como o de “servidores do público (...) oficioso cujo propósito é servir a comunidade. O sentido de responsabilidade com a comunidade, a lealdade para com o público enquanto cliente acima de todas as outras lealdades, é a principal exigência do jornalista no seu trabalho.” (*in* Traquina, 2004:59)

Os jornalistas têm estado na linha da frente dos grandes conflitos mundiais, por vezes correndo riscos enormes e, como os números todos os anos atestam, muitos deles perdem mesmo a vida na função do seu dever ‘sagrado’: informar e dizer a verdade, custe a quem custar. O jornalista contribui “com algo único para uma cultura – informação independente, fíável, rigorosa e abrangente, necessária para a liberdade dos cidadãos.” (Kovach & Rosenstiel, 2004:8)

A sua função primordial deverá ser, segundo Jostein Gripsrud, a de “producing and distributing serious information and debate on central social, political, and cultural matters.” (*in* Schudson, 2003:14)

No que diz respeito à cultura profissional dos jornalistas, esta é caracterizada por vários procedimentos, muitos deles únicos à profissão, tais como a partilha de valores e as ações que os jornalistas têm em função desses valores (liberdade, independência, autonomia, credibilidade, verdade), o *ethos* que caracteriza a chamada Tribo Jornalística, “profissionais que partilham uma «forma de ver» comum, isto é, uma cultura noticiosa comum” (Traquina, 2004:22), que leva a um modo de agir próprio de toda a comunidade jornalística.

Também importante na cultura profissional dos jornalistas é a objetividade no desempenho das suas funções, “uma série de procedimentos que os membros da comunidade interpretativa utilizam para assegurar uma credibilidade como parte não-interessada e se protegerem contra eventuais críticas ao seu trabalho” (*idem*, 72), que Gaye Tuchman caracteriza como um ritual estratégico, “porque os jornalistas invocam os procedimentos rituais para neutralizar potenciais críticas.” (*ibidem*, 72)

O imediatismo é outro dos conceitos fundamentais para se compreender o que é um jornalista, em termos da divulgação das notícias, sendo definido por Traquina como “um

conceito temporal que se refere ao espaço de tempo (dias, horas, segundos) que decorre entre o acontecimento e o momento em que a notícia é transmitida, dando existência a esse acontecimento” (*ibidem*, 27), obsessão com o tempo da cultura jornalística que Philip Schlesinger caracteriza como “uma relação fetichista.” (*ibidem*, 22)

Outras práticas e ações específicas da profissão jornalística são, por exemplo, o chamado *pack journalism* [‘pensamento de alcateia’], um pensamento de grupo comum, que se caracteriza pela “legião de jornalistas, cobrindo a mesma história da mesma maneira” (*ibidem*, 21); assim como a linguagem específica utilizada pelos jornalistas, o Jornalês, “uma maneira própria de falar” (*ibidem*, 83), prática discursiva desenvolvida pelos jornalistas ao longo dos anos, que tem como principais qualidades o ser compreensível, e de ser um “discurso que deve provocar o desejo (...) de ser lido/ouvido/visto.” (*ibidem*, 84).

Os Valores-Notícia, como refere Traquina, são também “um aspeto fundamental da cultura profissional [jornalística] ” (*ibidem*, 96), estando relacionados com os critérios de noticiabilidade, “que determinam se um acontecimento ou assunto, é susceptível de se tornar notícia, isto é, ser julgado como merecedor de ser transformado em matéria noticiável, por isso possuindo «valor-notícia» (newsworthiness).” (*ibidem*, 96)

Nos últimos anos, a imagem do jornalista tem perdido um pouco do seu brilho, talvez porque o público em geral começou a aperceber-se de que alguns membros da comunicação social eram falíveis e propensos, como o resto da sociedade, a atos menos morais, sendo também decisivo para esta mudança de paradigma o envolvimento da classe jornalística com os interesses políticos e económicos, descobrindo-se constantemente casos em nada abonatórios para os jornalistas.

Em 1999, apenas 21% dos americanos considerava que a imprensa se preocupava com as pessoas, em comparação com 41% em 1985; e apenas 45% considerava que a imprensa protegia a democracia, quando em 1985 essa percentagem atingiu os 55%, dados dum estudo do Pew Research Center for People and the Press (*in* Kovach & Rosenstiel, 2004:7).

No mais recente estudo da prestigiada empresa de sondagens Harris, de 2014, que anualmente interroga os americanos sobre as profissões que mais admiram, apenas 45% dos inquiridos consideram o Jornalismo uma profissão muito prestigiante, enquanto 55% das

respostas consideram-na como pouco prestigiante, ocupando o 18º lugar do ranking em 23, atrás de profissões como Ator, *Entertainer* e Advogado.²

Mas afinal, será o jornalista um anjo, ou um demónio?

Fernando Correia considera que essa imagem “mitificada, assente na literatura, no cinema e nas séries de televisão (...), do repórter misto de aventureiro e detective” (Correia, 1997:13), que compara às personagens literárias de D.Quixote e Robin dos Bosques, está tão longe da realidade como a da generalizada “promiscuidade entre o jornalismo e os poderes político, económico e desportivo.” (*idem*, 14)

Correia conclui, referindo que na ânsia de se mostrar a imagem do jornalista ora como um ideal, ora como corrupto, se está a esquecer do jornalista enquanto profissional, “na realidade concreta do seu labor quotidiano, enquadrado nos condicionalismos, pequenos ou grandes, directos ou indirectos, em que os seu trabalhos e desenrola.” (*ibidem*, 15)

² Site de sondagens Harris Poll, 2014, in http://www.theharrispoll.com/politics/Doctors_Military_Officers_Firefighters_and_Scientists_Seen_as_Among_America_s_Most_Prestigious_Occupations.html [consultado a 10-05-2015]

2.4.2. O JORNALISMO COMO 4º PODER: AS RELAÇÕES COM O PODER POLÍTICO E ECONÓMICO

O jornalismo no mundo contemporâneo é um fator imprescindível para a consolidação da sociedade ocidental (as democracias). Podemos dizer que o seu *status* e a sua influência (o chamado 4º Poder), são cada vez maiores nos tempos atuais.

Hoje em dia, o jornalismo tem um duplo papel, que é caracterizado por Traquina como o de “vigiar o poder político e proteger os cidadãos dos habituais abusos dos governantes”, e ainda “fornecer aos cidadãos as informações necessárias para o desempenho das suas responsabilidades cívicas.” (Traquina, 2004:26-27).

Como reflete James Carey, a propósito deste tema:

“Journalism and democracy share a common fate. Without the institutions and spirit of democracy, journalists are reduced to propagandists or entertainers. When journalists measure their success solely by the size of their readership or audience, by the profits of their companies, or by their incomes, status, and visibility, they have caved into the temptation of false gods, of selling their heritage for a pottage....”

(in Patterson, 2010:29)

Theodore E. White considera que “the power of the press is a primordial one. (...) It determines what people will think and talk about” (*idem*, 24), e John Hartley sublinha que as notícias são “the most important textual system in the world” (in Schudson, 2003:12), cabendo aos profissionais do jornalismo decidirem como esse poder, de determinar o que as pessoas pensam e acerca do que falam, será usado.

A relação dos órgãos de informação com o mundo da política e dos grupos económicos (as fontes jornalísticas), é também uma das áreas mais abordadas no cinema, em paralelo com a enorme importância que estas relações têm no mundo atual.

Em termos do poder político, Patterson considera que nos anos 90 o padrão estava definido, “journalists supplied the platform while politicians supplied the sound bites” (Patterson, 2010:26), o que ainda poderá ser considerado o estado atual de coisas, na

sociedade ocidental; em relação ao poder económico, Kovach e Rosenstiel consideram que, nos Estados Unidos da América, os grupos mediáticos são hoje em dia “controlados por grandes grupos empresariais, (...) utilizados para promoverem os produtos do respectivo grupo, para se envolverem sub-repticiamente em grupos de pressão ou disputas entre empresas ou para tomarem parte em esquemas publicitários destinados a aumentar os lucros.” (Kovach & Rosenstiel, 2004:8)

Existe uma dicotomia entre o pluralismo e a defesa da democracia vs. os constrangimentos dentro e fora da redação, que segundo Correia “a montante a jusante, influenciam de maneira determinante as formas de trabalho e a elaboração e informação, incluindo o seu próprio conteúdo.” (Correia, 1997:16)

Também importante para este teórico é a relação entre a credibilidade e a reputação atual do jornalismo vs. as assessorias de imprensa, os comentadores profissionais de opinião e os relações públicas, imagem que Correia considera estar a contribuir para:

“A perda de identidade profissional dos jornalistas e para que o jornalismo e os géneros jornalísticos tendam cada vez mais, nomeadamente na TV, a ser confundidos (e submergidos) por *produtos mediáticos* em que informação, divertimento, ficção, opinião e publicidade, em proporções variáveis, se misturam perigosamente.”

(*idem*, 17)

Thomas Patterson, em concordância com Correia, considera que o público americano “have been ill-served by the communicators – the journalists, politicians, talk-show hosts, pundits, activists, bloggers, and public relation specialists – that purport to be their guides.” (Patterson, 2010:13)

2.5. O JORNALISTA AO LONGO DOS ANOS NO CINEMA: APONTAMENTOS

2.5.1. RETRATO DO JORNALISTA ENQUANTO MITO

Nelson Traquina, refletindo acerca da forma como o jornalismo e os jornalistas têm sido retratados no cinema ao longo dos anos, realça que “a magia do cinema oferece uma constelação e símbolos e representações da mitologia jornalística.” (Traquina, 2004:87)

Lauro António, a propósito desta temática, refere que:

“De um modo geral, os assuntos tratados fazem do jornalista, ou do repórter, uma espécie de detective privado que, muitas vezes por sua conta e risco, algumas delas contra o poder instituído e os interesses criados, mesmo contra as ambições dos seus próprios directores, investiga aspectos obscuros da realidade social e os procura denunciar.”

(António, 1990:5)

O que nos leva ao arquétipo/estereótipo do repórter/editor no cinema (especificamente nos anos 30 e 40): a criação em Hollywood da imagem do ‘jornalista-herói que é um *newshound* (o ‘cão farejador de notícias’, expressão que se refere ao facto de os jornalistas considerarem ter ‘faro para a notícia’), exemplificada nos filmes *It Happened One Night/Aconteceu uma Noite*, realizado em 1934 e *O Grande Escândalo*, de 1940, e a sua pouca correspondência com o que é comumente considerada a realidade: o jornalista como um profissional, com o dever de informar, mas também sujeito aos ciclos informativos, e ao fator tempo; e no caso das chefias, ao fator económico.

Atualmente, deu-se uma mudança de paradigma em termos das personagens de jornalistas representados no ecrã, passando-se do ‘jornalista-herói’ para um jornalista com características dos ‘anti-heróis’ (em termos de linguagem cinematográfica, uma personagem não convencional e pouco ‘heroica’), que não se coaduna com muitas das características apontadas acima, mas que também é igualmente idóneo e incansável na busca da verdade (como no caso das personagens interpretadas por Clint Eastwood, Russell Crowe e Daniel

Craig respetivamente nos filmes *True Crime/Um Crime Verdadeiro*, de 1999, *Ligações Perigosas*, de 2009 e *The Girl With the Dragon Tattoo/Millennium: os Homens que Odeiam as Mulheres*, de 2011).

A forma como a imagem e os métodos dos jornalistas se têm alterado/evoluído ao longo dos anos no cinema, está também intimamente ligada à ascensão da televisão nos anos 50 e 60, mostrada em filmes tão importantes (nomeados para o Óscar de Melhor Filme), como o já referido *Boa Noite e Boa Sorte* (sobre os anos 50), *Network/Escândalo na TV*, de 1976 e *Frost/Nixon*, de 2008 (ambos sobre os anos 70).

Em termos da televisão, podemos dizer que esta é hoje em dia a grande rival do cinema, no que diz respeito à perceção que o grande público tem do jornalismo. Esta mudança verificou-se de duas formas: em primeiro lugar, nas séries televisivas em que os jornalistas são os personagens principais ou têm um papel importante, como são os casos de *The West Wing/Os Homens do Presidente*, de 1999 (o próprio título desta série, em português, uma óbvia homenagem ao filme de 1976) e, mais recentemente, *Newsroom*, de 2012 e *House of Cards*, de 2013; em segundo lugar, esta mudança já não ocorre principalmente através da imagem que esses jornalistas projetam em programas de ficção televisiva, mas nos próprios noticiários e programas de televisão, sendo o jornalista atualmente muitas das vezes o foco das notícias e não apenas o seu transmissor em quem o público confia (exemplificado, principalmente a partir dos anos 60, nas figuras de jornalistas clássicos, como Walter Cronkite, Dan Rather e Peter Arnett), dando-se a passagem do ‘jornalista pivô’ para o ‘jornalista *entertainer*-comentador’, que transmite apenas “infotainment and news lite.” (Thompson, 2010:22)

Um exemplo original de como o jornalista é glorificado no imaginário popular, é a forma como os meios de comunicação de massa (banda desenhada, cinema e televisão), em três dos seus mais populares heróis, retratam e mostram o jornalista como uma figura modelo: Tintim (criado em 1929), o Super-Homem (criado em 1933) e o Homem-Aranha (criado em 1962).

A personagem de Clark Kent (a identidade secreta do Super-Homem), é o clássico ‘jornalista-herói’ dos anos 30/40; Peter Parker (cujo alter-ego é o Homem-Aranha), é o típico fotojornalista intrépido; e, finalmente, Tintim, o repórter aventureiro, simboliza a honestidade, o carácter e a idoneidade da profissão.

É também interessante perceber que os lemas dos dois super-heróis (Super-Homem e Homem-Aranha), se poderiam também adequar a um eventual e universal código deontológico do jornalismo, em termos do seu conteúdo e da sua moralidade: “Com um

grande poder vem uma grande responsabilidade” (Homem-Aranha), “Verdade, Justiça e o Modo de Vida Americano [Democracia]” (Super-Homem).

A propósito desta ‘coincidência’, Lauro António, no seu catálogo sobre o ciclo de cinema e comunicação social que apresentou em Portalegre, em 1990, refere:

“Na tradição do «cowboy», do detective privado, do herói da banda desenhada ou da ficção científica (veja-se como quase tudo isso se articula na mítica e dupla personagem de **Superman**, tímido jornalista e audaz justiceiro), o jornalista é quase sempre visto na cinematografia norte americana como um ser incorrupto e incorruptível, obedecendo a um código deontológico preciso, e à força da sua consciência moral e profissional invulneráveis, lutando abnegadamente contra tudo e contra todos.”

(António, 1990: 6)

Uma das imagens icónicas na 7^a Arte, em termos da perceção que o grande público tem da profissão, é a do fotojornalista, que pode também ser considerado como um dos ‘culpados’ da visão que as massas têm dos jornalistas como heróis (nos palcos de guerra, na denúncia da pobreza, da injustiça, na cobertura de tragédias).

A imagem que passa do fotojornalista em alguns filmes, é a de uma figura corajosa, romântica, mas ao mesmo tempo um pouco imprudente e até mesmo suicida (exemplificada em filmes como *The Year of Living Dangerously/O Ano de Todos os Perigos*, de 1982, *The Killing Fields/Terra Sangrenta*, de 1984, *Salvador*, de 1986 e *Harrison’s Flowers/As Flores de Harrison*, de 2000, através das personagens interpretadas por Mel Gibson, Haing S. Ngor, James Woods e David Strathairn, respetivamente).

Mas também ocorre o oposto, em termos da perceção do público do que é um fotojornalista, através de fotógrafos que tudo fazem para obter o exclusivo e não se envolvem nos acontecimentos que estão a documentar, em filmes como *La Dolce Vita/A Doce Vida*, de 1960, *Apocalypse Now*, de 1979 e *The Public Eye/Repórter Indiscreto*, de 1992, por exemplo.

A realidade, como é habitual, existe num meio-termo entre estes dois casos, mas o cinema, como é também habitual, não encontra nas histórias desses fotojornalistas mais profissionais e ‘aborrecidos’, um tema propício para ser retratado com mais frequência no grande ecrã.

2.5.2. O CINEMA E A VERACIDADE DOS FACTOS - OS JORNALISTAS COMO TESTEMUNHAS OU COMO INTERVENIENTES NA HISTÓRIA

O jornalismo, embora retire a sua matéria da realidade quotidiana, não pode superar a própria realidade, tendo de se cingir obrigatoriamente aos factos, ao contrário do cinema. A indústria cinematográfica, quando retrata casos reais em que estejam envolvidos jornalistas, não cria filmes que são um retrato fiel dos acontecimentos, antes reconstrói, com elementos ficcionados, o que realmente aconteceu.

Uma influente corrente cinematográfica, surgida nos anos 60 e apelidada pelos críticos de *cinema vérité*, tentou retratar a realidade da forma mais verosímil possível, indo buscar tanto a sua técnica como os seus objetivos ao cinema documental vanguardista dos anos 20 e ao jornalismo (inspirando-se principalmente em duas obras-primas do cinema, *Nanook of the North/Nanook, o Esquimó*, de 1922 e *Man With a Moving Camera/O Homem da Câmara de Filmar*, de 1929). Mas, como refere Henri Agel, “põe-se uma vez mais o problema da natureza e função da sétima arte: pintar a realidade quotidiana ou elevá-la ao nível do mito?” (Agel, 1972, 349)

Edgar Morin, sociólogo que tem refletido muito sobre a natureza e a função do cinema, parece ter encontrado a resposta a este dilema cinematográfico: “o cinema é a unidade dialéctica entre o real e o irreal. É uma ilusão real, uma realidade ilusória.” (*idem*, 349)

O cinema, segundo o sociólogo francês, faria então a ponte entre o mundo real e o mundo do celuloide, retratando a realidade, mas indo sempre um pouco além, nunca se tentando confundir com a realidade, nem se fazendo herdeiro do jornalismo, ou do seu equivalente cinematográfico, o documentário.

O cinema ‘inventa’ e escolhe os factos, para construir uma realidade cinematográfica, as “imagens não são um mero reflexo do «real», porque são construídas, manipuladas, seleccionadas, truncadas...” (Mesquita, 2000:381)

Na vida real, o jornalismo deve procurar essa verdade através dos factos:

“(…) A disciplina de verificação é o que separa o jornalismo do entretenimento, propaganda, ficção ou arte. (...) A ficção inventa cenários para chegar a uma versão mais pessoal daquilo a que chama verdade.

Apenas o jornalismo se concentra, em primeiro lugar, em apurar aquilo que realmente aconteceu.”

(Kovach & Rosenstiel, 2004:74)

No entanto, o cinema, devido à sua linguagem e técnica, narra uma determinada história real através da dramatização, de forma a captar o interesse do maior número possível de espetadores. Por isso, a manipulação/distorção dos factos terá de acontecer inevitavelmente, com raras exceções, em função da natureza do meio cinematográfico e do seu objetivo comercial. Afinal, como refere Patterson, a propósito dos média (e aqui podemos incluir não só o cinema, mas também a televisão), “through the media, we aim primarily to be entertained, pacified, excited, connected, gratified, relieved of boredom.” (Patterson, 2010:19)

Em termos de linguagem cinematográfica, a descrição exaustiva dos factos é algo raro de acontecer, usando-se geralmente alguma liberdade artística na narração dos acontecimentos.

O jornalismo, por exemplo numa reportagem, abordará um caso real de maneira diferente do que um filme o fará, sendo mais exaustivo, dando a conhecer todos os lados do tema, usando uma linguagem que seja apelativa e compreensível a todos.

Já o cinema poderá distorcer e ‘adaptar’ alguns factos às necessidades narrativas e artísticas do realizador, o que é evidente em alguns filmes: no caso de um dos filmes a abordar em detalhe nesta dissertação, *Os Homens do Presidente*, foi inevitável haver uma adaptação dos factos reais que ocorreram no caso Watergate, para algo possível de ser mostrado num veículo fílmico, devido aos longos meses que durou a investigação, e ao metódico trabalho jornalístico que foi feito por Bob Woodward e Carl Bernstein, a chamada rotina jornalística.

Embora esta rotina jornalística seja a forma ‘real’ como o jornalismo é praticado, tornar-se-ia, obviamente, dentro dos parâmetros de uma obra de ficção, em algo maçador e demasiado longo para o espetador.

Assim, estas liberdades tomadas pelos cineastas com os factos reais podem ser feitas de várias formas: através da fusão de personagens (o que aconteceu no caso Watergate, em que o próprio ‘Garganta Funda’, a mítica fonte anónima dos dois jornalistas, foi depois revelado ser não apenas uma pessoa, como é mostrado no filme, mas sim uma amálgama de várias fontes, que prestaram declarações a Woodward e Bernstein); e também através de mudanças na cronologia dos acontecimentos, para aumentar o valor dramático de certas situações.

Um exemplo recente de mudanças efetuadas pelo argumentista e pelo realizador, que distorceram de forma gritante os factos reais, foi o filme *The Insider/O Informador*, de 1999, que foi nomeado para vários Óscares, além de ter sido um sucesso de bilheteira.

O famoso jornalista Mike Wallace, apresentador do programa *60 Minutos*, considerou que o filme “pôs palavras inventadas na sua boca e alterou a sequência dos acontecimentos, de modo a sugerir que ele [Wallace] estava preocupado com o seu “legado” quando cedeu às pressões da indústria tabaqueira numa reportagem.” (Kovach & Rosenstiel, 2004:74)

O realizador do filme, Michael Mann, rebateu estes argumentos, declarando que “embora algumas coisas tivessem sido alteradas para conferir mais dramatismo à história, o filme era “basicamente exacto”, num sentido lato de veracidade.” (*idem*, 75)

Kovach e Rosenstiel concluem que, neste caso específico d’ *O Informador*, “a utilidade torna-se num valor superior e a verdade literal fica subordinada às ficções necessárias.” (*ibidem*, 75)

Mas existem pontos de contacto entre o jornalismo e o cinema que são evidentes e não podem ser ignorados, já que também os jornalistas têm a sua forma própria de ver os acontecimentos. Na célebre citação de Pierre Bourdieu, “os jornalistas têm os seus “óculos” particulares através dos quais vêem certas coisas e não outras; e vêem de uma certa maneira as coisas que vêem. Operam uma selecção e uma construção daquilo que é seleccionado.” (Bourdieu, 1997:12)

As notícias podem pois ser consideradas uma narrativa mitológica, em parte semelhante ao cinema, já que “fazem parte de uma prática cultural antiquíssima, a narrativa e o contar «estórias», que parece ser universal. Como narrativa, as notícias orientam e são comunais e ritualistas.” (Bird & Dardenne, 1993:263)

Segundo Stanley Cohen e Jock Young, numa afirmação que poderia também ser usada para definir o cinema, as “notícias são uma fonte importante de informação sobre os contornos normativos de uma sociedade. Informam-nos do que está certo e errado, dos parâmetros para além dos quais não nos devemos aventurar e das formas que o demónio pode assumir. Uma galeria de tipos populares – heróis e santos, e também bobos, vilões e demónios – é publicitada não só na tradição oral e no contacto cara-a-cara, mas a públicos muito mais vastos e com recursos dramáticos muito maiores.” (*idem*, 267)

Maciej Pieprzycza, documentarista polaco licenciado em Jornalismo, a propósito desta dicotomia entre a realidade e a ficção, considera que à semelhança do jornalismo, “os documentários estão perto da vida e retiram dela os seus temas”, além de terem muitas vezes

“a intenção de mostrar ao mundo uma verdade antes oculta” (in *Jornalismo e Jornalistas*, 2009:14), denunciando situações e ajudando a repor a justiça. Há portanto, segundo este cineasta, uma aproximação do documentário ao jornalismo ‘puro’, enquanto o cinema de ficção já entra no reino da especulação, sendo o cinema uma forma de formatação da história, modelando e refazendo a identidade histórica, que nos liga ao passado e ao presente.

Por isso, a relação dos jornalistas com os eventos reais, em termos das versões cinematográficas desses acontecimentos, é um tema importante para esta dissertação, e será visto ao pormenor na análise d’ *Os Homens do Presidente*: serão os jornalistas apenas testemunhas dos eventos históricos, ou poderão também ser agentes decisivos nessas mudanças históricas?

Os filmes sobre acontecimentos fulcrais da história contemporânea, como as obras cinematográficas sobre o caso Watergate, a Guerra do Vietname, a queda do Muro de Berlim, o 11 de setembro, por exemplo, são principalmente uma forma de preservar a memória desses eventos junto do grande público, preservando o que aconteceu para as gerações futuras, de forma a evitar o seu esquecimento.

Mas esses filmes são, por vezes, também uma forma de preservar o papel dos jornalistas, que foram personagens principais desses eventos e como tal são retratados nos filmes, como testemunhas em primeira mão do que aconteceu, já que viveram e noticiaram esses momentos fundamentais da história contemporânea, servindo o seu papel e o seu testemunho para alterar a visão que a opinião pública tinha dos factos, no preciso momento em que esses acontecimentos ocorreram (como é mostrado n’ *Os Homens do Presidente*, *Reds*, de 1981 e *Terra Sangrenta*, por exemplo).

2.5.3. OS FILMES SOBRE JORNALISMO E A SUA CONTEMPORANEIDADE

Nos cinco filmes escolhidos para esta dissertação, e também na maioria dos filmes mais importantes em que os jornalistas são personagens principais, ocorre um fenómeno interessante, em termos da época em que o filme decorre: as obras de ficção decorrem na mesma época do lançamento do filme, ou seja, são contemporâneas em relação aos eventos que são retratados nesses filmes (como no caso dos filmes *O Grande Escândalo*, *O Grande Carnaval* e *Ligações Perigosas*), ao contrário dos filmes baseados em casos reais, que têm sempre um desfasamento temporal em relação à sua data de estreia, que pode ir de alguns anos a algumas décadas (tal como nos já mencionados *Reds*, sobre a Revolução de Outubro de 1917 na Rússia, ou em *Citizen Kane*, que decorre no início do século XX).

