

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO**

Regina Macedo de Azevedo

**A REPRESENTAÇÃO DO CORRESPONDENTE DE GUERRA NO CINEMA: os
exemplos dos filmes Os gritos do Silêncio e Sob Fogo Cerrado**

Porto Alegre

2007

Regina Macedo de Azevedo

**A REPRESENTAÇÃO DO CORRESPONDENTE DE GUERRA NO CINEMA: os
exemplos dos filmes Os gritos do Silêncio e Sob Fogo Cerrado**

**Trabalho de conclusão de curso de
graduação apresentado à Faculdade de
Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do
Sul, como requisito parcial para a
obtenção do grau de Bacharel em
Comunicação Social, habilitação em
Jornalismo.**

Orientadora: Profª Drª Miriam de Souza Rossini

Porto Alegre

2007

Regina Macedo de Azevedo

**A REPRESENTAÇÃO DO CORRESPONDENTE DE GUERRA NO CINEMA: os
exemplos dos filmes Os gritos do Silêncio e Sob Fogo Cerrado**

**Trabalho de conclusão de curso de
graduação apresentado à Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação
da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, como requisito parcial
para a obtenção do grau de Bacharel
em Comunicação Social, habilitação
em Jornalismo.**

Conceito final:

Aprovado em 03 de dezembro de 2007

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Christa Kuschick Berger - UNISINOS

Profª Drª Fatimarlei Lunardelli – UFRGS

Orientadora – Profª Drª Miriam de Souza Rossini - UFRGS

A todos aqueles que exercem o jornalismo com paixão

“Sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia”.

(Eça de Queiroz, *A relíquia*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à dedicação e carinho do meu primo André, pelas noites em claro organizando o trabalho, pela presença amiga e apoio em todos os momentos.

Ao meu irmão Daniel, que é meu exemplo de bravura e competência acadêmica.

Ao carinho de minha cunhada Patrícia, que me motivou a perseverar.

À Roberta, que até mesmo escutou minhas leituras em voz alta e se mostrou a melhor amiga que alguém pode ter.

Ao meu amigo Fabio, pelo suporte audiovisual e acadêmico, e pelos puxões de orelha.

Ao meu amigo Vagner, que acompanhou toda a realização do trabalho, me ouvindo sempre e dando apoio nos momentos críticos.

À amiga Andrize, pelo suporte bibliográfico quando a biblioteca estava em greve e eu não tinha como conseguir os livros.

À Izabel, que sempre teve fé e nunca deixou de acreditar no meu potencial.

À professora Fatimarlei Lunardelli, que me inspirou a paixão pelo cinema e me proporcionou a experiência mais gratificante da minha trajetória acadêmica, com o Programa Filmes e Trilhas.

À minha orientadora Miriam Rossini, exemplo de profissional, que foi também uma amiga e não me deixou desistir nos momentos de crise.

E aos meus pais, que, onde quer que estejam, sempre me enviam forças e não me deixam jamais desistir de lutar.

RESUMO

O presente trabalho monográfico analisará como ocorre a representação do jornalista no cinema, em especial, o correspondente de guerra, avaliando quais os estereótipos recorrentes nos *newspaper movies* que podem ser identificados nos filmes *Os gritos do Silêncio* (The Killing Fields, 1984, Rolland Joffé) e *Sob Fogo Cerrado* (Under Fire, 1983, Roger Spottiswoode). Para tanto, iremos buscar em dois gêneros consagrados do cinema norte-americano, o *western* e o filme de *gângster* características que estarão presentes nos filmes analisados. Utilizando os conceitos propostos por Joseph Campbell sobre o mito do herói, analisaremos como são representados os personagens dos filmes citados. Discutiremos a participação dos personagens nas histórias apresentadas analisando até que ponto o jornalista deixa de ser um espectador para fazer parte da guerra.

Palavras-chave: *Newspaper movies*, Correspondente de guerra, imaginário, representação.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - O jornalista do New York Times Sidney Schanberg de “Os gritos do Silêncio”	50
Ilustração 2 - O jornalista e intérprete cambojano Dith Pran de “Os gritos do Silêncio”	50
Ilustração 3 - O repórter Russel Price de Sob Fogo Cerrado.....	51
Ilustração 4 - Abertura do filme Os gritos do silêncio	52
Ilustração 5 - Abertura do filme Sob Fogo Cerrado	53
Ilustrações 6 e 7 - As imagens são congeladas em analogia ao registro fotográfico em Sob Fogo Cerrado	53
Ilustração 8 - O assassinato do jornalista Alex no filme Sob Fogo Cerrado: um elemento para o caráter de realismo	54
Ilustração 9 - O jornalista Schanberg interroga o major Reeves, atrás da verdadeira versão dos acontecimentos	56
Ilustração 10 - Os jornalistas Schanberg e Pran subornam militares para atravessar o rio de balsa	57
Ilustração 11 - O repórter Price não se convence com o pronunciamento do ditador da Nicarágua	58
Ilustração 12 - Feitos prisioneiros pela primeira vez no filme Os gritos do Silêncio.....	59
Ilustração 13 - Os jornalistas são presos: como heróis, arriscam suas vidas.....	59
Ilustração 14 - O jornalista Price arrisca a vida para tirar a melhor foto.....	60
Ilustrações 15 e 16 - : Dith Pran abandona a família para continuar na cobertura da guerra : o estereótipo do jornalista “casado” com a profissão	61
Ilustração 17 - A jornalista Claire grava boletins radiofônicos para se comunicar com a filha	62
Ilustração 18 - Chegando em Neak Lugon, a súplica do pai por ajuda	63

Ilustrações 19 e 20 - Schanberg bebe uísque; Alex é um fumante contumaz: o estereótipo do jornalista boêmio	64
Ilustrações 21 e 22 - Price utiliza sua arma: a câmera fotográfica	66
Ilustração 23 - Os repórteres tentam forjar um passaporte para Pran abandonar o país	67
Ilustração 24 - Rafael jaz morto. Os rebeldes suplicam: “Faça-o parecer vivo” ..	68
Ilustração 25 - “Não se trata de jornalismo”, suplica o líder rebelde	69
Ilustração 26 - Price descobre que estava sendo espionado: é vítima de seu próprio instrumento de trabalho	70
Ilustração 27 - Claire é informada da morte de Alex pela televisão.....	71

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O CINEMA COMO REPRESENTAÇÃO CULTURAL	16
2.1 DEFININDO REPRESENTAÇÃO	16
2.2 REPRESENTAÇÃO, IDENTIDADE E CULTURA	18
2.3 CINEMA E REPRESENTAÇÃO	21
2.4 CULTURA CINEMATOGRAFICA HOLLYWOODIANA: A GÊNESE DO MITO AMERICAN DREAM	23
3 A RELAÇÃO ENTRE JORNALISMO E CINEMA	31
3.1 CINEMA E JORNALISMO: AS SEMELHANÇAS	31
3.1 BREVE PANORAMA SOBRE FILMES COM A TEMÁTICA DO JORNALISTA ...	34
3.1.1 O jornalista na redação do jornal impresso	35
3.1.2 O jornalista na televisão	40
3.1.3 O jornalista no rádio	42
3.1.4 O jornalista no front de batalha: os filmes de guerra	43
4 A REPRESENTAÇÃO NOS FILMES OS GRITOS DO SILÊNCIO E SOB FOGO CERRADO	49
4.1 A REPRESENTAÇÃO DO JORNALISTA COMO HERÓI	55
4.1.1 O herói que arrisca a própria vida por sua causa	58
4.2 A REPRESENTAÇÃO DO ESTEREÓTIPO DO JORNALISTA	60
4.3 QUANDO O REPÓRTER A NOTÍCIA SE MISTURAM: A FUSÃO DO HOMEM COM A CÂMERA	64
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	76

ANEXO A - Ficha técnica, elenco e premiações de “Os gritos do Silêncio”	79
ANEXO B – Ficha técnica e elenco de “Sob Fogo Cerrado”	81
ANEXO C – Posters do filme Os gritos do Silêncio	82
ANEXO D – Posters do filme Sob Fogo Cerrado	83
ANEXO E – Resenha do filme Os gritos do Silêncio.....	84
ANEXO F – Resenha do filme Sob Fogo Cerrado	86

1 INTRODUÇÃO

O cinema, a sétima arte, exerce um fascínio e encanta gerações desde os experimentos dos irmãos Lumière até os efeitos especiais que povoam as grandes telas nos dias de hoje. Durante minha trajetória acadêmica, meu envolvimento com o cinema se deu na produção e apresentação do programa *Filmes e Trilhas*, que é apresentado semanalmente pela rádio da Universidade, sob a coordenação da Prof^a Dr^a Fatimarlei Lunardelli.

Essa experiência me levou a questionar a relação entre jornalismo e cinema, pois comecei a observar que muitos filmes buscam na figura do jornalista a inspiração para relatar histórias verdadeiras. Vários diretores que abordaram tal temática enfocaram o dia-a-dia do jornalista nos diversos meios de comunicação, bem como retrataram a influência do jornalismo na sociedade contemporânea. Entre eles, podemos citar Orson Welles, Frank Capra, Howard Hawks, Billy Wilder, Elias Kazan entre tantos outros.

Seguindo essa linha, a situação em que o jornalista estaria mais próximo dos acontecimentos, mostrando-nos uma história em tempo real – e muitas vezes fazendo parte dela – é como correspondente de guerra. Os filmes biográficos encontram na figura do correspondente de guerra um excelente personagem, e foi nessa figura ao mesmo tempo romântica e perturbadora que busquei a inspiração para a minha monografia.

Portanto, o objeto de estudo deste trabalho é a representação da figura do jornalista no cinema, em especial do correspondente de guerra, a partir da análise dos filmes *Os gritos do Silêncio* (The Killing Fields, 1984, Rolland Joffé) e *Sob fogo Cerrado* (Under Fire, 1983, Roger Spottiswoode). Os filmes foram escolhidos pela sua abordagem realista da guerra e pelo seu diferencial: eles discutem o papel do profissional inserido nessa situação limite. Mais do que meros espectadores de um conflito, os jornalistas são convidados a participar dos acontecimentos. O primeiro filme, *Os gritos do silêncio* é um filme britânico, mas que conta a história de um jornalista do jornal *New York Times* que foi enviado ao Camboja em 1979, durante a Guerra do

Vietnã. O segundo filme, *Sob Fogo Cerrado* nos traz a figura de um fotojornalista, também norte-americano, dessa vez, inserido na Revolução Sandinista, na Nicarágua.

É justamente em função dessa narrativa realista que os dois filmes apresentam que formulei as seguintes questões sobre eles: que tipo de representação eles fazem da figura do jornalista e como essa representação se relaciona com a que é feita nos demais filmes do gênero? Como é retratada a participação do profissional no conflito? Até que ponto esses filmes problematizam o fato de que alguns jornalistas deixam de ser repórteres e passam a participar da guerra? Através da análise do perfil dos personagens fotojornalistas que aparecem nas narrativas, que elementos podem ser identificados que reforçam o mito da objetividade jornalística, apoiados no registro fotográfico? Até que ponto a máquina fotográfica e o repórter acabam se tornando uma coisa só?

Partindo dessas questões, o objetivo geral deste trabalho é analisar como se dá a representação da figura do jornalista, em especial, do correspondente de guerra, no cinema tendo por objeto de análise os dois filmes já citados. Como objetivos específicos pretendo compreender como o cinema produz representações que atuam sobre o real, e como essas representações se disseminam a partir de alguns modelos representacionais estabelecidos pela indústria cinematográfica, passando a dialogar com o imaginário do público; perceber como as profissões de jornalista e de fotojornalista vêm sendo tratadas no cinema e qual o imaginário produzido sobre elas, e, finalmente, ver como essas representações sobre o correspondente de guerra são reafirmadas e/ou questionadas nos filmes que trazem correspondentes de guerra.

O *front* de batalha é alvo de fascínio e interesse do jornalista que vai cobrir o evento, mostrando ao mundo as atrocidades da guerra. Inserido em uma situação limite, o correspondente de guerra exerce ao máximo a paixão pela profissão, uma vez que a cobertura de uma guerra sempre envolve riscos, e mais: contato com uma realidade cruel. Ou seja, além de cumprir o seu papel profissional, o jornalista no *front* também cumpre uma função social diferente, pois arrisca a própria vida pelo seu trabalho.

Como metodologia, foi usada a pesquisa bibliográfica e a análise fílmica. Analisaremos o gênero, através de um breve panorama sobre os *newspaper movies*,

identificando que características são recorrentes nesses tipos de filme. Buscaremos, também, compreender como os personagens são retratados, procurando identificar quais estereótipos são recorrentes nessas representações.

Portanto, esse trabalho se estrutura da seguinte forma:

No primeiro capítulo, partindo dos conceitos de trabalharemos com os conceitos de representação, imaginário e cultura e como esses conceitos operam dentro da indústria cultural. Usaremos como embasamento teórico nessa discussão, principalmente, os estudos de Yuri Lotman, Stuart Hall, Lúcia Santaella e Douglas Kellner. Também veremos neste capítulo quais foram as estratégias do cinema norte-americano para consolidar a indústria cinematográfica em escala industrial, conjuntamente com um modelo de representação cultural. Através dessa análise, veremos onde se insere o mito do *American Dream*, que pode ser comparado ao mito do herói, utilizando os conceitos propostos por Joseph Campbell. Esse mito, que permeia todo imaginário ocidental, foi principalmente utilizado e popularizado pelo cinema norte-americano. Para fechar este capítulo, analisaremos dois gêneros, o *western* e o filme de *gângster*, tradicionalmente norte-americanos, que nos trazem representações que são retomadas nos filmes que tematizam a figura do jornalista.

No segundo capítulo, estudaremos as relações entre jornalismo e cinema, analisando a consolidação dos *newspapers movies*, que são os filmes sobre a figura do profissional de imprensa. Faremos, ainda, um breve panorama sobre os filmes que abordam a temática, situando os meios em que se inserem: o jornalista na redação do jornal impresso, o jornalista de rádio e o de televisão. Em especial, discutiremos como se dá a representação do jornalista nos filmes de guerra, por se tratar do alvo deste trabalho. Como autores de referência, usaremos os livros: *O último Jornalista*, da pesquisadora Stela Senra, e *Jornalismo no Cinema*, que é relato de um projeto coordenado pela professora doutora Christa Berger, realizado entre 1998 e 2002 no âmbito do programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

No terceiro e último capítulo, nos deteremos na análise dos filmes: *Os gritos do Silêncio* e *Sob Fogo Cerrado*. Analisaremos a representação do jornalista com base no mito do herói e também quais os estereótipos que permeiam a representação do jornalista no cinema e que podem ser observados nos filmes. Logo após, abordaremos

a questão da fotografia e como se opera a relação do instrumento de trabalho com o repórter fotográfico, seguido de uma discussão sobre a questão ética do registro fotográfico, uma vez que os filmes trabalham com questões de fotografias forjadas. Observaremos até que ponto os jornalistas deixam de ser meros observadores da história para fazer parte da história, discutindo até que ponto essa abordagem é uma romantização da figura do profissional de imprensa.

Considerações finais, bibliografia e anexos completam a monografia.

2 O CINEMA COMO REPRESENTAÇÃO CULTURAL

Neste capítulo, vamos definir, para este trabalho, os conceitos de representação, imaginário, cultura e indústria cultural, percebendo os modos como esses conceitos marcam o discurso fílmico. Um filme é uma representação visual e sonora, e, cabe aqui também discutir conceitos técnicos de linguagem cinematográfica, como: a impressão de realidade, o recorte fílmico, a montagem, o campo e fora de campo.

Também vamos abordar a narrativa clássica norte-americana presente na maior parte dos filmes da indústria hollywoodiana, e os dois estereótipos mais recorrentes desta narrativa e que também estão presentes nos filmes sobre jornalistas: o herói do *western* dos filmes de *gângster*.

2.1 DEFININDO REPRESENTAÇÃO

Para melhor entender o conceito de representação, vamos retomar alguns elementos da linguagem cinematográfica. Linguagem, segundo Lotman (1978), é um sistema semiótico ordenado de comunicação que serve para transmitir uma informação. O que define uma linguagem é ela ser constituída por signos, que irão desempenhar a sua função de equivalência material com os objetos. Como nos diz o autor, a arte não se limita a reproduzir o mundo com o automatismo inerte de um espelho: ao transformar em signos as imagens do mundo, a arte enche-os de significações. É assim que devemos compreender o cinema.

Cada imagem projetada na tela é um signo, tem um significado, ou seja, é portadora de uma informação. Temos aqui um caráter de duplicidade: as imagens reproduzem objetos do mundo real, que se tornam significados das imagens reproduzidas na tela. Por outro lado, as imagens podem se revestir de significações complementares, dependendo da iluminação, montagem, combinação dos planos, mudança de velocidade. Indo além, podemos dizer, como bem nos enuncia Lotman

(1978), que a vida representada na tela difere da vida real pela sua segmentação rítmica. Ou seja, embora não aparente, o caráter da montagem vai assegurar todo um significado para o filme, conforme as escolhas do diretor.

Uma vez que um signo sempre substitui alguma coisa, temos aqui uma relação entre o objeto e o signo que o substitui. Essa relação é a representação. A etimologia da palavra representação remete ao latim *representatio*. A origem do termo, como nos explicita Gastaldo (*apud* SILVA, 2005, p.24) situa-se na Idade Média, entre os escolásticos (filósofos cristãos medievais), referindo-se a uma categoria da cognição, o conhecimento, entendido como “semelhança” com o objeto. No fim da escolástica, o termo passou a ser usado para indicar o significado das palavras. Ao longo do tempo, muitos outros sentidos para a palavra representação foram sendo agregados. Segundo Silva (*apud* SILVA, 2005, p. 26), o conceito de representação deve ser entendido nas suas duas dimensões: a representação externa, por meio de sistemas de signos como a pintura, por exemplo, ou a própria linguagem; e a representação interna ou mental – a representação do “real” na consciência.

Portanto, o termo representação se reveste de variados sentidos. Tanto pode referir-se ao conceito de representação social, ou seja, como indivíduos se comunicam e interagem, quanto ao produto social dessa condição de fazer os signos se referirem aos seus sentidos. Neste caso, podemos ter diversas representações: de gênero, do nacional, da guerra, etc. O que se evidencia em cada caso é o caráter de substituição.

Segundo Hall (1997), o termo representação significa atribuir sentido ao mundo real através da linguagem. Esse processo pode ocorrer através de sons, palavras escritas, imagens, notas musicais. Como nos diz o autor, as coisas não significam – nós é que construímos os sentidos, usando os sistemas de representação. O autor ressalta a diferença entre o mundo material - onde as coisas e pessoas existem de fato - e os processos simbólicos, onde operam: a representação, o sentido e a linguagem.

Ou seja, a representação consiste no processo pelo qual membros de uma cultura usam a linguagem. Então, segundo Hall (1997), somos nós na sociedade, dentro das culturas, que criamos os significados, pois, representar, antes de mais nada, é construir significado sobre as coisas. Ou seja, as representações são construções (leituras) sobre a realidade.

Henrique Codato (2004) nos diz que o cinema pode ser concebido como um produto cultural ou uma arte representacional que produz a idéia de um mundo ideal. Logo, essa representação não é universal nem natural: emerge das formas de entendimento e classificação sociocultural de seus criadores. Neste processo, são recorrentes, muitas vezes, os estereótipos.

A palavra estereótipo, etimologicamente, deriva do grego *stereos*, que significa sólido, e da palavra *typos*, que significa tipos. Sua origem retoma o surgimento da imprensa, onde placas sólidas eram usadas na impressão de jornais. De uma forma mais genérica, estereótipo significa uma idéia preconcebida de algo que não se conhece bem, atribuindo a todos os membros de um grupo a mesma característica, geralmente depreciativa.

