

UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

AGUINALDO PETTINATI

A VERDADE RECRIADA: CÓDIGOS DEONTOLÓGICOS
DA PRÁTICA JORNALÍSTICA NO CINEMA

São Caetano do Sul
2014

FICHA CATALOGRÁFICA

Pettinati, Aguinaldo.

A verdade recriada: códigos deontológicos da prática jornalística no cinema / Aguinaldo Pettinati. São Caetano do Sul: USCS/Programa de Mestrado em Comunicação, 2014

207f.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Rossetti

Dissertação (Mestrado) – USCS, Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Programa de Mestrado em Comunicação, 2014

1. Comunicação; 2. Inovação; 3. Jornalismo; 4. Verdade; 5. Códigos Deontológicos. 6. Cinema. 7. Código de Ética. I. Rossetti, Regina.
II. Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Programa de Mestrado em Comunicação. III. Título

AGUINALDO PETTINATI

**A VERDADE RECRIADA: CÓDIGOS DEONTOLÓGICOS
DA PRÁTICA JORNALÍSTICA NO CINEMA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Comunicação da Universidade Municipal de São
Caetano do Sul como requisito parcial para a obtenção do
título de Mestre em Comunicação.

Linha de pesquisa: Inovações na Linguagem e na Cultura
Midiática

Orientador: Professora Doutora Regina Rossetti

São Caetano do Sul

2014

UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL
Campus Centro - R. Santo Antônio, 50 – Centro – São Caetano do Sul (SP)

Reitor:

Prof. Dr. Marcos Sidnei Bassi

Pró-Reitor de Pós-graduação e Pesquisa:

Profa. Dra. Maria do Carmo Romeiro

Gestor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação:

Prof. Dr. Herom Vargas

Dissertação defendida e aprovada em ____/____/____ pela Banca Examinadora
constituída pelos professores:

Profa. Dra. Regina Rossetti

Prof. Dr. Arquimedes Pessoni

Prof. Dr. Juan Droguett

Dedicatória

Nesse período transitório, onde tudo é por empréstimo, a verdade é única nas mãos do Pai Celeste e Criador. Mas nos pais da carne, Aguinaldo Ricciotti Pettinati e Ignes Pettinati, se faz os reencontros da família, transubstanciados em provas necessárias e ajuda mútua e precisão.

A verdade que procuramos também pode ser desvelada em um ideograma vindo do oriente e sua filosofia da continuidade: $Ka + Zu + Mi = \text{paz, harmonia e beleza}$. Se juntarmos tudo isso, temos o amor, Kazumi Brum.

Agradecimentos

Seria melhor peregrinar como distribuidor das ajudas possíveis e verdadeiras no mundo. Entretanto, independente das sendas trilhadas, encontramos pessoas dispostas a nos dar a mão. Por mais simples que seja a ação, sempre representa uma energia impulsionadora que nos move. Que inspirado pelos citados abaixo, possa também espalhar durante todos os dias da existência, um pouco de conhecimento e de qualquer auxílio que me seja possível doar ao próximo, sem qualquer distinção, sem esmorecer e sem descanso no bem, da mesma maneira que tenho recebido. Por isso, agradeço aqueles que doaram um pouco de sua essência para esse trabalho.

Ao amigo de profissão e de ideias, Juan Droguett, que na inquietação por novas produções de minha parte, me instigou a buscar algo já presente dentro de mim, mas que ainda não havia enxergado.

À professora Regina Rossetti, que soube conduzir com maestria e positividade esse caminho que gerou tanto conhecimento para meu crescimento em todos os sentidos. Sempre acreditando e influenciando com suas assertivas nos rumos da dissertação.

Ao professor Arquimedes Personi por seu incentivo permeado de lutas e bom-humor, perseverança e otimismo, que impulsionaram a trajetória de um iniciante nas ciências.