A exceção, neste *corpus* de análise, é o filme *Os Homens do Presidente*, que foi lançado apenas cerca de quatro anos depois do início do caso Watergate, o que pode ser explicado pela importância deste evento, e também devido ao enorme sucesso do livro homónimo em que o filme se baseou.

O cinema, ao contrário da televisão (através de telefilmes e séries), não aborda com rapidez, na maioria dos casos, temas e eventos importantes da história contemporânea. Tal ocorre principalmente por razões económicas (o custo dos filmes), mas também porque a indústria de Hollywood não consegue refletir com a suficiente maturação sobre o alcance e a importância de certos eventos (como os casos recentes da Queda do Muro de Berlim, do 11 de setembro, por exemplo), que devido à imediatez do formato e da plataforma televisiva, são retratados com maior rapidez na televisão do que no cinema.

Este fenómeno, que tem raízes no facto de o cinema ser uma indústria, refletida nos estudos de mercado feitos pelos grandes estúdios, ocorre também porque a televisão, como refere Bourdieu, “apela à dramatização, no duplo sentido da palavra: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera a sua importância, a sua gravidade e o seu carácter dramático, trágico.” (Bourdieu, 1997: 12)

Afinal, também a televisão, um dos mais importantes média da atualidade (com a ascensão da televisão por Cabo e o decréscimo do jornalismo impresso), “que pretende ser um instrumento de registo, [se] torna instrumento de criação de realidade” (*idem*, 15), selecionando e mitificando os factos, tal como o cinema.

O que nos leva a refletir sobre a dicotomia entre a consciência histórica dos factos vs. o discurso dos média (que é fragmentado, desordenado e sincrónico), convidando-nos, principalmente o cinema (mas também a televisão), a refletir sobre este puzzle, como refere Mesquita, “e, ao fazê-lo, ajuda-nos a pensar o mundo.” (Mesquita, 2000: 387)

Se na consciência popular e no nosso imaginário, estão mais presentes e são mais fortes as imagens de um determinado filme do que o próprio acontecimento real (vivenciado através de imagens na televisão ou de uma reportagem jornalística, por exemplo), então, em vez da realidade, ‘publica-se a lenda’, e para as futuras gerações, as guerras mundiais, o caso Watergate, o fim do Comunismo e outros acontecimentos relevantes da história contemporânea serão recordados, não pelo material factual, mas pelas ficções cinematográficas que a partir dessa factualidade foram feitas, e que devido ao seu sucesso entraram na esfera da cultura popular.

2.5.4. OS GÉNEROS NO CINEMA: HOMENS E MULHERES JORNALISTAS

Ao longo dos anos, deu-se uma evidente evolução na forma como os homens e as mulheres jornalistas têm sido retratados no cinema: em termos das personagens masculinas, há uma grande diferença entre os jornalistas interpretados por Clark Gable (*Uma Noite Aconteceu*) e Cary Grant (*O Grande Escândalo*), nos anos 30 e 40, ‘jornalistas-heróis’ e intrépidos, mas também egocêntricos, condescendentes e por vezes machistas e truculentos, até às personagens psicologicamente mais complexas, menos *glamorosas*, mas mais profissionais, dos anos 60 e 70 (como Robert Redford e Dustin Hoffman, em *Os Homens do Presidente*).

Nos anos 90 e o início do século XXI, os jornalistas masculinos são mostrados com menos (ou nenhuns) preconceitos e com mais responsabilidade social e pessoal, vendo a mulher como uma parceira e uma igual no mundo do trabalho, não se sentindo ameaçados por ela (exemplificados nas personagens de Denzel Washington, Peter Sarsgaard e Russell Crowe, em *The Pelican Brief/O Dossier Pelicano*, de 1993, *Shattered Glass/Verdade ou Mentira*, de 2003 e *Ligações Perigosas*, respetivamente).

Em relação às personagens femininas, o modelo social mais importante da época clássica do cinema é o interpretado por Rosalind Russell em *O Grande Escândalo*, uma jornalista de valor, por direito próprio, que é competente, profissional, dedicada e talentosa, mas ainda assim, mostrada principalmente como um interesse amoroso, embora durante todo o filme demonstre a sua garra e força de vontade.

O título original do filme, *His Girl Friday* [‘a sua rapariga de sexta-feira’], é uma expressão que descreve uma espécie de assistente que desempenha uma variedade de tarefas, sendo o Friday uma alusão à personagem do conhecido nativo do romance *Robinson Crusoe* (curiosamente, de acordo com o dicionário Merriam-Webster, o termo *his girl Friday* começou precisamente a ser usado em 1940, pouco antes do lançamento do filme³), o que seria um pouco como o público da época veria a personagem de Russell, pouco habituado a ter modelos femininos de valor, tanto no jornalismo como na sociedade em geral.

³ Site do dicionário online Merriam-Webster, in <http://www.merriam-webster.com/dictionary/girl%20friday> [consultado a 12-08-2015]

Nos anos 70 e 80, já surgem personagens emancipadas, confiantes e muito profissionais (como Lois Lane, no primeiro filme do *Superman/Super-Homem*, em 1978, e a personagem interpretada por Sigourney Weaver, em *O Ano de Todos os Perigos*), mas que ainda sofrem por vezes o desdém e até mesmo a condescendência dos seus colegas masculinos; dos anos 90 em diante, já surgem jornalistas mulheres que são independentes, audaciosas, inteligentes, com capacidade de decisão (e em cargos de chefia), que não funcionam apenas como um interesse amoroso do protagonista masculino (como Rachel McAdams em *Ligações Perigosas*, que mesmo sendo uma novata proveniente do *online*, é tratada em pé de igualdade pela personagem interpretada por Russell Crowe, um jornalista experiente).

3. METODOLOGIA

“Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme (...) O objectivo da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação.”

Penafria (2009:1)

Como já foi referido, o objetivo desta dissertação é o de tentar compreender como o cinema tem retratado, ao longo dos anos, a cultura muito própria da profissão jornalística, ou seja, que imagem está a ser passada para o público, através de um meio de comunicação de massas tão global, da figura do jornalista.

Iremos mostrar, dessa maneira, como as rotinas jornalísticas e a especificidade dessa cultura profissional têm evoluído, desde os anos 40 até à atualidade.

As estratégias metodológicas pensadas para esta dissertação são a análise de cinco filmes importantes para a história do cinema, tanto em termos críticos, como em termos de popularidade e reconhecimento da indústria cinematográfica, que atravessem cronologicamente ambas as histórias, a do cinema e a do jornalismo, com uma especial relevância para o estudo dessas histórias.

A maioria destes filmes receberam Óscares ou nomeações para os prémios da Academia de Hollywood e foram também, na sua maior parte, sucessos de bilheteira, ou estão incluídos nas listas dos melhores filmes da história do cinema, escolhidos pelos prestigiados American Film Institute (AFI) e British Film Institute (BFI).

3.1. QUESTÃO DE PARTIDA

Tendo em conta as mudanças na sociedade mostradas pelo cinema ao longo dos anos, como é que a figura do jornalista enquanto profissional tem sido retratada através do cinema?

3.2. METODOLOGIAS ADOTADAS

Os cinco filmes escolhidos serão analisados detalhadamente, em tudo o que diz respeito ao seu argumento, às personagens dos jornalistas, de forma a identificar a presença de características definidoras da cultura profissional dos jornalistas.

É por isso fundamental fazer-se uma análise do discurso, já que um filme também contém narrativa, “uma história contada através do discurso” (Carvalho, 200:146), com uma sequência temporal e “uma certa coerência lógica na história, ou seja, os acontecimentos devem estar ligados por uma ideia ou princípio (...) organizador.” (*idem*)

Anabela Carvalho refere que “para efeitos de análise, (...) se pense em narrativa como envolvendo uma acção, uma conclusão ou resultado, personagens, e um palco ou quadro de acção” (*ibidem*), elementos esses que estão presentes em todos os filmes escolhidos para o *corpus*.

Portanto, a análise de discurso irá “analisar a relação entre o sentido e a linguagem, bem como as suas repercussões sociais e políticas” (*ibidem*, 143), o que demonstra a “importância do discurso na construção social da realidade.” (*ibidem*)

Segundo Manuela Penafria, “analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar.” (Penafria, 2009:1)

Em termos da análise de filmes, Penafria considera que “é uma actividade que perscruta um filme ao detalhe e tem como função maior aproximar ou distanciar os filmes uns dos outros, oferece-nos a possibilidade de caracterizarmos um filme na sua especificidade ou naquilo que o aproxima, por exemplo, de um determinado género.” (*idem*, 4-5), o que irá ser um dos objetivos desta dissertação, encontrar pontos de contacto e de afastamento entre os filmes que serão analisados, porque “apenas pela análise será possível verificar e avaliar, efectivamente, os filmes naquilo que têm de específico ou de semelhante em relação a outros.” (*ibidem*, 9)

Esta análise de filmes “deverá ser realizada tendo em conta objectivos estabelecidos a priori” (*ibidem*, 4), com “uma observação rigorosa, atenta e detalhada (...) de um determinado filme.” (*ibidem*)

Em relação aos tipos de análise existentes, Penafria sugere a análise de conteúdo como a melhor forma de analisar um filme, já que “considera o filme como um relato e tem (...) em

conta o tema do filme” (*ibidem*, 6), implicando “em primeiro lugar, identificar-se o tema do filme. (...) Em seguida, faz-se um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema” (*ibidem*), procedimento que será seguido nesta dissertação, primeiro através duma sinopse dos filmes, e depois através de uma análise detalhada dessas obras, em termos do seu tema, ou seja, a forma como os filmes do *corpus* retratam a cultura profissional dos jornalistas.

A análise será assim de conteúdo, e não em termos da linguagem e da técnica fílmica (como a realização, som, montagem, fotografia, entre outras), e será também uma análise interna e externa ao filme.

A análise de conteúdo interna “centra-se no filme em si enquanto obra individual e possuidora de singularidades que apenas a si dizem respeito” (*ibidem*, 7). No entanto, e para os objetivos desta dissertação, os cinco filmes serão também analisados tematicamente, em termos das características que compartilham entre si, assim como em termos das suas diferenças mais importantes. Portanto, uma análise externa “considera o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o contexto social, cultural, político, económico, estético e tecnológico.” (*ibidem*)

Os filmes escolhidos são fundamentalmente sobre a imprensa, não apenas porque é o meio de comunicação jornalístico mais abordado no cinema, mas também porque os filmes sobre fotojornalistas, jornalistas de televisão e de rádio utilizam geralmente estes meios de comunicação como um fator secundário no filme, e não incidem especificamente sobre a rotina e os valores dos jornalistas que são retratados nesses filmes.

As obras abordadas ao pormenor serão as seguintes: *O Grande Escândalo*, de 1940, realizado por Howard Hawks, *Citizen Kane*, de 1941, realizado por Orson Welles, *O Grande Carnaval*, de 1951, realizado por Billy Wilder, *Os Homens do Presidente*, de 1976, realizado por Alan J. Pakula e *Ligações Perigosas*, de 2009, realizado por Kevin McDonald.

3.3. PRESSUPOSTOS DE INVESTIGAÇÃO

Os pressupostos desta investigação centram-se em certas características específicas do cinema, enquanto arte, e enquanto meio de comunicação de massas, e em determinadas características do jornalismo, também enquanto meio de comunicação de massas e na sua cultura profissional.

Assim, partimos do princípio que o cinema retrata a realidade, utilizando uma linguagem e narrativa próprias.

Fator também essencial para a génese desta investigação, é o pressuposto de que a cultura profissional dos jornalistas é exaustivamente abordada no cinema.

Finalmente, um pressuposto que é característico a todos os filmes escolhidos para análise nesta dissertação, é o de que o jornalismo tem relações conflituosas com o mundo da política e o poder económico.

3.4. HIPÓTESES DE INVESTIGAÇÃO

- Embora sejam utilizadas no cinema uma linguagem e narrativa próprias da 7^a Arte, a figura do jornalista é mostrada a partir das suas rotinas, características e cultura profissional, havendo por essa razão nos filmes uma correspondência com a realidade.
- Há vários aspetos da cultura profissional dos jornalistas que por vezes são exagerados, quando retratados no cinema.
- O jornalismo é representado no cinema, ao longo das décadas, como uma atividade que enfrenta o poder político e económico.

4. CARATERIZAÇÃO DO *CORPUS*

4.1. O GRANDE ESCÂNDALO (1940)

“Um dos elementos chave do filme é o seu ritmo. A obra faz uso de diálogos sobrepostos, conversas simultâneas, listas ditas a “disparar”, insultos sarcásticos e *plot twists* – todos os ingredientes necessários para uma obra-prima da *screwball comedy*, mas com o dobro da velocidade e do volume.”

In enciclopédia de cinema *501 Must See Movies* (2004:73)

SINOPSE:

Walter Burns é o veterano e cínico editor do *The Morning Post*, que descobre que a sua ex-mulher, e antiga repórter principal, Hildegard ‘Hildy’ Johnson, está prestes a casar-se com um insípido vendedor de seguros, Bruce, e a aquietar-se numa vida tranquila, em Albany, nos subúrbios de Nova Iorque. Walter decide sabotar os seus planos, tentando a relutante ex-esposa a escrever uma última história antes do casamento, entrevistar Earl Williams, que assassinou um polícia e irá ser executado no dia seguinte.

Quando Williams foge do incompetente xerife, e praticamente cai no colo de Hildy, na sala de imprensa do tribunal, esta esconde-o dos outros jornalistas numa escrivania, pensando num enorme *scoop* [‘furo’]. Hildy fica tão consumida com o exclusivo de uma entrevista a Williams e com a feitura da história, que nem repara que Bruce chega à conclusão que a sua causa amorosa está perdida, regressando a Albany.

Depois da recaptura de Williams, o corrupto presidente da câmara e o *sheriff*, necessitando da execução para manterem os seus empregos nas próximas eleições, tentam subornar um mensageiro que lhes traz um adiamento da execução. Walter e Hildy descobrem este estratagema a tempo de salvar Williams. Posteriormente, Walter oferece-se para casar de novo com Hildy, prometendo levá-la finalmente na lua-de-mel que nunca tiveram, às cataratas do Niágara. No final do filme, Walter descobre que há uma greve com interesse noticioso em

Albany, que fica precisamente no caminho de comboio para as cataratas do Niágara, e Hildy relutantemente concorda em passar a sua segunda lua-de-mel nos subúrbios.

O Grande Escândalo - realizado por Howard Hawks, um dos mais importantes realizadores em Hollywood, nas décadas de 30 a 50 -, foi na altura do seu lançamento em 1940 um grande sucesso de crítica e de bilheteira. É um filme que mantém atualmente o seu estatuto de obra de culto, sendo considerado um dos exemplos mais perfeitos de *screwball comedy*, um género que é constituído principalmente por comédias românticas dos anos 30 e 40, com uma componente nova: são ‘batalhas dos sexos’ originais, em que a mulher tem um papel preponderante, com argumentos delirantes e em tom de farsa.

Embora *O Grande Escândalo* não tenha sido nomeado para os Óscares, nas últimas décadas as distinções dos críticos foram inúmeras: em 1993, foi selecionado pela Biblioteca do Congresso para preservação, no United States National Film Registry, uma das honras mais importantes a nível mundial; em 2000, o AFI colocou o filme na lista das ‘Melhores Comédia de Sempre’, em 19º lugar; em 2005, a conceituada revista *Total Film* colocou-o em 10º lugar, na lista dos seus ‘Melhores Filmes de Sempre’; e em 2006, a revista *Première* integrou o filme na lista das ‘50 Melhores Comédias de Sempre’. Mais recentemente, em 2015, num inquérito do *site* BBC Culture, feito a mais de 60 críticos de cinema do mundo inteiro, ficou em 50º lugar, na lista dos ‘100 Melhores Filmes Americanos de Sempre’.⁴

A revista *Time Out*, na sua crítica ao filme, considera-o como:

“A mais divertida, certamente a mais rápida comédia de sempre (...). O realizador conduz numerosas conversas simultaneamente, e permite que o contexto político e emocional venha ao de cima, juntamente com as gargalhadas. Simplesmente uma obra-prima.”

(Pym *et al*, 1995:318)

O argumento d’ *O Grande Escândalo* foi da autoria de Charles Lederer (que já tinha escrito diálogos adicionais para a primeira versão, em 1931), e foi baseado na peça de teatro

⁴ Site BBC Culture, 2015, in <http://www.bbc.com/culture/story/20150720-the-100-greatest-american-films> [consultado em 11-10-2015]

The Front Page, escrita em 1928 por Ben Hecht e Charles MacArthur, também eles argumentistas galardoados com Óscares. Esta peça já foi levada ao cinema por mais três vezes, além do filme em análise: a já referida versão de 1931, em 1974, com realização de Billy Wilder, e em 1988, sempre com grande sucesso de público; a peça foi ainda adaptada três vezes para telefilmes e uma série de televisão, além de duas adaptações para rádio nos anos 40.

Em termos de inovações técnicas e de argumento, *O Grande Escândalo* distingue-se como o primeiro filme em que os diálogos são sobrepostos, ou seja, com personagens a dizer as suas falas muito rapidamente em cima das falas de outras personagens, para se obter um som mais realístico, já que nesta altura o som ainda era gravado ao vivo, sem multipistas (normalmente, fala-se a um ritmo de 100 a 150 palavras por minuto, enquanto que no filme se fala a um ritmo de 240 palavras por minuto).⁵

O Grande Escândalo apenas tem banda sonora no primeiro minuto e nos dois últimos minutos do filme, o que torna a ‘avalanche’ de diálogos ainda mais importante e destacada, em termos do desenvolvimento do argumento e da história.

Uma das componentes mais interessantes d’ *O Grande Escândalo* (e um dos fatores mais originais do filme), é o facto de a personagem de Hildy Johnson, jornalista do *Post* e a ex-mulher de Walter Burns, não ter sido inicialmente pensada ser uma mulher: na peça original é um homem, embora com o mesmo nome (nas sete outras adaptações para cinema e televisão, Hildy mantém-se uma personagem masculina, mesmo nas adaptações posteriores a *O Grande Escândalo*).

A decisão de mudar a personagem de Hildy para uma mulher surgiu ao realizador durante as audições, quando uma secretária leu os diálogos de Hildy, o que levou Howard Hawks a considerar que fazia sentido reescrever o papel (embora a maioria do diálogo original da peça tenha sido mantido, mesmo com a mudança de sexo de Hildy) e dá-lo a uma atriz, o que mereceu a aprovação de Hecht, um dos dramaturgos e co-argumentista do filme.

⁵ Frank Miller, *site* do canal TCM, in <http://www.tcm.com/tcmdb/title/206/His-Girl-Friday/articles.html> [consultado a 22-08-2015]

4.2. CITIZEN KANE – O MUNDO A SEUS PÉS (1941)

“Uma das grandes conquistas deste filme é definir [para o público contemporâneo] como vemos os magnatas dos media. Não apenas William Randolph Hearst, cuja vida parcialmente inspirou o filme, mas também Rupert Murdoch e Robert Maxwell (...). Um dos grandes truques do filme é a forma como desafia o tempo [interior do filme], dependendo antes da sua cronologia emocional para contar a história.”

In enciclopédia de cinema *The Rough Guide to Cult Movies* (2004:235)

SINOPSE:

Em Xanadu, uma vasta propriedade na Flórida, o idoso milionário Charles Foster Kane, no seu leito de morte, agarra num globo de neve e murmura a palavra Rosebud [‘Botão de Rosa’], antes de morrer. Um obituário na forma de *newsreel* [filme de atualidades] mostra a vida de Kane, um magnata da comunicação social.

O produtor do filme de atualidades encarrega o repórter Jerry Thompson de descobrir o significado da palavra Rosebud. Thompson decide para isso entrevistar os amigos de Kane e os seus associados, começando por Susan, a sua segunda mulher, agora uma alcoólica, dona de um clube noturno, que se recusa a falar com ele.

Thompson dirige-se de seguida ao arquivo privado do falecido banqueiro Walter Parks Thatcher, onde consulta as suas memórias escritas, e descobre que a infância de Kane, no Colorado, foi inicialmente de pobreza. Depois de uma mina de ouro ser descoberta na sua propriedade, a mãe de Kane envia-o para viver na cidade, onde Thatcher tratará da sua educação.

O jovem Charles está a brincar com um trenó no exterior da pensão dos seus pais, quando é informado da mudança, mostrando o seu desagrado para com os pais e Thatcher. Muitos anos depois, Kane ganha controlo da sua fortuna ao fazer 25 anos, preferindo o mundo dos média ao mundo dos negócios, optando pela direção de um pequeno jornal local, o *Inquirer*, quase na bancarrota.

No tempo presente, Thompson entrevista o gestor de negócios de Kane, Bernstein, seu anterior colaborador no *Inquirer*, que lhe descreve como Kane ganhou poder, manipulando de forma sensacionalista a opinião pública durante a Guerra Hispano-Americana, e através do seu casamento com Emily Norton, a sobrinha do Presidente dos Estados Unidos da América. Thompson entrevista também o ex-melhor amigo de Kane, o jornalista Jedediah Leland, que se incompatibilizou com Kane muitos anos antes.

Leland relembra o caso que Kane teve com a cantora amadora Susan Alexander, durante a campanha de Kane para Governador do estado de Nova Iorque, cuja descoberta, pela sua mulher e pelos seus oponentes políticos, levou a um escândalo público que terminou a sua carreira política.

Kane, que acabou depois por casar com Susan, força esta a seguir uma carreira de cantora de ópera, para a qual Susan não está preparada, acabando por ser humilhada publicamente. Susan finalmente consente em ser entrevistada por Thompson, e relembra a sua fracassada carreira na ópera, e que Kane só permitiu que ela a abandonasse quando Susan se tentou suicidar.

Anos depois, vivendo em Xanadu isolada do mundo e controlada por Kane, Susan finalmente decide abandoná-lo. O mordomo de Kane, Raymond, conta a Thompson que, depois de Susan o abandonar, Kane começou a destruir o conteúdo do seu quarto de dormir, e que apenas se acalmou quando viu um globo de neve, dizendo a palavra Rosebud.

Em Xanadu, depois da morte de Kane, os seus inúmeros pertences estão a ser catalogados ou atirados fora, e Thompson comenta com os seus colegas que nunca conseguirá descobrir o mistério, e que o significado de Rosebud continuará para sempre a ser um enigma.

Na conclusão, a câmara revela que Rosebud era o nome do trenó que Kane teve no Colorado, na sua infância – uma altura em que foi verdadeiramente feliz. Confundido com tralha inútil, pelos funcionários de Xanadu, o trenó é atirado para a fornalha...

Citizen Kane, conhecido como ‘o maior filme de todos os tempos’, embora tenha sido um sucesso de crítica aquando do seu lançamento, foi um fracasso relativo de público, principalmente pela campanha negativa lançada pelos jornais do magnata William Randolph Hearst, e da sua pressão junto dos estúdios e dos cinemas, para boicotarem o filme.

Ainda assim, *Citizen Kane* foi o 6º filme mais visto nos Estados Unidos da América em 1941, embora Orson Welles, o seu realizador e ator principal, tenha ficado muito dececionado com o retorno financeiro do filme. Curiosamente, e apesar da importância de Hearst na

indústria americana do cinema, o filme passou incólume na censura americana, o Hays Office, com os únicos cortes ao filme a serem feitos em concordância entre o realizador e os advogados do estúdio RKO, de forma a estarem protegidos de acusações de difamação, por parte de Hearst.

Hearst, no entanto, proibiu qualquer publicidade ao filme nos seus jornais, e ofereceu-se (através de contactos com chefes de outros estúdios), para comprar o negativo do filme à RKO, de forma a poder destruí-lo. Este ato de censura só não foi possível, porque Welles já tinha mostrado o filme a figuras proeminentes da indústria, com excelentes resultados críticos, o que levou a que o filme tivesse um lançamento limitado nos cinemas (na maioria das salas de Los Angeles e nas mais de 500 salas de cinema de Hearst, o filme foi boicotado).

Embora Hearst tenha usado o seu poder económico e político para obter o quase total boicote do filme em Hollywood, isso não foi possível no resto dos Estados Unidos da América, tendo o filme registado uma enorme adesão nas grandes cidades, com os piores resultados de bilheteira a virem das cidades do interior americano. Esta fascinante história foi retratada no documentário *The Battle over Citizen Kane*, de 1996, e no telefilme *RKO 281*, de 1999.

Nos Óscares, *Citizen Kane* recebeu nove nomeações, incluindo as categorias mais importantes, como Melhor Filme, Melhor Realizador, Melhor Ator e Melhor Argumento, mas o filme apenas venceu nesta última categoria (Welles recebeu o Óscar em conjunto com o seu coargumentista, Herman J. Mankiewicz).

Sempre que o nome do filme era mencionado nas nomeações, o público vaiava violentamente *Citizen Kane*, e os historiadores do cinema concordam, que foi a pressão de Hearst junto dos votantes da Academia que impediu o filme de ganhar as categorias mais importantes.

Também o resto da carreira de Welles, cheia de altos e baixos, ficou marcada por toda a celeuma à volta de *Citizen Kane*, tanto porque o seu criador tinha um ego do tamanho do do próprio Charles Foster Kane, como também pelo facto de as expetativas em relação a esta figura mítica de Hollywood e *enfant terrible*, estereótipo com o qual Welles foi sempre identificado ao longo da sua carreira, nunca voltarem a ser superadas.

No entanto, o legado de *Citizen Kane* mantém-se hoje em dia incólume: durante cinco votações consecutivas, de 1962 a 2002, foi considerado o ‘Melhor Filme de Sempre’, pela revista britânica *Sight & Sound*, sendo esta votação considerada a mais importante em termos críticos, a nível mundial (é feita por figuras proeminentes do mundo do cinema, entre

realizadores, atores, argumentistas, técnicos e críticos). Na última votação, em 2012, foi ultrapassado pelo filme *Vertigo*⁶, de Alfred Hitchcock, o que provocou polémica junto dos críticos, e um enorme destaque nos jornais de todo o mundo, o que deixaria certamente feliz Orson Welles, um ‘mágico’ da 7ª Arte que durante a sua carreira sempre procurou a polémica, a publicidade e a notoriedade, tal como o próprio Charles Foster Kane.