O termo foi introduzido nas ciências sociais pelo jornalista Walter Lipmann, que estudava as posições etnocêntricas durante a Segunda Guerra Mundial. Como nos elucida LIMA¹, o estereótipo é um pacote de conhecimentos acerca de personalidade ou atributos físicos que assumimos como verdadeiros para toda uma classe de pessoas. Para a autora, os estereótipos estão intimamente relacionados com a memória, uma vez que são utilizados constantemente na reconstrução e até mesmo no entendimento de um fato.

Dentro da narrativa clássica hollywoodiana, o uso dos estereótipos é recorrente. O mocinho, o vilão, o bandido, são estereótipos recorrentes de diversos filmes da narrativa clássica no cinema. O *cowboy* e o *gângster*, mais especificamente representado no subgênero do detetive, é uma característica recorrente nos *newspaper movies*, que será alvo de nossa análise fílmica

2.2 REPRESENTAÇÃO, IDENTIDADE E CULTURA

Na medida em que as representações constroem uma visão de realidade para o grupo, que influencia o modo como esse grupo se insere na sociedade, podemos dizer que as representações se associam a outras noções, como as de identidade e de

¹ LIMA, Maria Manuel. Considerações em torno do conceito de estereótipo: uma dupla abordagem. Disponível em <http://sweet.ua.pt/~mbaptista/consideracoes%20em%20torno%20do%20conceito%20de%20esterotipo.pdf>, Acessado em 19/11/2007.

cultura. O cinema é um produto social, que dialoga com a sociedade para o qual foi feito. Embora um filme dependa do olhar do espectador para ser interpretado, ele também traz consigo os valores de quem o produziu, dando sentido a um discurso específico:

O cinema constrói uma realidade por ser massivamente consumido, gerando um conjunto de representações sociais que passam a permear e dar sentido à noção de realidade de um grupo, mas também reproduz uma realidade, refletindo aquilo que vem sendo construído socialmente. Ele toma parte desse processo de construção da realidade como ator e como espectador. (CODATO, 2007, pg 196)

Ou seja, modelos de comportamento socialmente concebidos são repetidamente utilizados na construção de uma representação. Através desse processo, podemos perceber uma identidade de um grupo. Castells (1999) entende por identidade o processo de construção de significado com base em um atributo cultural, ou ainda, um conjunto de atributos culturais inter-relacionados o (os) qual (ais) prevalece (m) sobre outras fontes de significação.

É através desse conceito de identidade que um grupo se reconhece. A identidade, diferente dos papéis sociais, é construída pelo grupo e internalizada por ele. Uma vez que toda representação é construída por um grupo, podemos observar que a identidade o motiva.

Definir cultura é uma das tarefas mais complicadas no campo da comunicação, e não pela falta de definições, mas sim pelo excesso. Todas as ciências humanas, da filosofia à antropologia possuem suas definições dentro de seu campo de estudo. Dentro da comunicação, mais precisamente dentro do campo da semiótica, podemos citar:

A cultura é a totalidade dos sistemas de significação através dos quais o ser humano, ou um grupo humano particular mantém a sua coesão (seus valores e identidade e sua interação com o mundo). Esses sistemas de significação, usualmente referidos como sendo sistemas modelares secundários (ou a linguagem da cultura) englobam não apenas todas as artes (literatura, cinema, pintura, música, etc.), mas também as várias atividades sociais e padrões de comportamento, mas também os métodos estabelecidos pelos quais a comunidade preserva sua memória e seu sentido de identidade (mitos, história, sistema de leis, crença religiosa, etc.). Cada trabalho particular de atividade cultural é visto como um texto gerado por um ou mais sistemas. Toda troca cultural envolve, portanto, algum ato de 'tradução', na medida em que o

receptor interpreta a mensagem do emissor. (SHUKMAN, *apud* SANTAELLA, 1992, p. 11)

Ou seja, é necessário observar a relação entre cultura e processo comunicacional. Como nos explica Santaella, os fenômenos culturais só funcionam culturalmente porque também são fenômenos comunicativos. E se cultura e comunicação são conceitos interligados, no caso de um dos objetos de estudo da comunicação que é a mídia, o conceito torna-se ainda mais indissociável. As mídias são produtoras de cultura, uma vez que produzem informação com um caráter intencional. Podemos, então, como defende Douglas Kellner (2001), falar de uma cultura da mídia. A cultura da mídia é aquela onde os produtos culturais são oferecidos e forjam modelos daquilo que significa ser homem, mulher, bem-sucedido, etc. Ou seja, a cultura da mídia propõe uma padronização, induzindo os indivíduos a se identificarem com as ideologias, posições e representações sociais e políticas dominantes.

Podemos encontrar semelhanças entre o pensamento de Kellner e os *frankfurtianos*. O Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, fundado em 1923, inicialmente, estudava o materialismo histórico. Por fim, conceberam uma teoria crítica da sociedade. Como dois grandes teóricos que representam essa escola, podemos citar Theodor Adorno e Max Horkheimer. Inseridos no contexto da Segunda Guerra Mundial, esses pensadores assistiam ao que se chamava “colapso da Era Moderna”, que era toda uma reestruturação da sociedade norteada pelo capitalismo. Os pensadores daquela escola verificaram que o capitalismo, em seu estágio avançado, acabou realizando a fusão entre cultura e economia.

Os teóricos da Escola de Frankfurt apresentaram o termo indústria cultural em seu livro *Dialética do Iluminismo*. Segundo Rüdiger (1999), o termo refere-se, de maneira geral, às indústrias interessadas na produção em massa de bens culturais. É necessário entender aqui que a expressão não se refere nem às empresas nem às técnicas de difusão, mas sim a um movimento histórico que transforma a cultura em mercadoria. Nesse contexto, as mercadorias se transformam, como imagens, no próprio conteúdo da mídia; deixam de ser sinônimo de criações artísticas e literárias, englobando, a partir de então, o conjunto da atividade econômica. Os produtos passam

a ser produzidos e vendidos como bens simbólicos e, pouco a pouco, assumem o caráter de mercadoria cultural.

Segundo Kellner (2001, p. 29): “Em nossas interações sociais, as imagens produzidas para a massa orientam nossa apresentação do eu na vida diária, nossa maneira de nos relacionar com os outros e a criação de nossos valores e objetivos sociais”. Ou seja, para Kellner, o papel da imagem, da música e dos demais bens culturais na construção da identidade de um grupo passa pelo domínio da mídia. Nesse processo, estão presentes discursos e mecanismos de indução que fazem com que as pessoas se identifiquem com certas atitudes, certos conceitos e padrões de comportamento, ou seja, a mídia “forja” uma identidade para o grupo. Porém, esse processo é dinâmico: o público, ou receptor, também tem seu movimento de resistência, rejeitando alguns valores propostos pela mídia, e aceitando outros. Existe a produção de cultura pelo emissor, mas movimentos de aceitação e rejeição por parte do receptor. Então, não podemos entender o receptor como passivo perante os produtos culturais.

2.3 CINEMA E REPRESENTAÇÃO

Uma vez entendido o conceito de representação, vamos analisar como ela se processa nos meios audiovisuais. Com o surgimento da fotografia, foi exaltado o seu caráter documental de fidelidade de reprodução. Essa concepção, embora seja um tanto quanto ingênua, foi maximizada com o advento da imagem cinematográfica. Isso porque a imagem fílmica, mais do que a imagem fotográfica consegue reproduzir uma propriedade do mundo visível, que é a noção de movimento.

Desde a primeira projeção cinematográfica, em 1895, quando os irmãos Lumière instauraram o pânico ao exibirem, publicamente, a imagem de um trem em movimento que vinha ao encontro dos espectadores, ficou evidente a confusão entre a imagem do acontecimento e a realidade. Como nos elucidava Ismail Xavier (1984), esse caráter da imagem, chamado de impressão de realidade, foi tema de muitos estudos de teóricos do cinema, que ora encaravam essa característica como um elogio, ora como crítica.

A discussão que nos propõe Xavier é no modo de como devem ser encaradas as possibilidades oferecidas pelo processo cinematográfico. A imagem cinematográfica possui a característica de ser descontínua, e o vínculo entre dois fotogramas se dá pelo processo de montagem (como serão unidos esses os recortes, isto é, o que o diretor vai escolher filmar), que envolve as escolhas de como será construído esse material filmado, como será ritmado e combinado.

Para compreender a imagem cinematográfica, é necessário levar em conta não somente o que está dentro do recorte, mas também o fora de tela. O enquadramento recorta uma porção limitada, dando-nos uma visão parcial de certos elementos. Porém, a visão direta de uma parte suscita a presença do todo, que se estende para o fora da tela. Xavier nos dá o exemplo de uma imagem de um rosto: imediatamente, há a sugestão da presença de um corpo inteiro. Então, o tempo todo, a imagem aponta para o que se chama de “fora de tela”, sugerindo que a ação também se desenrola em um espaço fora do campo de visão.

Diferente do espaço teatral, onde o ponto de vista é fixo e a ação se desenvolve dentro deste espaço, o espaço cinemático² possui uma outra dimensão temporal, dando um novo sentido para as bordas do quadro. Ou seja, o filme poderia ser entendido, ao mesmo tempo, como moldura e como janela para o mundo representado. Xavier retoma os conceitos proposto pelo crítico de cinema e teórico André Bazin, segundo a coletânea feita a partir de seus ensaios intitulada *O que é o cinema*, de 1975, que diz que a imagem fotográfica tem o limite do quadro, isto é, possui o caráter de ser centrífuga, enquanto a imagem cinematográfica é centrípeta, isto é, dialoga com elementos que vão para o fora de quadro.

A “expressividade” da câmera e a montagem também são fundamentais no processo de entendimento da representação. Segundo Xavier, o movimento de câmera reforça a impressão de que há um mundo que existe independente da câmera em continuidade ao espaço da imagem percebida. Enquanto na pintura, o quadro é visto como um retângulo (ou indo além, uma janela) que abre para um universo, existe uma barreira que separa o nosso mundo da tela. Já no cinema, há uma espécie de “fusão”

² O termo espaço cinemático foi introduzido por Noel Burch, que o considerava constituído pelo espaço do enquadramento e o exterior ao enquadramento (XAVIER, Ismail, 1984).

entre o mundo representado e o mundo real, que é uma tradição da cultura ocidental. A “janela” cinematográfica suprime essa segregação física, contribuindo para “carregar” o espectador para dentro da tela. Assim, além de eliminar o distanciamento entre o espectador e a obra de arte, o cinema cria a ilusão de que o espectador está no interior da ação representada.

2.4 CULTURA CINEMATOGRAFICA NORTE-AMERICANA: A GÊNESE DO MITO *AMERICAN DREAM*

Entendendo o cinema como produtor de representações através das quais podemos obter informações sobre o imaginário coletivo, partiremos para um panorama do berço da narrativa cinematográfica clássica, que é os Estados Unidos. A influência do cinema norte-americano é avassaladora. Poucos povos souberam tão bem criar seus mitos e consolidar uma indústria cinematográfica de consumo de cultura tão massiva quanto a norte-americana. Embora nem todos os filmes sejam produzidos em Hollywood, essa cidade tornou-se símbolo da indústria cultural daquele país. E, através da consolidação do cinema norte-americano, podemos entender muito sobre a cultura e o mito cultural norte-americano, que povoa o imaginário de todo o mundo ocidental:

Como argumenta o historiador francês Marc Ferro³, nos Estados Unidos as produções cinematográficas desempenham um papel essencial para a vida social e cultural. A rigor, nesse país, o filme contribui decisivamente para a formação da consciência da História nacional. No que se refere especificamente ao jornalismo, o cinema norte-americano possui o poder de criar imagens e de registrá-las, reproduzi-las e censurá-las. Assim, a sétima arte consegue, através da representação, ‘gerar e manter vivas todas as suas construções, até mesmo aquelas cuja correspondência com as figuras da prática cotidiana o tempo encarregou de anular’. (LEITE, 2001)

O cinema foi, durante a primeira metade do século XX, o mais popular e o mais influente meio de cultura nos Estados Unidos. Em suas origens, até os anos 1910, o cinema desenvolveu-se junto à fase crítica de mudanças estruturais da vida norte-americana, acompanhando a industrialização do país. O apoio dado à consolidação do cinema norte-americano foi essencialmente das classes economicamente mais baixas,

³ FERRO, Marc. História Vigada. In: Cinema e História. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

o que consolida seu caráter de arte de massa. Eram exibidos pequenos filmes a um custo muito baixo, que, antes de mais nada, eram fotografias em movimento:

Os programas duravam, quando muito, quinze ou vinte minutos, tempo suficientemente curtos para deixar uma dona-de-casa deixar o carrinho no vestibulo e entrar com o filho, para as crianças darem uma espiada depois da escola, para os operários das fábricas se deterem e assistirem ao espetáculo a caminho de casa depois do trabalho. À noite e nos sábados à tarde famílias inteiras se reuniam e lá iam, aproveitando para assistir todos os programas do bairro. Os investigadores da classe média, que trabalhavam para o famoso Levantamento de Pittsburg, ficaram estarecidos ao topar, em 1908, com filas pacíficas de operários e operárias esperando para entrar nos 'poeiras'. (SKLAR, p.27 1975)

Ainda não se havia explorado a potencialidade do cinema como indústria cultural para as classes mais favorecidas economicamente. Isso só veio a acontecer na década seguinte, acompanhando as melhorias técnicas do próprio cinema, e sua consolidação como arte, isso é, com uma linguagem própria. Cineastas como D. W. Griffith, que investiram na experimentação técnica e na narrativa longa, conseguiram arrastar a classe média ao cinema. Foi nesse momento que a potencialidade do cinema como indústria foi consolidada.

Instalados no sul da Califórnia, os primeiros produtores cinematográficos encontraram um excelente terreno para suas filmagens: ano inteiro de sol, que favorecia a luz natural para suas filmagens e proximidade com o centro comercial de Los Angeles, o que facilitava a obtenção de qualquer material do qual necessitassem. Além disso, a mão-de-obra empregada se sujeitava a trabalhar sem estar sindicalizada. Aos poucos, consolidou-se ali um pólo de produção de cultura massiva e de indústria do entretenimento, baseado no modelo capitalista do lucro:

O público que freqüentou as salas de projeção nos anos 40, em todas as partes do planeta, mesmo nos países onde existiam cinematografias importantes, como a França e Inglaterra, passou a identificar o cinema como sinônimo de Hollywood, e vice-versa. A consolidação incontestável das películas norte-americanas se explica fundamentalmente por suas bases estritamente industriais, estabelecidas no *studio system*. (LEITE, 2003)

O *studio system* foi a consolidação do cinema hollywoodiano como indústria. Seu auge deu-se entre os anos 1930-1950, quando os filmes possuíam financiamentos dos grandes banqueiros norte-americanos e eram produzidos em escala industrial. Os

estúdios comandavam tudo como uma linha de produção; atores e diretores eram “peças” desse sistema, sempre subordinados aos produtores. Assinala-se aqui, conforme nos elucida Leite (2003), a fase em que o filme se torna mercadoria e o cinema uma indústria, dando início à “internacionalização” dos filmes. As companhias *Warner Bros*, *RKO*, *20th Century Fox*, *Universal*, *Columbia* e *United Artists*, produziam 60% de todos filmes realizados no país. No plano econômico, no entanto, ficavam com 95% do total movimentado com o cinema. Isso porque “verticalizavam” o sistema, integrando as três pontas da operação: produção, distribuição e exibição.

É nessa época também que temos o *star system*, que era a produção de grandes estrelas do cinema. Até então, os atores não possuíam tanto destaque nas produções; muitas vezes, eles cuidavam de suas próprias roupas e ajudavam a montar os cenários. O “estrelismo”, portanto, foi algo fabricado: os atores começaram a ser amplamente treinados em dança, canto e interpretação. Tratados como divindades, os atores retomavam o mito *olympiano*⁴, ou seja, eram tratados como deuses. Focados em assistir ao seu ator favorito no cinema, os espectadores prestigiavam os filmes, e, assim, os produtores garantiam sucesso de público em suas obras.

Dando conta do enorme poder que o cinema exercia sobre a população, ele também foi usado como instrumento político. Em 1922, foi criada a *Motion Picture Export Association of América*. Segundo Leite (2003), era função dessa associação elaborar um Código de Produção para proteger a indústria cinematográfica das questões políticas e morais. A idéia era policiar a distribuição de filmes para que não repercutissem uma má imagem dos EUA; produzir cinejornais e documentários, promovendo o intercâmbio de culturas; incentivar visitas de atores e atrizes a outros países. Na prática, o código delineou a autocensura imposta pelos grandes estúdios às suas próprias produções. Diretores foram levados a mudar seus filmes em favor de causas e opiniões defendidos por autoridades governamentais, de modo a consolidar os valores dominantes para o público que assistia a essas exibições. O cinema hollywoodiano começou a produzir filmes que disseminavam a confiança na recuperação econômica dos EUA, abalados com a crise de 1929.

⁴ Termo introduzido por Edgard Morin (1989), que analisava como as pessoas eram transformadas em semi-deuses pela cultura de massa.

Consolidada a indústria do entretenimento, Hollywood era o mundo da fantasia. A exploração do sexo, principalmente realizada pelas comédias, resultou na represália feita pelo *Código Hays*. A sociedade era muito moralista; como nos elucida Sklar “não havia lugar para mulheres a não ser no palco ou na cama” (1975, p. 210).

Dentro desse grande mundo do entretenimento, dois gêneros se consolidaram como predominantes e contrubuíram para a consolidação dessa indústria: o filme de faroeste, ou *western*, e o filme de gângster, ou policial, que mais tarde segmentou-se em outros subgêneros, como os filmes de detetive, ou filmes *noir*. Dentro desses tipos de filme, temos algumas características recorrentes, como o mito do herói. Os mitos carregam simbologias que são visíveis em nossa cultura até hoje, portanto, também estão presentes nas representações midiáticas, como a cinematográfica. É interessante observar o mito do herói, pois ele é muito recorrente nos filmes que representam a figura do jornalista:

De certo modo, o cinema de Hollywood atualiza o repertório das mitologias antigas; e aqui focalizo esta experiência como uma modalidade de reinvenção da América tanto pelos cineastas, diretores, artistas quanto pelos telespectadores dos quatro cantos do mundo que reconstruem as suas identidades a partir dos homens e mulheres, metrópoles e cidadelas imaginadas no cinema. (PAIVA, 2007⁵)

A noção de mito vem desde os estudos de Carl Gustav Jung, psicólogo suíço que propôs que, além do inconsciente proposto por psicanalistas anteriores como Freud, existe uma herança psicológica comum a toda a humanidade. Ou seja, o inconsciente não carrega somente elementos pessoais, mas também impessoais, aos quais denominou arquétipos, que seriam símbolos coletivos comuns a todos que compartilham da mesma cultura.

Outros pensadores também estudaram o poder do mito. Segundo Joseph Campbell (1990), existe uma jornada do herói. O mito varia conforme a cultura, mas os movimentos do herói em uma trama (no caso, na análise de uma trama ficcional) são sempre os mesmos. O personagem do herói vive em um mundo estável, e recebe o chamamento para partilhar de um mundo hostil, onde vai desenvolver uma trajetória

⁵ Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-hollywood-invencao-america.pdf>. Acessado em 08/11/2007).

rumo ao extraordinário, enfrentando embates de vida e morte, e trazendo consigo um prêmio. O herói sempre se aventura em busca de um objetivo extraordinário, onde vai demonstrar sua bravura e seu valor.

O mito do herói é arraigado na sociedade norte-americana desde sua colonização, quando os pioneiros colonizaram o oeste. A federalização dos Estados é uma característica que fragmenta as culturas – cada localidade tem a sua própria lei. O individualismo é uma marca reforçada pelo evangelismo de seu povo:

Trata-se de uma chave-mestra do mito americano: o evangelismo, que desde as origens da União mantém os americanos – senão todos, pelos menos os governantes – na convicção que o *American Way of Life* é bom, não apenas para os Estados Unidos, e de que nele não há o que mudar. E também de que ele se aplica, com algumas modificações, para o mundo todo. (MESSADIÉ, 1989, p.51)

O *American Dream* se insere nesse contexto. O termo, muito utilizado por escritores como Norman Mailer, significa, mais do que um projeto nacional, mas uma massa de aspirações individuais desse povo:

O sonho americano, assim, tinha também a marca de um sentido de predestinação que marcou fortemente a política americana a partir da Guerra da Independência, e lhe deu essa coloração arrogante que tanto surpreende os estrangeiros. É dele que decorre o sentimento inato de todo americano de que tudo o que é americano é superior, simplesmente porque é americano e, assim como o que é bom para a General Motors é bom para a América, o que é bom para a América é necessariamente bom para o resto do mundo. (MESSADIÉ, 1989, p.120)

O cinema difunde o mito do herói de tal forma que ele parece ser norte-americano. É nesse universo tão propício que surge o mito do herói. Esse mito permeia todo o imaginário, não somente norte-americano, como de todo o mundo ocidental. Indo além, os estudos do roteirista de filmes Christopher Vogler (1997) nos sugere que Hollywood apostou na fórmula pronta do herói para se consolidar como indústria. Podemos ver a representação do herói tanto nos filmes de faroeste quanto nos filmes de gângster, e, posteriormente, veremos sua influência presente também nos filmes sobre a figura do jornalista.

É necessário retomar aqui algumas teorias sobre gênero cinematográfico, uma vez que dois gêneros em especial, os já citados *westerns* e filmes de *gângster*

consolidam alguns estereótipos recorrentes na representação do jornalista no cinema. Sob a ótica de um estudo da mídia, compreenderemos gênero segundo a teoria da mediação⁶. A mediação englobaria todos os fatores envolvidos, desde a produção à recepção de um bem cultural. Portanto, entre o produtor e o receptor, haveria uma espécie de cumplicidade: embora não se conheçam, um sabe o que esperar do outro. Entre eles, se estabelece algo como um pacto, onde o receptor já tem algo como “esperado”. Podemos citar como exemplo um filme de terror: quem vai ao cinema buscando esse tipo de gênero, já tem todo um imaginário do que se configura sobre um filme de terror. E, se essas expectativas são frustradas, o espectador não aceita o filme. Ou seja, não é somente o emissor que emite um código: o receptor também tem uma leitura esperada. E é esse jogo entre o autor-receptor que configura a noção de gênero, ou as diferentes formas de se contar uma história.

Os filmes de faroeste, também chamados de *westerns* ou filmes de caubóis compõe um dos gêneros mais clássicos do cinema norte-americano. O termo *western* significa ocidental, referindo-se à fronteira oeste dos EUA durante sua colonização. Essa região também era chamada de *far west*, de onde provém o termo utilizado no Brasil faroeste. Segundo Bazin (1967), o *western* é o cinema norte-americano por excelência. Os filmes se passam nessa região geográfica e versam sobre a dominação das fronteiras. Há a presença de verdadeiras batalhas contra nativos indígenas, corridas pelo ouro, e personagens característicos: o *cowboy*, que geralmente é um fora da lei, solitário, que sempre porta uma arma e tem o seu cavalo, mas que tem um bom coração (encarnando aqui o mito do herói); o xerife, que tenta estabelecer a ordem e sempre se indispõe com o *cowboy*; os freqüentadores do *salonn*, espécie de bar onde se encontram prostitutas, jogatinas e diversão; e as demais pessoas na cidade, as vezes a figura da mocinha com quem o *cowboy* desenvolve um romance, sempre representadas como moralistas. Os cenários são característicos: a terra seca, vegetações esparsas. Os diálogos são curtos e a ação impera. O interessante observar nos *westerns* é que eles têm um “código” de gênero bastante claro: duas pessoas

⁶ Segundo Jesus Martin Barbero, a concepção de que a mídia seria única produtora de sentido, em mão única, seria falha. Portanto, seria necessário passar dos meios à mediação, ou seja, levar em conta que sentido os meios, bem como suas formas e aquilo que falam, são recebidos pelas pessoas, e ainda, como orientam a sua produção.

frente a frente simbolizam um duelo, o cavalo branco ou chapéu branco é do mocinho, que representa o bem, em oposição ao do bandido, que representa o mal e será preto:

Os homens, nos *westerns*, vestem roupas agressivamente masculinas, *sexy* do ponto de vista viril. (Como que para sublinhar isso, o jogador, cujas roupas chamam mais a atenção, é, invariavelmente, um mulherengo.) Isso, por sua vez, determina o caráter do herói: taciturno, durão, um pouco complicado, auto-suficiente. Não é por acaso que os mais famosos heróis do *western* não são bonitões, de acordo com o padrão convencional. John Wayne, Randolph Scott, James Stewart, Gary Cooper e Kirk Douglas têm algo atrativo, mas não se igualam a Cary Grant, muito à vontade na sala de uma casa. Do mesmo modo, os trajes das mulheres determinam se elas serão bem femininas ou bem masculinas. (BUSCOMBE, 1996, p. 17).

Os filmes de *gângster* vinculam-se ao gênero de filmes policiais, onde estão presentes a figura do detetive, ladrões e *gângsters*. O termo *gângster* surgiu nos EUA por volta de 1890 e era usado para se referir a políticos. Após o crítico período marcado pela crise de 1929, tendo a violência como marca de ascensão social, o cinema começou a incorporar essa figura em muitos de seus filmes. Representado na figura do *gângster* Al Capone, *Scarface, a vergonha de uma nação* (*Scarface*, 1932, Howard Hawks) contava a vida de um famoso fora-da-lei que vivia do contrabando de bebidas e sonegação de impostos na época da Lei Seca norte-americana. Como as leis eram muito severas, os fora-da-lei usavam de todo o tipo de artifício para atingirem seus objetivos – inclusive, matar. Nos anos 1940, os filmes policiais mais recorrentes eram os filmes de detetive – os filmes da estética *noir*. Nesses filmes, a psicologia dos personagens era mais desenvolvida e suas tramas eram mais mirabolantes, com a presença do detetive (que quase sempre possuía alguns traços de “imoralidade”) se envolvendo na resolução de um crime ou mistério (geralmente muito pior do que parecia ao início da trama, com vários “pontos de virada” no roteiro), a presença da *femme fatale* que inspira sempre o herói a desvendar o mistério. Interessante observar nessas produções que a narrativa, geralmente, é contada pelo ponto de vista do detetive, não da polícia. Associadas a essa estética, temos a presença da fotografia negra, os cenários sombrios, como se o cinema hollywoodiano quisesse mostrar o lado mais sombrio do *American Way of Life*.

Analisando esses dois gêneros através do mito do herói, podemos identificar como ele se apresenta. Como explica Edgard Morin (1981), o *western* remete ao mito

fundador romano de Rômulo e Remo, ou seja, o do herói fundador. O mesmo aparece nos filmes de *gângster* – o policial que se vale de todos artifícios para sobreviver ao ambiente degenerado. Personagens inseridos em um ambiente hostil, com suas próprias leis, corrompidos por uma sociedade opressora. E esse mito vai estar presente nos filmes onde a figura do jornalista vai aparecer como chave para “desvendar” mistérios, situações, na figura do pioneiro. Geralmente, o jornalista é retratado com um boêmio, vivendo em um mundo onde “os fins justificam os meios”.

Mas o *American Dream* não durou para sempre: momento-chave na sociedade norte-americana, os anos 1960 apresentaram o declínio do mito. A Guerra do Vietnã, aliada aos movimentos de contracultura, liberdade sexual gerou uma reviravolta naquela sociedade do consumo:

Depois o antigo *American Way of Life* começa indiosamente, quase invisivelmente, a se desfazer. A pelúcia cor-de-rosa que envolvia os americanos ia ficando puída. A partir de que momento? Por que exatamente? (..) Em cerca de uma década, os americanos tiveram de absorver choques como o desembarque na Lua, os assassinatos de John e Robert Kennedy, o envolvimento em uma guerra estrangeira na qual não acreditavam, a irrupção da droga, uma liberalização sexual extremada, as violências ameaçadoras dos Black Panthers (...) instaurou-se um certo desencanto. (MESSADIÉ, 1989, p. 123)

É nesse contexto que se inserem os filmes analisados nesta monografia: de derrocada do *American Dream*. Acompanhando as mudanças culturais e industriais norte-americanas, os dois filmes foram realizados nos anos 1980. Uma releitura crítica de momentos de violência onde os norte-americanos participaram, vistos pelos olhos de jornalistas que, apesar de encarnarem o mito do herói, vão nos trazer outras leituras sobre os fatos. Apresentaremos a análise dos dois filmes apresentados no quarto capítulo do presente trabalho.

3 A RELAÇÃO ENTRE O JORNALISMO E O CINEMA

Neste capítulo, abordaremos as semelhanças entre o jornalismo e o cinema, passando por suas especificidades técnicas e modos de registro. Logo após, será feita uma breve cronologia sobre os *newspaper movies*, situando o profissional em seus diversos meios: na redação do jornal impresso, na redação do rádio e na televisão, tentando identificar os estereótipos recorrentes e semelhanças nas representações do profissional. Logo após, por se tratar do objeto de estudo deste trabalho, será apresentada uma breve cronologia sobre os filmes que tematizam o correspondente de guerra.

3.1 CINEMA E JORNALISMO: AS SEMELHANÇAS

O cinema propõe representações do que é o homem inserido em sua realidade, nos mais variados aspectos profissionais. Curiosamente, é expressiva a produção de filmes sobre jornalismo, ou em que a figura do jornalista está envolvida de alguma forma em sua trama. A partir dos anos 20, um tipo de filme, caracterizado como “*newspaper movie*”, consolida-se como recorrente nas telas do cinema. O jornalista é representado, então, como um personagem misto de detetive e justiceiro, que investiga os fatos, apresentando a história para o espectador. Muitos filmes de jornalistas se valem da figura pública profissional, que vai desvendar um caso ou situação, não raro tendo como desfecho a notícia publicada no jornal, dando um caráter mais representativo de realidade e semelhança.

Segundo Stella Senra (1997), a afinidade entre cinema e jornalismo está ligada tanto ao caráter afetivo que une o leitor ao jornal, quanto às aproximações do registro cinematográfico e o jornalístico. Senra cita uma espécie de permeabilidade entre esses dois modos de registros, uma vez que o cinema se vale de um caráter de “transparência” e “naturalidade”, assim como o registro jornalístico. Como aspecto técnico, também temos na montagem de uma reportagem (tesoura, cola), semelhanças com a montagem cinematográfica (ordem de narrativa, recorte).

Ao mesmo tempo em que jornalismo e cinema seriam concorrentes como registros da realidade, também são parceiros, uma vez que a presença do jornalista no filme se presta a assegurar um caráter de realidade à trama. O caráter de “imparcialidade jornalística” se presta a ser um instrumento para dar ao filme uma maior autenticidade, e os olhos do jornalista se prestam a um bom condutor da trama, uma vez que o personagem, através de seu empenho e de sua curiosidade, vai reconstituir os fatos a serem desvendados.

Mas as semelhanças não param por aí: Senra (1997) também cita que, além das semelhanças técnicas, o jornalismo e o cinema compartilham de semelhanças de ordem narrativa: “Tanto o jornal quanto o cinema americanos beberam no mesmo modelo narrativo romanesco que consagrou, no cinema, o padrão narrativo hollywoodiano, e, no jornalismo, o modelo americano dominante de apresentação da notícia”.(1997, p.39)

Ou seja, uma característica marcante dos *newspapers movies* é a sua ligação com o cinema norte-americano. Segundo Christa Berger (1997), ninguém soube traduzir tão bem o imaginário coletivo que associa a profissão à investigação, à independência, ao arrojo, e, igualmente, ao cinismo, como o cinema norte-americano. Temos como exemplo aqui o personagem Richard Boyle (James Woods) no filme *Salvador, o martírio de um povo* (*Salvador*, 1996, Oliver Stone). Boêmio, beberrão, drogado e mal-visto por onde circula, Boyle faz de tudo para conseguir a melhor reportagem, e não tem medo de ir para o *front* de batalha em El Salvador, dizendo que ali está a sua grande oportunidade de carreira. E é da boca desse mesmo personagem que se escuta a frase: “Eu faço isso porque acredito na América”, o que se coloca como um paradoxo e revela, na verdade, a alma sonhadora do personagem. O tipo policial pode ser reconhecido em vários filmes, onde o jornalista vai procurar “fazer justiça com as próprias mãos”.

Como nos propõe Senra (1997), no cinema clássico hollywoodiano, aquele que imperou até os anos 1960, a narrativa é centrada nos personagens e fortemente marcada pela ação, desenvolvida pelo princípio da causalidade. O personagem tem um perfil psicológico definido, e vai resolver um problema. Portanto, a narrativa clássica de hollywood tem uma estrutura fixa e é focada no desfecho, onde o elemento causal é o

personagem. O texto jornalístico também tem uma estrutura definida, retratado pela pirâmide invertida de Laswell⁷, que é o Lead, série de perguntas que devem ser respondidas na abertura da matéria: quem fez o que, a quem, quando, onde, como, por que e para que. Essas perguntas orientam o leitor, dando destaque ao indivíduo, assim como acontece na trama cinematográfica tradicional. Ou seja, são comuns as raízes das duas estruturas narrativas, por isso, o jornalista se presta tanto a ser personagem de um filme: é através dele que o roteiro vai sendo desenvolvido, e suas descobertas vão compondo os elementos da trama, aonde, através dos olhos do repórter, a história vai sendo revelada. Quanto à temporalidade, Senra (1997) comenta que, como a função do repórter consiste em desvendar um fato, a revelação do filme será anunciada em seu desfecho.

A consolidação dos *newspaper movies* se deu conjuntamente com a consolidação do modelo de narrativa clássica hollywoodiano. Em 1908, foi criada a *Motion Pictures Patents*, órgão regulador de produção e distribuição cinematográfica, e que durou até 1912. No ano seguinte, surge o primeiro filme com a temática do jornalista, reconhecido pela Cinemateca de Lisboa como marco para a história do *newspaper movie*: *The power of the press*, (1909, Van Dyk Brook). No Brasil, temos, em 7 de abril de 1908 a criação da Associação Brasileira de Imprensa, que comemora, nesse dia, o dia do jornalista.

Com a criação da *Motion Pictures Patents*, é dado um passo fundamental na industrialização do cinema. A produção passou a ser mais racionalizada, e as adaptações de textos literários (folhetins) colocavam o leitor agora como espectador de cinema. O modo de narração passou a ser pautada no sentido causa-efeito, diferente do que acontecia na época do Primeiro Cinema (1895-1908). A linguagem tinha que ser clara, transparente, gerando uma identificação projetiva do espectador com a imagem cinematográfica. Ou seja, a narrativa clássica subordinava o tempo a uma causalidade, onde o espectador buscava a identificação com o enredo fílmico.

Nesse contexto de identificação, temos a figura do jornalista se encaixando de forma perfeita:

⁷ Harold Laswell (1902-1978) foi um cientista político norte-americano que estudou o conceito de comunicação com o uso de propagandas governamentais durante guerras. Um dos teóricos da teoria das massas, formulou a teoria hipodérmica, que versava sobre a propaganda e a comunicação de massa, ou da manipulação.

Captado originalmente na imprensa escrita, e freqüentemente um repórter em virtude da sua maior familiaridade com a ação, a personagem do jornalista no cinema reduziu-se a quase sempre a essa simplificação do estereótipo, comparecendo no filme apenas como detentora de uma função, cujo desempenho era capaz de propiciar o desenvolvimento da trama nos moldes hollywoodianos. (SENRA, 2007, p.46)

Quando o cinema começou a incorporar a temática do jornalista, já havia uma extrema sintonia entre profissionais de imprensa e seus leitores. Michael Schudson (apud Senra, 1997, p. 42) comenta a ligação entre o surgimento da *penny press* e o modo como a profissão do jornalista consolidou-se como “o mito detentor da verdade”. A *penny press* foi um tipo de imprensa popular, com jornais a baixo custo e preocupados com temas da realidade da população. O tipo de imprensa predominante, até então, era muito influenciada por partidos políticos e com um custo que não era acessível a todos os cidadãos. Com as diversas transformações tecnológicas operadas, e a maior inserção do jornal no modelo capitalista de economia, o jornal começou a ser produzida em escala industrial, com venda nas ruas e maior prioridade para as notícias. É nessa época que surge o contexto afetivo que liga o leitor de jornal à figura do jornalista. Com a *penny press*, houve uma “incorporação do interesse humano”, onde o repórter assiste aos acontecimentos e participa ao leitor o que está acontecendo. A imprensa passa a ter, então, um maior apelo afetivo.

Essa afetividade que ligava o leitor de jornal à figura do jornalista logo foi explorada pela arte, em um primeiro momento, pela literatura. Porém, ao usufruir o mesmo modo de registro que o jornalístico, a escrita via nele um concorrente. Já para o cinema, a figura do jornalista colaborava no processo de identificação fílmica, dando verossimilhança à imagem cinematográfica. E não havia concorrência entre os modos de registro, que são diferentes.

3.1 BREVE PANORAMA SOBRE FILMES COM A TEMÁTICA DO JORNALISTA

Segundo Berger (2002), o projeto *O ofício de jornalista: da sala de redação à tela de cinema* fez um levantamento sobre todos os filmes que envolvessem de alguma forma a figura do profissional, identificando 785 filmes. Destes, 536 foram produzidos nos Estados Unidos. O fato não surpreende, uma vez que o cinema norte-americano é uma das indústrias de entretenimento mais consolidadas do mundo, desde a época do *star system*, como vimos no primeiro capítulo. E, ainda:

Quando ouvimos Hearst produzimos Kane, quando pensamos em Watergate vemos *All the president's man*, quando nos falamos em correspondentes de guerra figuramos John Malcovick (*The Killing Fields*) ou James Woods (*Salvador*). (COSTA *apud* BERGER, 2002, p.17)

Para termos uma idéia dos tipos de abordagem que o cinema faz da figura do jornalista, apresentaremos alguns filmes com a temática. A escolha se deve à representatividade de alguns filmes e à preferência pessoal, deixando claro que seria inviável abarcar todos os filmes com a temática, que são muitos, como explicita Berger (2002). Como critério de divisão, apresentarei a cronologia de alguns filmes sobre jornalismo através dos meios em que os profissionais são representados.

3.1.1 O jornalista na redação do jornal impresso

Os primeiros filmes de jornalismo trataram de representar o profissional em seu “habitat” natural: a redação do jornal impresso. As origens podem ser investigadas a partir da figura do escritor, onde a literatura foi o berço do jornalismo. Desde o início do século XIX, os escritores buscavam as redações de jornais, seja para aprimorarem sua escrita, seja para ter um espaço onde sua arte fosse divulgada. Contribuía para a atração dos escritores para a sala de redação a imagem romântica e atraente da atividade jornalística. Segundo Senra (1997), os escritores achavam que os salários

dos profissionais de imprensa eram fabulosos e eles eram enviados às mais interessantes missões. A autora completa:

Os escritores em função nos jornais americanos – e eles foram muitos e de grande qualidade: Whitman, Mark Twain, o próprio Dreiser e mais tarde Hemingway, John dos Passos e tantos outros – exerceram uma importante mediação entre a vida das redações e a formulação da imagem do jornalista, chegando a exercer sua influência mais diretamente no cinema. Assim, sua atuação pode ser destacada não apenas quando distinguiam em si mesmos e em seus companheiros as qualidades mais ao agrado da ficção, mas quando, de maneira mais concreta, atuaram diretamente no cinema como roteiristas ou autores de diálogos como fizerm Dreiser, Hemingway, Clifford Odets entre tantos outros. (SENRA, 1997, p.51)

Segundo Berger (2002), o primeiro filme produzido com a temática do jornalista foi o filme, já citado anteriormente, *The power of the press*. Sobre esse filme pouco se sabe, apenas que ele serviu de inspiração para Frank Capra em 1928, que manteve o mesmo título, e que foi traduzido, aqui no Brasil, como *Mocidade Audaciosa*.