Citizen Kane foi também considerado pelo AFI, em 1998 e 2007, como o ‘Melhor Filme de Sempre’, e foi incluído para preservação em 1989 na Biblioteca do Congresso, um dos primeiros 25 filmes a ter sido escolhido, pela sua relevância cultural, histórica e estética. Em 2015, no já referido inquérito do *site* BBC Culture, *Citizen Kane* voltou de novo ao número 1, na lista dos ‘100 Melhores Filmes Americanos de Sempre’, suplantando *O Padrinho*, de Francis Ford Coppola, e *Vertigo*.⁷

Em termos das inovações técnicas e fílmicas de *Citizen Kane*, é importante referir que apesar de Welles ter apenas 25 anos (embora já tivesse realizado a famosa emissão de rádio d’ *A Guerra dos Mundos*, e gerisse há anos a companhia de teatro Mercury), conseguiu no entanto um contrato com o estúdio RKO que lhe permitiu a liberdade de escrever, realizar e produzir o filme, com completa autonomia nas escolhas dos atores e técnicos, além de ter direito à montagem final do filme, algo muito raro para a época.

Welles controlou também quem poderia visualizar as filmagens em bruto de *Citizen Kane*, as chamadas *dailies*, para evitar fugas para a imprensa (e para Hearst), o que Welles conseguiu, embora só tenha conseguido atrasar a avalanche de críticas e ataques pessoais, que se seguiram às primeiras projeções do filme para a imprensa.

A influência de *Citizen Kane* junto da indústria do cinema e do público deve-se a vários fatores: em termos narrativos, à utilização de *flashbacks* para contar a história, ao formato *roman à la clef* (que consiste em descrever a vida real através da fachada de ficção), à estrutura narrativa do seu argumento, intrincado e contado sob variados pontos de vista, que influenciou muitos clássicos do cinema posteriores; à sua fotografia inovadora, que influenciou grandemente o cinema *noir* dos anos 40 e 50 e muitos *biopics* [filmes biográficos] dos anos 60, 70 e 80; aos movimentos elaborados de câmara, que ainda hoje fascinam os espetadores, desde a sequência inicial com a entrada pelos portões de Xanadu, até à sequência final da queima do trenó Rosebud; aos seus efeitos especiais; à banda sonora e ao som do

⁶ Site da revista *Sight & Sound*, 09-2012, in <http://www.bfi.org.uk/news/50-greatest-films-all-time> [consultado em 19-06-2015]

⁷ Site BBC Culture, 2015, in <http://www.bbc.com/culture/story/20150720-the-100-greatest-american-films> [consultado em 11-10-2015]

filme; à maquilhagem, que transformou um ator de 25 anos num velho solitário; e à sua montagem inovadora, feita pelo futuro realizador Robert Wise.

O realizador François Truffaut, também crítico de cinema, referiu que o filme inspirou mais vocações para a profissão cinematográfica do que qualquer outro filme no mundo.

A propósito da ligação entre *Citizen Kane* e o mundo do jornalismo, Mário Mesquita e Truffaut encontram semelhanças entre a estrutura narrativa do filme e o próprio trabalho do repórter:

“É esse projecto de investigação jornalística que justifica, formalmente, a estrutura não-cronológica da narrativa (...) que se apresenta, nas palavras de François Truffaut, «como uma falsa reportagem jornalística», de tal modo que, «descrevendo o aspecto visual do filme, poderíamos falar de paginação em vez de encenação».”

(Truffaut, *in* Mesquita, 2000:382)

Lauro António, refletindo também sobre a estrutura do filme, considera que a reportagem jornalística referida por Truffaut consegue deitar luz sobre a figura enigmática de Kane:

“Vemos assim como todo o filme se desenrola como uma investigação [jornalística], uma viagem de retorno, uma peregrinação em redor de um homem. Dele temos, primeiramente, as imagens possíveis em qualquer jornal de actualidades (...). Depois, lentamente, o círculo em redor de Kane vai-se fechando. São novos depoimentos, são novas reconstituições, novos flashbacks que penetram a memória e reconstituem o passado. Kane vai progressivamente ganhando uma presença diferente (...) e, finalmente, o retrato, ainda que contraditório, ainda que ambíguo (...), está feito.”

(António, 1990:44)

Mário Mesquita é, no entanto, da opinião que a estrutura jornalística do filme não chega para conseguir descobrir todo o mistério da personalidade de Kane, deixando essa tarefa para

o espetador, traçando um paralelismo com a tarefa dos leitores, a quem cabe sempre chegar às suas conclusões, depois de ler uma reportagem, ou uma investigação jornalística:

“Citizen Kane imita a estrutura em mosaico do «jornal cinematográfico», apontando os limites do jornalismo: um esboço de história construído sob a pressão do tempo e submetido aos compromissos imediatistas de vários narradores interessados (...). O inquérito jornalístico capta aspectos parcelares do trajecto de Kane, mas não desvenda o enigma da personagem. Esse será o privilégio dos espectadores (...).”

(Mesquita, 2000:382-383)

4.3. O GRANDE CARNAVAL (1951)

“[Este] filme parece mais relevante hoje em dia, do que nos anos 50, e toda a instituição dos média é analisada, examinada e condenada, em conjunto com todos os que a acompanham. Quando uma boa história é perseguida em detrimento do sujeito, as regras que governam a decência humana são atiradas ao vento, e as notícias já não são simplesmente as notícias; são uma forma de entretenimento.”

In enciclopédia de cinema 501 Must See Movies (2004:127)

SINOPSE:

Chuck Tatum é um jornalista ambicioso e pouco escrupuloso, tendo sido despedido de vários empregos em Nova Iorque, devido a calúnias, adultério e alcoolismo. Em último recurso, Tatum arranja um emprego como repórter no Novo México, no modesto *Albuquerque Sun-Bulletin*. Durante um ano, mantém-se sóbrio, fazendo trabalhos de rotina, até que na cobertura de uma caçada às cascavéis descobre que um homem local, Leo Minosa, ficou preso no desabamento de uma gruta.

Apercebendo-se de uma oportunidade de ouro, Tatum evita que o salvamento seja mais rápido, de forma a poder continuar a escrever exclusivos para os jornais nacionais, sendo ajudado por Lorraine, a mulher da vítima, que lucra com os milhares de turistas que vêm observar o ‘circo mediático’ à volta da gruta e do salvamento.

Tatum decide despedir-se, vendendo o exclusivo da história a um jornal de Nova Iorque, por uma soma exorbitante e pelo seu antigo emprego de volta. Ao fim de cinco dias, consciente de que o estado de saúde de Leo se está a agravar, Tatum tenta finalmente com que a perfuração da gruta termine, e seja feito o escoramento das paredes, mas a vibração resultante da perfuração torna essa tarefa impossível de realizar.

Depois de Leo morrer, Lorraine, agredida por Tatum, golpeia-o com uma tesoura, e este consegue chegar moribundo ao seu antigo escritório do *Sun*, mas colapsa no chão quando vai revelar um ‘furo’ enorme: foi ele que causou a morte de Leo Minosa.

O Grande Carnaval, realizado em 1951 por Billy Wilder, um dos realizadores e argumentistas mais importantes em Hollywood nas décadas de 40 a 60, foi à altura mal recebido pela crítica e um fracasso comercial, mas é atualmente considerado uma obra-prima do cinema, descrito pela revista *Time Out* como “uma diatribe contra tudo o que é negativo na natureza humana, [com] os seus momentos banhados em vitríolo puro.” (Pym *et al*, 1995:4)

Este é também o primeiro filme importante, em Hollywood, em que um jornalista como personagem principal é retratado de uma forma completamente negativa, dando-se a partir desta altura uma grande inflexão na forma como os jornalistas são mostrados no grande ecrã, passando-se dos ‘jornalistas-heróis’, românticos e intrépidos dos anos 30 e 40, a mostrar também personagens cínicas, calculistas e aproveitadoras, com o objetivo da fama e do lucro fácil, ou simplesmente incompetentes (exemplificadas em filmes como *Sweet Smell of Success/Mentira Maldita* e *A Face in the Crowd/Um Rosto na Multidão*, ambos de 1957, *A Doce Vida*, de 1960 e *Network/Escândalo na TV*, de 1976).

O caso de *Mentira Maldita* é exemplar, já que retrata sem meias verdades a forma como a personagem principal, um influente cronista da vida social e cultural de Nova Iorque, utiliza a sua profissão para obter poder e benesses monetárias, controlando e manipulando a vida dos seus amigos e família, decidindo favorecer a carreira de quem ele considera suficientemente subserviente, utilizando de forma imoral as suas fontes e os artistas que dele dependem para ter ‘o doce cheiro do sucesso’, tal como o título do filme indica.

Esta mudança na forma de mostrar a imprensa no cinema tem muito a ver com a própria época vivida na América, o período do Macartismo retratado em *Boa Noite e Boa Sorte*, com a perda (por vezes voluntária) de liberdades fundamentais a juntar-se à estagnação política e social da sociedade americana, coincidindo também com o aparecimento da televisão, e a mudança de paradigma do dever do jornalista, de informar, para divertir e entreter.

Depois da grande viragem que significou o lançamento d’ *Os Homens do Presidente*, em 1976, o ‘jornalista-herói/repórter de investigação’, voltou às boas graças dos realizadores e argumentistas, assim como a figura do fotojornalista corajoso, já mencionado anteriormente, nas décadas de 80 e 90. No entanto, a imagem contemporânea do jornalista, tanto da imprensa como da televisão, tem vindo a diluir-se e a ficar mais ambígua e negativa, em paralelo com a imagem que o grande público tem dos jornalistas ‘reais’. Nas últimas décadas, filmes como *Wag the Dog/Manobras na Casa Branca*, de 1997, *Shattered Glass/Verdade ou Mentira*, de 2003, e o recente *Nightcrawler – Repórter na Noite*, de 2014, e séries de televisão, como a já

mencionada e galardoada *House of Cards*, têm mostrado ao grande público jornalistas e repórteres impiedosos, plagiadores, manipuladores e até mesmo assassinos.

Voltando a *O Grande Carnaval*, é interessante perceber que o seu título original foi *Ace in the Hole*, expressão que tem relação com o argumento do filme, e que significa ter um ‘ás na manga’, uma das cartas mais valiosas no póquer, uma vantagem escondida ou secreta, que não é revelada. A mudança de *Ace in the Hole* para *The Big Carnival* foi feita depois da estreia do filme, pelo estúdio e à revelia do realizador, de forma a melhorar a carreira comercial do filme, o que não resultou.

À época, e apesar do seu falhanço crítico e comercial, *O Grande Carnaval* foi nomeado para o Óscar do Melhor Argumento Original, da autoria de Wilder, Lesser Samuels e Walter Newman, e ganhou também o prémio de Melhor Realizador, no Festival de Veneza.

A partir do lançamento do filme em DVD, numa edição especial da conceituada editora Criterion, em 2007⁸, *O Grande Carnaval* (de novo com o seu título original, *Ace in the Hole*), foi sujeito a uma reavaliação crítica, tendo sido considerado em 2008 pela revista *Première* como um dos ‘500 Melhores Filmes de Sempre’, e em 2015, no mencionado inquérito do *site* BBC Culture, fechou a lista dos ‘100 Melhores Filmes Americanos de Sempre’.⁹

Filme fundamental, na forma como o cinema retratou os jornalistas na década de 50, e *atualmente*, devido à popularidade do filme, na maneira menos idealista e ingénua com que o grande público vê os jornalistas, os que são representados no cinema e os jornalistas da televisão e da imprensa, *O Grande Carnaval* é, segundo Noel Simsolo:

“Uma parábola mordaz sobre o fascínio do público pelo mórbido e a maneira como os jornalistas o exploram. (...) [Wilder] pega num conceito contrário à moda, que nessa altura é a dos jornalistas corajosos que combatem a corrupção e procuram a verdade, tal como aparecem nos filmes negros [*film noir*] e nos melodramas. Mas Wilder não está de acordo com esta imagem luminosa do repórter corajoso e sobrepõe-lhe outra, mais negra, de Charles Tatum, um impostor e um arrivista que joga com a vida e os sentimentos de um homem encurralado no interior de uma montanha.”

(Simsolo, 2007:42)

⁸ Site da editora Criterion, in <https://www.criterion.com/films/829-ace-in-the-hole> [consultado em 21-08-2015]

⁹ Site BBC Culture, 2015, in <http://www.bbc.com/culture/story/20150720-the-100-greatest-american-films> [consultado em 11-10-2015]

4.4. OS HOMENS DO PRESIDENTE (1976)

“*Os Homens do Presidente* é um filme ainda (e sobretudo) exemplar como demonstração de uma metodologia de investigação jornalística e de ética profissional que um homem como Ben Bradlee [editor do *The Washington Post*] personifica. Enquanto os repórteres esmiuçam nomes e endereços, as acusações só saem para a rua, impressas em letra de forma, quando os factos se encontram devidamente comprovados, incontroversos. É a demonstração de algo essencial no jornalismo, que será a base da própria profissão: não acusar ninguém, sem um máximo de garantia da veracidade dos factos, imputados (...). Não se trata aqui de jornalismo sensacionalista (...), mas de jornalismo escorreito, honestamente frontal e combativo (...).”

António (1990:32)

SINOPSE:

Em junho de 1972, no edifício Watergate, cinco assaltantes são presos em flagrante nos escritórios do Comité Nacional Democrático, situado no local. Na manhã seguinte, o novo repórter do *The Washington Post*, Bob Woodward, vai ao tribunal cobrir a história, que é considerada de pouca importância. Woodward descobre que na noite do assalto os cinco homens traziam equipamento de escuta, e que conseguiram contratar um advogado particular de renome.

Um dos assaltantes identifica-se como ex-membro da CIA [Central Intelligence Agency], e os outros quatro ladrões, de ascendência cubano-americana, têm também ligações à agência de espionagem. O jornalista consegue depois relacionar os ladrões com E. Howard Hunt, outro antigo membro da CIA, e com Charles Colson, conselheiro do Presidente Richard Nixon.

Carl Bernstein, outro jornalista do *Post*, é designado para cobrir a história com Woodward. O editor do *Post*, Benjamin Bradlee, acredita que ainda há muito para investigar, e encoraja os jornalistas a continuar a procurar informação. Posteriormente, Woodward contacta o ‘Garganta Funda’, um importante funcionário governamental e uma fonte anónima

que já utilizou no passado, com quem comunica através de subterfúgios, e em locais escondidos, recebendo informações e o conselho de que ‘ *siga o dinheiro [follow the money]*’.

Nas semanas seguintes, os jornalistas relacionam os assaltantes com milhares de dólares desviados do comité para a campanha de reeleição do Presidente e descobrem também um fundo de centenas de milhares de dólares, relacionado com o chefe de gabinete da Casa Branca, H. R. Haldeman –‘o segundo homem mais poderoso do país’- e com o antigo Procurador-Geral de Nixon, John N. Mitchell, atualmente o responsável máximo do comité de reeleição.

O editor do *Post* exige que os dois repórteres obtenham outras fontes para confirmar a conexão de Haldeman ao assalto de Watergate, mas quando a Casa Branca lança um desmentido da história do *Post*, Bradlee apoia os seus jornalistas.

Woodward volta a encontrar-se com o ‘Garganta Funda’, que finalmente lhe revela que o assalto ao edifício Watergate e a sua tentativa de encobrimento foram arquitetados por Haldeman, dizendo-lhe também que essa tentativa de encobrimento não foi feita para esconder outros assaltos, ou a sua ligação ao comité de reeleição, mas para esconder operações clandestinas envolvendo todas as agências de informação dos Estados Unidos da América, e avisa-o ainda que as suas vidas estão em perigo.

Bradlee diz aos jornalistas que continuem a investigar o caso, apesar do risco e da mais que previsível reeleição de Nixon.

Em janeiro de 1973, Bernstein e Woodward escrevem a história final, com a televisão nos bastidores mostrando Nixon a fazer o juramento para o seu segundo mandato. Uma montagem de telétipos dos anos seguintes, relativos ao caso Watergate, culmina com a demissão de Nixon e o juramento do vice-Presidente Gerald Ford, em agosto de 1974.

Os Homens do Presidente foi realizado em 1976 por Alan J. Pakula, autor de vários filmes clássicos no género do cinema de conspiração [*conspiracy thrillers*], com argumento de um dos mais conceituados argumentistas de Hollywood da época, William Goldman. Baseado no livro homónimo dos jornalistas Carl Bernstein e Bob Woodward sobre o caso Watergate, *Os Homens do Presidente* foi um imenso sucesso de público e de crítica, sendo provavelmente o filme mais importante e influente sobre jornalismo e o trabalho jornalístico alguma vez feito.

É também, inquestionavelmente, mesmo 40 anos depois, o filme que mais tem feito pela imagem positiva do jornalismo e do conceito do ‘jornalista enquanto herói’, junto do grande

público, “um dos relatos mais inteligentes dos fracassos políticos de uma nação e um retrato quase perfeito do jornalismo no seu melhor.” (in revista *Empire*, 2011:14)

Lançado apenas dois anos depois do desenlace do caso Watergate e do livro em que o filme se baseou, a contemporaneidade do filme foi determinante para uma mudança de paradigma, em termos da imagem do jornalista na 7ª arte, influenciando nos anos seguintes o apetite por filmes sobre jornalismo de investigação, ‘repórteres-heróis’ e *whistleblowers* (denunciantes de injustiças, geralmente em grandes corporações ou no governo), que lutam contra o poder político e económico, de cariz criminoso.

Embora a história do cinema já contasse com muitos filmes de qualidade no género do cinema de conspiração, é a seguir a *Os Homens do Presidente* que os *conspiracy thrillers* se vão impor junto do grande público: exemplos dos melhores filmes do género pós-Watergate são *Winter Kills/Pela Mira da Espingarda* e *The China Syndrome/O Síndrome da China*, ambos de 1979, *Blow-Out/Explosão*, de 1981, *Wrong is Right/O Homem das Lentes Mortais* e *Missing - Desaparecido*, ambos de 1982, *Silkwood/Reacção em Cadeia*, de 1983 e *Defense of the Realm/Em Defesa da Nação*, de 1985, entre outros.

Mais recentemente, como reflexo também da crise económica e da crescente desconfiança do público em relação aos políticos e às corporações económicas, surgiu uma nova vaga de filmes sobre conspirações e *whistleblowers*: além do já citado *O Informador*, de 1999, destacam-se também *Silver City/Em Campanha*, de 2004, *Syriana* e *The Constant Gardener/O Fiel Jardineiro*, ambos de 2005, *Michael Clayton*, de 2007, *The Ghost Writer/O Escritor Fantasma* e *Edge of Darkness/Fora de Controlo*, ambos de 2010 e *Spotlight/O Caso Spotlight*, de 2015.

Da extensa lista de prémios que *Os Homens do Presidente* recebeu, destacam-se as seis nomeações para os Óscares de Hollywood, incluindo Melhor Filme e Realizador, tendo ganho em três categorias técnicas e também o Melhor Argumento Adaptado.

Ao longo dos anos, *Os Homens do Presidente* tem mantido a sua reputação junto dos críticos, como um dos filmes mais importantes da história do cinema: o já referido American Film Institute, numa série de listas que organizou, incluiu o filme em várias categorias: em 2001, foi incluído na lista dos ‘60 Melhores Thrillers de Sempre’; em 2003, a sua dupla de protagonistas foi escolhida como umas das ‘30 Melhores Duplas de Heróis’; em 2005, foi incluído na lista dos ‘50 Filmes Mais Inspiradores de Sempre’; e em 2007, foi também incluído na lista dos ‘100 Melhores Filmes de Sempre’. Finalmente, em 2010, *Os Homens do Presidente* foi escolhido pela Biblioteca do Congresso para preservação.

Filme fundamental para a história dos jornalistas em filme, e uma referência incontornável na história do cinema, no final d' *Os Homens do Presidente*, “é a voz [de Ben Bradlee, diretor do *Post*] que ecoa naquela que continua a ser a mais vigorosa defesa da comunicação social: «nada depende disto, exceto a Primeira Emenda da Constituição [Liberdade de Expressão], a liberdade de imprensa e, talvez, o futuro do país».” (in revista *Empire*, 2011:14)

4.5. LIGAÇÕES PERIGOSAS (2009)

“Os novos donos do *The Globe*, uma corporação, querem diminuir os custos, redesenhar a venerável primeira página, conseguir mais furos e ir em busca dos rumores de hoje, em vez dos Pulitzers de amanhã.

Há, de facto, um estranho sentimento de despedida em relação ao filme (...). Poderá este ser o último filme sobre um jornal? (a resposta é não, porque aconteça o que acontecer aos jornais, o género do filme sobre a Imprensa é um género que perdurará. Gritar «parem as impressoras!», é muito mais excitante do que gritar «parem a transferência de dados!»¹⁰

SINOPSE:

Em Washington D.C., à noite, dois homens são atingidos a tiro: um ladrão que fugia apressadamente com uma mala é morto, e um entregador de pizzas, que testemunhou acidentalmente o incidente, fica em coma. Na manhã seguinte, Sonia Baker, pesquisadora principal do congressista Stephen Collins, morre no metro, no que parece à primeira vista ser um suicídio.

Collins, político com um passado no exército, que investigava com Sonia uma empresa militar privada, a PointCorp, contacta Cal McAffrey, seu antigo colega de residência na universidade, atualmente repórter de investigação no *The Washington Globe*, dizendo-lhe que estava a ter um caso com Sonia, e que não acredita que a sua morte tenha sido suicídio.

Della Frye, repórter *online* do *Globe*, e a sua editora, Cameron Lynne, descobrem que a morte de Sonia ocorreu num local onde as câmaras de CCTV não podiam filmar, um ângulo cego, mais um indício de que a sua morte é suspeita.

Cal acredita que o tiroteio está relacionado com a morte de Sonia, e encontra uma ligação entre o ladrão assassinado e uma rapariga sem-abrigo, que lhe mostra fotografias de Sonia a falar com um homem, prova de que esta estava a ser vigiada. Della visita o hospital onde o entregador de pizzas está em coma, e assiste ao seu assassinato por um *sniper*.

¹⁰ Roger Ebert, no seu *site* de crítica, 2009, in <http://www.rogerebert.com/reviews/state-of-play-2009> [consultado em 08-05-2015]

Posteriormente, enquanto está a rever as imagens do metro, reconhece um homem com quem se cruzou no hospital. A partir de um contacto na PointCorp, Cal obtém um nome e uma morada que poderão estar relacionados com o assassino, e por sua vez quase é assassinado pelo mesmo homem que Della viu no hospital.

Della investiga e descobre que o homem que aparece nas fotografias com Sonia é um especialista em relações públicas, com ligações à PointCorp. Cal exerce chantagem sobre ele, levando-o a divulgar que Sonia trabalhava às escondidas para a PointCorp, espiando o Senador, mas que depois se apaixonou por ele, e que estava também grávida, uma confissão observada por Collins.

Antes de o jornal com estas informações ir para as bancas, o Senador decide revelar tudo o que sabe aos repórteres do *Globe*, e apresentar os seus achados sobre a PointCorp. Posteriormente, Cal conversa com a mulher do Senador, Anne, que lhe menciona a quantidade de dinheiro que Sonia recebia da empresa militar.

Depois do casal partir, Cal apercebe-se que esse facto só pode querer dizer que o Senador sabia anteriormente que Sonia era uma espia da PointCorp, podendo ter estado envolvido no seu assassinato, o que Cal ainda considera mais provável quando descobre uma fotografia de Collins com o assassino, tirada na Guerra do Golfo. Cal vai ao escritório do Senador, para o confrontar com as suas provas, e este revela-lhe que suspeitava de Sonia, e que tinha contratado o assassino para a vigiar.

Afinal, o assassino não trabalha para a PointCorp, mas é o Cabo Robert Bingham, cuja vida Collins salvou, e que lhe é devotamente leal. O Senador diz-lhe que Bingham odeia a PointCorp, e que matou Sonia sem a sua autorização, acrescentando ainda que embora sejam amigos, o ter ido ali sozinho foi um risco.

Mas Cal, por sua vez, diz-lhe que antes de ir ao escritório ligou para a polícia, que está prestes a chegar. No exterior, Bingham, a mando de Collins, está à espera para matar Cal, mas é abatido pela polícia.

Posteriormente, na redação, Cal e Della escrevem os dois a notícia, enquanto nas televisões o Senador é levado preso para a esquadra.

Ligações Perigosas, o filme lançado mais recentemente a ser abordado nesta dissertação é, mesmo 33 anos depois, um herdeiro direto do filme anterior, *Os Homens do Presidente*, tanto na ética cinematográfica e deontológica (exemplificada em ambos os filmes nas relações entre os jornalistas e as suas chefias), nos cenários e ambiente do jornal *The Globe* (que os

críticos referiram fazer lembrar o ambiente do *The Post*), assim como no retrato elaborado das personagens e da pormenorizada investigação desenvolvida pelos jornalistas, até chegarem ao desenlace do caso, isto é, à saída do jornal com a reportagem sobre os factos.

Realizado por Kevin McDonald, que começou a sua carreira nos documentários, e com argumento de três escritores e realizadores de renome, Tony Gilroy, Billy Ray e Matthew M. Carnahan, *Ligações Perigosas* foi um assinalável êxito de crítica e de bilheteira, e embora não tenha tido nenhuma nomeação para os prémios mais relevantes da indústria, o pouco tempo passado desde o seu lançamento não o impediu de entrar em lugar de destaque na opinião dos críticos, em termos dos melhores filmes sobre a imprensa e sobre conspirações.¹¹

O filme é um *remake* duma galardoada série de televisão britânica, lançada em 2003, com argumento original de Paul Abbott e realizada por David Yates, descrita por Philip Kemp como “um thriller negro, complexo e com a ambiência das ruas, em que o jornalismo, a política e os grandes negócios revolteiam juntos num redemoinho tóxico.”¹²

As diferenças entre ambas as versões, que poderiam pensar-se serem profundas, são mais em termos das óbvias diferenças geográficas e dos sistemas políticos de ambos os países, do que propriamente em relação ao que ocorre no mundo ‘nebuloso’ da política, dos negócios e da imprensa.

Um dos elementos mais importantes do filme é a relação entre os dois jornalistas principais, que embora com o seu *background* a separá-los (as diferenças de idade e de experiência, serem de sexos diferentes, com estilos e plataformas jornalísticas pouco semelhantes e uma área de especialidade diferente), conseguem no entanto trabalhar em conjunto, de forma a conseguirem, como refere Roger Ebert, serem dignos representantes de “uma imprensa robusta, que mantenha em controlo os interesses corporativos e governamentais nefastos.”¹³

A personagem interpretada por Russell Crowe parece à partida estar a anos-luz da forma como Woodward e Bernstein foram representados n’ *Os Homens do Presidente*, sendo no entanto um retrato realista, de acordo com os tempos atuais e com a evolução da sua

¹¹ Lyndsey Hewitt, no *site* NewsCastic, 25-02-2014, in <https://www.newscastic.com/news/10-journalism-and-photojournalism-movies-you-should-see-1480181/>

¹² Philip Kemp, no *site* da revista *Total Film*, 2009, in <http://www.gamesradar.com/state-of-play-review/> [consultado em 08-05-2015]

¹³ Roger Ebert, no seu *site* de crítica, 2009, in <http://www.rogerebert.com/reviews/state-of-play-2009> [consultado em 08-05-2015]

profissão, tanto em termos da cultura jornalística praticada hoje em dia, como da perceção que o público atual tem dos jornalistas no grande ecrã.

Podemos considerar Cal McAffrey já não uma personagem escurrita e sem dúvidas existenciais nem dilemas profissionais, o ‘jornalista-herói’ retratado na maioria dos filmes dos anos 30 e 40, nem um jornalista desencantado (ou desinteressado) com a sua profissão e que se aproveita dela para obter poder e dinheiro, como nos ‘jornalistas-vilões’ retratados em muitos filmes dos anos 50 (e também em muitos filmes contemporâneos), mas podemos sim considerá-lo um ‘anti-herói’, no sentido em que é “obeso, desleixado, com cabelos grandes e oleosos, o repórter estrela que se desleixou, mas que mantém um sentido de integridade por baixo da sua fachada cínica.”¹⁴

¹⁴ Philip Kemp, no site da revista *Total Film*, 2009, in <http://www.gamesradar.com/state-of-play-review/> [consultado em 08-05-2015]

5. ANÁLISE E DISCUSSÃO DE DADOS

5.1. OS ACONTECIMENTOS REAIS E A SUA ADEQUAÇÃO À LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

Dos cinco filmes escolhidos para esta análise, o único que é baseado em factos reais, *Os Homens do Presidente*, cobre os acontecimentos do caso desde o assalto ao edifício Watergate, em junho de 1972, até à inauguração do segundo mandato de Richard Nixon, em janeiro de 1973.

Curiosamente, a redação do *The Washington Post*, a única dos cinco filmes analisados que é baseada num local de trabalho real, foi inteiramente construída num estúdio na Califórnia, embora com algumas pequenas modificações, de forma a poderem ser filmadas cenas em todo o cenário (foram modificadas e alteradas secretárias, cubículos e corredores, para permitir a passagem e a montagem de câmaras). Ainda foi utilizada a técnica cinematográfica da Falsa Perspetiva, para o cenário parecer maior do que a redação do *Post* era na realidade.

Em 1975, num artigo sobre as filmagens, Robert Redford referiu que tinham tentado filmar na verdadeira redação do *Post*, mas que isso foi impossível, porque muitos dos jornalistas estavam demasiado conscientes de que estavam a ser filmados e ainda porque tentavam ‘atuar’.¹⁵

No entanto, o *Post* ajudou, enviando vários caixotes de material para o estúdio, consistindo em correio não aberto, diretórios do governo, listas telefónicas de Washington, telétipos, calendários e até autocolantes da secretária de Ben Bradlee, para dar um aspeto de verosimilhança ao cenário, o mais importante do filme.

Outros pormenores, que mostram como por vezes a realidade é muito mais interessante (e mais incrível) que a ficção, são os de que o papel do segurança que descobre o assalto ao edifício e prende os assaltantes, ter sido interpretado pela pessoa que na realidade despoletou todo o caso, Frank Wills, o que aproxima o início do filme do docudrama, muito mais do que de uma obra de ficção.

¹⁵ Tom Shales, Tom Zito & Jeannette Smyth, no jornal *The Washington Post*, 11-04- 1975, “When Worlds Collide: Lights! Camera! Egos!”, in <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/features/dcmovies/postinfilm.htm> [consultado a 12-08-2015]

Provando que não é apenas o espectador do filme que ‘acredita’ que Hoffman é um jornalista de corpo e alma, este foi várias vezes confundido com um funcionário do *Post* (*office boy*), tendo-lhe sido pedido que executasse várias tarefas de rotina, sem que os jornalistas do *Post* se apercebessem da sua ‘verdadeira’ identidade.

Finalmente, em maio de 2005, numa conferência de imprensa, Mark Felt, que era o vice-diretor do FBI aquando do assalto ao edifício Watergate, revelou aos 91 anos que era o famoso ‘Garganta Funda’, o que foi posteriormente corroborado por Bob Woodward e o *Post*. A revelação tardia (feita trinta anos depois dos acontecimentos), surgiu apenas porque a revista *Vanity Fair* iria publicar um artigo em que revelava a identidade de Mark Felt, e este ter querido, devido ao seu estado de saúde grave, ser ele a revelar o segredo, rodeado da sua família, e explicitar as suas razões para os atos que cometeu, deslindando assim um dos maiores segredos da história do Jornalismo.¹⁶

Quanto a *Citizen Kane*, sendo um filme semi-biográfico, tem muitos paralelismos interessantes com os factos reais da sua principal figura de inspiração, William Randolph Hearst.

O coargumentista, Herman J. Mankiewicz, referiu na altura que Kane era uma síntese de várias personalidades, com a vida de Hearst utilizada como a sua inspiração principal. Welles, aquando do lançamento do filme, considerou que Hearst era uma figura pública, e que portanto esses factos estavam disponíveis para que qualquer escritor os reinventasse e reestruturasse em obras de ficção.

No entanto, a primeira versão do argumento, intitulada *American*, foi considerada pelos advogados do estúdio como estando muito perto de um retrato de Hearst e da sua vida, o que levou à necessidade de mudanças, para evitar um processo por difamação e invasão da privacidade. Por essa razão, durante a campanha do filme, Welles (de uma forma pouco convincente e também pouco sincera), tentou distanciar Kane de Hearst: “*Citizen Kane* (...) não foi de forma alguma concebido para pintar quem quer que fosse e menos ainda o Sr. Hearst. É a história de um carácter puramente imaginário.” (Welles, *in* Bessy, 1965:29)

Outro dos alvos do filme foi a famosa revista *Time*, e o seu fundador, Henry Luce, devido ao que Welles considerava ‘jornalismo sem face’, que a *Time* praticava, principalmente através dos seus noticiários cinematográficos *The March of Time*, mas também na própria revista, e que são subtilmente parodiados no início do filme. Os noticiários cinematográficos

¹⁶ John D. O'Connor, no *site* da revista *Vanity Fair*, 07-2005, in <http://www.vanityfair.com/news/politics/2005/07/deepthroat200507> [consultado em 10-08-2015]

da revista eram uma compilação de curtas-metragens didáticas, com um ponto de vista subjetivo, sendo caracterizadas por uma montagem dinâmica e por jornalismo de investigação.

Em conclusão, “[Em *Citizen Kane*] não estamos perante o cinema a reflectir sobre o cinema, mas antes [a refletir] sobre o jornalismo, a imagem de atualidade, os media e a sociedade mediatizada.” (Mesquita, 2000:387)

Dois outros filmes do *corpus* de análise, *O Grande Escândalo* e *O Grande Carnaval*, embora obras de ficção, são no entanto inspirados em acontecimentos reais:

N’ *O Grande Escândalo*, a cena em que Walter Burns e Hildy Johnson escondem o assassino fugitivo numa escrivania, é baseada num caso real, ocorrido quando o editor do *New York Evening Graphic* escondeu um assassino numa escrivania do jornal, o entrevistou, escreveu a história e depois esperou até à saída do jornal, para o entregar à polícia (um desenlace semelhante não ocorre no filme, porque o estratagema de Walter e Hildy existe principalmente para criar tensão dramática e fazer avançar a história até à sua resolução final).

N’ *O Grande Carnaval*, o argumento foi baseado em dois casos reais, o mais importante dos quais o da tragédia de Floyd Collins: em 1925, Collins ficou preso numa caverna, no Kentucky, depois de uma derrocada (o outro caso real foi o de uma criança de três anos que caiu para um poço na Califórnia, o que levou a que se criasse um circo mediático à volta do seu salvamento que, como no caso de Collins, terminou em tragédia).

Tal como no filme, um jornalista da zona fez a cobertura do evento, tornando-o uma história a nível nacional, e ganhando um prémio Pulitzer. No filme, Collins é várias vezes mencionado, como exemplo de uma tragédia que se tornou num acontecimento mediático.

Collins acabou por falecer (tal como Leo n’ *O Grande Carnaval*), e a história de Chuck Tatum apenas é diferente da história do jornalista que cobriu o acontecimento real, porque Billy Wilder assim o pretendeu, para fazer valer a ideia que o realizador tinha do jornalismo ‘impiedoso’ praticado na altura, mas também porque devido à apertada malha do Código de Censura, nos anos 50 o ‘crime’ não podia compensar.

Curiosamente, a história de Collins, além de inspirar *O Grande Carnaval*, já foi abordada em vários documentários, e deu lugar também a um musical, estreado em 1996. Nos últimos anos, diversas notícias têm apontado o repetido interesse de produtores e realizadores em

levar esta história ao cinema, a partir do livro resultante de uma investigação jornalística sobre o caso.¹⁷

Outro facto que pode mostrar como por vezes são ténues e ambíguas as relações entre a realidade e a ficção, foi que depois da saída do filme, o argumentista que detinha os direitos da história de Collins ter apresentado uma queixa por plágio contra Wilder, em cujo escritório tinha apresentado um resumo oral da história (mas não um argumento).

Embora o argumentista tenha ganho o caso e recebido uma indemnização, Wilder defendeu-se com o facto de a história ser do conhecimento público, um caso histórico, e algo que nunca poderia ser alvo de *copyright* (tal como foi defendido por Welles, no caso de *Citizen Kane* e da vida de William Randolph Hearst).

O único filme analisado nesta dissertação que é uma obra completamente de ficção, *Ligações Perigosas*, que como já foi mencionado se inspira no argumento de uma série de televisão, tem também um elemento muito interessante, em termos da forma como a realidade invariavelmente tem de se ‘moldar’ à linguagem cinematográfica: uma das falhas apontadas ao filme é a de que os acontecimentos retratados em *Ligações Perigosas* parecem decorrer no espaço de três, quatro dias, o que seria manifestamente impossível de acontecer, já que no decorrer do filme são feitas investigações, pesquisas, procura de fontes, entrevistas, trabalho de campo, além da própria escrita da reportagem e subsequente impressão do jornal, e por isso seriam necessários, na vida real, muito mais do que três, quatro dias para se deslindar a trama do filme.

Esta ‘falha’ no argumento do filme mostra-nos que nunca será possível passar para o grande ecrã em todo o seu pormenor a elaborada, complexa e rotineira forma de fazer jornalismo, que é seguida, na vida real, por todos os elementos da profissão, já que a rotina jornalística consiste em procedimentos e normas imprescindíveis para fazer um bom trabalho, tais como a verificação dos factos, confirmar a honestidade das fontes, o rigor e a ética profissional, entre outros.

¹⁷ Site Caving News, 27-05-2011, in <http://cavingnews.com/20110527-trapped-the-floyd-collins-movie-deal> [consultado em 23-08-2015]

5.2. A CULTURA PROFISSIONAL DOS JORNALISTAS NO GRANDE ECRÃ – DAS ROTINAS AO PRIMADO DA VERDADE

Em todos os filmes analisados na dissertação, uma constante é a ocorrência de vários aspetos relevantes da cultura jornalística: a vida nas redações, a relação entre colegas, a luta pelos prazos, a concorrência, a rotina jornalística e a ética da profissão, entre outros.

Nos cinco filmes do *corpus*, estes fatores variam, conforme o tamanho e a importância dos jornais, assim como em função da personalidade e profissionalismo dos jornalistas protagonistas.

5.2.1. O GRANDE ESCÂNDALO – ser jornalista a todo o custo

A legenda inicial do filme é irónica, mas também crítica em relação ao estado do jornalismo nos anos 20 e 30:

“Tudo aconteceu na «Era das Trevas» do jornalismo, quando para um repórter “conseguir aquela história” justificava qualquer coisa, excepto assassínio. Curiosamente, não verão neste filme qualquer semelhança com os homens e as mulheres do jornalismo actual.”

Seguidamente, o começo do filme mostra-nos a redação do *The Morning Post* muito ocupada, com vários homens e mulheres na sua rotina diária, com telefonistas, repórteres e jornalistas. Depois, é-nos mostrado o escritório do editor, onde Walter Burns raramente é visto a fazer trabalho jornalístico, servindo esta cena apenas para serem apresentadas as personagens principais e se perceber a sua relação profissional e pessoal.

Após esta extensa cena inicial, toda passada no escritório do editor, só se regressará ao jornal mais uma vez durante todo o filme, para uma cena onde Walter ludibria Bruce e Hildy Johnson, sempre com o intuito da sua ex-mulher não abandonar a profissão.

Durante o decorrer d’ *O Grande Escândalo*, percebe-se que tanto Walter como Hildy põem sempre a sua profissão em primeiro lugar, com a ambição e a vontade de conseguirem

um ‘furo’ a todo o custo (mais do que o dinheiro), a serem postas à frente das suas relações pessoais.

Nelson Traquina chama a atenção para esta característica profissional de Hildy (e por extensão, de muitos jornalistas):

“Na cultura profissional [de Hildy Johnson], há um compromisso total com a profissão, mesmo correndo perigo de vida. As notícias são um valor absoluto onde por vezes meros ilícitos podem ser necessários. Mas, para além da dedicação. Verdade exultada na sua ideologia profissional, a dinâmica da concorrência leva ao encanto de outros mitos que circulam na sua cultura profissional, como o mito do *scoop* (a «catch») e o mito da «grande história».”

(Traquina, 2004:90)

Esta vontade de ‘sucesso a todo o custo’ percebe-se numa cena em que Hildy faz queixas a Walter da sua relação: a Lua-de-mel inicial, nas Cataratas do Niágara, foi cancelada porque Walter convenceu antes Hildy a fazer a cobertura de um desabamento numa mina, tendo esta passado duas semanas a entrevistar o trabalhador soterrado (que sobreviveu, ao contrário de Leo Minosa, n’ *O Grande Carnaval*). Às queixas de Hildy, Walter responde com uma frase que simboliza o que este pensa em relação à sua profissão (e ao seu casamento): “*Mas ganhaste o furo ao país inteiro!*”.

A relação de ambos, em suma, mostra o jornalista como alguém que esconde ou disfarça os seus sentimentos, por vezes parecendo mesmo frio ou insensível. Depois de todas as peripécias que acontecem às duas personagens no filme, no final a sua relação reata-se, e volta-se ao *status quo* anterior.

A faceta original d’ *O Grande Escândalo*, para a época, é que esse estado de coisas não é um de subalternidade da mulher para com o marido, mas apenas de subalternidade entre jornalista e editor, uma relação que antes do filme era um sucesso e, presume-se, que continuará a sê-lo depois do seu final.

Em termos da concorrência jornalística, a preocupação com esta importante faceta da profissão está demonstrada numa cena hilariante, em que Walter fica indignado quando pensa que Hildy quer abandonar o *Post* para ir para um jornal concorrente, e lhe propõe um

aumento. Seguidamente, depois de perceber que Hildy quer voltar a casar, este facto não o afeta tanto como a possibilidade de perder uma boa repórter para a concorrência. E quando Walter se decide a sabotar o futuro casamento de Hildy, fá-lo mais para a fazer regressar ao jornal, onde pertence, do que propriamente com o intuito de a reconquistar.

Numa cena sintomática da pouca respeitabilidade que a profissão de jornalista tinha, na época, Walter tenta convencer Hildy a não se casar, dizendo-lhe:

Walter: *És uma jornalista!*

Hildy: *Uma jornalista! O que é que isso significa?*

Espreitar pelas fechaduras, correr atrás de carros de bombeiros, acordar pessoas a meio da noite (...), roubar fotografias a velhotas?

Sei tudo acerca de repórteres, zé-ninguéns a correr por todo o lado, sem um tostão, e para quê?

Para que um milhão de pessoas saiba o que está a acontecer?

Do que é que isso serve?

Tu nunca perceberias o que é querer ser respeitável e levar uma vida normal, na medida do possível.

Este diálogo demonstra o outro lado da profissão, o da rotina, menos fascinante, mas igualmente necessário, estando sempre o fator tempo em destaque, o ‘correr por todo o lado’ para se obterem resultados, para se ser o primeiro a chegar ao exclusivo, já que esse é um dos principais mandamentos do jornalista, e a necessidade de gerir o tempo e de o controlar, um dos seus grandes constrangimentos.

Neste caso, o diálogo ainda se torna mais relevante, porque Hildy, além de ser jornalista, é também uma mulher independente que não depende de ninguém, nem na vida pessoal nem na sua profissão, algo pouco usual para a época. No entanto, no início do filme, Hildy quer deixar de ser uma profissional, para se tornar uma dona de casa, ‘um ser humano’.

Mas a ironia está em que, depois de sentir o ‘bichinho’ da profissão, é difícil para Hildy transformar-se numa dona de casa convencional e subalterna em relação ao seu marido, ela que é uma repórter de talento e com instintos únicos. Por isso, no final do filme, Hildy diz a Bruce que este não a deve tentar mudar, que ela é “*uma jornalista e não uma dona de casa suburbana*”, e tanto Walter como Hildy concordam que esta deverá continuar a ser uma *workaholic*, mas uma ‘trabalhadora incansável’ de sucesso.

Em termos profissionais, as duas personagens encaixam uma na outra na perfeição, já que se usam e se aproveitam uma da outra em variadas situações, com o consentimento tácito de ambos. Em certo sentido, este filme, lançado há 75 anos, mostra-nos o que hoje em dia seria considerado um casal profissional moderno (em qualquer profissão), antecipando a personagem de Hildy em vários anos o movimento feminista e de emancipação das mulheres, dos anos 60 e 70. No entanto, tanto na época d' *O Grande Escândalo* como atualmente, existe um défice no mundo do jornalismo, entre o papel dos homens e das mulheres na redação.

Embora haja uma presença das mulheres cada vez maior nas escolas de jornalismo americanas, onde são a maioria, nas posições de chefia e nos próprios jornais, as mulheres continuam a ser uma pequena minoria.¹⁸

O filme, através das personagens de Walter e Hildy, mostra ao espetador como o jornalismo pode ser uma profissão nobre, mesmo com alguns defeitos, mas mostra também, nas personagens dos vários jornalistas que estão na sala de imprensa do tribunal, um lado mais negro. Estes profissionais, que estão à espera de notícias sobre o caso de Williams, são retratados de forma impiedosa e caricatural, sendo claramente aquele tipo de repórteres a quem a legenda inicial se refere, e mesmo que sejam jornalistas competentes, no decorrer do filme demonstram ser seres humanos 'incompetentes'.

Se a profissão jornalística tem como principal 'missão sagrada' o informar o público, e se depois de cumprir esse mandato, tudo o que vier por acrescento será bem-vindo, tal como o aumento do número de exemplares vendidos pelo jornal, o reconhecimento dos colegas jornalistas, os prémios de carreira e o sucesso financeiro e pessoal, também é verdade que esse sucesso não poderá ser feito às custas da perda de integridade, da utilização de estratégias pouco honestas, da manipulação da verdade, da falta de ética deontológica e de decência humana, tal como acontece n' *O Grande Escândalo*.

Nos cinco filmes analisados, apesar dos muitos pecados profissionais praticados por algumas das personagens principais, tais como subornos, manipulação e distorção dos factos e das fontes, ameaças, aliciamento de colegas, entre outros, n' *O Grande Escândalo* o contraste entre Walter, Hildy e os jornalistas da sala de imprensa é evidente: não se importam com a vida de Williams, ou se este poderá ter atenuantes para o seu ato, não lhes interessa quem espezinham ou prejudicam no desempenho da sua profissão, não querem saber da verdade e da justiça, o que lhes importa, na realidade, é o 'furo' a todo o custo.

¹⁸ Antara Sinha, no site Usa Today, 17-02-2015, in <http://college.usatoday.com/2015/02/17/gender-gaps-in-journalism-classes-and-newsrooms-concern-students/> [consultado a 13-10-2015]

Uma cena que demonstra este comportamento dos jornalistas decorre a meio do filme: uma personagem secundária, Molly, que ajudou Earl Williams depois de este cometer o crime, e testemunhou a favor dele, foi repetidamente caluniada nos jornais, que publicaram mentiras mirabolantes a seu respeito.

Depois de Williams fugir, Molly vai à sala de imprensa para saber novidades sobre o seu paradeiro, expressando a sua indignação e revolta pela forma como foi tratada, e os jornalistas presentes ignoram-na e ridicularizam-na. O diálogo seguinte, entre Molly e Hildy, é muito crítico para a profissão de jornalista:

Molly: *Eles não são humanos!*

Hildy: *São jornalistas...*

Molly: *Mas só têm dito e escrito mentiras. Porque é que não me ouvem?!*

A este diálogo, segue-se um silêncio embaraçoso na sala, quando as duas mulheres saem, o que é sintomático, porque é a única altura no filme em que há silêncio, numa película cheia de ritmos e diálogos.

O que acabou de acontecer não é de seguida discutido pelos jornalistas, que voltam à sua labuta, e apenas mostram alguma vergonha quando Hildy regressa e lhes chama, sarcasticamente, “*Cavalheiros da Imprensa! [Gentlemen of the Press!]*”. Nesta acusação de Hildy, está ainda subjacente o facto de o comportamento dos jornalistas ser assim porque estão a lidar com uma mulher, podendo-a acusar injustamente de ser promíscua e fraca, sem consequências.

Apesar de este comportamento machista e paternalista dos jornalistas para com Molly, Hildy é admirada e tratada como uma igual pelos seus colegas, que não a veem como uma mulher, mas sim ‘apenas’ como jornalista, não a menosprezando nem subestimando, até porque sabem que embora seja jovem, Hildy é a mais competente de todos eles.

Nas cenas que decorrem na sala de imprensa, onde se subentende que Hildy passaria muito tempo, quando era jornalista do *Post*, conseguem-se observar exemplos da rotina jornalística da época, vendo-se os profissionais a contactarem por telefone com as suas redações, a falarem uns com os outros e a discutirem o seu trabalho (por vezes falando numa linguagem composta por manchetes jornalísticas), a criarem as suas peças, a esperarem pelos factos, a jogarem às cartas para passar o tempo, por exemplo.

Esta cena torna-se muito importante, dentro do *corpus* da dissertação, porque é a única que mostra em pormenor do que na realidade o ‘rotineiro’ trabalho jornalístico é feito, ou seja, mesmo num filme em que os feitos do ‘jornalista-herói’ e da ‘jornalista-heroína’ são predominantes, os argumentistas, também eles jornalistas, encontram tempo para subtilmente mostrar no que consiste o quotidiano do jornalista: esperar, preparar a peça, voltar a esperar, continuar a escrever o seu artigo e esperar de novo, pelas fontes, por uma entrevista, pelos factos e pelas informações, pelo ‘furo’.

Também na sala de imprensa, desenrola-se uma cena que demonstra a falta de ética jornalística dos profissionais presentes: quando Hildy se ausenta temporariamente da sala, enquanto Williams está escondido na escrivaninha, os seus colegas leem a sua peça sobre o enforcamento, expressando a sua admiração. No diálogo seguinte entre os jornalistas, a hipocrisia de alguns fica patente:

Jornalista 1: *Não acho que seja muito ético estar a ler coisas de outros jornalistas.*

Jornalista 2: *Onde é que foste buscar essa coisa da ética?*

Tu és o único aqui que vai roubar o que ela escreveu!

Finalmente, outra cena passada no ‘centro nevrálgico’ do filme, a sala de imprensa do tribunal, que mostra a forma como os jornalistas têm a sua própria forma de ver a verdade e como lidam com a veracidade dos factos, acontece quando Williams é capturado e arrastado de novo para a prisão, e os jornalistas presentes correm precipitadamente para os seus telefones, e de seguida descrevem às suas redações o que aconteceu, dando relatos falsos e exagerados dos acontecimentos que acabaram de presenciar, diferindo todos uns dos outros, tentando ser o mais sensacionalistas possível.

Em relação ao filme e aos elementos da cultura profissional jornalística ali presentes, Traquina conclui que:

“Na visão comum, em que um nevoeiro de mitos encobre a profissão, o jornalismo é a antítese do trabalho das «9 às 5», uma outra imagem que atrai muitos jovens à actividade.

O jornalismo é identificado como o imprevisto; o inesperado poderá acontecer ao virar da esquina.

[*His Girl Friday* é] uma sátira do jornalismo em que alguns «crimes» da profissão (por exemplo, a invenção de factos) e alguns abusos (por exemplo,

o recurso ao sensacionalismo) são condenados (...).”

(Traquina, 2004:89-90)

No filme, Walter Burns utiliza as estratégias mais mirabolantes para conseguir um ‘furo’, uma ‘particularidade’ desta personagem, mas que se estende à maioria dos membros da profissão jornalística, e que está também presente em todos os filmes desta dissertação.