Um dos filmes mais representativos da figura do jornalista inserido na redação do jornal impresso é *A última hora (The Front Page)*, 1931, Lewis Milestone). Neste filme, temos retomado o estereótipo do gângster, em uma trama policial: dois repórteres rivais tentam descobrir o paradeiro de um fugitivo. O filme foi inspirado em uma peça de Ben Hecht, um escritor de roteiros de filmes de gângster, e esse filme foi um marco ao retratar a fundo a atividade jornalística. Durante os anos 20, muitos filmes já haviam abordado a figura do jornalista, mas nenhum deles entrou de forma tão profunda no personagem como esse. Segundo Senra (1997), nesse filme, não só o ciclo da profissão era representado por inteiro, desde o interesse do repórter pelo fato até a realização da cobertura, como o jornalista aparece enquanto detentor de uma função, onde seus comportamentos específicos conduziam o desenvolvimento da trama. Portanto, esse é o primeiro filme em que a construção dramática da personagem coincide com sua vocação.

No filme, o repórter Hildy Hudson e o editor Walter Burns entram em um conflito de poder, sendo que a vocação inata do repórter é ressaltada. Ser jornalista, no filme de Milestone, é algo inato, e, aqui, aparecem as primeiras características do estereótipo do jornalista: aquele que se vale de tudo para conseguir resolver o mistério - o cinismo, os jogos de poder e a dissimulação.

Outra releitura desta peça é o filme *Jejum de amor* (*His Girl Friday*, 1940, Howard Haws). O filme conta o cotidiano de um jornal, onde o editor Walter Burns (Cary Grant) tenta manter a repórter Hildy Johnson (Rosalind Ruschell) na empresa, valendo-se de uma total falta de escrúpulos, pois o editor trama diversas artimanhas, como manter o noivo da repórter ocupado o suficiente para não pressioná-la a se casar, com medo de perder a boa funcionária. O inovador Haws troca, nesse filme, o sexo do protagonista, aumentando a tensão ao inserir a trama romântica na adaptação da peça. O filme centra-se em diálogos e falas rápidas, tudo marcado por uma atmosfera onde predomina o mundo do jogo, em um cenário escuro e permeado por fumaça de cigarro.

A mesma peça teve ainda quatro releituras, sendo a terceira, a melhor: *A primeira página* (*The Front Page*, 1974, Billy Wilder). Neste filme, o personagem Hildy Johnson (Jack Lemmon) quer largar seu emprego no jornal para se casar com seu grande amor, mas o editor-chefe tenta persuadi-lo a manter-se no emprego a fim de cobrir a condenação de um criminoso à cadeira elétrica. A última releitura da peça deu-se no filme *Troca de Maridos* (*Switching Channels*, 1988, Ted Kotcheff), desta vez com o elenco de Kathleen Turner, Burt Reynolds e Christopher Reeve.

Um filme que fala de forma profunda dos jogos de poder em que a figura do jornalista está inserida é *A mulher faz o homem* (*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra, 1939). Temos aqui a história do dono do jornal, que define as regras da política, contribuindo em suas matérias para a eleição de senadores. Foi em 1941, porém, que uma obra se consagrou como ícone do *newspaper movie*, também abordando os jogos de poder. O diretor Orson Welles, em parceria com o roteirista (que era um jornalista) Herman J. Mankiewicz lançou *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, 1941). A importância do filme de Welles vai além das inovações técnicas (efeitos de iluminação, fusão, fade in) e narrativas (uso de *flashback* e *flashforward*), para tornar-se uma crítica contumaz a um dos maiores magnatas da imprensa de todos os tempos: William Randolph Hearst. Na trama, também temos consolidado o ícone do jornalista por vocação, que mantém o seu jornal porque necessita ir atrás da verdadeira versão dos acontecimentos.

Outros filmes seguiram abordando a figura do jornalista na redação. Marcadamente, temos o filme *A montanha dos sete abutres* (*Ace in the hole*, 1951, Billy Wilder), que trata da espetacularização da notícia e manipulação da opinião pública.

Neste filme, um jornalista após ser demitido de um grande jornal por incorrer em uma infração, busca emprego em um pequeno jornal no Novo México. Charles Tatum (Kirk Douglas) retoma o estereótipo do jornalista indisciplinado, com problemas de alcoolismo e rebelde. Após conseguir o emprego no pequeno jornal, acontece o golpe de sorte (ou o “ás da manga”, como propõe o título original em inglês). Tatum é enviado para cobrir um fato corriqueiro, e acaba se deparando com um acidente. O que acontece é que Joe Minosa, proprietário de um posto de gasolina que realiza escavações em terrenos antigos, acaba ficando preso em uma ruína, que, inclusive, dá nome ao título do filme, *A Montanha dos sete abutres*. O terreno é alvo de uma antiga crença indígena, que diz que quem se aventurar a profanar aquelas terras será punido.

O personagem do presente filme nos brinda com excelentes “bordões”, como nos conta Giba Assis Brasil⁸ (2002, p.44) tais como “Um homem preso em uma mina é melhor que 84. Você lê sobre 84 pessoas, ou sobre um milhão, como na fome da China, e esquece, mas um homem é diferente: você quer saber tudo sobre ele”. E, ainda, o jornalista inverte o sentido comum: “Boa notícia não é notícia nenhuma”, fazendo uma alusão ao gosto do público em saber tudo sobre as tragédias.

Samuel Fuller figura como um grande diretor, grande jornalista e nos exemplifica o mundo do jornalismo impresso no filme *A dama de preto* (Park Row, 1952, Samuel Fuller). A crítica de Fuller vai a fundo na realização de um jornalismo ideal e ao mesmo tempo à crítica do conceito de notícia como mercadoria. O personagem Phineas Mitchel (vivido por Gene Evans) é um jornalista inconformado com a cobertura do jornal em que trabalha (*o Star*) sobre a condenação de um suposto assassino. Segundo sua ótica, a cobertura dos acontecimentos pelo veículo contribui para a condenação do acusado, que seria inocente. Em represália, ele escreve na lápide do enforcado “Aqui jaz Charles Mot, morto pelo Star”. A proprietária do jornal lhe cobra satisfações, no que Mitchel prontamente responde com o bordão “Vocês prostituem o jornalismo”. A grande reflexão que o filme nos propõe é questionar quais os limites do jornalismo na intervenção da realidade. O contexto social do filme é a emergência da imprensa como o quarto poder.

⁸ A arte de usar cinto e suspensório. In: *Jornalismo no Cinema*, BERGER, Christa (org), Porto Alegre, Editora da UFRGS, 2002,

Também ambientado na redação do jornal impresso, mas também abordado a figura do assessor de imprensa, em 1957, o filme com nuances *noir*: *A embriaguez do sucesso* (Sweet Smell of Success, 1957, Alexander Mackendrick). Um famoso colunista social de um jornal usa um assessor de imprensa para impedir o desenvolvimento de um romance que envolve sua irmã. Assim como em *Cidadão Kane*, temos aqui a crítica a uma figura real: o colunista social Walter Winchel. Os protagonistas são os grandes atores Burt Lancaster (que vive o personagem Hunsecker, o irmão implacável) e Tony Curtis (protagonizando o inescrupuloso assessor Falco). Temos também nesse filme uma crítica contundente ao mundo do jornalismo, a sua manipulação e até mesmo a discussão do papel da mulher como objeto sexual.

Um dos filmes que mais caiu no gosto popular, porém, exemplificado pelos quatro “oscar” conquistados é *Todos os homens do presidente* (All the president's Men, 1974, Alan Pakula). O filme faz a reconstituição do Caso *Watergate*, contando como dois repórteres do jornal *The Washington Post*, Carl Bernstein (Dustin Hoffman) e Bob Woodward (Robert Redford) desvendaram a corrupção do governo Nixon. A cobertura do evento pelos dois repórteres da invasão do Partido Democrata, em Washington, acabou na revelação de um escândalo político. O filme trata da questão das fontes (representada pelo “*garganta profunda*”) e do jornalismo investigativo, de forma idealizada, reforçando o estereótipo do jornalista “que busca a verdade a qualquer custo”.

O filme *O jornal* (The paper, 1997, Ron Howard), se passa em uma redação onde o sensacionalismo se presta a fins lucrativos. Os personagens são problemáticos: Henry Hackett (Michael Keaton) precisa conciliar sua vida pessoal, representada na gravidez de sua esposa Marta Hackett (Marisa Tomei), com a vida profissional. Isto pode ser exemplificado no dilema do jornalista que não pode ter uma família, pois é “casado” com a profissão; o diretor do jornal, Bernie White (Robert Duvall), tem sérios problemas de saúde; e a chefe de redação Alicia Clark (Glen Close), aparenta ter dificuldades em sua vida amorosa. Através da investigação de um assassinato, onde os acusados são dois adolescentes negros, o veículo faz a sua cobertura de maneira “tendenciosa”, culpando-os sem as devidas provas. Questionando a chefe de redação, exigindo que o jornal se retrate, o repórter se frustra. A chefe de redação se nega veemente a corrigir o

erro no jornal. Basicamente, temos aqui a mesma discussão do filme *A dama de preto* (Park Row, 1952, Samuel Fuller): o questionamento de até que ponto a cobertura feita pela imprensa pode mudar os rumos de uma investigação policial.

3.1.2 O jornalista na televisão

A indústria televisiva também foi retratada no cinema. Ambientados em uma era em que a tecnologia impõe um ritmo frenético aos meios de comunicação e onde a informação adquire um ritmo mais e mais veloz, o jornalista inserido nesse meio é retratado, na maior parte das vezes, em atividades de competição profissional, o que reflete um novo componente, a busca da audiência:

O jornalista de televisão tem muitos atrativos para dar sequência ao “*newspaper movie*”, mantendo semelhanças com a tradição e, ao mesmo tempo, deslocando alguns indicadores fundamentais da imagem consolidada anteriormente. O solitário jornalista – impulsivo e arrojado – segue funcionando individualmente no interior de uma bem montada e estruturada organização, competindo com seus colegas de redação, tanto quanto com os das emissoras concorrentes. A máquina de escrever e a máquina fotográfica são substituídas por equipamentos sofisticados e complexos. A preocupação é com a aparência e a crítica salienta a falta de caráter, acrescida de mediocridade e vaidade sem limites. Fica acentuada a divisão entre vida pessoal e profissional, quanto mais esta vai bem, aquela se deteriora. Há uma tensão entre solidão e sucesso; separação e ascensão, derrotas privadas versus vitórias públicas. (BERGER, 2002, p.32)

No filme *Rede de intrigas* (Network, 1976, Sidney Lumet), o questionamento é sobre as grandes corporações televisivas e seus níveis de audiência. Vencedor de quatro “oscar” (três para interpretações de atores), o filme nos conta a história do âncora Howard Beale (Peter Finch), que recebe a notícia de que seu programa saíra do ar pela baixa audiência. Então, o repórter anuncia, em um dos seus programas televisivos, que, como seu trabalho era a única coisa que lhe restava, estava disposto a se suicidar ao vivo na próxima semana. É instaurada, então, uma grande crise, e o público reivindica que o programa volte ao ar. O pedido é atendido e o repórter volta, apoiado pela diretora de programação Diane Christensen (Faye Dunaway). O

apresentador passa a ter, entretanto, um comportamento fora do controle, que demonstra o agravamento de seus distúrbios psicológicos, e que o leva a ser assassinado no ar ao mando dos magnatas da televisão.

Ao contrário da representação do jornalista no jornal impresso, onde predomina o gênero policia, o jornalista retratado na televisão teve destaque em comédias românticas. É o caso dos filmes *Nos bastidores da notícia* (*Broadcast News*, 1987, James L. Brooks), *Ele disse, ela disse* (*He Said, she Said*, 1991, Ken Kwapis e Maria Silver) e *Íntimo e pessoal* (*Up close and personal*, 1996, Jon Avet). No primeiro filme, James L. Brooks (que além de diretor é roteirista) satiriza o meio jornalístico, ao contar a história de uma produtora (Helen Hunt) que se apaixona pelo apresentador de jornal, Tom Grunick (William Hurt). O filme *Ele disse, ela disse* aborda as diferenças de gênero, contando a história de uma briga conjugal entre dois repórteres que comandam um quadro televisivo. Cada um, por sua ótica, retrata os acontecimentos. Por último, temos o filme *Íntimo e Pessoal*, que conta a ascensão de uma jornalista, Sally Atwater (Michelle Pfeiffer), vinda do interior. Ela é guiada por um jornalista experiente, Warren Justice (Robert Redford), com quem acaba tendo um romance. Neste último filme, fica clara a idealização da figura do jornalista e a romantização da profissão, que culmina com a morte do repórter Warren, simbolizando que o verdadeiro jornalista dá a vida por sua profissão.

Pelo lado oposto, temos *Um sonho sem limites* (*To die for*, 1995, Gus Van Sant).

Neste filme, a personagem Suzane Stone (Nicole Kidman) parte do mesmo princípio da personagem de *Íntimo e Pessoal*: uma jovem do interior que chega à capital em busca de reconhecimento e sucesso. Porém, aqui, Van Sant abusa do humor negro, mostrando que a protagonista é capaz de fazer qualquer coisa pelo estrelato, inclusive, matar.

Outro filme expressivo é *O quarto poder* (*Mad City*, 1997, Costa-Gravas). Na Califórnia, Max, um repórter televisivo que já teve grande projeção em sua carreira, mas que agora faz trabalhos em pequenas emissoras (vivido por Dustin Hoffman), ao fazer uma matéria em um museu, presencia um segurança, Sam Baley (John Travolta), que foi demitido, ameaçar a diretora da instituição com uma espingarda. Acidentalmente, o ex-segurança acaba acertando um tiro em um antigo colega de trabalho, e a situação

se torna insustentável, com o ex-segurança seqüestrando as pessoas que estavam no museu – entre elas, várias crianças. O repórter consegue se comunicar por telefone do banheiro do museu com sua assistente e entra no ar dando seu relato dos acontecimentos. Max convence o criminoso a dar uma entrevista exclusiva e promete comover a opinião pública, ajudando o ex-segurança. Mas nem tudo corre como esperado, quando a emissora manipula a entrevista para dar uma abordagem mais sensacionalista ao fato. É interessante a discussão proposta aqui da guerra pela audiência e de como a mídia pode “manipular” os fatos.

3.1.3 O jornalista no rádio

Curiosamente, a figura do jornalista no rádio não se presta tanto a ser retratada no cinema. Uma das prováveis causas é que a redação de rádio, visualmente, oferece uma limitada gama de imagens, diferentemente da televisão, por exemplo, ou mesmo da redação do jornal impresso, que é o “habitat” primeiro da figura do jornalista.

Um dos filmes mais expressivos da figura do jornalista atuando no rádio é *Verdades que matam* (Talk Radio, 1988, Oliver Stone). O filme é centrado na figura do repórter Barry Champlain (vivido por Eric Bogosian), da rádio KGAB de Dallas, que comanda o programa *Talk Nights* (Conversas da Noite). Assuntos polêmicos como legalização de drogas, aborto e homossexualismo são tratados no programa, onde os ouvintes participam com ligações telefônicas, comentando o tema da noite. O repórter desafia a sociedade preconceituosa norte-americana da época, confrontando opiniões das mais diversas. A pressão dos diretores do programa para que ele atenuie suas críticas também é abordada no filme. A situação se agrava a tal ponto que o repórter chega a ser ameaçado de morte por um ouvinte e é vaiado em um evento público. Para completar, Barry vive um crise com sua esposa, retomando o estereótipo do jornalista com a vida pessoal arruinada.

“Bom dia, Vietnã!” Esta é a saudação com a qual o irreverente disque-joquei Adrian Cronauer (Robin Williams) saúda os ouvintes, soldados sitiados em Saigon, e

também título do filme *Good Morning, Vietnam*, 1987, de Barry Levinson. A história passa-se em 1965, quando Cronauer é enviado pelo exército para apresentar um programa de rádio que os soldados ouviam na Guerra, porém, o objetivo maior era mascarar os efeitos de uma guerra arrasadora, alternando entretenimento com um discurso político oficial. Mexendo em toda a grade de programação, colocando músicas diferentes (a trilha sonora do filme é vista como referência, contendo vários clássicos dos anos 1960), Cronauer começa a ter a desaprovação de um tenente. Seu jeito irreverente e bem-humorado, que debochava das notícias que era obrigado a ler, na verdade era uma crítica à Guerra e uma afronta aos militares, que repercutiu no ânimo dos soldados. Após ser censurado pelos militares ao noticiar um atentado, Cronauer é afastado do programa, mas sua popularidade obriga os militares a chamarem-no de volta. O ponto alto do filme fica por conta de uma espécie de “videoclipe” disfarçado, quando Cronauer veicula a música de Louis Armstrong, *What a wonderful world*, e Barry Levinson nos mostra uma seqüência de horríveis cenas de Guerra. O mérito do filme está na crítica que é feita àquela guerra insana e aquele sistema vigente, através da ironia e do humor.

Outra comédia irreverente que trabalha com a crítica à censura através do humor é *O rei da baixaria* (*Private Parts*, 1997, Betty Thomas). O roteiro é de Howard Stern, baseado em sua autobiografia. A história é de um radialista que enfrenta a censura ao abordar abertamente temas ligados a sexo. O filme trabalha bem a transformação do personagem, de um ingênuo adolescente a um influente comunicador.

3.1.4 O jornalista no front de batalha: os filmes de guerra

Muitos filmes buscam inspiração em fatos reais. É o caso dos filmes que retratam o jornalista na situação mais iminente: no front de batalha. Ali, a figura do jornalista adquire um destaque extremo, seja por ser ele o repórter de uma situação caótica, seja pela situação limite em que o profissional de imprensa está inserido.

Segundo César Lobo⁹, três características sobre a representação do jornalista nos filmes produzidos durante a Segunda Guerra podem ser destacadas: o jornalista como “servidor público” em defesa da democracia frente a inimigos externos e internos; jornalistas como uma “bússola moral de um mundo em convulsão”, e o jornalista como “porta-voz” do homem comum.

Temos aqui quase que como um filme dentro de um filme, um documentário dentro do filme de ficção, onde os fatos vão sendo mostrados pelos olhos do repórter, reconstituindo a história. Ou seja, é na figura do correspondente de guerra que o cinema pode representar e afirmar alguns mitos, como o do mito norte-americano, o desbravador, que busca a verdade a todo o custo, um verdadeiro inconformado com as injustiças. Segundo Berger (2002):

No cinema de inspiração de guerra, atualizam-se dois tipos recorrentes e inesquecíveis: o pioneiro do filme de faroeste (aquele que parte para fazer a história) e o detetive do filme de gângster (aquele que segue pistas atrás de uma estória). O correspondente de guerra, ao narrar os acontecimentos intervém, a seu modo, na História, pois o modo como ele conta os fatos e a repercussão que a sua narrativa alcança, podem alterar o percurso previsto. (BERGER, 2002, p.30)

Um filme que pode ser citado como exemplo é *Viva Villa* (1934, Jason Conway e Howard Hawks), uma biografia ficcionalizada de Pancho Villa, revolucionário mexicano. O filme é um olhar norte-americano sobre uma história da América Latina, carregando forte conteúdo ideológico e propondo uma aparente “integração entre culturas”. É importante entender que, na época em que o filme foi feito, acontecia uma transição com o advento do som no cinema. Como explica Júlio César Lobo, “todos os rebeldes falam inglês fluentemente para que o ‘enviado especial’ possa se sentir, mais uma vez, em casa, no sul do Rio Grande”.