No início, pretendendo uma entrevista exclusiva com Williams, antes de este ser executado, comenta com um colega que está disposto a apoiar a reeleição do Governador, se este lhes conceder a entrevista. Embora o colega jornalista lhe lembre que Walter e o Governador não são da mesma cor política (o Governador é Republicano), o editor do *Post* responde-lhe:

Burns: *Depois de conseguirmos adiar a execução e fazer a entrevista, voltaremos a ser Democratas!*

Este diálogo demonstra mais uma vez os limites a que Burns está disposto a ir, para conseguir a exclusividade numa entrevista, o que significa deter o acesso único às fontes e aos factos, algo que na profissão de jornalista é muito importante, já que significa uma vitória ‘total’ sobre a concorrência.

A opinião de Hildy Johnson em relação ao Governador é sintomática da relação entre os jornalistas e os políticos, na época do filme:

Johnson: *O Governador até enforcaria a sua própria avó, para ser reeleito.*

No decorrer do filme, esta má opinião dos dois jornalistas em relação ao poder político e às forças da ordem é justificada, já que o *mayor* [Presidente da Câmara] e o *sheriff* [Chefe da Polícia] se viram um contra o outro para fugir às responsabilidades, e ambos quebram repetidamente a lei, além de receberem subornos (embora o Governador nunca apareça no filme, é ele quem puxa os cordelinhos durante o filme, manipulando a seu bel-prazer tanto os seus subordinados como os jornalistas).

Esta falta de respeito dos jornalistas para com os políticos e as forças da lei ocorre várias vezes durante o filme, sendo o *sheriff* abertamente ridicularizado pelos jornalistas na sala de

imprensa, mostrando ser fraco, corrupto e facilmente manipulável. Já o *mayor* merece mais respeito aos jornalistas, sendo um ‘animal político’ e mais inteligente do que o *sheriff*, embora depois se perceba que é igualmente corrupto e manipulador.

É também claro durante o filme que o poder político se tenta aproveitar dos jornalistas, com situações caricatas em que o *sheriff* e o *mayor* tentam ser fotografados e entrevistados, aproveitando-se assim do interesse público pelo caso para poderem retirar dividendos futuros nas eleições.

Quanto aos jornalistas, observa-se como Walter e Hildy levam a sério o seu papel de *watchdogs* em relação ao poder político e económico, sabendo que a sua profissão tem a capacidade de salvar vidas, neste caso a vida de um homem mentalmente perturbado, apenas com a mera publicação de uma entrevista.

No final do filme, um diálogo entre os dois jornalistas ilustra o que pode ser considerada a personalidade-tipo da profissão: Walter convence Hildy a não partir e se casar, e antes a escrever a história, apelando ao seu sentido de dever cívico, dizendo-lhe que “*ao fim de quarenta anos, a cidade poderá ver-se livre dos seus governantes corruptos*”, mas também ao seu orgulho, referindo que o que ela está a fazer “*não é uma história, mas sim uma revolução*”.

Finalmente, apela à sua ambição, dizendo-lhe que ela fez algo de grandioso, que entrou para uma nova categoria jornalística, e que a sua peça irá decidir as eleições, elevando-a ao mesmo tempo ao estatuto de ‘jornalista-vedeta’. Walter exemplifica desta forma a Hildy o poder da imprensa, mas também se percebe que, para ambos os jornalistas, os fins justificam os meios, já que pretendem esconder Williams até ser publicada a história em exclusivo no *Post*, fazendo dessa forma com que o *mayor* e o *sheriff* percam as eleições, mas protegendo o Governador.

No entanto, como refere Nelson Traquina:

“Apesar da crítica severa do jornalismo, acabam por ser os jornalistas, a começar pela repórter e o seu director Walter Burns, os heróis do filme. O principal «mau da fita» - também o principal vilão na cultura profissional – é o político corrupto (...). Apesar do tom crítico do filme, o jornalista não é o inimigo número um. Apesar de todos os sacrifícios, o filme diz que vale a pena ser jornalista (...).”

(*idem*, 91)

5.2.2. CITIZEN KANE – O MUNDO A SEUS PÉS – do imperativo ético ao imperativo económico

No início do filme, o objetivo de Charles Foster Kane como responsável do *Inquirer* é claro: Kane considera ser seu dever defender os mais fracos, expressando a sua opinião num diálogo com o seu antigo mentor, Thatcher:

Kane: *É o meu dever fazer com que as pessoas decentes e trabalhadoras desta comunidade não sejam roubadas por uma matilha de piratas sedentos de dinheiro, apenas porque não têm ninguém para defender os seus interesses.*

Este idealismo inicial de Kane que, graças à sua fortuna, pode-se permitir perder um milhão de dólares por ano no jornal, para defender os seus ideais, contrastará com as suas atitudes e a sua ética jornalística no futuro.

Nos primeiros dias no *Inquirer*, Kane publica em editorial a sua ‘Declaração de Princípios’, que estipula o seguinte:

“Providenciarei aos habitantes desta cidade um jornal diário que dará as notícias honestamente.

Também lhes providenciarei um campeão, um lutador incansável dos seus direitos, como cidadãos e como seres humanos”.

Esta admirável ‘declaração de princípios’, que contrasta de forma tão gritante com as atitudes que depois Kane terá, no decorrer do filme, é uma forma de Welles mostrar que, por inerência, os seres humanos, e neste caso os jornalistas, começam sempre a desempenhar uma profissão com vários ideais nobres, tais como o respeito pela verdade, pelos desfavorecidos e pela justiça, ideais esses que durante a sua carreira poderão perder, até se chegar, em casos extremos, aos jornalistas cínicos, oportunistas e desencantados que encontramos em muitos dos filmes analisados, personificados nas personagens de Walter Burns, Chuck Tatum e Cal McAffrey.

Tal como no filme analisado no ponto anterior, em *Citizen Kane* são mostradas várias cenas na redação do *Inquirer*, em dois períodos distintos: a meio do filme, numa cena em *flashback*, vemos o primeiro dia de Kane no jornal, composto por jornalistas idosos e em

pequeno número, que trabalham em silêncio, tal como numa biblioteca, não se vendo o comum rebuliço das redações.

Depois da chegada de Kane, veem-se as várias mudanças que este efetua na redação, que já se assemelha mais a um habitual local de trabalho jornalístico, com comunicações telefónicas entre colegas, falando-se na redação sobre as notícias, preparando-as e editando-as.

Aquando da sua chegada ao *Inquirer*, o idoso editor diz a Kane que o jornal, sendo um matutino, está praticamente fechado doze horas por dia, mas Kane, conhecedor do ciclo noticioso e do que isso acarreta para um jornal, responde-lhe:

Kane: *Isso é uma das coisas que irá mudar por aqui. As notícias acontecem 24 horas por dia!*

De seguida, quando Kane pergunta ao editor por que razão a concorrência tem na primeira página uma notícia sobre o presumível assassinato de uma mulher, e o *Inquirer* não fala do caso, o editor responde-lhe:

Editor: *Estamos a tentar fazer um jornal, não uma folha de escândalos. Não é a nossa função reportar os rumores das donas de casa. Se estivéssemos interessados nesse tipo de coisas, podíamos encher o jornal duas vezes por dia.*

E Kane, demonstrando já a sua ambiguidade, ele que anteriormente falava em servir o povo com a verdade, substitui o ‘velho’ jornalismo pelo ‘novo’, e responde-lhe:

Kane: *São precisamente esse tipo de coisas que nos interessarão a partir de agora.*

A atitude de Kane mostra ao espetador um dos dilemas da profissão, quer no final do século XIX, quer de agora: ao mesmo tempo que quer combater as injustiças, lutar contra os ricos e os poderosos, Kane começa também a praticar um jornalismo tabloide, usando mentiras, manipulação e ameaças, o que faz com que a circulação do jornal aumente, o seu principal objetivo.

Outro exemplo de jornalismo sensacionalista na mesma cena, é quando Kane, em resposta ao facto de a notícia sobre o (suposto) assassinato não ter saído no *Inquirer*, por não

haver informação suficiente para encher três colunas, diz ao editor que “*se a manchete for suficientemente grande, isso faz com que a notícia também seja grande o suficiente*”.

Um exemplo da concorrência jornalística em *Citizen Kane*, e da importância de ter a melhor equipa possível, ocorre quando Kane ganha a batalha ao seu rival, o *Chronicle*, roubando-lhe os melhores jornalistas, e passando a sua tiragem de vinte e cinco mil exemplares para setecentos mil, e o número de trabalhadores do *Inquirer* de uma dezena para quinhentos empregados.

O seu melhor amigo, Leland, não fica satisfeito com as novas aquisições, mostrando o seu desagrado a Kane por os jornalistas comprados à concorrência mostrarem agora um grande entusiasmo pela linha editorial do *Inquirer*, muito diferente da do *Chronicle*.

Durante as celebrações do recorde de tiragens, outro dos jornalistas do *Inquirer* responde a Leland:

Bernstein: *Eles são como qualquer outra pessoa, têm um trabalho para fazer, e fazem-no.*

Só que estes são os melhores jornalistas neste negócio (...). No espaço de duas semanas, Kane já os terá mudado para o seu estilo de jornalismo.

Leland: *Há sempre a hipótese de serem eles a mudar Kane, sem que ele se aperceba disso...*

Neste diálogo entre os dois mais próximos colaboradores de Kane, os jornalistas são vistos como uma mercadoria, como algo acessório, para serem moldados por quem lhes paga, autênticos ‘mercenários dos média’.

Depois do seu primeiro casamento, a obsessão de Kane pelo jornal, pela profissão e pelos seus horários e prazos, é exemplificada numa conversa com a sua mulher, que lhe pergunta por que razão Kane tem de ir todos os dias a correr para o *Inquirer*, e este responde-lhe:

Kane: *Nunca te devias ter casado com um jornalista. São piores que marinheiros.*

Este diálogo, que de certa forma simboliza o que a profissão de jornalista representa, já deverá ter sido dito inúmeras vezes, em épocas diferentes e em locais diferentes, porque ser jornalista é ser ambicioso, é estar sempre de ‘atalaia’, constantemente preocupado com a concorrência e com o fecho de edição, mas é também deixar para segundo plano as relações

personais, que sofrem com o facto de que um jornalista o é 24 horas por dia, e é alguém que tem de estar sempre em movimento, ou a caminho da redação, ou a sair da redação para ir à procura de fontes e de informações.

No caso de várias personagens nos cinco filmes do *corpus*, por vezes essa pouca disponibilidade para as relações pessoais não é algo que pretendam fazer conscientemente, mas sim algo que inevitavelmente acontece, devido aos muitos constrangimentos da profissão.

Como já foi referido, depois de Kane inicialmente ter sido um jornalista com ideais, depressa se mostra mudado, não pelo dinheiro, que já possuía, mas sim pelo poder e pela influência que ganha através do *Inquirer* e dos seus outros meios de comunicação. Por isso, no futuro todos os ideais jornalísticos de Kane se irão perder, devido à sua sede de poder e do que pensa poder conseguir com a sua influência.

Kane já acalenta a ambição desmesurada de ser Presidente dos Estados Unidos da América, e num diálogo com a primeira mulher, que se mostra preocupada com o que as pessoas pensarão em relação a um assunto mencionado no jornal (mas que o espetador nunca descobre qual é), Kane responde-lhe que ela não tem de se preocupar com o que as pessoas pensarão, “*porque elas pensam o que eu lhes disser para pensar*”.

Kane está convencido de que o poder mediático que detém é suficiente para moldar as mentes dos seus leitores, não tendo noção que a sua arrogância, egocentrismo e megalomania o estão a corromper.

Prova desta ‘corrupção do poder’ por parte de Kane, ocorre no final do filme, quando tenta lançar a sua segunda mulher, Susan, como cantora lírica, construindo-lhe uma ópera, comprando-lhe o lugar numa companhia e financiando a montagem de um espetáculo, além de publicar destaques e elogios diários no seu próprio jornal, com manchetes na primeira página.

Numa das cenas mais dramáticas do filme, Kane reencontra Leland, três anos depois de este ter exigido ir para a filial de Chicago, onde escreve a crítica cultural. Depois de Kane ler a dura crítica de Leland à atuação da sua mulher, enquanto este dorme embriagado à máquina de escrever, decide despedi-lo.

Num assomo da sua antiga idoneidade jornalística, e em conformidade com a ambiguidade da personagem, Kane completa a crítica de Leland, sem lhe mudar o tom, e decide publicá-la. No seguimento da confrontação entre ambos, quando Leland acorda e é

despedido, Kane arrepende-se e envia a Leland um cheque com a sua indemnização, a soma considerável de vinte e cinco mil dólares.

Também de acordo com a ética jornalística que Leland demonstra durante todo o filme, este envia a Kane o cheque em pedaços, e também o original da ‘Declaração de Princípios’ de Kane e este, num gesto que simboliza a sua renúncia aos ideais nela escritos, rasga-a em pedaços, sem hesitação.

Em contraste com todas estas cenas, em que os personagens principais mostram de forma hiperbolizada todos os seus defeitos e virtudes, um dos pormenores mais interessantes (e ignorados) da realização de Orson Welles, é o de que o rosto do ator que investiga a vida de Kane e que entrevista os que lhe eram mais próximos, Thompson, nunca ser mostrado completamente, de frente, sendo apenas visto parcialmente ou de perfil, talvez uma tentativa do realizador simbolizar no ecrã a não-corporeidade do jornalista na notícia, nos factos, tentando desta forma manter a sua neutralidade, anonimidade e objetividade.

A personagem ambígua de Kane é o fulcro principal e a razão por que a reportagem de Thompson ficará inacabada, já que em Charles Foster Kane existem muitos homens, e muitos tipos de jornalista, como Orson Welles referiu numa entrevista aquando do lançamento do filme, porque Kane é “simultaneamente egoísta e desinteressado, um idealista e um velhaco, um grande homem e um indivíduo medíocre.” (*in Bessy, 1965:45*)

No filme, a luta da personagem principal contra os poderes instituídos é feita, numa primeira fase, contra representantes corruptos da política e da economia da cidade de Nova Iorque, mas quando a sua influência e o seu poder começam a aumentar, Kane decide concorrer a Governador e utiliza a sua base mediática para atacar a corrupção e o caciquismo do incumbente no cargo.

No início, na *newsreel* de atualidades, menciona-se hiperbolicamente que Kane foi “*o maior magnata da comunicação, desta e de qualquer geração*”, estimando-se os seus leitores em 44 milhões nos Estados Unidos da América, com 37 jornais e uma rede de rádios. Era uma personalidade “*mais noticiável que qualquer uma das suas manchetes*”, à semelhança dos magnatas dos tempos modernos, como Maxwell, Murdoch ou Berlusconi, que além de tentarem influenciar e manipular as opiniões dos seus leitores, e também o processo político e a sociedade no geral, tornam-se eles próprios na notícia, devido às suas opiniões controversas e estilos de vida polémicos e opulentos.

Ignacio Ramonet considera que *Citizen Kane* é um dos primeiros exemplos no cinema de como se efetua a manipulação de massas da opinião pública, e do poder que os

conglomerados dos média têm de influenciar o poder político, mas acha também que “by today’s standards even Kane’s power was relatively limited. As the owner of a limited number of papers in a single country he would have been small fry in comparison to the mega-power of today’s corporate media giants, although this is not to deny that he could have made his mark both at national and local level.” (in *Le Monde Diplomatique*, 2003)

A meio do filme, quando Kane herda a sua fortuna, é aos vinte e cinco anos o sexto homem mais rico do mundo, mas decide não se envolver no mundo das minas de ouro, exploração de petróleo ou em companhias marítimas, decidindo antes administrar o *Inquirer*, um jornal nova-iorquino à beira da bancarrota. As suas primeiras medidas como responsável do jornal são as de expor os ricos e poderosos, tentando corrigir as várias injustiças contra o público, atacando os poderes instalados.

No início, Kane ganha várias causas com esta estratégia, mas começa também logo a derivar para o jornalismo sensacionalista, com manchetes fantasiosas e a apelar à polémica. Apercebendo-se do poder da imprensa e, especificamente, do poder do seu jornal, Kane decide provocar uma guerra em Cuba, entre a Espanha e os Estados Unidos da América, atijando as animosidades entre ambos os países, à semelhança do que Hearst fez na realidade, tendo sido um dos ‘causadores’ da guerra hispano-americana.

Ao seu correspondente em Cuba do *New York Journal*, um dos percursos do chamado *Yellow Journalism* (‘jornalismo amarelo’, populista, mal pesquisado e sensacionalista), que se queixava de que nada estava a acontecer, Hearst terá respondido por telegrama: ‘providencie-me as manchetes, que eu arranjo uma guerra!’.¹⁹

Na já mencionada *newsreel*, Kane tanto é acusado pelos seus opositores de ser comunista, como de ser fascista, enquanto ele se considerava apenas um “americano” (à semelhança de Hearst). Nas imagens, vê-se Kane junto da elite política da altura, o Presidente Roosevelt, Hitler e Mussolini). Segundo o seu obituário noticioso, Kane considerava que na política se devia ser sempre “*uma dama de honor e nunca uma noiva*”, colocando claramente o lucro e os negócios acima dos princípios e da ideologia, embora no início da sua carreira jornalística se considerasse um defensor do povo.

Kane pensa que pode influenciar e manipular os seus leitores, de acordo com as suas próprias regras e opiniões, mas o público também pensa (ou deveria pensar) pela sua própria cabeça, e terá sempre uma opinião sobre determinados assuntos, que poderá não ser

¹⁹ Ralph Keyes, *The Quote Verifier: who said what, where, and when*, 2006, in <http://www.ralphkeyes.com/press-quote-primer/> [consultado em 12-07-2015]

controlável. No decorrer do filme, e utilizando o seu império mediático, Kane tenta ser eleito para Governador de Nova Iorque, fazendo uma campanha jornalística agressiva contra a corrupção e o abuso de poder do atual incumbente, mas apesar de todo o seu poder, não vence a eleição, devido a um escândalo que nem os seus jornais conseguem abafar.

Posteriormente, Kane escolhe não voltar a concorrer a nenhum cargo público, decidindo exercer o seu poder através do seu vasto império mediático, tentando moldar os Estados Unidos da América e o mundo aos seus objetivos, o sucesso económico. Depois da derrota nas eleições, Kane é confrontado na deserta sede de campanha pelo seu melhor amigo, Leland, que embriagado descarrega nele todo o seu desânimo:

Leland: *Falas das pessoas como se fosses dono delas. Desde que me lembro, falaste em ‘dar às pessoas os seus direitos’, como se lhes pudesses dar a Liberdade como um presente, por serviços prestados.*

Em suma, como refere Mesquita, *Citizen Kane* contém, no seu microcosmos cinematográfico, a luta no mundo do jornalismo, entre a sua influência como 4ª Poder e as suas limitações:

“O poder dos media, o fascínio dos media, a dependência dos jornalistas perante os patrões dos jornais, os limites aos poderes dos media – todas estas dimensões, entre si contraditórias, do universo da comunicação jornalística, estão presentes em *Citizen Kane*.”

(Mesquita, 2000:383)

5.2.3. O GRANDE CARNAVAL – a corrupção do 4º Poder

No início do filme, na cena da chegada de Chuck Tatum ao *Albuquerque Sun-Bulletin*, é-nos mostrada a redação e à entrada do escritório do editor, Mr. Boot, está um lema escrito, “*Tell the Truth [Dizer a Verdade]*”, uma das missões mais importantes da profissão jornalística, o que é propositado e irónico, já que durante todo o filme será precisamente o contrário que Tatum fará, com o caso de Leo Minosa. Devido à ignorância, ou falta de oposição frontal do editor do *Sun*, Tatum irá levar a sua avante, substituindo essa verdade por lugares-comuns e sensacionalismo, mas que no entanto levarão o jornal a tiragens enormes.

Nessa cena inicial, a redação do jornal é um local onde se veem apenas alguns jornalistas a escrever à máquina e a trabalhar calmamente, incluindo mulheres e jovens, não existindo o rebuliço típico da redação de um grande jornal, de que Tatum tem saudades. O *Sun* é apenas um jornal de província, onde quase nada acontece, onde o fator tempo e as suas consequências podem ser geridos à vontade pelos repórteres, já que onde nada acontece, não há necessidade de estar a ‘correr por todo o lado’, como referia Hildy Johnson, n’ *O Grande Escândalo*.

Ainda na mesma cena prolongada, ao fazer a sua oferta de emprego ao editor, Tatum entusiasticamente diz-lhe que se não houver notícias para cobrir, este sairá à rua e morderá um cão, invocando o célebre aforismo jornalístico popular de que “quando um cão morde um homem, isso não é notícia, porque é um acontecimento frequente. Mas se um homem morder um cão, isso é notícia” (atribuído, entre outros, ao editor do *New York Sun*²⁰), remetendo para a categoria do Insólito nos Valores-Notícia, segundo Traquina (2004).

Seguidamente, Tatum refere ao editor que um dos jornais onde trabalhou recebeu uma ação judicial por difamação, devido a algo que Tatum escrevera, e que espera não ter assustado com isso o editor, e este diz-lhe:

Mr. Boot: *Não tenho medo de acusações de difamação, porque eu próprio sou advogado. Verifico e duplamente verifico cada palavra que publico.*

Tatum goza com esta política de dupla verificação, comparando-a com o facto de Boot usar cinto e ainda suspensórios, mas mais à frente no filme, quando Tatum lhe começa a enviar o precioso material (a chamada *copy*) da história dramática de Leo Minosa, o editor do

²⁰ Ralph Keyes, *The Quote Verifier: who said what, where, and when*, 2006, in <http://www.ralphkeyes.com/press-quote-primer/> [consultado em 12-07-2015]

Sun não consegue distinguir a verdade da mentira, e o facto de usar cinto e suspensórios não o ajudará para ver que as notícias que publica são tudo menos a verdade, não verificando ele próprio os factos e as fontes.

De seguida, quando Tatum está a explicar o seu particular estilo de jornalismo a Herbie, um jovem colega, pergunta-lhe quantos anos este andou na escola de jornalismo, e depois de Herbie lhe responder que foram três, Tatum diz-lhe, cinicamente:

Tatum: *Foram três anos pelo cano abaixo. Eu não andei em nenhuma universidade, mas sei o que faz uma boa história, porque antes de as escrever, vendi-as numa esquina. E sabes o que rapidamente descobri?*

As más notícias são as que vendem melhor. Porque as boas notícias equivalem a «nenhuma notícia».

Mais uma vez, Tatum descreve de forma precisa outra categoria de Valor-Notícia, a Negatividade, também segundo Traquina.

A meio do filme, quando Tatum e Herbie entram pela primeira vez na gruta onde Leo está soterrado, Herbie menciona que o pai de Leo estava muito preocupado, como se estivessem 84 homens presos na gruta, e Tatum responde-lhe, mais uma vez mencionando outros dois Valores-Notícia referidos por Traquina, a Proximidade (que é sempre mais importante que a Amplitude), e a Personalização:

Tatum: *Um homem é melhor que 84, não te ensinaram isso?*

Herbie: *Ensinaram o quê?*

Tatum: *O ângulo humano. Abres um jornal e lêes sobre 84 pessoas, ou 284, ou um milhão de pessoas, como numa grande Fome na China. Um homem apenas, isso é algo diferente. Queres saber tudo sobre ele. E isso é interesse humano.*

Quando Tatum sai da gruta, depois de ter a primeira conversa com Leo, confia a Herbie que lhe bastaria apenas uma semana deste tipo de notícias para voltar à ribalta, e Herbie escandalizado, responde-lhe:

Herbie: *Estás a brincar! Não podes desejar uma coisa dessas.*

Tatum: *Eu não desejo nada. Não faço as coisas acontecer, tudo o que faço é escrever sobre elas.*

Mas a ironia (cáustica) do filme, é que isso é precisamente o que Tatum irá fazer, condicionando a história com as suas ações, manipulando-a e distorcendo os factos, mostrando que um dos pontos cardinais do jornalismo, a neutralidade, é muitas das vezes apenas um conceito utópico, porque o jornalista é um ser humano, que vive no mesmo mundo em que a sua história existe, que por vezes até conhece as pessoas retratadas, que sabe que a forma como escrever a história poderá ser decisiva para o desenlace de um determinado evento, para a perceção que o público terá desse acontecimento e desses factos.

E, se n' *O Grande Carnaval* Tatum prescinde da neutralidade para se beneficiar a si próprio, há outros casos nos filmes analisados em que os jornalistas abandonam a neutralidade da profissão para ajudar os pobres, os injustiçados e os inocentes, tal como Hildy Johnson, n' *O Grande Escândalo* e Cal McAffrey, em *Ligações Perigosas*.

No filme, além de escrever uma história sensacionalista, focando-se no aspeto da maldição índia (a montanha onde Leo está soterrado é um local de enterro sagrado para a tribo local), Tatum mente acerca da mulher de Leo, que descreve enganadoramente como uma esposa extremosa e sofredora, quando ela é o contrário; e mente acerca do *sheriff*, que é descrito como um herói quando apenas pensa nos votos e na reeleição, sendo também incompetente e corrupto. Tatum mente também repetidamente a Leo, que confia nele cegamente, e mente a toda a gente sobre as suas conversas com Leo.

No final, quando finalmente Tatum compreende que a vida de Leo está por um fio, e se arrepende das suas ações, volta-lhe a mentir, numa das cenas mais dramáticas do filme, mas desta vez por compaixão, para lhe poupar a verdade e não lhe causar sofrimento, fazendo com que morra em paz.

O 'carnaval' que se instala à volta da montanha, por causa da notícia inicial de Tatum, sobre a derrocada e a operação de salvamento de Leo, é em muitos pormenores semelhante ao que acontece hoje em dia com uma notícia de grande cobertura, geralmente uma tragédia: mirones, visitantes, curiosos e a comunicação social em peso (televisões, jornais, rádios).

Embora no filme muitos dos presentes junto à montanha anseiem para que Leo seja resgatado com vida, há também aqueles que aproveitam para lucrar com o sofrimento alheio (e o local, não por acaso, é chamado pelos índios de 'Montanha dos Sete Abutres'). No final

do filme, Tatum, enojado pela sua ‘criação’, informa através do microfone o público, de uma forma crua, que Leo morreu, e manda toda a gente embora, exclamando: “*O Circo acabou!*”.

A má influência da personalidade e ética profissional de Tatum estende-se a meio do filme a Herbie, agora seu protegido, e que também o começa a idolatrar. Herbie, tornado por necessidade no fotógrafo de serviço, começa a acusar o preço da fama e da ambição, sugerindo a Tatum fotos cada vez mais sensacionalistas, e concordando sem hesitar com a ideia de Tatum de se despedirem do *Sun* sem avisar o editor, tornando-se *freelancers*, de forma a poderem rentabilizar da melhor maneira o ‘furo’ e a exclusividade que têm em mãos.

Perto do fim do filme, durante as tentativas de Tatum para recuperar o seu antigo emprego, fazendo um leilão entre vários editores para vender o exclusivo da história de Leo, os responsáveis dos grandes jornais, entre os quais muitos seus ex-patrões, mostram-se muito interessados no que Tatum tem para oferecer.

O editor do *New York Daily*, que jurou que nunca mais voltaria a contratar Tatum, nem que tivesse de bater no teto, diz-lhe depois que está entre ‘a espada e a parede’, já que o seu objetivo, como o de todos os outros editores com quem Tatum está a negociar, é o ‘furo’ e as grandes tiragens, e dá a Tatum de novo o seu emprego, voltando com a sua palavra atrás.

Quanto a Herbie, este é cada vez mais admirador de Tatum e dos seus métodos. Tatum promete que o levará consigo para Nova Iorque, depois de fechar contrato com o seu antigo jornal, e Herbie recusa o conselho do editor do *Sun*, para que regresse ao seu antigo posto, mesmo quando Mr. Boot lhe diz que o caminho que está a trilhar não o levará a lado nenhum. No fim do filme, e antes de desfalecer na redação do *Sun*, quando pretende contar toda a verdade do caso, Tatum pratica uma última boa ação, e diz a Herbie que o seu lugar é à sua secretária antiga.

Numa cena anterior, quando Tatum é confrontado no local do salvamento pelo seu ex-editor, Mr. Boot diz-lhe que não gosta dos seus métodos e dos seus acordos, e Tatum finalmente conta-lhe que se demitiu do *Sun*, revelando-lhe parte da verdade:

Tatum: *Não sou o seu tipo de jornalista, não pertenço na sua redacção, não com aquele aviso na parede [“Dizer a Verdade”]. Mete-se no meu caminho.*

Mr. Boot responde-lhe que o que ele está a fazer é “*jornalismo falso e de golpes baixos [“below the belt”]*”, mas Tatum responde-lhe que “*não é jornalismo de golpes baixos, é jornalismo vindo das entranhas [“in the gut”]. Interesse Humano!!!*”.

O diálogo entre as duas personagens é também uma forma dos autores do filme mostrarem ao espetador que o tipo de jornalismo de Mr. Boot está ultrapassado, que este é o século XX, com outro tipo de jornalismo, em que a verdade, o rigor e o respeito pelos factos já não são os aspetos mais fundamentais para a profissão, e o que interessa é cativar os corações dos leitores, levá-los a sentir como suas as vitórias e as tristezas de quem é retratado nos jornais, apelando às emoções mais profundas no ser humano, mas também aos seus instintos mais primitivos, como o ódio, a sede de violência ou prazer nas desgraças dos outros, algo que nos dias de hoje, no início do século XXI, é já uma das componentes mais ‘banais’ do jornalismo praticado pelos tabloides, e também um dos fatores para o seu sucesso.

Devido a todo o seu protagonismo, durante o filme Tatum torna-se ele próprio um alvo mediático, o jornalista tornado notícia, e Tatum é várias vezes entrevistado pela rádio, dando também ‘migalhas’ dos factos aos seus antigos colegas dos grandes jornais. No final do filme, depois de Tatum ser despedido por telefone pelo editor do *New York Daily*, por não ter reportado em primeira mão a notícia da morte de Leo, Tatum finalmente pretende contar toda a verdade e o seu papel na tragédia, mas o seu ex-patrão recusa-se a ouvi-lo.

Desesperado, Tatum vai com Herbie à redação do *Sun*, onde com a sua arrogância habitual, pede de novo o seu antigo emprego de volta, dizendo a Mr. Boot que lhe irá “*dizer toda a verdade*”, mas colapsa antes de poder contar o maior ‘furo’ da sua carreira: a sua própria história.

Tal como Charles Foster Kane, Chuck Tatum não é um ‘jornalista-vilão’ intrinsecamente mau, nele residem a ‘luz’ e a ‘sombra’, o anjo e o demónio, e o filme espelha isso mesmo:

“Sem piedade, corrosivo e maldoso, *Ace in the Hole* é tão honesto sobre a ânsia de Chuck Tatum em beneficiar do sofrimento dos outros, como em relação ao profundo desdém pelas próprias acções que o personagem demonstra. É uma tragédia com laivos de comédia negra, e um clássico americano.”

(Hopp, 2001:53)

No filme, Tatum manipula facilmente todos à sua volta, para que a operação de salvamento de Leo Minosa demore o maior tempo possível, de maneira a que o seu exclusivo jornalístico também continue.

Na cena em que encontra pela primeira vez o *sheriff* corrupto, a futura relação no filme entre o 4º Poder e as forças da ordem, é posta por Tatum de forma clara:

Tatum: *Ontem à noite ao telefone não o quis incomodar. Apenas quis ameaçá-lo. Se alinhar comigo, consigo-lhe a reeleição, senão crucifico-o.*

De seguida, Tatum alicia o *sheriff* com uma cobertura massiva no jornal, e este concorda, mas Tatum, experiente e atento à concorrência, exige também que o *sheriff* garanta a sua exclusividade às fontes principais (Leo, os seus pais e a sua mulher), impedindo dessa forma que os outros jornalistas façam o seu trabalho nas melhores condições.

Posteriormente, na tenda da imprensa, os importantes jornalistas dos órgãos nacionais, indignados com os métodos de Tatum e do *sheriff*, ameaçam o representante da lei com a denúncia do que está a acontecer nos seus jornais, dizendo-lhe que não tolerarão esse tipo de condicionamento à imprensa, nem que fosse feito pelo diretor do FBI [Federal Bureau of Investigation] (o poderoso J. Edgar Hoover), que se queixarão ao diretor do *Sun*, e até ao próprio Governador (que tal como n' *O Grande Escândalo*, é uma figura nas 'sombras', nunca aparecendo, mas utilizando a sua influência).

Esta cena representa as limitações do 4º Poder, já que o *sheriff* está protegido pelo Governador, que pensa, devido aos artigos de Tatum, que o seu subordinado está a fazer um excelente trabalho.

Quanto a Tatum, este não se preocupa com as possíveis consequências dos seus atos, já que sabe que lhe bastam apenas mais uns dias de exclusividade e censura, para conseguir o seu objetivo, um grande contrato com um jornal nacional (hoje em dia, com a globalização e o alcance dos média, estas atitudes já não poderiam ocorrer, já que tudo se sabe ao minuto, através de todos os ângulos possíveis, e da boca de todos os protagonistas).

5.2.4. OS HOMENS DO PRESIDENTE - os ‘repórteres de investigação-heróis’

A imagética visual do filme, no seu início e no seu final, deve muito às ferramentas da profissão jornalística da época: no início, o título do filme é ‘matraqueado’ à máquina, numa folha branca, e no final, os vários telétipos vão aparecendo no ecrã, impressos de forma incessante. Além disso, o filme utiliza várias imagens de arquivo de programas de televisão, muitos com imagens do Presidente Richard Nixon, além de reproduções das primeiras páginas e de artigos do *Washington Post* e do *New York Times*, o que dá ao filme um tom documental.

A redação do *Post*, que é o cenário mais utilizado no filme, aparece logo nos primeiros minutos, no turno da noite do fim-de-semana, quase deserta, apenas com alguns jornalistas. Nas cenas seguintes passadas na redação, um fator constante é sempre o do ruído das máquinas de escrever e do telétipo a funcionar, e a redação de dia é mostrada como um local com muito movimento, cheia de jornalistas a realizarem inúmeras atividades.

Tal como num dos filmes que analisámos anteriormente, *Citizen Kane*, e num que mencionaremos a seguir, *Ligações Perigosas*, estas cenas, passadas em redações cheias do natural rebuliço de um jornal, pretendem mostrar uma profissão dinâmica, ativa e de *stress*, onde a gestão do fator tempo e dos prazos é sempre uma das principais preocupações dos seus profissionais.

Em várias partes do filme, Woodward é visto a trabalhar em casa (onde estava a dormir, quando é inicialmente contactado para ir ao tribunal cobrir o caso do assalto ao edifício Watergate), a falar ao telefone com os seus colegas, a analisar as pistas que reuniu e a discutir o caso com Bernstein, por exemplo, mostrando que o trabalho de um jornalista é feito 24 sobre 24 horas, embora muitas das vezes esse trabalho seja monótono, repetitivo e infrutífero, tal como as tarefas que vemos Woodward executar, o que também é uma das características do jornalismo de investigação, embora pouco ‘mitificada’: de que o jornalismo que envolve investigar pessoas e factos, por vezes exige que seja feito muito trabalho exaustivo, com papéis ou arquivos (no caso deste filme), ou, atualmente, com dados obtidos *online*.

Quando Woodward no início do filme vai ao tribunal, começa desde logo a pôr em prática a rotina jornalística, embora ainda seja um novato: faz várias perguntas, procura aceder às fontes (tanto os advogados oficiais dos assaltantes, como os advogados officiosos presentes no edifício). A partir do que ouve na sala de audiências, começa logo a tirar

conclusões lógicas, continuando sem descanso a fazer perguntas e a ‘importunar’ um advogado não oficialmente presente na sala, mas com ligações aos assaltantes.

Depois de descobrir a ligação de um dos assaltantes à CIA, Woodward dá o passo seguinte, que é informar na redação o seu superior, um dos editores, Rosenfeld, de que “*a história tem pernas*”, levando este a envolver mais jornalistas na história, incluindo posteriormente Bernstein. No entanto, o processo jornalístico está apenas no seu início, e são precisos mais factos, como refere o editor:

Rosenfeld: *Pode ser uma história, sim, ou podem ser só alguns cubanos malucos.*

A decisão por parte de Woodward de levar uma informação que acha pertinente ao seu superior, é um procedimento habitual na profissão: os jornalistas mais novos, quando entram nas redações, procuram integrar-se, através de processos que visam ‘beber’ a cultura profissional e a política editorial específica desse jornal. Estes jornalistas ‘novatos’ procuram sempre seguir os procedimentos dos mais velhos, e com isso acreditam que serão aceites na comunidade jornalística, tal como é apontado por Traquina, citando um estudo de Warren Breed: “os pontos de vista da direcção da empresa jornalística chegam a controlar o trabalho do jornalista au *fiis du temps* (‘ao longo do tempo’), sobretudo por um processo de osmose.” (Traquina, 2002:80)

O método jornalístico e os passos da investigação de um caso são sempre mostrados ao pormenor no filme, de forma coerente e cronológica: Woodward é visto várias vezes à sua secretária na redação a ligar para a Casa Branca, posteriormente a falar com os seus colegas sobre o caso e o que descobriu, a fazer pesquisa em arquivos, a ligar depois para dezenas de locais à procura de fontes e informação, de forma a avançar com o caso, o que nem sempre consegue.

É um trabalho monótono e repetitivo, como já foi referido, mas que tem de ser feito, para cobrir todos os ângulos possíveis do caso. Ao verdadeiro jornalismo de investigação, exige-se ser o mais completo possível na análise de um caso, investigá-lo através de todas as perspectivas possíveis, porque nada cai por sorte no ‘colo’ dos jornalistas, nem mesmo nos filmes.

Depois de Woodward começar a ligar vários dos factos que obteve, e com os quais consegue fazer uma ligação entre os assaltantes, a CIA e a Casa Branca, dá o passo seguinte,

que é subir de novo na hierarquia interna do *Post*, e ir também mostrar as suas descobertas a um dos outros editores, Simons.

Antes de Woodward e Bernstein começarem finalmente a trabalhar juntos (e a serem apelidados por todos no *Post* como ‘Woodstein’), dá-se uma cena em que se mostra que o jornalismo é um trabalho por vezes solitário, mas que também requer uma equipa e colaboração: sem Woodward lhe pedir, Bernstein começa a reescrever partes da peça inicial do caso, dizendo-lhe depois que o texto podia estar melhor, mais compreensível.

Bernstein, que é um jornalista mais experiente, está apenas a tentar ajudar Woodward, não a tentar roubar-lhe um ‘furo’, mas este ressent-se da situação, dizendo que não está chateado com o que ele fez, mas da forma como o fez. Este momento de tensão dissipa-se, quando Woodward lê as correções de Bernstein e concorda que fazem sentido, apresentando esse texto aos editores.

Esta cena demonstra que a procura do ‘furo’, como já foi mencionado anteriormente, é fundamental no jornalismo, ainda mais importante tratando-se neste caso de repórteres em início de carreira, que ainda terão de provar aos superiores o seu valor e a sua sagacidade.

Essa procura incessante pela grande notícia, pelos factos que mais ninguém tem, ou que mais ninguém conseguiu relacionar, assim como a concorrência, saudável e por vezes impiedosa entre pares, são facetas que fazem parte de muitos filmes sobre jornalismo, dos quais se poderão destacar, além d’ *Os Homens do Presidente*, *While the City Sleeps/Cidade nas Trevas*, de 1956, *The China Syndrome/O Síndrome da China*, de 1978, *Capote*, de 2005 e *Zodiac*, de 2007, entre outros.

Seguidamente, Rosenfeld e Simons discutem entregar o caso a outros jornalistas mais experientes, mas Rosenfeld reconhece ambição nos jovens jornalistas, e que eles merecem continuar a trabalhar no caso, dizendo a Simons que Woodward e Bernstein têm feito um bom trabalho e que se têm esforçado, e ainda porque:

Rosenfeld: *Eles têm fome [de notícias]. Lembras-te de quando tu tinhas essa fome?*

O processo de integração e de aprendizagem das regras e normas jornalísticas de um determinado jornal, que na maioria das vezes é conseguido por osmose, como foi referido, é mostrado nesta cena como tendo sido um sucesso, ganhando Woodward e Bernstein, graças às suas ações e forma de trabalhar, crédito no jornal e a confiança dos seus superiores.

Bernstein, um jornalista que diz a Woodward andar “*nisto desde os 16 anos*”, é também mostrado em várias circunstâncias na sua rotina jornalística: depois de começar a colaborar com Woodward, entrevista várias fontes, tirando a partir daí conclusões que fazem avançar o caso, contacta a Casa Branca e a Biblioteca do Congresso, entre outras atividades (o retrato credível de Dustin Hoffman como Bernstein e o de Robert Redford como Woodward, deve-se muito ao facto de os dois atores terem passado várias semanas no *Washington Post*, imiscuídos na vida da redação e assistindo a várias reuniões de trabalho).

Os dois jornalistas são constantemente mostrados a escrever à máquina, a trabalhar nas suas peças jornalísticas, mas também a sair da redação e a fazer trabalho de ‘sapa’, ou seja, a ir aos locais onde estão as fontes e onde podem obter informações.

Mais uma vez, o filme alcança um tom documental pelo facto de a maioria das cenas no exterior, relacionadas com a pesquisa dos dois jornalistas, terem sido filmadas nos locais onde ocorreram, como a Biblioteca do Congresso, as proximidades da Casa Branca, o edifício Watergate, entre outros.

É apenas meia hora depois do início do filme que Ben Bradlee, o editor executivo, tem as primeiras linhas de diálogo, quando entra pela primeira vez em contacto com os dois jornalistas, junto às suas secretárias: Rosenfeld, tentando aliciar o seu superior com a habitual referência ao ‘furo’ e à vantagem sobre a concorrência (tema que está sempre omnipresente no filme), diz-lhe que a peça inicial é “*um bom e sólido exemplo de jornalismo americano...que o New York Times não tem*”.

Bradlee, consciente da importância da verificação e da confirmação dos factos, diz aos dois jornalistas: “*Vocês não têm nada (...). Não chega*”. Depois de cortar alguns parágrafos e remeter a história para as páginas interiores, para desapontamento de Woodward e Bernstein, diz-lhes apenas: “*Consigam informações mais sólidas*”.

A meio do filme, dá-se o primeiro contacto de Woodward com o icónico ‘Garganta Funda’, que na cena em que aparece inicialmente não é identificado, apenas se sabe que é uma fonte anónima, que Woodward já anteriormente havia usado, e com ela discutido material sigiloso e de segurança nacional.

Os contactos subsequentes com ‘Garganta Funda’ são realizados numa garagem, depois de uma série de instruções em código para se reunirem, cenas que fazem parte da iconografia da história do cinema, representando no imaginário coletivo do espetador o estereótipo das situações em que os jornalistas se encontram em segredo com as suas fontes anónimas,

percebendo-se nestas cenas como a fonte anónima deve ser protegida a todo o custo e quais as considerações a ter, quando se usa a sua informação numa notícia.

No seu primeiro encontro com ‘Garganta Funda’, Woodward diz-lhe isso mesmo:

Woodward: *Não o citarei. Nunca o citaria, nem mesmo como uma fonte anónima. Tudo o que me disser, ficará escondido no fundo da notícia. Pode confiar em mim. Sabe disso.*

Este diálogo representa a enorme importância das fontes, porque sem alguém que possa fornecer informações fidedignas e de valor aos jornalistas, estes não poderão realizar o seu trabalho, e fazê-lo da forma mais competente possível, mas também porque esse jornalista terá de possuir uma reputação de ser alguém em quem se pode confiar.

Neste filme, um dos pormenores mais interessantes é o facto de que, embora Woodward seja um jornalista ‘novato’ dentro do *Post* (e em comparação com Bernstein, que é muito mais experiente que ele), é ainda assim várias vezes mencionado com admiração pelos seus colegas e superiores como sendo alguém que conhece ‘muitas pessoas de interesse’, o que demonstra que uma rede de contactos é fundamental para a carreira de um jornalista, e também que essa ‘agenda’ de contactos é um fator de reputação e de importância na profissão.

Os Homens do Presidente mostra como, do ponto de vista da cultura profissional, o possuir boas fontes e, sobretudo, fontes que mais ninguém tem, atribui estatuto a esses jornalistas. Os profissionais que conseguem obter essas fontes de qualidade e exclusivas, são vistos pela comunidade jornalística como modelos a seguir, como referências.

O caso Watergate e as suas repercussões, tanto na sociedade americana e no seu sistema político, como no mundo do jornalismo, nos Estados Unidos da América e no resto do mundo, devem-se em grande parte a essa figura da cultura profissional jornalística que, se hoje em dia é perfeitamente legítima e conhecida do público, antes dos eventos retratados n’ *Os Homens do Presidente*, raramente era usada: a fonte anónima, que desde 1974 se tem tornado um dos fatores mais presentes e úteis para os jornalistas de investigação, que em inúmeros casos chegaram a ser presos para proteger as suas fontes anónimas.

Se for usada de acordo com a ética e a deontologia da profissão, é uma arma poderosa para poder conseguir informar o público de uma forma mais completa, mas também pode ser utilizada para manipular o jornalista e a opinião pública.

Um dos exemplos mais marcantes no filme, do que é preciso para se ser um repórter investigativo de sucesso (mas que curiosamente não aconteceu na realidade, sendo um ‘enxerto’ da primeira versão do argumento), é uma cena em que Bernstein viaja até Miami, de forma a poder contactar o Promotor Público que está a investigar as ligações dos assaltantes de origem cubana à sua cidade. Depois da reunião marcada ser adiada em cima da hora, sem explicação, Bernstein utiliza um estratagema para entrar no escritório do Promotor, confrontando-o e obrigando-o a revelar os dados confidenciais que tem em sua posse.

Este, amedrontado e receoso pelo facto de Bernstein ser jornalista do *Post*, dá-lhe, como fonte anónima, os dados de que Bernstein necessita, um nome que este imediatamente transmite a Woodward, dizendo-lhe que contacte essa potencial fonte antes que o *New York Times* o faça.

Somente a meio do filme é que Woodward e Bernstein são finalmente chamados ao escritório de Ben Bradlee, outro degrau na hierarquia do *Post* que os dois jornalistas sobem, um sinal de que o caso começa a ter importância e a tornar-se mais credível e com potencial.

Mas Bradlee diz-lhes novamente que o caso ainda não tem qualidade suficiente para a primeira página. No seguimento do filme, e à medida que o caso se vai deslindando e tornando cada vez mais importante, as reuniões no escritório de Bradlee com todos os responsáveis do jornal começam a ser mais frequentes.

Woodward e Bernstein, que em todas as conversas com as fontes, em pessoa ou telefonicamente, se identificam sempre como jornalistas do *Post*, comportam-se sempre de forma irrepreensível nessas situações, embora demonstrem muito engenho e astúcia. Os dois jornalistas são sempre vistos enquanto estão a trabalhar, vestidos de maneira formal, de fato e gravata, tanto no *Post* como no exterior (ao contrário de Bradlee e dos outros editores, que muitas vezes aparecem vestidos informalmente na redação).

Essa vontade de parecerem mais credíveis, mais responsáveis e mais experientes aos olhos das fontes que contactam, e aos dos seus superiores no *Post*, faz com que ao longo do filme os dois jornalistas sejam mostrados cada vez com mais confiança nas suas capacidades e no seu papel, sendo também mais respeitados e reconhecidos pelas fontes que abordam, mudando durante o filme de jornalistas novatos e de 2ª classe, para jornalistas de pleno direito.

Antes das filmagens de *Os Homens do Presidente*, Ben Bradlee realçou a importância para a profissão da credibilidade, referindo que “esperava que o filme mostrasse que os

*jornalistas procuram de forma muito intensa serem considerados como profissionais responsáveis”.*²¹

Este código de conduta e de cuidado no aspeto exibido pelos dois jornalistas, hoje em dia praticamente já não se usa, e embora Cal McAffrey em *Ligações Perigosas* possa ser considerado um ‘herdeiro espiritual’ de Woodward e Bernstein, na realidade, tanto na sua conduta e metodologia de trabalho, como no seu aspeto e até mesmo na sua ética, é o oposto de Woodward e Bernstein.

Os últimos minutos do filme são momentos sem diálogos, apenas com o som da televisão sintonizada na cerimónia de posse do Presidente, numa redação quase deserta, mas onde ao fundo da imagem se veem Woodward e Bernstein escrevendo à máquina sem parar. O resultado dessa perseverança, profissionalismo e determinação, será depois subentendido a seguir, na sucessão de telétipos que mostram a demissão de Richard Nixon.

Tudo o que acontece depois da queda do Presidente a Woodward e Bernstein, o reconhecimento profissional, os prémios Pulitzer, a instantânea fama e sucesso, não têm lugar neste filme, porque o seu objetivo, desde o início, foi o de mostrar a importância do trabalho jornalístico, metódico, metuculoso e profissional, que não leva a recompensas materiais e à fama, o oposto do *glamour* com que por vezes se confunde a profissão.

Mas ainda assim, como refere Barbie Zelizer, as ações de Woodward e Bernstein mudaram a paisagem jornalística:

“Dan Rather disse que « o heroísmo de Woodward e Bernstein» transformou o jornalismo numa «profissão cheia de charme». Tudo isto fez com que fosse fácil alegar que o caso Watergate continua a ser «um momento de orgulho na história do jornalismo americano».”

(Zelizer, 2000:46)

Mas as mudanças sísmicas no panorama jornalístico americano (e mundial), não se ficaram apenas pela (re)descoberta da “figura do herói que, representando as aspirações do maior número, corre, em nome de todos, os riscos que cada um recusaria correr individualmente.” (Ungaro, *in* Traquina, 2004:93)

²¹ Ben Bradlee, no jornal *The Washington Post*, 11-04- 1975, “When Worlds Collide: Lights! Camera! Egos!”, por Tom Shales, Tom Zito & Jeannette Smyth, *in* <https://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/features/dcmovies/postinfilm.htm> [consultado a 12-08-2015]

Com efeito, como Kovach e Rosenstiel sublinham, as repercussões do caso Watergate e dos métodos da sua investigação mudaram a própria forma de fazer e de mostrar o jornalismo nos Estados Unidos da América, a nível nacional e local:

“Todo o jornalismo mudou, sobretudo em Washington. A.M. Rosenthal, director do *New York Times*, ficou tão perturbado com a forma como o *Washington Post* dominara o caso Watergate, que ordenou uma reorganização da delegação do *Times* em Washington, criando uma equipa formal de repórteres de investigação (...). A *CBS News* lançou o seu próprio programa de jornalismo de investigação, *60 Minutes*, que se tornou o programa informativo de maior sucesso que a rede televisiva alguma vez produziu. Para não ficarem de fora, os noticiários das televisões locais foram, pouco depois, inundadas por equipas de investigação próprias.”

(Kovach & Rosenstiel, 2004:114)

Em termos da relação com o poder político, embora os jornalistas Woodward e Bernstein entrevistem e investiguem vários membros da Casa Branca ao longo do filme, o alvo das suas pesquisas no final, mesmo sem o saberem, será o Presidente dos Estados Unidos da América, Richard Nixon.

Desde o início do filme, os dois jornalistas efetuam vários contactos com a Casa Branca e com fontes governamentais, e embora inicialmente não haja situações de evidente obstrução ao seu trabalho jornalístico, ambos começam a perceber que algo está errado, e que muitas das pessoas se recusam a dar-lhes informações, aparentemente inócuas e de rotina, contradizendo-se sem aparente necessidade.