Em um segundo momento, os filmes com a temática do correspondente de guerra são mais voltados para a formação de uma opinião pública. Temos, nesse contexto, a Segunda Guerra Mundial, e o cinema norte-americano viu no cinema um potente instrumento para propagar sua ideologia patriotista. É o caso do filme O

⁹ Cinema, jornalismo e guerras contemporâneas. Disponível em: <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n49/bienal/Mesa%2011/Lobo.pdf>, acessado em 31/10/2007.

correspondente estrangeiro (Foreign Correspondent, 1940, Hitchcock). Neste filme, o editor do jornal *New York Globe* precisava de um correspondente estrangeiro. Segundo ele, era necessário que o repórter fosse o mais fiel possível aos fatos e fosse atrás da notícia. Impressionado com o trabalho do repórter Johny Jones (Joel MacCrea), que, em meio a uma reportagem de polícia, bateu em um policial, decide recrutá-lo. Como primeira tarefa, Jones precisa entrevistar um influente diplomata holandês que é chave nas negociações de paz. De forma amadora, mas intuitiva, o repórter acaba sempre sendo impedido de conseguir as informações do diplomata, e mais, acaba presenciando o assassinato do líder. Inconformado, Jones persegue o assassino e se depara com uma situação inusitada em um moinho, onde descobre que o verdadeiro diplomata está de refém, e, na verdade, um sócio teria sido assassinado. Retomamos aqui o estereótipo do jornalista-detetive, que desvenda um mistério, sempre em busca da verdade.

Ainda inserido nesse momento, podemos usar como exemplo o filme *Os boinas-verdes* (The Green Berets, 1965, John Wayne e Ray Kellog). Os boinas-verdes eram uma força militar de elite celebrizada sobre sua atuação no Vietnã (retomada, nos anos 1980, no personagem Rambo, vivido por Sylvester Stallone, no filme de mesmo nome). O filme aborda a adesão de um jornalista à causa militar norte-americana. A obra possui um caráter extremamente propagandista, exaltando a força militar, considerada “a força de combate mais valente sobre a terra”. Marcadamente, o filme foi feito para delimitar opiniões e reafirmar a posição norte-americana no conflito. E, embora seja amplamente discutido o mérito desse filme, a questão do papel do jornalista é retratada, uma vez que o jornalista acaba cedendo aos apelos dos órgãos governamentais para fazer uma cobertura tendenciosa, exaltando a Guerra.

Outro período marcante para os filmes protagonizados por correspondentes de guerra situa-se no período pós-guerra do Vietnã, marcando uma ruptura com os filmes feitos até então, pela sua abordagem crítica. Podemos situar aqui um terceiro momento dos filmes de guerra: a ocupação norte-americana passa a ser extremamente discutida, repercutindo intensamente na opinião pública.

Aos poucos, foram surgindo filmes com enfoques mais críticos. Em 1981, temos o filme *Reds* (1981, Warren Beauty), baseado no best-seller “Os dez dias que abalaram

o mundo”, do jornalista John Red, que cobriu a revolução soviética. Embora o livro seja um relato de toda a Guerra e das questões políticas envolvidas, o filme não é fiel a ele: é centrado na figura de John Red (Warren Beatty), sendo um filme biográfico, e sua relação amorosa com a escritora Louise Bryant. Aqui, vemos mais uma vez o estereótipo do jornalista que tem uma vida pessoal arruinada graças à sua profissão.

Tendo como cenário a Indonésia em 1965, temos o filme *O ano em que vivemos em perigo* (The year of living in danger, Peter Weir, 1984). Neste caso, a produção não é apenas americana, mas também australiana. No filme, o jornalista australiano Guy Hamilton (Mel Gibson), chega a Jacarta - um lugar instável, com disputas étnicas e sujeito a golpes de estado - governado pelo ditador Sukarno. Abandonado pelo jornalista que o receberia, Hamilton conhece o fotógrafo Billy Kwan (curiosamente, interpretado por uma mulher, Linda Hunt, muito conhecida por sua característica física de nanismo e que foi premiada por um Oscar por este trabalho), um fotógrafo cercado de uma aura mística. E é pelos olhos do fotógrafo Kwan, um morador local, que o filme é narrado, caracterizando-se aqui uma inovação de roteiro. Para completar, de pano de fundo temos uma história de amor de Hamilton com Jill Brant (Sydney Weaver), assistente de um militar da embaixada britânica. Envolvido em uma cobertura e tido pelo seu comportamento como pessoa perigosa para o regime, Hamilton acaba sendo preso e torturado. O filme só foi exibido na Indonésia no ano 2000, após dois anos da queda do ditador, que governou o país por 32 anos, por ser taxado como muito violento para a época.

Os conflitos na América Latina inspiraram muitos filmes centrados na figura do correspondente estrangeiro. Temos como exemplo o já citado filme *Salvador, o martírio de um povo* (Salvador, 1986, Oliver Stone), que se passa em El Salvador, contando a história de Richard Boyle (interpretado por James Woods, que foi co-roteirista do filme), em suas vivências na cobertura fotográfica dessa Guerra. Boyle é o estereótipo do jornalista indisciplinado, beberrão, rebelde e que faz qualquer coisa por uma boa reportagem. O filme começa com o despejo dele e de sua esposa e de seus filhos, em um apartamento nos Estados Unidos, já que a indisciplinada e a baixa remuneração de Boyle o impedem de honrar as despesas. Além do estereótipo do jornalista com a vida pessoal arruinada, temos, a seguir, um Boyle inseqüente, que parece não se abalar

muito com a ruína de seu casamento e que parte para El Salvador na companhia de um amigo que lhe empresta um dinheiro. Recusado pelos jornais por seu histórico de indisciplina e por lidar mal com o dinheiro, Boyle parte de forma independente para El Salvador atrás de trabalho. Chegando lá, o choque de culturas já começa na estrada: ele e seu amigo são presos por serem identificados como “periodistas”, ou seja, jornalistas. Usando de sua influência e contatos, Boyle e seu amigo conseguem escapar, e o protagonista vai em busca de suas fotografias.

Oliver Stone, choca o espectador com fortíssimas imagens: ele e um colega repórter vão a um campo onde centenas de corpos de vítimas da guerra estão amontoados, a céu aberto. Eis que o colega completa: “nós somos como urubus, precisamos estar perto para conseguir a melhor foto”. A crítica ao jornalista que usa de todos os meios para obter a melhor notícia está retratada aqui. Stone, em uma fotografia sufocante, explora desde as equipes de socorro médicas até imagens de crianças mutiladas, retratando com crueza o horror da guerra.

Nesse filme, temos retratado o fato verídico do assassinato do arcebispo D. Oscar Arnulfo Romero, ocorrido em março de 1980, dentro da igreja, enquanto pregava o fim da violência. Os assassinos respondiam ao comando de Maximiliano Hernandez, que, por sua vez, era chefiado por Roberto d’Aubisson, detentor do poder e que não hesitava em punir com a morte os opositores do seu regime.

De pano de fundo, temos a história de amor de Boyle com uma salvadorenha, Maria (interpretada por Elpidia Carrillo). Até mesmo aqui a abordagem foi crítica, pois o jornalista tenta a todo custo conseguir um visto para Maria e seus filhos, onde é desvendada a intrincada rede de interesses e corrupção da polícia e governo local.

Nunca é demais lembrar que a guerra em El Salvador era financiada pelo governo norte-americano. Para se opor a esse fato, só mesmo um jornalista boêmio e indisciplinado, que poderia criticar abertamente o sistema. “Salvador” choca, pelo seu realismo e por tratar de fatos ainda recentes da história, e por ser um filme mais próximo de nossa realidade de país da América Latina.

Outro filme com forte apelo emocional é *Bem-Vindo a Sarajevo* (Welcome to Sarajevo, 1987, Michael Winterbotton). O filme tematiza o conflito da Bósnia, contando a história verídica de um jornalista britânico, Michael Henderson (Stephen Dillane), que

tenta retirar do conflito uma menina que decide adotar. A cidade, destroçada em um conflito étnico entre bósnios e sérvios, atinge o ápice do caos e os repórteres sentem muito medo dos rumos que a Guerra pode tomar. Encontram-se à noite, onde trocam vivências sobre os fatos acontecidos e discutem alternativas para realizar seu trabalho em meio a tiros e o ambiente de medo constante. Discussão interessante é proposta em uma das cenas, em que um dos repórteres, Flyn (interpretado por Woody Harelson), estrela do jornalismo norte-americano, arrisca-se para salvar um ferido. A discussão gira em torno da real intenção humanitária do jornalista ou da promoção advinda de um ato heróico. O questionamento proposto aqui é até que ponto o jornalista pode intervir nos acontecimentos e na espetacularização de um fato limite como uma guerra. E, apesar de uma forma um tanto quando melodramática, esse filme trabalha o choque de cultura entre ocidente e oriente.

Tematizando o conflito do Camboja, temos o filme britânico *Os gritos do silêncio* (The Killing Field, 1984, Roland Joffé). Passando-se na Nicarágua, temos o filme norte-americano *Sob Fogo Cerrado* (Under Fire, 1983, Roger Spottiswoode). Esses filmes se destacam por sua abordagem diferenciada, que será o nosso assunto do próximo capítulo.

4 A REPRESENTAÇÃO NOS FILMES OS GRITOS DO SILÊNCIO E SOB FOGO CERRADO

Neste capítulo, será apresentada a análise dos dois filmes escolhidos, identificando quais os estereótipos recorrentes do profissional representado. Discutiremos até que ponto o jornalista é tratado como herói, dando a própria vida por sua causa e até que ponto ele deixa de ser um mero expectador para participar do conflito. Tratando em especial da figura do personagem fotojornalista, analisaremos até que ponto a câmera deixa de ser um mero instrumento de trabalho para se fundir com o personagem, norteando a sua percepção da realidade, e como, amparado no registro fotográfico, é maximizada a idéia de veracidade dos fatos apresentados.

Para melhor entender a representação da figura do correspondente de guerra no cinema, utilizarei como exemplo dois filmes onde jornalistas norte-americanos, um deles jornalista e outro repórter fotográfico, efetuam a cobertura de Guerra em países estrangeiros, perto do *front* de batalha.

No primeiro filme, *Os gritos do silêncio* (The Killing Fields, 1983, Rolland Joffé), temos a figura do jornalista Sidney Schanberg (interpretado por Sam Watson) que nos conta sua história sobre a cobertura da Guerra do Camboja, para onde foi enviado pelo jornal norte-americano *New York Times* em 1973. Chegando lá, encontra o intérprete e também jornalista Dith Pran (vivido pelo ator Hain S. Ngor), com quem desenvolve uma grande amizade. Os dois vivenciam de perto o horror da Guerra, passam por várias situações até que Pran é preso pelo exército do Khmer Vermelho¹⁰, e Schanberg consegue voltar ao seu país de origem onde recebe várias homenagens, ao mesmo tempo em que tenta de todos os modos resgatar o amigo da Guerra.

¹⁰ Khmer vermelho é o partido comunista do Camboja que ocupou a capital do Camboja Phnom Pen, em abril de 1975. O líder do partido, Pol Pot, instaurou um regime de terror, levando os cambojanos para campos de arroz e submetendo-os à torturas semelhantes às dos campos de concentração nazistas.



Ilustração 1: O jornalista do New York Times Sidney Schanberg de *Os gritos do Silêncio*



Ilustração 2: O jornalista e intérprete cambojano Dith Pran de *Os gritos do Silêncio*

No outro filme, *Sob fogo cerrado* (*Under Fire*, 1983, Roger Spottiswoode), temos o repórter fotográfico Russel Price (vivido por Nick Nolte), enviado em 1979 para a

cobertura da revolução sandinista¹¹, na Nicarágua. Price acaba se sensibilizando com a causa rebelde e questiona o pronunciamento do presidente que declara o líder dos rebeldes, Rafael, como morto. Investigando a verdade, Price se depara com um dilema: é convidado a fazer uma fotografia que poderá mudar o rumo da Guerra.

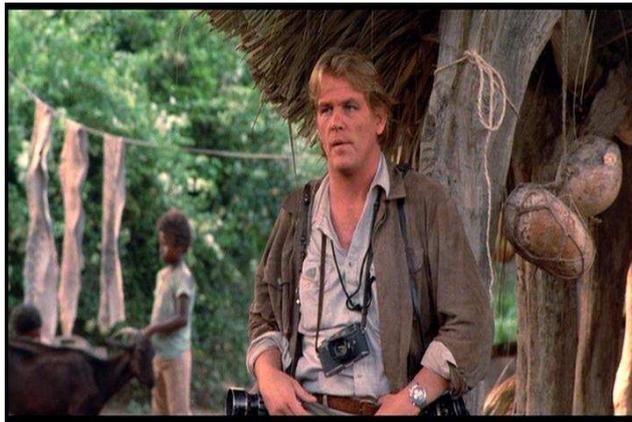


Ilustração 3: O repórter Russel Price de *Sob Fogo Cerrado*

É necessário contextualizar historicamente o momento de produção das duas obras analisadas. Como nos elucida Sidney Ferreira Leite, nas décadas de 1970 e 1980, o jornalismo investigativo estava em um momento extremamente próspero. Isso se devia ao especial momento dos EUA pós-escândalo Nixon:

Os dias de glória do jornalismo investigativo se concentraram nas décadas de 70 e 80; durante este período, esta vertente do 'quarto poder' ganhou grande visibilidade, *status*, admiração da sociedade e despertou o interesse de milhares de jovens de todo o mundo para o curso de jornalismo, desejosos de especialização no segmento mais edificante do jornalismo, isto é, na busca da verdade onde quer que ela estivesse, enfrentando todos os obstáculos que aparecessem no meio do caminho. (LEITE, 2001, p.49)

Além disso, o crescimento do jornalismo investigativo se inseriu no final da Guerra Fria, já no processo de destensionamento das relações entre EUA e URSS. É nesse contexto histórico que esses filmes são produzidos: quando se reconhece o poder do jornalismo, mas não sem uma abordagem mais crítica sobre as intervenções norte-americanas nas regiões em que se passam.

¹¹ A revolução tem o nome de sandinista, em homenagem a Augusto César Sandino, que liderou o país e sempre lutou contra a intervenção norte-americana na região. Traído por Anastásio Somoza, que tomou o poder, a revolução começou nos anos 1970, contra a ditadura de seu filho, sucessor de Somoza.

Na abertura dos dois filmes, podemos fazer análises de como a guerra é retratada. Em *Gritos do Silêncio*, há a imagem de uma bonita paisagem, onde uma criança está brincando, porém, algo é incomum ao cenário tão bonito: a criança está usando um capacete de guerra. Na seqüência, helicópteros sobrevoam o local, como que destoando daquele ambiente tranqüilo.

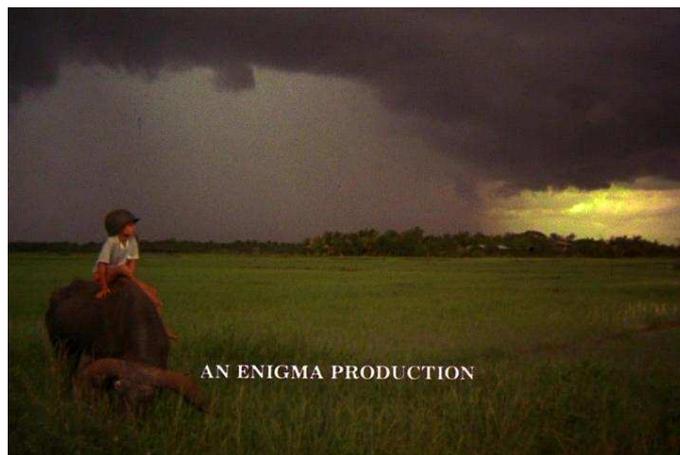


Ilustração 4: Abertura do filme *Os gritos do silêncio*

Podemos usar aqui a elucidação de Paul Virilo (1984), que analisa o papel da cobertura aérea na Guerra, onde os aviões e helicópteros seriam como grandes observadores do “espetáculo” que estaria acontecendo.

O protagonista Sidney Schanberg aparece nesta cena, explicando que o Camboja era um paraíso antes da guerra, e começa a contar a sua história. Podemos notar que a discussão envolve o relato emocional do repórter, ao dizer: “Foi onde conheci meu amigo Pran, que mudou minha vida”. Já podemos delinear que esse filme terá um apelo mais emotivo, focado na relação de amizade entre os dois jornalistas.

A abertura de *Sob Fogo Cerrado* é ainda mais expressiva. Na semelhança com o filme anterior, temos uma bonita paisagem de um campo, e o cenário vai mudando: um soldado camuflado aparece na paisagem. A trilha é intimista, e mais soldados vão aparecendo. A imagem se congela, como no flash de uma câmera fotográfica: uma analogia com o trabalho do protagonista, que é repórter fotográfico. Logo, o cenário se transforma em um campo de guerra.



Ilustração 5: Abertura do filme *Sob Fogo Cerrado*

Como nos elucidava Stela Senra:

Este longo plano dá lugar a pelo menos dois níveis de leitura, desenvolvidos ao longo do filme. Por um lado a cena sugere que a aparência é enganosa e que nem sempre o que vemos é verdadeiro, cabendo então ao fotógrafo operar uma escolha: reproduzir esta aparência ou mostrar o que se esconde por trás dela. Num segundo nível é proposto um paralelo entre a guerra e a fotografia, desde que ambas operam com a representação, introduzem – seja no plano real ou simbólico – a morte, e lidam com o jogo entre verdade e mentira: é o contraponto da presença do artifício na guerra – a camuflagem – é a atuação da máquina fotográfica como arma, que pode interferir no destino do próprio confronto. (SENRA, 1997, p. 155)

Ou seja, dessa abertura já podemos obter várias características do filme e a sua proposta maior: questionar o papel do repórter fotográfico; indo além, questionar o papel da fotografia, que apesar de sua suposta credibilidade, pode mentir, que pode forjar.



Ilustrações 6 e 7: As imagens são congeladas em analogia ao registro fotográfico em *Sob Fogo Cerrado*

Assim como a paisagem se revelou algo que não aparentava ser, a discussão do filme envolve a discussão de uma foto forjada que leva às pessoas a acreditarem naquele registro como se fosse verdadeiro.

Interessante também é apontar a escolha de um dos personagens e do ator coadjuvante nos dois filmes escolhidos. Ambos possuem uma função especial nas duas obras: reforçar o caráter de verossimilhança e de realismo das histórias contadas.

No tocante ao ator, Haing S. Ngor, que vive o repórter cambojano Dith Pran em *Gritos do Silêncio*, é natural do país em que passa o filme, o Camboja. Médico obstetra, Haing vivenciou os horrores da guerra nesse país quando ocupado pelo exército do Khmer Vermelho. Ele, como seu personagem, foi preso e escravizado, e teve que esconder os seus conhecimentos médicos, ficando durante anos escondendo sua profissão e até mesmo não usando seus óculos de grau para não despertar suspeitas. Ngor assistiu a tragédia do assassinato de sua esposa grávida, e terminou se refugiando nos EUA. A atuação dele foi tão comovente e real que ele foi premiado com o Oscar pelo filme.

No tocante ao personagem, em *Sob fogo Cerrado*, o assassinato de Alex Grazier (interpretado por Genne Hackman) faz alusão a um fato real, quando um jornalista da ABC foi assassinado por soldados na Nicarágua. Ou seja, mais do que coadjuvantes, podemos dizer que a escolha do ator Ngor e a escolha de inserir um personagem que vive um acontecimento real, um repórter que foi assassinado em trabalho de campo, são fatores que ajudam a dar um caráter quase documental aos dois filmes.