Os ataques e a obstrução ativa de membros da Casa Branca à investigação de Woodward e Bernstein vai aumentando ao longo do filme, chegando mesmo a acusar os dirigentes do *The Washington Post* de hipocrisia, e de terem *double standards* [duplo critério], uma acusação grave para um jornal tão conceituado como o *Post*.

Estas cenas de ‘choque’ entre o poder político e os dois repórteres, provam, *à posteriori*, sabendo o espetador do desenlace do caso Watergate, ou seja, que a corrupção da administração Nixon se estendia a toda a sociedade americana (e inclusive a vários jornais e jornalistas, que com ela colaboravam em ilegalidades), que uma das tarefas mais importantes

do jornalismo é a de escrutinar e, se necessário, confrontar o poder político, porque os jornalistas, devido à sua ética e devido ao seu treino e experiência, são os profissionais mais preparados para conseguir descobrir atos ilegais, conspirações e encobrimentos que envolvam os representantes eleitos pelos cidadãos.

Como é referido por Cal McAffrey, no filme *Ligações Perigosas*, o público espera dos jornalistas que mantenham a vigilância em relação aos poderosos, que zelem por eles pela defesa das liberdades, que procurem sem descanso descobrir a verdade, que, em suma, sejam ‘jornalistas-heróis’, porque sem esses ‘heróis’, a sociedade tende a ruir e a transformar-se apenas num conjunto de indivíduos que apenas zelam pelos seus interesses, políticos e económicos.

Ben Bradlee, o editor principal do *Post*, perante os ataques cada vez mais fortes da Casa Branca, mantém-se sempre firme ao longo do filme, convencendo também o resto dos editores a apoiar os seus jovens jornalistas, o que demonstra que na profissão jornalística a solidariedade profissional, a integridade e a ética jornalística, desde o mais conceituado diretor de um jornal até ao jornalista mais ‘tarefeiro’, são valores imprescindíveis para que a verdade possa chegar sem obstrução aos leitores.

A meio do filme, no seguimento do primeiro encontro com ‘Garganta Funda’, Woodward desabafa com ele, a propósito dos contratempos do caso:

Woodward: *A história secou. Só temos algumas peças, mas não conseguimos perceber que aspeto o puzzle deve ter.*

‘Garganta Funda’ responde-lhe, desmistificando a importância do poder político e a sua suposta ‘omnipotência’, mas também criticando os meios de comunicação social americanos:

Garganta Funda: *Esqueçam os mitos que os média criaram sobre a Casa Branca. A verdade é que eles não são lá muito inteligentes, e as coisas estão a ficar fora de controlo.*

Através deste diálogo, percebe-se que as armas que o 4º Poder pode utilizar contra o abuso dos políticos são a perseverança, a inteligência, o método jornalístico e a coragem de enfrentar os poderes estabelecidos. Uma das consequências do caso Watergate, foi também o facto de muitos membros da profissão pensarem que tinham mais poder do que aquele que

possuíam na realidade, a chamada *hubris* (que significa ter confiança excessiva, orgulho exagerado):

“[Em 1974] a *Columbia Journalism Review* advertiu que a mesma imprensa iria longe demais «no orgulho, ou mesmo na arrogância, de que pode vir com o poder. No discurso auto-elogioso sobre Watergate é possível que tenha havido demasiado autoconvencimento de que apenas os jornalistas sabem o que é adequado para os jornalistas».”

(Zelizer, 2000:47)

As mudanças para a profissão jornalística foram inúmeras, embora não tantas como se pensou na altura: “no final dos anos 80, o próprio Bernstein admitiu que o caso Watergate não tinha tido o efeito esperado sobre o jornalismo.” (*idem*)

Ainda assim, Watergate mudou o jornalismo por dentro, e forçou também a mudança de relações entre o sistema judicial e político americano, tal como referem Kovach e Rosenstiel:

“A reportagem sobre investigações proliferou a partir da década de 70 do séc. XX, por um lado, devido ao crescente número de investigações realizadas e, por outro, devido às medidas tomadas pelos governos federal e estaduais depois do caso Watergate, no âmbito das quais foram aprovadas novas leis de ética e criados gabinetes especiais para controlar a atuação do governo. Além disso, ao longo destes tempos, os jornalistas passaram a depender mais de fontes anónimas, ao ponto de esta prática se ter tornado uma preocupação tanto para jornalistas como para um público cada vez mais desconfiado.”

(Kovach & Rosenstiel, 2004:122)

A meio do filme, durante uma das reuniões editoriais dos responsáveis do *Post*, percebe-se que até dentro de instituições que deveriam ser independentes do poder político, há receios em relação a esse poder. Um dos editores refere que teve uma conversa ao almoço com um membro da Casa Branca, que lhe disse que estes estavam irritados e intrigados por estarem a sair tantas notícias sobre um caso insignificante, questionando os motivos do *Post*, e ainda menosprezando os jornalistas encarregues do caso.

No final da reunião, Bradlee e o jurista do jornal têm uma conversa sobre as implicações do caso e a possibilidade de represálias por parte da Casa Branca:

Jurista: *É uma história perigosa, para este jornal.*

Bradlee: *Quão perigosa?*

Jurista: *Bem, o que me incomoda não é apenas o estarmos a usar fontes anónimas, ou que tudo o que publicamos a Casa Branca nega a seguir, ou que quase nenhum outro jornal está a republicar o nosso material.*

Desde quando é que o Washington Post tem o monopólio da sabedoria?

Porque é que os Republicanos fariam o assalto a Watergate? (...)

Não acredito na história, não faz sentido!

A luta em que o *Post* está envolvido não é apenas com a instituição mais poderosa do país, a Presidência, e os elementos da administração que sabem que quebraram repetidamente a lei e se sentem impunes, mas também contra a descrença em que algo tão flagrantemente ilegal poderia acontecer nos Estados Unidos da América, aliada ao receio do poder da Casa Branca.

Quase no final do filme, quando Bernstein tenta obter ao telefone um comentário de John Mitchell (antigo Procurador-Geral e o atual responsável do comité de reeleição do Presidente), em relação a uma notícia que o implica em atos ilegais, este, o antigo responsável máximo da justiça americana, espanta-se com o desprazo do jornalista, e ameaça-o abertamente e à dona do jornal, *on the record* [de forma não confidencial]:

Mitchell: *Vocês nem sabem o jogo que vos espera. Quando terminarem, vamos nós fazer uma história sobre vocês!*

Este sentimento de impunidade de quem quebrou a lei (e que até há dois meses era o mais alto responsável judicial do país), reflete-se durante todo o filme nas conversas e nas atitudes de vários membros da Casa Branca e do Partido Republicano (com muito poucas exceções), estendendo-se esta arrogância ao Secretário de Imprensa da Casa Branca, que no final do filme e de forma hipócrita (ou ingénua) ataca o *Post* numa conferência de imprensa, dizendo que os motivos para as notícias do caso Watergate são na realidade as simpatias políticas de Bradlee pelo partido Democrata, tentando desta forma desacreditá-lo:

Secretário de Imprensa: *Eu respeito a liberdade de imprensa. Mas não respeito o tipo de jornalismo sujo praticado pelo Post.*

Mas este tipo de ‘jornalismo sujo’ é um dos maiores legados que a vasta história do jornalismo nos deu, como refere Nelson Traquina, mencionando também a figura da dona do *Post*:

“No início do Século XXI, a pujança da mitologia de Watergate permanece dentro e fora dos Estados Unidos. A morte de Kathleen Graham [em 2001], dona do jornal *Washington Post*, suscitou um número de artigos de comentário sobre a sua vida, em que a figura de Graham é elogiada pelo apoio incondicional aos seus jornalistas e pela coragem de desafiar o poder; foi endeusada e baptizada «a mãe de Watergate» [o mesmo fenómeno repetiu-se anos depois, quando Ben Bradlee, o editor executivo do *Post*, faleceu em 2014].”

(Traquina, 2004:94)

5.2.5. LIGAÇÕES PERIGOSAS – a imprensa e o *online* juntos contra o poder político

O ator principal do filme, Russell Crowe, referiu numa entrevista que se sentiu atraído para a personagem de Cal McAffrey porque, segundo ele:

“Quis explorar a ambiguidade do jornalismo... É um conceito assumido que os jornalistas se mantêm objectivos (...). Mas eles também são humanos, também são afectados emocionalmente (...). Por isso, penso que examinar esse conceito e examinar o papel que a experiência humana tem no jornalismo que lemos, seria muito interessante.”²²

Ligações Perigosas, que como já foi dito é um filme que deve muito a *Os Homens do Presidente*, não só em termos de ideologia jornalística, como também em termos estéticos, tem na personagem de Cal um repórter ‘à moda antiga’, que é mostrado a fazer o seu trabalho de investigação nos locais, junto de testemunhas, contactando com as autoridades (com quem tem uma relação de cumplicidade, vendo-se nessas cenas a cultura jornalística das relações com as fontes).

Cal é mostrado muitas vezes ao telefone na redação do *The Washington Globe*, seguindo várias pistas, trocando informações e comparando dados com os seus colegas, por exemplo. Vê-se também no filme, que tanto na redação *online* como no jornal dito tradicional, os jornalistas não têm horas para fazer o seu trabalho, têm de estar sempre disponíveis para seguir pistas, 24 horas por dia, ou seja, ser jornalista significa fazer parte duma profissão dinâmica, sem horários pessoais e profissionais e na qual a matéria-prima (as notícias), é vista como um primado, como o bem mais importante, e o fator tempo é essencial, algo que os jornalistas terão de ‘domar’ para conseguir realizar as suas tarefas.

No final do filme, vê-se o atual processo de escrita de um artigo, assim como anteriormente se viu toda a pesquisa sobre esse artigo, algo que não é habitual em filmes do género, e que no *corpus* de análise apenas ocorre também n’ *Os Homens do Presidente*.

²² Russell Crowe, no jornal universitário *Silver Chips*, in <http://silverchips.mbhs.edu/story/8246> [consultado em 07-05-2015]

Cal tem uma forma pouco ortodoxa de conduzir as suas pesquisas, mas é um profissional que obtém resultados, é eficaz e competente: utiliza os dados das suas pesquisas, cruza factos e utiliza o seu raciocínio para chegar a determinadas conclusões, tal como um detetive, o típico ‘jornalista-herói’ que não olha a meios nem a regras para obter os seus objetivos e que apenas tem na mente o intuito e a missão de informar.

Em relação à sua amizade com o Senador Collins, Cal não vê essa relação pessoal como um conflito de interesses. A meio do filme, o Senador pergunta-lhe:

Collins: *Estou a falar com o meu amigo, ou com um jornalista?*

Cal: *Tenho de ser ambos.*

Durante o filme, Cal põe a investigação do caso, a verdade dos factos e o noticiar de um caso, à frente das suas relações pessoais e da sua amizade com o Senador, e como mais tarde diz a Della, não se trata apenas de levar até ao fim o caso que estão a investigar, por este ser um grande ‘furo’, é também uma questão de “*ser o mais correto a fazer*”.

Tal como nos outros filmes analisados, *Ligações Perigosas* mostra cenas da vida na redação, vendo-se ao pormenor um grande número de jornalistas a trabalhar, nas suas diversas atividades diárias, além de inúmeras reuniões de trabalho entre os vários membros da direção do *Globe*.

A rotina jornalística é mostrada na sua plenitude, com destaque para as complexas relações entre o editor e os seus jornalistas, as relações entre os próprios jornalistas, em que a hierarquia interna do *Globe* está bem delineada, assim como o papel dos fotógrafos na feitura de um jornal, além da já referida parte da pesquisa e da investigação dos factos.

A idoneidade jornalística de Cal em algumas circunstâncias do filme é posta em causa (por causa das suas ações), mas o jornalista a certa altura no filme usa com a colega Della Frye a expressão “*factos em vez de rumores*”, mostrando assim que não gosta de especular, e refere-se de seguida aos *attack dogs* [‘cães de ataque’] para descrever alguns membros da sua profissão que não têm escrúpulos nem ética jornalística. Por vezes, Cal usa a persuasão e métodos dúbios para obter resultados (chantageia, mente, manipula, obtém declarações gravadas sem o conhecimento das fontes, retém provas importantes para o caso, que não divulga à polícia, por exemplo).

No entanto, Cal mantém uma relação de respeito com a sua colega novata e inexperiente (ainda que ambiciosa) da secção *online*, a quem trata com respeito, dando-lhe vários

conselhos profissionais ao longo do filme, e igual protagonismo em termos da investigação da história.

Tal como n' *Os Homens do Presidente*, é de novo mostrado o desejo de afirmação de quem acabou de chegar à redação, do jornalista 'novato'. Esse desejo de reconhecimento é expresso através dos métodos utilizados, mas tem em comum a ideia de que descobrindo factos, investigando dados e tendo fontes fidedignas, esse reconhecimento profissional por parte dos membros da comunidade chegará mais rapidamente.

No início do filme, antes de Cal e Della se tornarem parceiros de investigação, Della é mostrada na secção *online*, e embora esta vertente do jornalismo não seja mostrada depreciativamente, e até exija à mesma trabalho de investigação e profissionalismo, não é considerada por Cal como jornalismo de qualidade, o que leva Cal a dizer a Della que “*a inexperience não é fatal, mas a incompetência é*”.

Este tema, o da reputação do jornalismo *online* vs. o jornalismo tradicional, impresso, é muito atual e só agora começa a ser explorado em filmes sobre jornalismo, mas será inevitável que no futuro este 'choque de gerações' tenha um grande destaque, acompanhando, como os filmes sobre jornalismo sempre o fazem, as novas descobertas tecnológicas e as consequências que daí advirão para a profissão de jornalista.

Se hoje em dia o veredito é o de que o jornalismo impresso ainda será a forma mais fidedigna e factual de fazer jornalismo, e de que o *online* é um jornalismo feito de pressa, de inexatidões, do apelo ao sensacionalismo e ao imediato, essa opinião poderá mudar no futuro, até porque se o jornalismo *online* está a mudar o panorama das redações e das tiragens dos jornais tradicionais, é inevitável também que os jornalistas do impresso, tal como Cal, tenham de mudar os seus métodos e a sua forma de investigar as notícias.

As relações de Cal com as forças da lei também são mostradas como ambíguas, porque embora se perceba que Cal cultivava essas relações há muitos anos, e as usa quando lhe convêm e quando o beneficiam, irá depois, mais à frente do filme, quando for pressionado e compelido a revelar fontes e informação sobre os assassinatos, considerar que a necessidade jornalística e a sua história são mais importantes que a cooperação com as forças da ordem.

Há um diálogo entre Cal e Della que exemplifica esta situação, mostrando mais uma vez em ação o 'jornalista-herói', que está disposto a quebrar as regras para obter resultados:

Della: *Acabámos de infringir a lei?*

Cal: *Não, isto é o que se chama de boa investigação jornalística.*

Durante o filme, mostra-se claramente a pressão dos jornalistas em cumprir os prazos, o chamado *deadline*, e também em estar à frente da concorrência, o que é referido várias vezes pela editora de Cal e Della, porque para as chefias, o que interessa são as vendas e o exclusivo.

No final, o que o espetador retém do ‘novo’ e do ‘velho’ jornalista, ou seja, entre o jornalista do *online* e o jornalista da imprensa, são retratos estereotipados: um é o jornalista que não tem tempo para cuidar de si próprio, desmazelado, de métodos antiquados, como o trabalho de investigação no local ou o culto das relações pessoais com as fontes; e o outro é a jornalista novata, que é barata mas ambiciosa, que produz conteúdo, embora seja material mais sensacionalista, mas que no entanto vende jornais e obtém publicidade para o jornal.

Um ponto que *Ligações Perigosas* quer claramente fazer, é o de que podem haver pontos de contacto entre estes distintos tipos de jornalistas, já que tanto o impresso como o *online* buscam a verdade e ambos são idóneos.

Existe também a noção de que tanto Della como Cal são obcecados pelo seu trabalho, estão sempre a trabalhar, são mais um exemplo dos ‘cães de caça’ da tradição jornalística, que nunca desistem, que querem acima de tudo contar uma boa história.

A importância do tempo, um elemento essencial da cultura profissional dos jornalistas, é fundamental em *Ligações Perigosas*, assim como também nos outros filmes analisados. É imperioso que os jornalistas não se deixem atravessar pela concorrência, e que sejam os primeiros a chegar aos locais, às fontes fidedignas, ao ‘furo’ que poderá levar o jornal e a sua carreira à ribalta.

O tempo e o desejo de o conquistar estão sempre presentes nestes cinco filmes, e é por isso que Walter, Hildy, Kane, Tatum, Woodward e Bernstein estão sempre em movimento, e que Cal e Della estão também constantemente a entrar e a sair da redação, porque a vitória sobre os prazos e sobre a concorrência é um fator decisivo nas suas vidas, na sua cultura profissional.

Ligações Perigosas, um descendente assumido do filme de Alan J. Pakula (o realizador Kevin McDonald referiu, na entrevista abaixo, que o clássico dos anos 70 foi a sua maior inspiração), é também por isso um filme onde os meandros da política americana são um dos principais fatores de investigação, assim como as relações deste mundo com o das corporações económicas, representados pelo Senador Collins e pelo representante máximo da PointCorp, uma empresa de armamento.

Em declarações à revista francesa *Première*, McDonald referiu as razões porque aceitou a realização do filme:

“Atraiu-me a mistura entre ficção e os tópicos do jornalismo e da política. *Ligações Perigosas* examina as formas como os Estados Unidos da América e a Europa descobrem o que se passa no mundo, e até que grau os jornais e a televisão podem ser considerados de confiança. Numa época em que cada vez menos pessoas leem jornais, qual é a necessidade de informação fidedigna, e qual é a ameaça à profissão jornalística da colisão entre jornalistas e políticos?”²³

No filme, o realizador questiona qual é na realidade o grau de independência da imprensa, qual o estado atual do jornalismo investigativo, e que quantidade de informação é veiculada sem confirmação pelos jornais, através dos lobistas e relações públicas.

No decorrer de *Ligações Perigosas*, mostra-se também a nova era do jornalismo *online*, como algo que tem de dar lucro, um negócio corporativo. Cal McAffrey, no início do filme, parece pôr a sua idoneidade à frente do interesse comercial, dizendo à editora do *The Washington Globe* que não quer aproveitar as suas relações pessoais (com o Senador Collins), para vender jornais.

No entanto, no seguimento do filme percebe-se que Cal anteriormente já usou o seu contacto com Collins para conseguir exclusivos. Há sempre alguma ambiguidade na forma como Cal gere as suas relações com as suas fontes, existindo uma interdependência complexa entre o campo jornalístico e político, um permanente conflito de interesses.

Também se abordam no filme as relações entre a política e as corporações económicas (que detém muitos jornais), outro evidente conflito de interesses. Mostra-se a forma como os políticos se preparam para as suas relações com os média, através de assessores de imprensa. Cal refere, a certa altura, em resposta à sua editora, que é “*jornalista, não publicista*”.

²³ Kevin McDonald, no site da revista *Première*, 2009, in <http://www.premiere.fr/Cinema/Exclus-cinema/Interview-cinema/L-interview-de-Kevin-Mc-Donald-pour-State-of-play> [consultado em 09-05-2015]

Estas relações ambíguas entre o poder político e o poder económico em *Ligações Perigosas*, tal como em muitos outros filmes, afinal não existem apenas nas ficções do ecrã e da televisão, tal como *Os Homens do Presidente* comprovou, nos anos 70.

Na realidade, tal como no filme *Ligações Perigosas*, os responsáveis políticos pensam que estarão a salvo de serem denunciados por atos ilegais, devido ao facto de terem relações privilegiadas com as corporações económicas que detém os jornais, existindo uma linha muito ténue entre estes dois mundos, que prejudica a liberdade de imprensa, e conseqüentemente o direito do público a ser informado.

Como já foi mencionado, as relações entre Cal e o Senador são muito ambíguas no final do filme, simbolizando de certa forma as relações entre o jornalismo e o poder político na atualidade, com ambos a tentarem aproveitar-se um do outro, com os jornalistas a tentar usar os políticos como fontes, e os políticos a tentar manipular os jornalistas da forma mais eficaz possível.

No final do filme, o diálogo entre Cal e Collins, no escritório deste, reflete o *status quo* ambíguo das relações entre os jornalistas e os políticos. Cal, no entanto, também diz claramente ao Senador que o papel do jornalismo como *watchdog* [‘cão de guarda’] terá de continuar a ser feito:

Collins: *Cal, que vais fazer agora?*

Cal: *Sabes muito bem o que vou fazer.*

Collins: *É ridícula a noção que tens do teu próprio valor.*

Cal: *Porquê? Porque já ninguém lê jornais? É só mais uma história, alguns dias de alvoroço, e depois é papel de embrulhar peixe, não?*

No meio de tantos mexericos e especulação à volta das pessoas, ainda acho que elas sabem a diferença entre notícias verdadeiras e tretas.

E elas ficam contentes por alguém se preocupar o suficiente para registar os factos e publicar a verdade.

Neste diálogo, Cal refere, da forma cínica e esperançosa que lhe é característica durante todo o filme, que é imprescindível, para o bom funcionamento de uma sociedade que exista um jornalismo livre de todas as pressões, políticas e económicas, e que esse jornalismo seja praticado de forma neutra e ética, dando ao público a possibilidade de estar bem informado, para poder escolher, em termos do processo político, entre diversas ideologias, diversas

formas de ver o mundo, mas sem que o jornalismo condicione esses mesmos leitores, espetadores e ouvintes, a apenas ter conhecimento duma ‘verdade’, fornecida por interesses políticos, por grupos económicos e pelos *lobbies* que defendem interesses especiais, e que não têm (ao contrário do jornalismo), o bem-estar da sociedade como sua primeira prioridade.

6. CONCLUSÃO

Antes de começarmos a descrever as conclusões a que esta investigação nos levou, iremos brevemente descrever o percurso teórico percorrido.

Assim, começámos por falar de forma sucinta do nascimento da 7^a Arte, o cinema, do imediato fascínio que o público começou desde logo a ter por esta nova invenção, e a forma como o cinema se espalhou por todo o mundo, especialmente a maneira como cresceu nos Estados Unidos da América, através da criação da mítica Hollywood (Jeanne & Ford, 1971; Agel, 1972).

De seguida, abordámos a especificidade do cinema, em termos da sua linguagem, e os fenómenos de identificação e de crença, que acontecem no escuro da sala de cinema, entre o espetador e os seus ‘heróis’ e ‘heroínas’ (Agel, 1972; Benárd da Costa *in* Mesquita, 2000).

Mencionou-se também a teoria da Indústria Cultural e da cultura de massas, que nos anos 60 defendeu que os produtos criados por essa indústria eram apenas produtos sem valor, saídos de uma linha de montagem. Edgar Morin contrapõe que esses produtos têm valor, sendo criados por artistas profissionais e criativos. Falou-se ainda de que os produtos culturais só fazem sentido no ‘confronto’ entre obra e espetador, e que é desse ‘choque’ que se cria a fruição artística (Santos, 2007; Tota, 2007).

A cultura profissional dos jornalistas e as suas rotinas são a ‘espinha dorsal’ desta dissertação, e como tal, foi feita uma análise exaustiva das suas características, tais como o mito do ‘jornalista-herói’, um Robin dos Bosques moderno, que defende os pobres e luta contra os poderosos, e a forma como os jornalistas ‘contam’ histórias sobre si próprios. Abordaram-se muitas dessas características próprias e únicas à profissão, que têm contribuído para que o jornalista seja conhecido como alguém que ‘serve o público’.

A cultura profissional jornalística e os seus procedimentos foram descritos, de forma a se ter um ‘retrato’ da profissão, assim como os conceitos da rotina jornalística - dos quais se destacam o fator tempo, a objetividade, a busca da verdade, a luta contra a concorrência e os prazos -, como facetas essenciais da profissão, e que se encontram em abundância nos cinco filmes analisados.

Finalmente, dentro desta cultura profissional, abordou-se com muito pormenor um dos seus pontos essenciais, o autodesignado papel da imprensa como 4^o Poder, ou seja, como

vigilante dos abusos do poder político e económico, defendendo dessa forma o interesse do público (Traquina, 2004; Zelizer, 2000; Carey *in* Patterson, 2010).

No final do enquadramento teórico, foram ainda resumidamente referidos alguns pontos temáticos com interesse para o tema da dissertação, tais como: a mitologia que foi criada à volta do ‘jornalista-herói’ nos anos 30 e 40; a importância da televisão e a sua predominância, a partir dos anos 50, na formação da imagem do jornalista; a imagem dos fotojornalistas junto do grande público; a forma como determinados acontecimentos reais são depois modificados ou distorcidos, quando adaptados ao cinema; a dificuldade que o cinema tem em ‘digerir’ e abordar com rapidez os eventos mais importantes da história contemporânea, ao contrário da televisão; e, finalmente, a forma como os homens e as mulheres têm sido retratados no cinema, e como esse retrato evoluiu ao longo dos anos (Mesquita, 2000; Kovach & Rosenstiel, 2004; Thompson, 2010).

De acordo com o objetivo desta dissertação - tendo em conta as mudanças na sociedade mostradas pelo cinema ao longo dos anos, perceber como é que a figura do jornalista enquanto profissional tem sido retratada através do cinema -, e depois do enquadramento teórico, em que foram analisadas várias vertentes do cinema e do jornalismo, foram estudados ao pormenor cinco filmes essenciais para se estudar a imagem do jornalista perante o grande público, principalmente em termos dos exemplos da cultura profissional e da rotina jornalística que se encontram nessas obras.

As três hipóteses apresentadas na metodologia foram as seguintes:

A primeira hipótese defende que, embora sejam utilizadas no cinema uma linguagem e narrativa próprias da 7ª Arte, a figura do jornalista é retratada a partir das suas rotinas, características e cultura profissional, havendo por essa razão nos filmes uma correspondência com a realidade.