Ilustração 8: O assassinato do jornalista Alex no filme *Sob Fogo Cerrado*: um elemento para o caráter de realismo

4.1 A REPRESENTAÇÃO DA FÍGURA DO JORNALISTA COMO HERÓI

Como nos diria Joseph Campbell¹²: “A coragem de enfrentar julgamentos e trazer todo um novo conjunto de possibilidades para o campo da experiência interpretável, para serem experimentadas por outras pessoas, é essa a façanha do herói”. O herói então, seria o desbravador, que a tudo enfrenta em prol de sua causa. Esse mito se encaixa perfeitamente na figura do jornalista: sua função é interpretar os fatos e trazê-los para a esfera pública.

Dentro da narrativa hollywoodiana, o mito do herói é muito presente em dois gêneros, como já analisamos nesse trabalho: nos *westerns* e nos filmes gângster, em especial no subgênero do filme policial que é o filme de detetive. Essas características podem ser observadas nos dois filmes analisados.

Em *Os gritos do Silêncio*, o repórter Sidney Schanberg é um jornalista extremamente apaixonado por sua profissão, ávido pela verdade, custe o que custar. Uma passagem que identifica essa representação é aos 7’50” do filme, quando Schanberg encontra o intérprete Dith Pran e é informado de um bombardeio norte-americano em uma localidade cambojana, Neak Lugon. Imediatamente, os dois tentam se dirigir ao local para fazer a cobertura do fato.

Nesta passagem, podemos observar como se opera o mito do herói: os personagens, assim como detetives, vão investigar o que está acontecendo. Como efetuar o trajeto de carro seria perigoso demais, os dois repórteres tentam ir de helicóptero, valendo-se da estrutura da base militar norte-americana. Quando estão prestes a iniciar a viagem são surpreendidos por um militar que controla a base, o major Reeves (interpretado pelo ator Craig T. Nelson). Após questionar onde os repórteres estariam indo, o militar diz que a viagem não será possível porque a localidade se encontra interdita. Eis que Schanberg, em um acesso de indignação, completa: “Eu tenho o direito de ir e vir onde eu quiser nesse miserável país. Se você me impedir,

¹² CAMPBELL, Joseph. O poder do mito. Disponível em <http://mitologia.com.sapo.pt/campbell.pdf>. Acessado em 16/11/2007.

estará indo contra a Emenda Cooper-Church¹³!”. Prontamente, o militar o retruca com um palavrão. Aqui, fica explícito o caráter de justiceiro do jornalista: ele tem o direito de saber a verdade. Para empreender a jornada do herói¹⁴, Schanberg retoma a lei, utilizando-se dela para tentar fazer justiça.



Ilustração 9: O jornalista Schanberg interroga o major Reeves, atrás da verdadeira versão dos acontecimentos

A característica do herói, inquieto, em busca da verdade, pode ser identificada em outra passagem do filme, seqüencial à tentativa de embarque dos dois jornalistas para o povoado de Neak Lugon. Podemos sugerir, nessa passagem, a ligação com o gênero *western*: Schanberg se vale de um confronto para tentar cumprir a sua missão (ou jornada, segundo Campbell). Não satisfeito com negação do major Reeves, Schanberg vai até o seu escritório e o faz várias perguntas, tentando relacionar o atraso de seu vôo na chegada ao país com o bombardeio que ocorreu. Mediante as negações de Reeves, Schanberg se enfurece. Sua próxima atitude é burlar a lei, atravessando o rio de balsa, subornando militares. Essa atitude é condenável, o que transforma Schanberg em um “fora-da-lei”, como um *cowboy* de um filme de faroeste. É como se os fins justificassem os meios, e o jornalista promove uma contravenção “em prol de algo maior”. Delineia-se, aqui, o caráter do personagem: ele vive para a notícia,

¹³ A emenda Cooper-Church foi introduzida nos EUA durante a Guerra do Vietnã e proposta pelos senadores John Sherman Cooper and Frank Church. A emenda restringia a ocupação norte-americana no Vietnã e no Camboja e foi um dos primeiros passos para o final da Guerra.

¹⁴ Termo introduzido por Joseph Campbell, que observou uma jornada “padrão” na execução de tarefas e dificuldades às quais o herói é proposto.

desvendar os mistérios da guerra e contar o que está acontecendo é a sua missão. Mais que um apaixonado por sua profissão, Schanberg é o herói: recebe uma missão e tem que vencer um conflito. Retomando as reflexões do mito do herói proposto por Campbell, o jornalista vive o grande confronto, a missão em que o protagonista é inserido.



Ilustração 10: Os jornalistas Schanberg e Pran subornam militares para atravessar o rio de balsa

Já em *Sob Fogo Cerrado*, temos o repórter fotográfico Russel Price, que também aponta as características do herói. No caso de Price, a relação é ainda mais evidente: ele é convidado a intervir no conflito. Aos 56 minutos de filme, ao presenciar o pronunciamento do ditador que declara o líder revolucionário Rafael como morto, Price não se convence. Decide, então, ir em busca do líder para comprovar o fato. Sugerimos aqui uma relação com os filmes de detetive: cabe ao jornalista investigar a verdadeira versão dos fatos, sobre a bandeira de verdade a todo custo.



Ilustração 11: O repórter Price não se convence com o pronunciamento do ditador da Nicarágua

4.1.1 O herói que arrisca a própria vida por sua causa

Nossa verdadeira realidade reside em nossa identidade e unidade com a vida total. Esta é uma verdade metafísica, que pode surgir espontaneamente em circunstâncias de crise. Pois esta é, de acordo com Schopenhauer, a verdade da sua vida. O herói é aquele que deu sua vida física em troca de alguma espécie de realização dessa verdade. (CAMPBELL¹⁵).

Outra característica do mito do herói reside em uma espécie de redenção: o herói pode arriscar a sua própria vida em prol da verdade. Essa realidade, em especial nos casos dos correspondentes de guerra, é uma presença constante – estão inseridos em um conflito correndo risco de vida. Essa tensão permeia todos os momentos dos dois filmes analisados.

Podemos destacar em *Os gritos do silêncio* duas passagens expressivas que destacam o repórter arriscando sua vida. Aos 18 minutos do filme, os jornalistas são feitos prisioneiros pelo exército do Khmer Vermelho. Nesta pequena seqüência, Schanberg desafia o militar que está os vigiando, que nega sua saída. “Preciso mandar uma matéria para Nova York”, é o que o jornalista Schanberg alega. O repórter aparece como o herói que precisa cumprir o seu papel, até mesmo arriscando sua vida pelo dever profissional.

¹⁵ Op. cit.



Ilustração 12: Feitos prisioneiros pela primeira vez no filme *Os gritos do Silêncio*

A segunda situação crítica acontece aos 50 minutos do filme, onde os jornalistas vão visitar um hospital e são presos mais uma vez. Desta vez, a situação se torna crítica, e o medo toma conta de todos: Schanberg, Pran, o fotógrafo Alan Rockoff (vivido por John Malcovich) e o motorista Sarun (Edward Chay). O ritmo de filmagem fica mais rápido, recortado. Os rostos suados dos personagens são focados em close. Não existem diálogos: Schanberg chora. A câmera parece acompanhar o movimentar do veículo: o enquadramento não é fixo. Depois de muito interceder pelos personagens, Pran consegue sua libertação: os planos são mais abertos, mas os personagens são sempre mostrados em uma posição inferior à de seus dominares: sentados, enquanto os soldados circulam.



Ilustração 13: Os jornalistas são presos: como heróis, arriscam suas vidas

O personagem do filme *Sob Fogo Cerrado*, Russel Price, carrega também as características do mito do herói. Embora não tenha em nenhum momento do filme sido prisioneiro – porque no caso de Price, temos uma simpatia pela causa rebelde – não é menos “corajoso”, “desbravador” e nem por isso deixa de arriscar sua vida pela profissão. Podemos perceber sua rebeldia, seu espírito incansável pela busca da notícia nos seis primeiros minutos do filme, quando ele está indo com um comboio para a Nicarágua com um grupo da força revolucionária. No meio do trajeto, um avião começa a sobrevoar o veículo. Na suposição de que fossem forças militares e na expectativa de um bombardeio, Price não aparenta nenhum receio: sobe no veículo para tentar tirar a melhor foto do avião. Ele é advertido por um militar que seria perigoso, pois daquela distância não era possível notar que se tratava de um fotógrafo. O repórter fotográfico não atende ao apelo e continua na mesma posição: é preciso arriscar tudo pela melhor foto, até mesmo a vida.



Ilustração 14: O jornalista Price arrisca a vida para tirar a melhor foto

4.2 A REPRESENTAÇÃO DO ESTEREÓTIPO DO JORNALISTA

Jornalistas? Um bando de malucos, com caspa nos ombros e buracos nas calças, a espreitar por orifícios de fechadura, a acordar pessoas no meio da noite para lhes perguntar o que pensam de Aimee Simple, a tirar fotografias de velhinhas e das suas filhas que são violentadas no parque. E para quê? Para

entrenterem empregadas de balcão. E, no dia seguinte, alguém enrolar a primeira página em volta de um peixe”.¹⁶

Alguns estereótipos da profissão de jornalista são recorrentes em sua representação no cinema. Dentro do imaginário cinematográfico, além de retomarem o mito do pioneiro – representado nos filmes *western* – e do detetive – o herói que vai desvendar o caso – outros comportamentos podem ser identificados na representação do jornalista.

É recorrente no cinema, com já vimos no capítulo três do presente trabalho, a representação do jornalista com algum tipo de problema pessoal. Pela sua profissão, que requer dedicação quase integral – o que inclui viagens ou extensivas coberturas jornalísticas – a figura do repórter enfrenta alguma crise com a família. Isso, se a tiver. Os jornalistas representados nos filmes são “destituídos de raízes”, indo atrás de onde está a notícia. Indo além, podemos dizer que os jornalistas são “casados com a profissão”.

Em *Os Gritos do Silêncio*, essa relação é retratada na figura do jornalista cambojano, Dith Pran. Com o desenrolar da guerra, a situação vai se tornando insustentável. Com a ocupação do país pelo Khmer Vermelho, a perspectiva é de que ocorra uma grande chacina.



Ilustrações 15 e 16: Dith Pran abandona a família para continuar na cobertura da guerra : o estereótipo do jornalista “casado” com a profissão

¹⁶ Transcrição do diálogo do personagem Jack Lemon do filme *The Front Page* (A primeira página, 1974, Billy Wilder). In: *Jornalismo no Cinema*, BERGER, Christa (org).p.22, 2003.

Percebendo a gravidade da situação, Schanberg vai até a embaixada onde tenta obter a remoção de Pran e sua família. Após conseguir a liberação, Schanberg confronta Pran: ele vai ficar para continuar na cobertura ou vai embora com sua família? Nesse ponto do filme, Pran chora e diz: “Eu também sou jornalista”. i, é colocada em confronto a vida pessoal e a vida profissional dos personagens. Os jornalistas são representados como heróis, que tem a missão de relatar a Guerra. Mais do que uma profissão, aqui o jornalismo é uma paixão. O repórter cambojano termina decidindo ficar e continuar a cobertura, separando-se da família. É tudo ou nada: é necessário estar no front para fazer a melhor cobertura possível. Tanto que, é de Schanberg a fala: “Eu me sentiria um idiota cobrindo a guerra fora daqui”.

Em *Sob Fogo Cerrado*, a tensão que envolve a vida pessoal dos jornalistas é ainda mais evidente. O filme é centrado em um triângulo amoroso, que envolve Russel Price (Nick Nolte), Claire (Joanna Cassidy) e o também jornalista Alex Grazier (Gene Hackman). No começo do filme, já temos o rompimento da relação entre Claire e Alex: ela quer ir para a Nicarágua, ele não pode. Em sua viagem, Claire acaba se envolvendo com Price, gerando uma situação desconfortável entre os três amigos. As referências que são feitas às famílias dos personagens se restringem a Claire, que eventualmente telefona para a filha e grava boletins em fitas k7 para a menina. Até mesmo na relação de afeto da protagonista, fica registrada a predominância da profissão em detrimento da vida pessoal: é através de fitas que a jornalista vai se comunicar com a filha distante.



Ilustração 17: A jornalista Claire grava boletins radiofônicos para se comunicar com a filha

Outro estereótipo presente estaria vinculado ao mito da imprensa como “Quarto Poder”. O termo se refere a uma *glamourização* da profissão, onde o papel do jornalista se assemelharia ao papel de um político, governante, legislador. Seleccionando que informações vão ao ar, e com qual discurso, a imprensa representaria um poder altamente influente da opinião pública. Sob esta ótica de *glamourização* da imprensa, o jornalista adquiria um papel que não possui – e, estendendo para os filmes analisados, até mesmo de mudar os rumos da história de uma Guerra.

Podemos observar esse estereótipo em uma passagem de *Os gritos do Silêncio*. Quando chegam em Neak Lugon, os jornalistas se confrontam com imagens da extrema violência de uma guerra. Nesse momento, Schanberg é convidado a fotografar uma criança mutilada, à beira da morte, pelo seu pai desesperado. O pai pede, encarecidamente, que o jornalista fotografe a situação e o ajude. Fica explícita nessa passagem uma extrema idealização do jornalismo, onde a profissão adquire um imenso poder. Aqui, o repórter tudo pode: ele é o justiceiro, o salvador, que irá denunciar os abusos da guerra e dar a redenção ao sofrimento dos personagens.



Ilustração 18: Chegando em Neak Lugon, a súplica do pai por ajuda

A discussão do jornalista que deixa de ser um mero observador para mudar os rumos da história aparece em *Sob Fogo Cerrado* ocorre às 1h10” de filme. Esta cena se insere logo após a discussão onde Price é convidado a forjar a fotografia do líder Rafael, que está morto. A repórter assinala que ele ganharia um prêmio pela boa foto, e

ele responde que já ganhou prêmios demais. Eis que ela completa: “Mas nunca ganhou uma guerra”.

Outro estereótipo muito vinculado à figura do jornalista reside na figura do boêmio. Frequentemente, ele aparece em algum ambiente de bar, consumindo alguma bebida, ou fumando. Essa relação pode estar ligada ao *stress* ao qual o profissional é inserido, e suas formas de lidar com essas questões. Em *Gritos do Silêncio*, Schanberg é um fumante contumaz. Na primeira vez em que ele e o repórter Pran são presos, a primeira reação de Schanberg é a de fumar. No segundo filme, *Sob Fogo Cerrado*, Price aparece em várias cenas fumando. A relação com o álcool também é expressa pelo jornalista Alex (Genne Hackman) que já é apresentado nas primeiras seqüências do filme alcoolizado, após seu rompimento com Claire.



Ilustrações 19 e 20: Schanberg bebe uísque; Alex é um fumante contumaz: o estereótipo do jornalista boêmio

4.3 QUANDO O REPÓRTER E A NOTÍCIA SE MISTURAM: A FUSÃO DO HOMEM COM A CÂMERA

No caso de *Sob fogo cerrado*, temos uma interessante relação do repórter fotográfico com seu instrumento de trabalho. A câmera é quase como uma extensão do corpo de Price. Até mesmo na cena em que encontra a mulher que ama, nos dez primeiros minutos do filme, flerta com ela fotografando-a. É como se as lentes da

máquina fotográfica fossem os olhos do protagonista. Price fotografa tudo o que vê, e o diretor brinca com o registro fotográfico congelando algumas imagens durante o filme.

É interessante analisar mais a fundo esse aspecto da fusão da máquina com o repórter. Podemos exemplificar essa fusão nesse trecho da matéria do correspondente de Guerra José Hamilton Ribeiro, para a revista Realidade, em 1968, quando foi enviado para cobrir a Guerra do Vietnã:

Observando a movimentação de todos em direção aos feridos, por um momento me passou pela cabeça a certeza de que o terreno entre a minha posição e a dos feridos, já fartamente pisada, não podia mais ter mina nenhuma. Com a máquina *em posição de ataque*, corri para os feridos. (RIBEIRO, 1968¹⁷)

Ou seja, assim como o militar tem seus armamentos, a arma do repórter é a câmera fotográfica. Como nos cita Paul Virilo (1984), as armas também são instrumentos de percepção:

Não existe, portanto, Guerra sem representação ou arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, antes de serem instrumentos de destruição, as armas são instrumentos de percepção, ou seja, estimulantes que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações e a identificação e diferenciação dos objetos percebidos. (VIRILO, 1984, p.12)

Essa relação aparece no filme de Spottiswoode aos quarenta minutos de filme, quando, em meio a uma saída em busca do líder revolucionário Rafael, os jornalistas presenciam um massacre dos rebeldes e são convidados a se juntar ao grupo e já sensibilizados com a causa.



Ilustrações 21 e 22: Price utiliza sua arma: a câmera fotográfica

¹⁷ Texto extraído da revista Realidade de maio de 1968.

Nessa seqüência, os movimentos de câmera são alternados, mostrando os rebeldes atirando e o repórter fotografando. A montagem adquire uma maior velocidade. Price, ao presenciar o assassinato covarde, com um tiro dado de costas, de um dos rebeldes com quem conversou minutos antes, deixa cair a câmera com o susto, e sua reação é surpreendente: em vez de pegar a câmera que caiu no chão, ele pega a arma para tentar alvejar o assassino. Ele sabe quem efetuou o disparo: é um militar que já conhecia anteriormente (comandante Oates, vivido por Ed Harris) e que encontra pelo caminho disfarçando-se entre os mortos. Na próxima seqüência, o personagem tem uma crise de consciência, ao contar para a repórter que sabia o que havia acontecido. Questionado do porque não denunciou que o militar estava na torre, diz: “Eu não queria interferir”. Fica evidente aqui a transformação do personagem, que não quer interferir na história, mas que será, mais tarde, convidado a participar de forma crucial.

Os dois filmes exemplificam uma interessante discussão sobre a objetividade jornalística, uma vez que trabalham com questões sobre o registro fotográfico. Por seu caráter considerado muitas vezes como documental, a fotografia é vista, muitas vezes, como uma representação fiel da realidade:

De todas as técnicas que redimensionaram a história do final do século passado, a fotografia parece ser aquela cujo destino está mais emaranhado no surgimento da modernidade. Através de seus mecanismos de captação, registro e multiplicação de imagens – que desafiam a unicidade e anunciam a fragmentação – a fotografia aproximou e ao mesmo tempo afastou o homem e o mundo, tornou-os simultaneamente mais íntimos e mais estranhos. (SENRA, 1997, p. 164)

Mas, assim como no jornalismo a objetividade é um mito, jamais sendo alcançada, pois sempre será o olhar de alguém sobre um fato, o mesmo acontece com a fotografia: ela pode mentir.

No primeiro filme, *Os gritos do silêncio*, a questão da fotografia aparece quando os jornalistas estão refugiados na embaixada francesa e recebem um comunicado de que os Cambojanos precisam imediatamente abandonar a área. Em uma tentativa desesperada, os jornalistas tentam forjar uma documentação falsa para que Pran possa se passar por cidadão britânico, adulterando um passaporte antigo de um dos

jornalistas. O problema é que os jornalistas não possuem nenhuma foto de Pran para adulterar o passaporte. Na necessidade de tirar uma foto, os jornalistas até conseguem um filme, mas não tem como revelá-lo. Após uma série de dificuldades, conseguem fixar a foto, porém, a fixação dura apenas algum tempo e se apaga, Pran, então, é capturado pelo regime. Aqui, a fotografia é real, uma representação do jornalista cambojano, mas ela irá mentir ao ser colocada no passaporte falso.