Ou seja, a lógica narrativa do cinema é diferente da lógica da realidade e, como tal, um filme de ficção, ou até mesmo uma adaptação cinematográfica de eventos reais, necessitará de um tratamento narrativo diferente, utilizando-se também regras diferentes das de uma reportagem, por exemplo. Como as características intrínsecas à atividade dos jornalistas têm raízes na sua cultura e rotina profissional, os filmes sobre jornalismo terão sempre inevitavelmente pontos de contato com a realidade.

Apenas dois dos filmes do *corpus* foram baseados em material biográfico (no caso de *Os Homens do Presidente*), ou semi-biográfico (como no caso de *Citizen Kane*), portanto, é sobre estas duas obras que as conclusões da primeira hipótese serão principalmente baseadas.

Em termos de diferenças entre a realidade e o filme, n' *Os Homens do Presidente* existem pequenas mudanças entre o livro e o filme: o livro é essencialmente uma reportagem jornalística de grande formato, que cronologicamente vai mais longe que o filme, seguindo os acontecimentos até às demissões dos ajudantes de Nixon e à revelação da existência das famosas gravações da sala oval. Estes eventos, no final do filme, são mostrados rapidamente, através de uma montagem de telétipos. Curiosamente, esses telétipos vão depois, por sua vez, para além do livro, até à demissão de Nixon e à inauguração de Gerald Ford como Presidente dos Estados Unidos da América, factos que ocorreram depois do lançamento do livro.

Neste caso, dois objetos comunicacionais interligam-se e complementam-se, cada um com a sua linguagem específica, de maneira a contar a história da forma mais completa possível, mas sempre dentro da sua própria coerência narrativa.

Isto acontece porque o filme não pode ter, por exemplo, cinco horas de duração, descrevendo todos os pormenores que o livro refere, nem o livro pode conter os signos cinematográficos que o filme utiliza, para manter o suspense e o interesse do espetador em acontecimentos que, para todo o efeito, são factos 'cristalizados no tempo'.

Embora o realizador e o argumentista tenham referido que tudo o que foi utilizado no argumento do filme havia sido meticulosamente verificado e confirmado por fontes independentes, foram mudados diversos nomes, e várias pessoas foram 'fundidas' numa só, como no caso de 'Garganta Funda' e da contabilista do comité de reeleição do Presidente (que a certa altura ajuda Woodward e Bernstein), e algumas datas relacionadas com a investigação são condensadas. Mas, no geral, as mudanças são de pormenor, e o filme é muito fidedigno em relação ao livro em que é baseado, com exceção da cena referida no ponto 5.2.4., em que Bernstein engana a secretária de um promotor público, uma ficção que 'sobrou' da primeira versão do argumento.

Uma diferença interessante, foi a criação de uma *catchphrase* [frase sonante], que entrou no imaginário do público devido ao filme, mas que nunca foi dita na realidade, a célebre 'sigam o dinheiro', que supostamente a fonte anónima teria dito a Woodward, mas que foi uma invenção 'feliz' do argumentista William Goldman.

No filme, embora as mudanças tenham sido várias, consistindo principalmente em condensar eventos e personagens para caberem no tempo cronológico do filme, verifica-se que no geral Woodward e Bernstein acabam por efetuar as mesmas tarefas que na realidade, para deslindar esta trama: foi necessário mostrar os dois jornalistas no início de uma investigação, começando a juntar os factos e a descobrir ligações entre pessoas e

acontecimentos, que à partida não teriam nada a ver uns com os outros; foi necessário, para que o filme fosse coerente, mostrá-los a entrevistar fontes, a fazer pesquisa e a confrontar as entidades que procuram obstruir o seu trabalho, tal como seria necessário mostrar isso num filme que fosse baseado num argumento original.

No caso de *Citizen Kane*, e devido ao facto de o seu criador, Orson Welles, ter querido ‘esconder’ que o filme era inspirado pela figura de William Randolph Hearst, muitos dos factos reais tiveram de sofrer modificações, por razões jurídicas, mas há eventos no filme que Welles teria sempre necessariamente de mudar para que a coerência narrativa se mantivesse, e porque em termos cinematográficos há códigos e linguagens que não podem ser adequados para se assemelharem ao real.

Exemplos dessas mudanças, muito importantes no filme, são o facto de na vida real a amante de Hearst, a atriz Marion Davies, nunca se ter casado com ele (ao contrário de Susan, que acaba por se casar com Kane), ou o ter abandonado, tendo inclusive Hearst morrido na sua casa; ainda, e ao contrário do que sucede no filme, o facto de Hearst ter ganho várias eleições para Senador, embora tenha sido considerado como um político extremamente incompetente.

No entanto, os elementos mais importantes do filme, tais como a megalomania de Kane, as suas relações complicadas com figuras paternas e de autoridade, e depois, na sua vivência como jornalista, o seu começo na profissão cheio de ideais de justiça e procura da verdade e a perda desses ideais, trocados pelo lucro fácil e o sensacionalismo, são tudo facetas que a personagem de Kane compartilha com Hearst.

Em termos da cultura profissional, há alguns exemplos no filme que demonstram que a linha entre a realidade e a ficção não é fundamental: as primeiras atitudes de Kane quando chega ao *Inquirer*, são as de tornar o jornal uma publicação mais competitiva, e de fazer com que os jornalistas procurem notícias durante todo o dia; são explicitadas as intenções do jornal e dos seus editores, de defender os interesses do seu público contra os poderosos, tentando dessa forma uma ligação mais pessoal a esse público-alvo; a relação com a concorrência é logo revista por Kane, e torna-se num fator essencial para o sucesso do jornal, o que o leva a contratar os melhores jornalistas do seu rival; as primeiras páginas e as suas manchetes tornam-se parte essencial do jornal, e os ‘furos’ (por vezes inventados), começam a constituir a razão de ser do *Inquirer*.

Todas estas medidas, tomadas por Kane quando chega ao jornal, derivam não do que a principal inspiração para a sua personagem, Hearst, fez na realidade, mas sim do facto de que

embora estas cenas no filme sejam ficcionadas, são atitudes que dependem da razão de ser do jornalismo, das condições que presidiram ao seu nascimento, há vários séculos: há que informar, há que ter uma ligação com os leitores, há que ter exclusivos e há que vencer a concorrência.

A segunda hipótese analisada nesta dissertação defende que existem vários aspetos da cultura profissional dos jornalistas que por vezes são exagerados, quando retratados no cinema.

Nos filmes dos anos 40 e 50 (*O Grande Escândalo*, *Citizen Kane* e *O Grande Carnaval*), são muito raros os exemplos de cenas de jornalistas a desempenhar o seu trabalho, na sua rotina, sendo a sua profissão nestes filmes mais um pretexto para estarem no centro da ação (fuga de um assassino, uma pessoa soterrada vítima de um desabamento, etc.), do que propriamente o ponto fulcral do enredo (tal como n' *Os Homens do Presidente* e em *Ligações Perigosas*, onde o filme 'é' a investigação jornalística).

Tirando breves cenas, raramente se vê os jornalistas a escrever, à mão ou à máquina, e nunca se vê o seu esforço na procura das fontes (tirando a vontade de Hildy e Walter, n' *O Grande Escândalo*, em entrevistarem um condenado à morte, que está na prisão), nunca se vê exemplos de pesquisa, de investigação, e raramente há troca de informação entre colegas sobre as peças jornalísticas, muito menos com os seus superiores hierárquicos (nem Hildy, que tem uma relação intensa com o seu ex- e futuro superior hierárquico, consulta Walter para a escrita da sua peça jornalística, e Tatum, o jornalista d' *O Grande Carnaval*, ignora e trabalha à volta do seu superior, Mr. Boot).

As notícias, quase literalmente, 'caem no colo' destas personagens, como no caso de Hildy, em que o assassino em fuga Earl Williams lhe entra pela janela, ou no caso de Tatum, em que uma caçada às cascavéis se transforma num 'grande carnaval', devido a um simples acaso.

Um dos poucos exemplos nestes filmes, em que a rotina jornalística é tratada de forma a se assemelhar à realidade, ocorre n' *O Grande Escândalo*, quando se mostra um elemento habitual dessa rotina, a espera, pela notícia, pelo 'furo', pelas fontes, durante a cena em que os jornalistas jogam às cartas e leem o jornal na sala de imprensa do tribunal, e apenas esperam.

As redações nestes filmes, quando são mostradas, são-no apenas como cenários de passagem, sendo geralmente cenas de curta duração, que servem para apresentar personagens e onde raramente se regressa durante o filme, mostrando que, para os filmes da época, o 'coração' de um jornal, a redação, não era um fator que valesse a pena ser valorizado, embora

estes filmes fossem sobre jornalismo e sobre jornais, e se passassem durante a feitura de importantes peças jornalísticas.

Em contraste, n' *Os Homens do Presidente*, e depois num filme que o homenageia, *Ligações Perigosas*, os repórteres no desempenho das suas funções são uma parte importante e essencial da narrativa. São mostrados à procura de fontes, na redação e no seu exterior, cultivando as suas relações com as forças da ordem e o poder político e económico, fazendo pesquisas exaustivas em arquivos, bibliotecas ou *online*, um trabalho monótono e repetitivo, mas que é necessário ser feito, falando ao telefone, escrevendo as suas peças, falando entre si e com os seus superiores.

Dois fatores da cultura jornalística em que os filmes mais recentes diferem dos três filmes iniciais, é o facto de n' *Os Homens do Presidente* e em *Ligações Perigosas* se perceber como funciona a hierarquia do jornal, não sendo esta hierarquia abordada ou considerada importante nos outros três filmes. As relações entre jornalistas e entre os jornalistas e os seus editores, são mostradas como complexas, e nos casos de Woodward e Della, assiste-se à vontade dos jornalistas novatos se integrarem no jornal.

Outro fator, que existe principalmente n' *Os Homens do Presidente* (e também na personagem de Della, em *Ligações Perigosas*), é a vontade dos jornalistas parecerem credíveis e responsáveis, e de seguirem um determinado código de conduta, algo que nos três filmes iniciais raramente se vê, observando-se antes jornalistas que não se importam muito com a opinião do público, das fontes e dos seus colegas, sendo 'paladinos da justiça' que não se desviam do seu caminho por nada nem ninguém, como Hildy e Walter (e também Cal McAffrey).

As redações, nos filmes mais recentes, são outro fator de grande contraste com os três filmes iniciais, já não sendo apenas cenários de fundo, mas sim peças fundamentais no filme e até mesmo o seu 'centro nevrálgico', como n' *Os Homens do Presidente*. São cenários verosímeis e baseados nas redações reais, e não apenas simples cenários com uma ou duas secretárias, alguns extras, poucas máquinas de escrever e telefones, o que poderia parecer credível quando se reproduziam nos filmes jornais do início do século ou de província, mas não no caso de um jornal de grande tiragem de Nova Iorque, como por exemplo o *Inquirer*, em *Citizen Kane*.

Em termos da especificidade da cultura e da rotina profissional dos jornalistas, há também uma clara divisão entre os filmes dos anos 40 e 50 e os dois filmes mais recentes. Assim, conceitos fundamentais à profissão, como a neutralidade, a objetividade, a independência e o

‘dizer a verdade’, por exemplo, são pouco respeitados pelas personagens principais d’ *O Grande Escândalo*, *Citizen Kane* e *O Grande Carnaval*.

Raramente se vê Hildy, Walter, Kane e Tatum a preocuparem-se com estes preceitos, sendo pelo contrário inúmeras vezes ignorados por todos eles, os ‘cavalheiros da imprensa’, que como refere uma personagem n’ *O Grande Escândalo*, ‘só têm dito e escrito mentiras’, procedimentos muito diferentes do autoproclamado ‘lutador incansável dos direitos do público’, representado por Charles Foster Kane, no início de *Citizen Kane*.

N’ *Os Homens do Presidente*, que ainda hoje, ao fim de 40 anos, se pode considerar o filme que mostrou de forma mais verídica a imagem de um jornalista, vê-se toda a rotina jornalística ao pormenor, observando-se também, em termos éticos, os jornalistas no geral a cumprir as regras da profissão.

Os ‘jornalistas-tarefeiros’ e meticulosos, representados por Woodward e Bernstein, transformaram-se, devido ao resultado das suas ações, em ‘jornalistas-heróis’, influenciando dessa forma incontáveis espetadores ao longo dos anos, e de certeza futuros profissionais do jornalismo. Embora, como foi referido, o efeito e as consequências do caso Watergate para a profissão se tenham desvanecido logo nos anos 80, continuam a ser um exemplo de jornalistas íntegros, a imagem perfeita do jornalista enquanto profissional e, devido a isso, verdadeiros ‘heróis’ para os seus pares.

Ligações Perigosas, embora seja um herdeiro dos valores d’ *Os Homens do Presidente*, é também um filme que decorre mais de 30 anos depois, e por isso reflete também as mudanças e a evolução no mundo do jornalismo.

Se, nos três filmes iniciais, também existia uma dicotomia e uma luta entre o ‘velho’ e o ‘novo’ jornalismo, o jornalismo à moda antiga vs. o jornalismo *in the gut* de Chuck Tatum, que privilegia o interesse humano, em *Ligações Perigosas* a luta já é entre o jornalismo tradicional impresso vs. o jornalismo *online*, o ‘futuro’.

Em relação aos pontos em que os cinco filmes se assemelham, há aspetos únicos da profissão jornalística que são retratados de forma semelhante em todos os filmes, tais como os anteriormente mencionados ‘jornalês’, o pensamento de alcateia [*pack journalism*], o interesse pelos critérios de noticiabilidade, a obsessão pelo ‘furo’, pelos prazos e pelo fator tempo, entre outros, que podemos dizer são as ‘regras não escritas’ da profissão.

Mesmo com todas as diferenças já anteriormente apontadas, aspetos como a obsessão com o seu trabalho, que faz um jornalista sê-lo 24 sobre 24 horas, a sua ambição e a vontade de sucesso, a importância da experiência no terreno, a atenção dada à concorrência, que está

sempre presente na mente das personagens, o desejo de aumentar as tiragens, por exemplo, tornam os jornalistas dos anos 40 e 50 muito semelhantes aos jornalistas d' *Os Homens do Presidente* e *Ligações Perigosas*, já que todos são parte de uma cultura partilhada, que os argumentistas sabem existir há séculos, e que terá de ser transmitida inevitavelmente no grande ecrã, de maneira a tornar esses jornalistas credíveis; há certos mandamentos e certas características que terão de ser espelhadas num filme, para que o público acredite estar a ver um jornalista, independentemente de este ser um 'herói' ou um 'vilão'.

A terceira hipótese apresentada, de que os jornalistas são representados nos filmes como agentes do 4º Poder, a imprensa, com relações conflituosas com o poder político e económico, foi comprovada em inúmeros exemplos dos cinco filmes.

Assim, em todos eles, desde *O Grande Escândalo* a *Ligações Perigosas*, as personagens principais dos jornalistas, quer sejam éticos e profissionais, os chamados 'jornalistas-heróis' (como Walter, Hildy, Woodward, Bernstein, Cal e Della), quer sejam 'jornalistas-vilões' (como Kane e Tatum), chocam com as forças da ordem e da autoridade, e com os representantes do poder político e económico, que de várias formas tentam sabotar o seu trabalho.

Ocorrem vários exemplos nos filmes dessas obstruções ao desempenho da profissão jornalística, que vão de simples impedimentos à realização de entrevistas e de acesso às fontes, até chantagens e ameaças. Como já foi mencionado, não há respeito mútuo entre estes dois campos, ocorrendo em todos os filmes uma 'paz podre' entre os representantes dos média e os representantes dos poderes instituídos, que tentam sempre aproveitar-se uns dos outros.

Também em todos os filmes, d' *O Grande Escândalo* a *Ligações Perigosas*, o choque frontal entre o 4º Poder e o poder político e económico é apresentado como inevitável, o que de certa forma é um fenómeno saudável, já que os filmes decorrem numa sociedade democrática; no entanto, esse choque nunca é receado pelos jornalistas e até, em certos casos, é procurado e 'provocado' por eles.

Os jornalistas, imbuídos da proteção que o 'manto' do 4º Poder lhes outorga, enfrentam, sempre com muita coragem, desde chefes de polícia de lugarejos no Novo México, como n' *O Grande Carnaval*, até ao homem mais poderoso do mundo, o Presidente dos Estados Unidos da América, n' *Os Homens do Presidente*.

Ao longo dos anos e analisando os vários filmes, chega-se à conclusão de que os estratégias pífidas e os métodos ilegais dos poderes instituídos vão fazendo com que as obstruções ao trabalho dos jornalistas se tornem cada vez mais eficazes, e cada vez seja mais

difícil para estes desempenhar o seu trabalho. N' *O Grande Escândalo* e n' *O Grande Carnaval*, as obstruções ou são verbais e não respeitadas pelos jornalistas, ou são estratégias ingénuos e amadores, que nunca surtem resultado. A partir d' *Os Homens do Presidente*, baseado não numa ficção, como os filmes anteriores, mas num acontecimento verídico, é toda uma máquina 'Orwelliana' de vigilância que se põe em movimento, interpondo-se entre os jornalistas e o seu trabalho.

De facto, nos últimos dois filmes analisados no *corpus*, os membros dos média são vigiados, ameaçados, quase assassinados, apenas por cumprirem o seu dever, o de tentar informar da melhor maneira o público.

Se, no geral, os poderes que os jornalistas investigam nos cinco filmes são expostos em toda a sua podridão (com a exceção d' *O Grande Carnaval*, já que Chuck Tatum morre antes de poder revelar que o *sheriff* foi conivente na morte de Leo Minosa), provando-se que são culpados de corrupção, vários abusos de poder e até mesmo assassinatos, o que muda ao longo dos anos são as armas com que os jornalistas os combatem: se n' *O Grande Escândalo*, Walter e Hildy apenas contam com a sua astúcia (e uma escrivãzinha), para derrotarem os corruptos *mayor* e *sheriff*, n' *Os Homens do Presidente* e em *Ligações Perigosas*, os protagonistas já terão de usar todas as 'armas' da cultura jornalística ao seu alcance, para terem sucesso, desde as fontes anónimas e o 'cultivo' da sua agenda de contatos, até à persuasão e às meias-verdades para conseguirem entrevistas, recorrendo mesmo por vezes a subterfúgios pouco legais, sendo sempre essencial contarem com o apoio e a firmeza dos seus superiores, para lutar contra a pressão e as ameaças dos poderes instituídos.

Em suma, o 'jornalista-tipo' retratado nos cinco filmes do *corpus*, é ao longo das décadas um repórter que se preocupa essencialmente com o 'furo', com a notícia que mais nenhum colega ou jornal concorrente tem, e que lhe poderá valer uma carreira.

No geral, utiliza todas as 'armas' que tem ao seu alcance, em termos de rotina jornalística, não se preocupando muito com as hierarquias dentro do jornal, e tem pouco respeito pelas forças da ordem, chocando constantemente com o poder político e económico, sem receio das consequências. Ainda, se for necessário, recorre a métodos menos éticos para apurar toda a verdade dos factos.

Embora este 'jornalista-tipo' seja um profissional com algumas fraquezas, tem também um fator fundamental que o caracteriza: está dos lados dos desprivilegiados e dos injustiçados, e tentará sempre descobrir e relatar toda a verdade sobre os abusos de poder dos ricos e poderosos.

Podemos concluir, em termos da análise das hipóteses apresentadas nesta dissertação, que se o jornalista nos filmes atuais continua a ser ‘herói’, porque a sua luta é contra a injustiça e os seus ideais são nobres, combate nos dias de hoje com menos ingenuidade e, em certo sentido, já é mais um ‘jornalista anti-herói’, porque essas armas com que combate os abusos de poder são as mesmas utilizadas pelos criminosos que persegue e investiga: a manipulação, a mentira, a dissimulação e a inflexibilidade.

Depois de verificadas todas as hipóteses apresentadas para esta dissertação, interessa agora abordar as limitações que este estudo, inevitavelmente, terá: desde muito cedo foi decidido que o *corpus* de análise teria de ser coerente, de forma a permitir que o cruzamento de dados obedecesse a uma estrutura e a uma lógica que tivesse o mesmo ponto de partida, ou seja, o cinema de Hollywood, com todo o protagonismo e alcance que tem no mundo inteiro, e filmes que incidissem apenas sobre a imprensa, por ser o meio de comunicação que aos olhos do público simboliza o jornalismo no cinema, além da maioria dos filmes americanos sobre jornalismo serem precisamente sobre jornalistas de imprensa.

Dito isto, estas opções obrigaram a deixar de fora, devido ao número de filmes escolhido, várias obras sobre jornalismo de imprensa, também elas de muita qualidade, e com pertinência em termos da abordagem que fazem à cultura profissional dos jornalistas, que são apenas citadas de passagem nesta dissertação.

Foi também necessário limitar a análise, pelas razões apresentadas, a filmes lançados nos Estados Unidos da América, não se analisando, por isso, filmes sobre a imprensa oriundos do resto do mundo, principalmente das filmografias inglesa, italiana, alemã e francesa.

Finalmente, o meio de comunicação escolhido, que simboliza de forma *sui generis* o jornalismo no cinema (os jornais de formato tradicional), limitou também esta análise, que não incluiu assim filmes sobre a televisão (a seguir à imprensa, o universo mais abordado por Hollywood), mas também filmes sobre a rádio, o fotojornalismo e o *online*, embora muitos desses filmes sejam referidos na dissertação.

Por todas as razões apresentadas, e na possibilidade de esta dissertação ter continuidade numa futura investigação, seria interessante alargar o leque de filmes a analisar, tanto em termos do número desses filmes, como da sua proveniência e, mais importante que tudo, dos meios de comunicação que são retratados no grande ecrã, podendo-se desse modo aumentar as especificidades da cultura jornalística a analisar, em termos temáticos.

7. BIBLIOGRAFIA

- Afonso, S. *et al*, [2011]. Os 500 filmes da Empire: clássicos incontornáveis da história do cinema, Lisboa: Goody.
- Agel, H., (1972). O Cinema, Porto: Livraria Civilização.
- António, L., (1970). O cinema entre nós, Lisboa: Dom Quixote.
- António, L., (1990). Cinema e Comunicação Social, Portalegre: Câmara Municipal – Festival Internacional de Cinema.
- Bessy, M., (1965). Orson Welles, Lisboa: Presença. biografia de bolso.
- Bird, S. E. & Dardenne, R. W., (1993). Mito, registo e ‘estórias’: explorando as qualidades narrativas das notícias, *in* “Jornalimos, questões, teorias e estórias”, org. Nelson Traquina. Lisboa: Vega Editora.
- Bourdieu, P., (1997). Sobre a televisão, Oeiras: Celta Editora.
- Carvalho, A., (2000). Opções metodológicas em análise de discurso: instrumentos, pressupostos e implicações, *in* Revista Comunicação e Sociedade 2, Vol.14 (1-2), disponível em http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5520/1/CS_vol2_acarvalho_p143-156.pdf [consultado em 04-04-2015]
- Correia, F., (1997). Os Jornalistas e as Notícias, Lisboa: Caminho.
- Gouveia, P., (2010). Playable media: como gerar sistemas e plataformas de cooperação na rede, *in* “Novos trilhos culturais: práticas e políticas”, Santos M.L.L. e Pais J.M., (org.), Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais.
- Hopp, G., (2001). Billy Wilder, Herts: Pocket Essentials.
- Jeanne R. & Ford C., (1971). História Ilustrada do Cinema: cinema mudo, 1985-1930, Lisboa: Bertrand.
- Kovach, B. & Rosenstiel, T., (2004). Os Elementos do Jornalismo, Porto: Porto Editora.
- Mangel, P. *et al*, (2004). 501 must see movies, London: Bounty Books.
- Martin, L., (2001). Leonard Maltin’s 2001: movie & video guide, London: Penguin.
- Mesquita, M., (2000). O droit de regard do cinema sobre os media, *in* Revista de Comunicação e Linguagens, Lisboa: Relógio d’Água, pp. 377-391.
- Patterson, T. E., (2010). Media abundance and democracy, *in* Revista Media & Jornalismo, nº17, vol. 9, nº 2, Lisboa: Centro de Investigação Media e Jornalismo, pp. 13-29.

Penafria, M., (2009). Análise de filmes – conceitos e metodologia(s), *in* VI Congresso SOPCOM, abril de 2009, disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> [consultado em 02-04-2015].

Pym, J. *et al*, (1995). *Time Out film guide: fourth edition*, London: Penguin.

Ramonet, I., (2003). Set the media free, *in* *Le Monde Diplomatique* [English Edition], Outubro 2003, disponível em <https://mondediplo.com/2003/10/01/media> [consultado em 27-04-2015].

Santos, R., (2007). *Indústrias culturais: imagens, valores e consumos*, Lisboa: Edições 70.

Schudson, M., (2003). *The sociology of news*, New York: Norton & Company.

Silva, A.S., (2010). O poder: um novo trilho na análise cultural, *in* “Novos trilhos culturais: práticas e políticas”, Santos M.L.L. e Pais J.M., (org.), Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais.

Simpson, P. *et al*, (2004). *The Rough Guide to cult movies*, London: Penguin.

Simsolo, N., (2007). *Billy Wilder: colecção grandes realizadores*, Paris: Cahiers du Cinema.

Stam, R., (2003). *Introdução à teoria do cinema*, São Paulo: Papirus Editora.

Traquina, N., (2004). *A tribo jornalística*, Lisboa: Notícias Editora.

Traquina, N., (2002). *O que é jornalismo?* Lisboa: Quimera.

Tota, A., (2000). *A sociologia da arte*, Lisboa: Editorial Estampa.

Wolf, M., (1987). *Teorias da comunicação*, Lisboa: Editorial Presença.

Zelizer, B., (2000). Os jornalistas enquanto comunidade interpretativa, *in* *Revista de Comunicação e Linguagens*, Lisboa: Relógio d'Água, pp. 33-61.

Sites eletrónicos de referência consultados:

<http://www.afi.com/> [American Film Institute]

<http://www.bfi.org.uk/> [British Film Institute]

<http://www.imdb.com/> [Internet Movie Database]

<http://oscars.org/> [Academy of Motion Picture Arts and Sciences]