Ilustração 23: Os repórteres tentam forjar um passaporte para Pran abandonar o país

Indo muito mais além, *Sob Fogo Cerrado* gira em torno da veracidade registro fotográfico. O repórter Russel Price, como já abordado anteriormente, é sensibilizado pela causa rebelde. O presidente, ditador da Nicarágua, vai à televisão e aos jornais declarar o fim da revolução dos Poetas: o líder da revolução, Rafael, está morto. Inconformado com a situação, Price vai em busca do líder, para tentar provar através de “sua arma” – a câmera fotográfica – que o líder está vivo.

Como já tinha afinidades com os rebeldes, Price consegue chegar ao povoado onde supostamente Rafael está escondido. Ao chegar, o repórter percebe imediatamente pela expressão das pessoas que o líder está morto:

Os dois são jornalistas, mas é o fotógrafo quem descobre a morte do líder – o que mostra o descompasso entre as percepções dos dois profissionais. É que, diferentemente da repórter que depende sobretudo do diálogo, o fotógrafo trabalha apenas com a visão; ele é capaz de “ver” imagens – os sinais espalhados pelo acampamento – e de ‘saber’ o que significam estas indicações. Ainda não fez nenhuma fotografia, apenas ‘olha’, mas isto basta

para que ele desvende o sentido do visível e “veja” a verdade, a morte do líder. (SENRA, 1997, p. 162)

Ao chegar diante do corpo morto de Rafael, Price é persuadido a tirar uma fotografia montada, onde será forjada a informação de que Rafael está vivo. O comandante cinco (Martin LaSalle), líder rebelde, diz: “Você é um excelente fotógrafo. Faça-o parecer vivo”.



Ilustração 24: Rafael jaz morto. Os rebeldes suplicam: “Faça-o parecer vivo”

Mediante a negação do jornalista, os rebeldes explicam que os EUA, como fornecedores de armamentos para o exército de Somoza, vão reter uma grande quantidade de armamento até apurarem se o líder está morto ou não. Provando que o líder Rafael vive, o apoio americano à guerra será suspenso. Eis que Price diz “Eu sou jornalista” e o comandante cinco responde que não se trata de jornalismo, trata-se de manter o líder vivo e que nada disso mais vai importar quando a Guerra terminar.



Ilustração 25: “Não se trata de jornalismo”, suplica o líder rebelde

Price pode, através de sua foto, até mesmo transcender a morte, ressuscitando um morto. Senra (1997) propõe uma discussão que é pertinente, sobre o aspecto simbólico que liga a morte à fotografia. Os povos antigos acreditavam que a fotografia poderia resultar na morte da pessoa fotografada, por ela “congelar” a pessoa. E, no caso da fotografia de Price, ele fotografaria uma pessoa morta, e com sua foto, a daria vida. É como se fosse um processo criador: através de suas fotos, Price não faz uma cópia fiel da realidade, visto que a fotografia é uma representação, mas cria algo a partir dela. Através do olhar da câmera, uma nova realidade é inventada:

As fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir. E as fotos são uma espécie de alquimia, a despeito de serem tão elogiadas como registros transparentes da realidade. Muitas vezes, uma coisa parece, ou dá a sensação de que ‘parece melhor’ numa foto. Com efeito, uma das funções da fotografia consiste em aperfeiçoar a aparência normal das coisas. Embelezar é uma das operações clássicas da câmera e tende a empalidecer qualquer reação moral àquilo que a foto mostra. (SONTAG, 2003, p. 69)

Os jornalistas concordam em tirar a foto, que é cuidadosamente montada: na hora do disparo da câmera, a cabeça de Rafael é erguida. São produzidos centenas de cartazes com os dizeres “Rafael vive”. A força rebelde sente-se impelida a voltar à luta. A repercussão da foto é tanta que Price é pressionado a entregar o paradeiro de Rafael.

Uma interessante passagem ocorre logo a seguir, quando Price se encontra com o militar que efetuou o assassinato do rebelde na torre. É a hora do acerto de contas: Price pergunta como o militar é pago pelas atrocidades que comete. A resposta é: “Sou pago como você”. Nessa parte do filme, Price descobre que o militar usa as suas fotos para encontrar os filiados à causa rebelde. As fotos estavam sendo roubadas por um espião francês, que se dizia amigo dos jornalistas. Nesse momento, o jornalista descobre que seu instrumento de trabalho, ou indo além, a sua “arma”, também pode ser usado para matar, também pode ter seu uso desvirtuado.



Ilustração 26: Price descobre que estava sendo espionado: é vítima de seu próprio instrumento de trabalho

Nos momentos finais do filme, os dois jornalistas, após descobrirem quem é o espião acompanham a sua morte. E nada fazem: Price se recusa a tirar a foto. Embrutecidos pela Guerra, os personagens nada fazem: a morte do espião traidor representa a redenção, a justiça.

O aspecto fotográfico também é vinculado ao acontecimento verídico, do jornalista da rede ABC assassinado: Price consegue fotografar o momento exato do disparo, podendo culpar os soldados da ditadura de Somoza. A repercussão é enorme, e nada mais irônico do que a jornalista saber da morte do amigo pela televisão, registrando as imagens do assassinato à queima-roupa.



Ilustração 27: Claire é informada da morte de Alex pela televisão

Nos minutos finais do filme, uma nicaragüense, ao ver a jornalista visivelmente emocionada, diz a seguinte frase: “50 mil nicaragüenses morreram. Agora, um yankee. Talvez agora os americanos se importem com o que está acontecendo aqui. Talvez devêssemos ter matado um jornalista americano há 50 anos”. A fala surpreende na crueldade, mas é uma crítica à postura norte-americana de intervir em conflitos, nesse caso, os EUA, que forneciam armamento para a ditadura de Somoza.

O diferencial dos dois filmes, após observar as análises já feitas no segundo capítulo sobre os *newspaper movies*, está em apresentar uma abordagem crítica do conflito. Embora tratem de participações norte-americanas em intervenções estrangeiras, os filmes questionam a todo momento qual o sentido destas intervenções. Uma crítica ao imperialismo pode ser observada no filme *Os gritos do silêncio*, onde soldados recolhem seus mortos tendo como plano de fundo vários *outdoors* do refrigerante coca-cola, tradicionalmente norte-americano. No filme *Sob Fogo Cerrado*, temos presentes em muitos diálogos a discussão entre os jornalistas que se horrorizam com a guerra patrocinada pelo seu país, os EUA.

Além disso, a escolha desses filmes deu-se pela abordagem crítica do profissional e de sua postura mediante a guerra. Mais do que meros espectadores do conflito, os jornalistas representados nas duas películas são convidados a participar da guerra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo dos objetivos específicos do trabalho, compreendo que os atingi, identificando como se dá a representação do jornalista no cinema, através de estereótipos recorrentes em filmes do gênero. A participação dos jornalistas nas duas películas, como foi apresentado, é diferenciada, uma vez que são convidados a participar do conflito, retomando o mito do herói, utilizando aqui os conceitos de Joseph Campbell. Analisando o perfil dos fotojornalistas, podemos observar que o registro fotográfico é um elemento que confere veracidade ao relato dos jornalistas, reforçando o mito da objetividade jornalística. O instrumento de trabalho do fotojornalista, a câmera fotográfica, muitas vezes se apresenta como uma extensão do próprio personagem.

Podemos explicar a expressiva quantidade de filmes sobre a temática do jornalismo, os *newspaper movies*, tanto pelas proximidades de registro que ligam a técnica cinematográfica ao registro jornalístico quanto ao uso do personagem que vai desvendar a história, apresentando o desenrolar dos acontecimentos para o espectador. Paralelamente à consolidação da imprensa em escala industrial, temos a consolidação da indústria cinematográfica hollywoodiana. Isso explica a ocorrência dos filmes de *newspaper movies* acompanhando o modelo cinematográfico clássico norte-americano.

O mito do herói, muito presente nos filmes *westerns* e de *gângster*, vão nos dar elementos que também são retomados nos filmes analisados. Através da figura do pioneiro – que vai a um lugar inóspito e tenta se estabelecer, e do detetive, que vai desvendar os fatos, temos muito do estereótipo do jornalista representado no cinema. Essas características estão presentes no mito do herói, que vai resolver uma situação de conflito – no caso analisado, efetuar a cobertura de uma guerra – consagrando a imprensa como “O quarto poder”.

Os personagens dos dois filmes, Sidney Schanberg, de *Gritos do Silêncio*, e Russel Price, de *Sob Fogo Cerrado*, retomam o mito do herói. Apaixonados por sua profissão, eles vivenciam de perto a guerra e, assim, a reportam para o público. Nos dois filmes analisados, mais do que meros espectadores da guerra, os jornalistas são

convidados a participar do conflito. No primeiro filme, o jornalista cambojano *Dith Pran* termina prisioneiro em um campo de trabalho do exército do Khmer Vermelho, após negar-se a abandonar o país em prol do seu trabalho. Para o repórter, não basta observar a guerra e reportar o fato: o personagem toma parte do conflito, vivenciando “na pele” os horrores da guerra. É como se fosse a redenção do herói: ele arrisca a própria vida em nome de uma causa, que é o jornalismo. No segundo filme, a relação é ainda mais evidente: Price é convidado a forjar uma fotografia do líder revolucionário morto. A fotografia do jornalista pode mudar os rumos da guerra, uma vez que a prova de vida do líder pode levar adiante a Revolução Sandinista. Aqui, o registro fotográfico pode dar vida ao personagem, dando ao jornalista o poder de decidir que rumo a guerra irá tomar.

Outros estereótipos são recorrentes na representação do jornalista no cinema, como foi possível perceber nos dois filmes. Os personagens são “casados” com a profissão, tendo sempre algum problema de ordem pessoal. O idealismo da profissão é levado a cabo de tal forma que os personagens de *Os gritos do silêncio*, *Dith Pran* e *Sidney Schanberg* negam-se a abandonar o Camboja sitiado pelo partido do Khmer Vermelho. *Pran* até mesmo separa-se da família, que abandona o país em busca de mais segurança. Em *Sob Fogo Cerrado*, *Russel Price* participa de um triângulo amoroso que envolve os amigos *Claire* e *Alex*, que também são jornalistas. As primeiras imagens que temos dos personagens *Claire* e *Alex* é durante o rompimento de sua relação, porque os repórteres têm que seguir rumos diferentes em suas coberturas. A vida pessoal é deixada a tal ponto em segundo plano que a jornalista de rádio *Claire* grava boletins radiofônicos para sua filha, com mensagens de carinho e contando um pouco de seu trabalho, como se isso substituísse a sua presença. A imersão do profissional é tão grande que, nada mais irônico do que *Claire* ficar sabendo da morte do amigo e ex-namorado *Alex* pela televisão.

Inseridos nessa realidade com um ritmo intenso, temos retomado o estereótipo do jornalista boêmio, que pode ser observado como legado dos filmes de detetive. É recorrente a presença do cigarro e do álcool nos filmes apresentados. Em uma cena tensa de *Gritos do Silêncio*, onde *Schanberg* questiona se *Pran* vai abandonar o país ou seguir na cobertura de guerra, *Schanberg* toma um uísque – como que para dar

forças para a conversa desagradável. Em uma outra cena, quando ambos são tornados prisioneiros, a primeira reação de Sidney é a vontade de fumar um cigarro, como escapismo para o momento de stress. Em *Sob Fogo Cerrado*, essas representações também são recorrentes: Price é um fumante compulsivo; e o amigo Alex, em sua primeira aparição no filme por conta do rompimento da relação com Claire, está embriagado. Tanto o álcool como o cigarro apresentam-se como paliativos para o sofrimento dos personagens.

Outro estereótipo recorrente é o do pioneiro do filme de *western*. Os jornalistas dos dois filmes vão para lugares distantes: o Camboja e a Nicarágua. Em um diálogo de *Sob Fogo Cerrado*, que acontece nos primeiros minutos de filme onde o tenente Oates e o fotojornalista Price conversam, o militar o aconselha a ir para a Nicarágua, “onde é quente, o camarão é barato e tem muito sol”. Na semelhança com os pioneiros do filme de faroeste, os jornalistas vão “desvendar” um mundo desconhecido. E, assim como no velho oeste, os jornalistas agirão segundo suas próprias leis: Schanberg subornará militares para atravessar o rio, para conseguir a cobertura de um bombardeio não divulgado por forças militares; Price vai fotografar o líder revolucionário morto, forjando a veracidade do registro fotográfico, seu instrumento de trabalho. Ou seja, os personagens têm uma ética duvidosa, agem de forma ilegal para conseguirem boas reportagens, ou ainda, boas fotos. E esse comportamento é legitimado pelo discurso que vale tudo no jornalismo; à semelhança dos *cowboys*, os fora-da-lei dos filmes de *western*, os fins justificam os meios.

O que é necessário entender é que esses filmes, revestidos de uma aura documental, são apenas obras de ficção, representação da guerra. Ou seja, são o imaginário coletivo do que é ser jornalista e do que é conviver em uma situação limite que é uma guerra. Para tanto, se valem de semelhanças com a realidade, como acontece com os dois atores coadjuvantes dos dois filmes. Outro recurso técnico comum nas duas narrativas é remeter-se a outros meios de comunicação, para mostrar aos personagens eventos que estão acontecendo e nos quais eles não estão envolvidos. Em *Sob Fogo Cerrado*, Claire assiste ao assassinato de Alex pela televisão, que foi fotografado por Price. Em *gritos do silêncio*, o personagem ouve o noticiário pela rádio.

Mais do que representações de correspondentes de guerra, os filmes nos trazem questões interessantes de até que ponto os jornalistas terminam imersos na história. Ou até mesmo vítimas de seu próprio trabalho, representados no martírio de Pran e no doloroso registro fotográfico onde Price fotografa o amigo Alex morrendo, e ainda, descobre que suas fotos eram usadas para localizar revolucionários. Ou seja, os personagens são vítimas de seu próprio idealismo.

REFERÊNCIAS

BERGER, Christa (org). **Jornalismo no cinema**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

BRASIL, Giba Assis. A arte de usar cinto e suspensório. In: **Jornalismo no cinema**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

BUSCOMBE, Edward. **A idéia de gênero no cinema americano**. In: **Ramos, Fernão (org). Teoria Contemporânea do cinema**. Documentário e narrativa ficcional. São Paulo: Senac, 2004.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Disponível em <http://mitologia.com.sapo.pt/campbell.pdf>. Acessado em 16/11/2007.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade – A era da informação: economia, sociedade e cultura**; v.2. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CODATO, Henrique. Identidade e representação : um estudo de gênero no cinema de Hollywood. In: **Revista Universitas//Comunicação: revista da Faculdade de Ciências Sociais Aplicadas**. Brasília Vol. 2, n. 2, (ago. 2004), p. 191-208.

HALL, Stuart. **Representation : cultural representations and signifying practices**. London: Sage, 1997.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia - estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. São Paulo: Edusc, 2001.

LEITE, Sidney Ferreira. A Guerra nas telas do cinema : a experiência de Hollywood. In: **Líbero: Revista acadêmica de pós-graduação**. São Paulo Vol. 6, n. 11 (2003), p. 117-123.

_____. O jornalismo investigativo no cinema norte-americano = Investigative journalism in: American cinema. In: **Communicare: Revista de pesquisa**. São Paulo, SP Vol. 1, n. 1 (2. sem. 2001), p. 45-56.

_____. Cultura da mídia : quando a recepção diz não!. In: **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre N. 26 (abr. 2005), p. 118-126.

LIMA, Maria Manuel. **Considerações em torno do conceito de estereótipo: uma dupla abordagem.** Disponível em <http://sweet.ua.pt/~mbaptista/consideracoes%20em%20torno%20do%20conceito%20de%20esterotipo.pdf>, Acessado em 19/11/2007.

LOTMAN, Yuri. **Estética e semiótica do cinema.** Lisboa: Estampa, 1978.

LOBO, Júlio César. **Cinema, jornalismo e guerras contemporâneas.** Disponível em <http://www.cem.itesm.mx/dacs/publicaciones/logos/anteriores/n49/bienal/Mesa%2011/Lobo.pdf>, acessado em 31/10/2007.

MESSADIÉ, Gerald. **A crise do mito americano – Réquiem para o super-homem.** São Paulo: Ática, 1989.

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.

Os gritos do silêncio. Direção de Rolland Joffé. Elenco principal: Sam Waterson, Haing S.Ngor, John Malcovich, Julian Sands, Craig T. Nelson. Inglaterra: Warner Filmes, 1983 (141min), sons, color. 35mm. Título original: The Killing Fields.

PAIVA, Cláudio Cardoso de. **O cinema de Hollywood e a invenção da América – Mídia e interculturalidades locais e globais.** Disponível em <http://bocc.ubi.pt/pag/paiva-claudio-hollywood-invencao-america.pdf>. Acessado em 08/11/2007

RIBEIRO, José Hamilton. **O gosto da Guerra.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

RUDIGER, Francisco Ricardo de Macedo. **Comunicação e teoria crítica da Sociedade: Fundamentos da crítica à indústria cultural em Adorno.** Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

SANTAELLA, Lúcia. **Cultura das Mídias.** São Paulo: Razão Socialista. 1992.

SENRA, Stella. **O último jornalista: Imagens de cinema.** São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

SILVA, Sandra Rubia da. **As representações do Brasil e dos brasileiros na Internet: a construção da brasilidade nos sites estrangeiros.** Porto Alegre, 2005.

SOB fogo cerrado. Direção: Roger Spottiswoode. Elenco principal: Nick Nolte, Gene Hackman, Joanna Cassidy, Alma Martinez, Ed Harris. EUA: MGM Filmes (128 min), son, color. 35mm. Título original: Under Fire

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SKLAR, Robert. **História Social do Cinema Americano.** São Paulo: Cultrix, 1975.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica.** Campinas: Parpirus, 1994.

VIRILIO, Paul. **Guerra e Cinema.** São Paulo: Página Aberta, 1984.

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

XAVIER, Ismail. A janela do cinema e a identificação. In: **O discurso cinematográfico. A opacidade e a transparência.** 2 ed revisada. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.

ANEXO A - Ficha técnica, elenco e premiações de “Os gritos do Silêncio”

Ficha Técnica

Título Original: The Killing Fields

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 141 minutos

Ano de Lançamento (Inglaterra): 1984

Distribuidora: Warner, / Goldcrest Films, Ltd. / International Film Investors / Enigma Ltd.

Produtora: Warner

Direção: Rolland Joffé

Roteiro: Bruce Robinson

Produção: David Puttnam

Música: Mike Oldfield

Fotografia: Chris Menges

Desenho de Produção: Roy Walker

Direção de Arte: Roger Murray-Leach e Steve Spence

Figurino: Judy Moorcroft

Edição: Jim Clark

Efeitos Especiais: Camera Effects Limited / Kay Laboratories Ltd. / Optical Film Effects Ltd.

Elenco

Sam Waterston - (Sydney Schanberg)

Haing S. Ngor - (Dith Pran)

John Malkovich - (Al Rockoff)

Julian Sands - (Jon Swain)

Craig T. Nelson - (Major Reeves)

Spalding Gray - (Cônsul americano)

Bill Paterson - (Dr. MacEntire)

Athol Fugard - (Dr. Sundesval)

Graham Kennedy - (Dougal)

Edward Entero Chey - (Sarun)

Premiações

- Ganhou 3 Oscars, nas seguintes categorias: Melhor Ator Coadjuvante (Haing S. Ngor), Melhor Fotografia e Melhor Edição. Foi ainda indicado em outras 4 categorias: Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator (Sam Waterston) e Melhor Roteiro Adaptado.

- Ganhou o Globo de Ouro de Melhor Ator Coadjuvante (Haing S. Ngor), além de ser indicado em outras 5 categorias: Melhor Filme - Drama, Melhor Diretor, Melhor Ator - Drama (Sam Waterston), Melhor Trilha Sonora e Melhor Roteiro.

- Ganhou 8 prêmios no BAFTA, nas seguintes categorias: Melhor Filme, Melhor Ator (Haing S. Ngor), Melhor Roteiro Adaptado, Melhor Fotografia, Melhor Edição, Melhor Som, Melhor Desenho de Produção e Melhor Revelação (Haing S. Ngor). Recebeu ainda outras 5 indicações, nas seguintes categorias: Melhor Diretor, Melhor Ator (Sam Waterston), Melhor Maquiagem, Melhor Trilha Sonora e Melhores Efeitos Especiais.

- Recebeu uma indicação ao Cesar, na categoria de Melhor Filme Estrangeiro.

Fonte: Site Adoro Cinema

Disponível em <http://www.adorocinema.com/filmes/gritos-do-silencio/gritos-do-silencio.asp>, acessado em 19/11/2007.

ANEXO B - Ficha técnica e elenco de “Sob Fogo Cerrado”

Título Original: Under Fire

Gênero: Drama

Tempo de Duração: 128 minutos

Ano de Lançamento (USA): 1983

Produtora: Lions Gate

Distribuição: MGM

Direção: Roger Spottiswoode

Roteiro: Clayton Frohman e Ron Shelton

Produção: Anna Roth, Jonathan T. Taplin e Edward Teets

Música: Jerry Goldsmith

Fotografia: John Alcott

Direção de Arte: Augustin Ytuarte e Toby Rafelson

Figurino: Cynthia Bales

Edição: Mark Conte

Efeitos Especiais: Laurencio Cordero e Jesus Duran

Elenco

Nick Nolte – (Russell Price)

Ed Harris – (Tenente Oates)

Gene Hackman – (Alex Grazier)

Joanna Cassidy – (Claire)

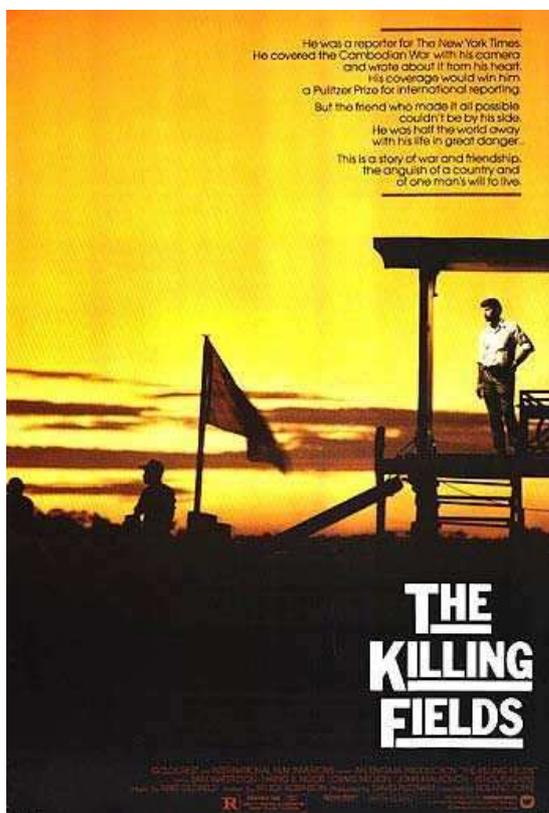
Alma Martínez – (Isela)

Holly Palance - (Journalist)

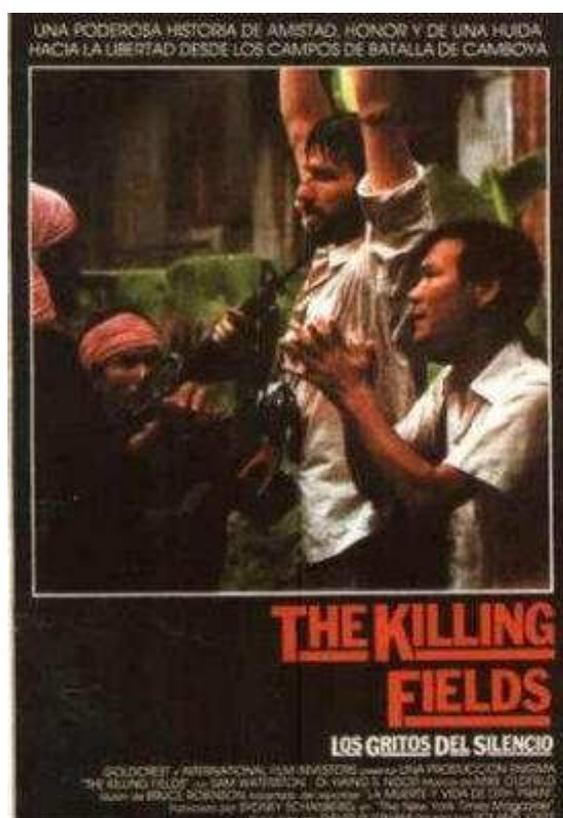
Fonte: Site E-pipoca.

Diponível em http://epipoca.uol.com.br/filmes_ficha.php?idf=16243, acessado em 19/11/2007

ANEXO C - Pôsters do filme Os gritos do silêncio



Capa do DVD



Pôster original do filme em 1983

Fonte: Site Internet Movie Pôster Award Galery

Disponível em http://www.impawards.com/1984/killing_fields.html.

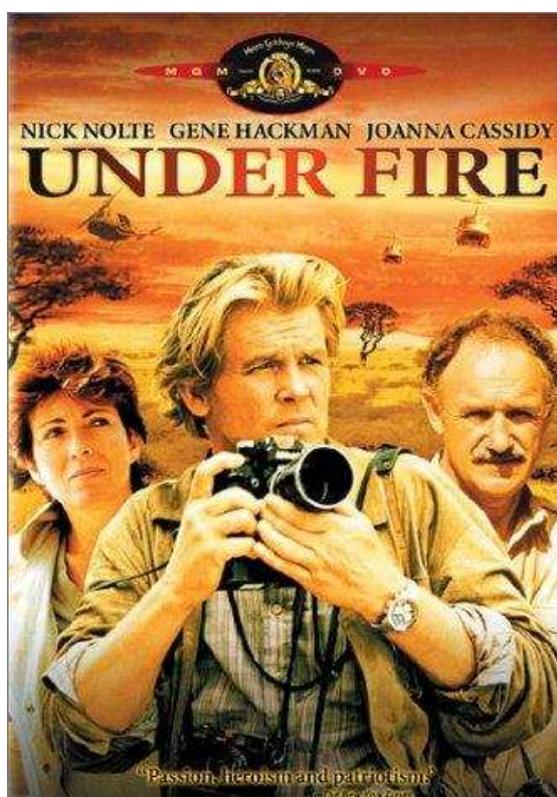
Fonte: Site El Septimo Arte

Disponível em

http://www.elseptimoarte.net/carteles/los_gritos_del_silencio.jpg
http://www.elseptimoarte.net/carteles/los_gritos_del_silencio.jpg

Ambos acessados em 19/11/2007

ANEXO D: Posters do filme Sob Fogo Cerrado



Capa do DVD



Pôster original do filme lançado em 1984

Fonte: Site trailerfan.com

Disponível em http://www.trailerfan.com/movie/under_fire/posters/37543, acessado em 19/11/2007

ANEXO E - Resenha do filme Os gritos do silêncio

Os Gritos do Silêncio

Por Felipe Mendes, Agosto de 2006

Unidos pela Guerra do Camboja, Sydney Schanberg e Dith Pran são dois repórteres de origens e destinos diferentes. O primeiro é correspondente do New York Times, enquanto o segundo atua como guia e intérprete do americano em seu país natal. A história desses jornalistas dedicados, que puseram suas vidas em risco em nome da profissão, é contada em *Os Gritos do Silêncio* (*The Killing Fields*, Inglaterra, 1984), no qual o diretor inglês Roland Joffé mostra o surgimento de uma amizade, ao mesmo tempo em que denuncia as atrocidades cometidas na Indochina em nome de um hipotético “bem coletivo”.

O filme é dividido em duas partes, iniciando em 1973, com a chegada de Schanberg (Sam Waterston) ao país asiático. Por meio da ousadia e da determinação do jornalista, a situação do Camboja é revelada pouco a pouco, pela devastação da cidade de Neak Long, pelos cadáveres de adultos e crianças e pelas centenas de feridos, resultado de um suposto erro de cálculo dos aviões americanos. Na capital Phnom Penh, atentados terroristas do grupo comunista Khmer Vermelho, liderado por Pol Pot, geram mais mortes de inocentes e completam o cenário de instabilidade do país. A obra se baseia numa história real, contada em *The death and the life of Dith Pran*, publicada no jornal nova-iorquino. No começo da década de 70, o Camboja passava por uma guerra civil, no qual as tropas do governo enfrentavam o grupo comunista. O conflito no Vietnã alcançara o país vizinho, ensejando a intervenção dos Estados Unidos, o que só aumentou a reação da oposição. Em 73, a potência deixa o local, e dois anos depois os guerrilheiros dominam o Camboja, implantando um regime extremista, de orientação maoísta.

A partir daí, começa a segunda parte do filme. Schanberg e Pran decidem ficar no país para prosseguir com a cobertura. Porém, logo o Khmer Vermelho exige a saída de todos os jornalistas. O americano embarca de volta aos Estados Unidos, mas seu colega, que já tinha salvado sua vida, é obrigado a ficar por ser cambojano. E é nesse momento que cada um segue um destino diferente. Enquanto Schanberg envia cartas com a foto de seu colega para a Cruz Vermelha, Pran é levado para um killing field (nome original do filme), no qual sofre as agruras da fome e da tortura. Enquanto o americano ganha o prêmio Pulitzer, o repórter asiático é escravizado pelo grupo comunista. Enquanto o premiado sente remorso por ter deixado seu colega no conflito, o outro bebe o sangue das vacas para sobreviver, numa das cenas mais marcantes do filme. É através dessa contraposição que o diretor Roland Joffé mostra as privações dos cambojanos e o modus operandi dos campos de concentração, para os quais a população foi levada, depois da desocupação das cidades.

Com alguns documentários em seu currículo, Joffé (de *A Missão*, de 1986) imprime realismo a sua obra. A tensão, a tortura, o desespero da população e a

instabilidade do país, antes e depois da chegada do Khmer ao poder, são mostradas com crueza. Em uma passagem reveladora, três soldados do exército executam dois integrantes do Khmer com tiros à queima roupa, em meio aos escombros de um prédio, e ao som de Paul McCartney, tocando no rádio de um dos assassinos. Joffé também não poupa o governo americano. O presidente Nixon aparece na televisão de Schanberg, explicando sua doutrina, ao mesmo tempo em que imagens de bombas americanas lançadas sobre o Camboja revelam o outro lado do perigo. Sangue, morte e mutilações são acompanhadas por uma ópera, numa bela seqüência que explica a conquista do Oscar de Melhor Edição.

Das sete indicações que recebeu, a obra ganhou ainda mais dois prêmios da Academia, pela Fotografia e pelo excelente desempenho do ator coadjuvante Haing S. Ngor, que também conquistou o Globo de Ouro. A história de Ngor é impressionante. Em seu primeiro filme, o ator representou a sua própria história. Assim como seu personagem, o cambojano foi escravo do Khmer Vermelho e sofreu perseguição e tortura nos campos de concentração. Antes da revolução, era médico ginecologista e tinha que esconder sua instrução para sobreviver. Além disso, viu sua esposa grávida morrer, por problemas num parto prematuro. Em 1980, Ngor se refugiou nos EUA, mas não pôde exercer sua profissão. Acabou sendo escolhido para fazer o filme, dando início a uma carreira de ator, participando de oito longas-metragens no total. No entanto, sua prioridade foi lutar pelos sobreviventes do Camboja. Ele arrecadou dinheiro para fundar duas sociedades de amparo aos refugiados e para levar os culpados pelo massacre à justiça. Apesar de todo o sofrimento passado em seu país de origem, o ator morreu tragicamente na América, assassinado na porta de casa, por uma gangue do narcotráfico, em 1996.

Porém, mesmo se tivesse sobrevivido a esse ataque, Ngor não teria visto a punição de seus algozes. Pol Pot, líder do Khmer Vermelho, morreu em 1998 e escapou da justiça. O grupo perdeu o poder no final de 1978, quando 50 mil vietnamitas invadiram o Camboja. Foi só a partir daí que se começou a conhecer a magnitude do genocídio e das atrocidades cometidas por Pol Pot. Calcula-se que cerca de dois milhões de pessoas tenham morrido, devido à tortura, fome, doenças em geral, esgotamento, ou punições no interior do grupo. Em sua autobiografia, *A Cambodian Odyssey*, Ngor sugere que, apesar do realismo de *Os Gritos do Silêncio*, o conflito no Camboja foi mais violento do que o representado na obra. “Se o filme mostrasse o que realmente aconteceu, ninguém seria capaz de vê-lo”.

Fonte: Site do projeto Jornalismo em Cartaz, da Universidade Federal de Santa Catarina.

Disponível em <http://www.jornalismo.ufsc.br/jornalismoemcartaz/resenhas/res0026.htm>
Acessado em 19/11/2007

ANEXO F - Resenha do filme Sob Fogo Cerrado

A atualidade de Sob fogo cerrado

Por Graciliano Rocha em 23/5/2006

Sob fogo cerrado (Under Fire, 1983, EUA) trata da relação entre o jornalismo e o poder. É um filme inquietante porque, mais de 20 anos depois, continua oferecendo lições para a atualidade. Dirigido por Roger Spottiswoode, o filme traz Nick Nolte, Gene Hackman e Joanna Cassidy – três jornalistas encurralados num conflito armado na Nicarágua e num triângulo amoroso. Poderia ser um filme sobre a revolução sandinista de 1979, poderia ser sobre a coragem e o destemor de repórteres que aceitam pôr em risco a própria vida em troca de notícias e imagens. É claro que estes aspectos existem, mas eles não são tão importantes quanto as definições sutis da natureza do trabalho jornalístico em zonas de conflito.

Por que razão algumas pessoas deixam a segurança de seus lares para fazer carreira e fama para cobrir guerras em confins de mundo dos quais a maioria da população nunca ouviu falar? O trio composto por Russel Price (Nolte), Claire Stryder (Cassidy) e Alex Grazier (Hackman) faz parte de um seleto clube de voyeurs interessados naqueles pedaços do planeta onde a loucura deixa suas marcas mais aparentes. A tranqüilidade e a calma não lhes parecem tão apetitosas quanto guerrilhas no Chade ou as ruas de poeirentas cidades nicaragüenses em ruínas.

É meio cínico afirmar que a motivação destes correspondentes de guerra seja informar devidamente um público que pode esquecer de um genocídio tão rapidamente quanto ouve falar dele enquanto toma seu café da manhã. Massacre de civis, rosquinhas, os resultados do esporte, mais café. Sabem disso, não são ingênuos. O que os move é o próprio jogo, é a possibilidade de serem testemunhas da história. A tristeza é o jogo, o tumulto e o excesso são a essência, a sobrevivência é a regra.

Deixam isso claro em diversas passagens, como na cena em que Grazier lembra que ninguém em Nova York sabe onde fica o Chade, ou na primeira conversa de Grazier e Price com uma tradutora em Manágua. Com alguma dose de realismo sarcástico, a mulher observa que eles sentem algum prazer em observar a desordem no país alheio. "É claro que você se sente honrado cobrindo isso que nós chamamos de guerra", alfineta ela, dirigindo-se a Price.

Fraude deliberada

O nome desse jogo é poder. O ponto alto do debate em Sob fogo cerrado é justamente a quebra deste cordão sanitário que isola confortavelmente o "observador objetivo dos fatos" dos interesses de quem é a notícia. Seja por convicção pessoal ou para tirar alguma vantagem, o jornalista às vezes é exposto a situações em que deixa de ser o repórter para ser a própria notícia. Price e Stryder são postos à prova algumas vezes. E sucumbem, tomam partido. A primeira cena que revela isso é a do assassinato de um revolucionário sandinista por um franco-atirador mercenário. Price esquece a

câmera e agarra rapidamente o fuzil do defunto e começa a correr na direção de onde saíram os disparos. Corre, pára e, depois de passado o tumulto, dá a entender que alguma coisa estava errada, que tinha consciência de que tomara partido.

A mais dramática quebra de seu mandato de correspondente independente no conflito se dá na seqüência, quando conseguem finalmente chegar ao quartel-geral dos sandinistas no norte do país para uma entrevista com Rafael, o líder revolucionário. Não haveria entrevista alguma, pois o entrevistado fora morto numa emboscada das forças oficiais dias antes. "Precisamos de uma foto que prove que ele está vivo porque disso depende o futuro do país", propõe um dos comandantes rebeldes. Price se recusa a princípio, mas durante o diálogo seguinte com Stryder, o mais importante do filme, questiona a sua própria condição. É o fim da ambigüidade.

Na manhã seguinte, o defunto aparece quase sorridente ao lado de dois comandantes revolucionários que exibem as manchetes dos jornais sobre sua morte. A foto corre o mundo e tem um impacto fortíssimo no conflito. A Casa Branca, que relutava em mandar US\$ 25 milhões em armas para a ditadura de Anastacio Somoza por não ter certeza das chances de vitória do regime, decidiu deixar o ditador com a broca na mão. Internamente, a ressurreição promovida pela foto de Price teve o efeito de elevar o moral das tropas sandinistas na ofensiva final que resultaria na deposição de Somoza.

Ora, o jornalismo tem o poder de mudar o curso da história? Talvez sim, talvez não, talvez o resultado final fosse o mesmo. Independente disso, é importante não esquecer o que a foto realmente foi no contexto: uma fraude deliberada para favorecer um dos lados. Fico pensando se uma proposta similar tivesse sido apresentada aos dois correspondentes pelo asqueroso assessor de relações públicas de Somoza. Certamente não teriam aceitado, com vasto arsenal de justificativas de ordem moral. Price também foi útil ao regime de Somoza. As dicas de um espião francês o levariam a grandes furos de reportagem nas zonas controladas pelos guerrilheiros. O jornalista ficou desolado ao descobrir que sua fonte montara um esquema para copiar suas fotos e repassá-las ao serviço de inteligência do governo, que as usaria para identificar líderes rebeldes e exterminá-los.

Utilidade, não charme

Filmes como *Sob fogo cerrado* oferecem a tentação do juízo de valor sobre as atitudes dos personagens. A foto fraudulenta foi simplesmente jogo sujo ou foi uma contingência em nome de uma causa maior (ajudar o povo a se livrar de uma ditadura sangrenta)? O preço das informações do espião francês a serviço de Somoza foi aceitável? Os jornalistas têm o direito de enganar os outros em nome de suas convicções? E as questões vão se sucedendo.

Vou deixar o julgamento moral para o leitor e me ater a algumas constatações. Uma notícia ou uma foto não-publicadas não têm impacto, poderiam nunca ter acontecido. Assim, o jornalista é aliado da ambição do poder. É cortejado, bajulado e respeitado, tem chaves de portas que não se abrem a cidadãos comuns. Pode escrever

matéria sobre a guerra da Nicarágua e logo em seguida desfrutar um bom scotch na piscina do cinco estrelas em que está hospedado. Às vezes alguns podem se inebriar com o trânsito fácil por vários estilos de vida e supor erroneamente que isso deriva de seu encanto pessoal.

Mas é a sua utilidade ao poder, e não o seu charme, que lhe rende privilégios. Na maioria, são homens e mulheres realistas que não se deixam iludir pelo jogo. Usam as suas fontes tanto quanto são usados por elas para manterem a marcha implacável dessa engrenagem gigantesca de informação e desinformação que é o jornalismo diário. Uma engrenagem que não é o poder propriamente dito, mas que faz parte dele. Como todo grande filme, Sob fogo cerrado é atemporal.

Fonte: Site Observatório da Imprensa

Disponível

<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=382FDS002>, acessado em 19/11/2007.

em