Ao eterno amigo Juarez Azevedo, que em meio às suas guerras diárias sempre encontrou tempo para a ajuda desinteressada e sincera.

À Universidade Municipal de São Caetano do Sul, que incentivou a produção do conhecimento de forma livre e espontânea, mas embasada e conduzida para os objetivos comuns, com o respaldo de seu competente e prestativo corpo docente, além de toda sua estrutura.

Epígrafe

A VERDADE RESPONDE

Emmanuel

“As indagações sempre se renovam, em toda parte, inquirições da vida no mundo, especialmente as respostas, em todas as circunstâncias foram baseadas nas interpretações pessoais daqueles que as formulam.

Sábios de todos os tempos e procedências se manifestam no assunto para reconhecer que as suas teorias ou análises sofrem alterações em suas estruturas, o que nos compele a declarar que mesmo nós, os amigos desencarnados, às vezes, modificam informes e concepções no desdobramento das tarefas individuais ou nos eventos evolutivos. Chega, porém, um dia em que a verdade nos surge na vida íntima. Não acreditamos exista um metro para medi-la e continuamos na caminhada para diante.

Não temos, porém, essa pretensão de definir o que seja a verdade mas sabemos que a verdade é a bússola de nossa marcha e que aparece inevitável nos caminhos em que ela nos responde, acrescida sempre de mais luz, em nós mesmos, respondendo-nos às indagações, em nome de Deus.”

Resumo

A presente dissertação tem como objetivo elucidar o conceito deontológico da verdade jornalística no contexto da filmografia contemporânea sob a categoria dessa verdade, de seus protagonistas e do público para o qual são destinadas estas produções. Para delimitar como a verdade nos códigos deontológicos da prática jornalista é representada pela linguagem cinematográfica, primeiramente, foi realizada uma seleção de filmes que trata do profissional de imprensa ou do jornalismo desde o início da história do cinema. Em seguida, com base na análise de cenas e na bibliografia, adentra-se nas concepções históricas da verdade e por consequência analisa-se a ética no processo de comunicação, passando pela Filosofia, pelo Direito e pelo Jornalismo. Os códigos deontológicos do jornalismo, no contexto da Comunicação Social, são apresentados do ponto de vista da filmografia contemporânea, demonstrando como a personagem do jornalista no cinema age ao se deparar com conflitos morais e éticos tendo como referência a função social que a profissão propõe. Por fim, cria-se a categoria da verdade, essencial para o agir jornalístico. Dentro dessa temática, a verdade é analisada - usando recortes dos filmes selecionados - sob os aspectos do protagonismo, da exigência da transparência da informação, de sua suspensão e opacidade até abordar sua importância para a construção no jornalismo. Por fim, o estudo levanta a inovação da linguagem no discurso jornalístico usando novos suportes tecnológicos que dão ênfase à imagem no fazer jornalístico e se configuram como instrumento de busca pela verdade. A conclusão assinala que a verdade no jornalismo está na interpretação dos fatos e na forma de transmitir a informação, buscando um consenso com o receptor. Além disso, aponta para a inovação ao analisar a verdade, que guia a ética e normatiza os códigos deontológicos da profissão, sendo definida pelas cenas presentes na filmografia contemporânea selecionada.

Palavras-chave

Jornalismo – Cinema – Verdade – Códigos Deontológicos – Inovação – Ética

Abstract

This dissertation aims to elucidate the concept of true journalistic ethics in the context of contemporary under the category of this truth, your actors and the audience to which they are intended filmography these productions. To define how the truth in ethical codes of practice is represented by the journalist cinematic language, first, a selection of films that deal with the press or professional journalism since the beginning of film history was made. Then , based on scene analysis and bibliography, is entered into the historical conceptions of truth and consequence analyzes ethics in the communication process, through philosophy, by law and by Journalism. The ethical codes of journalism in the context of social communication are presented from the viewpoint of contemporary filmography, demonstrating how the character of the journalist in film acts when faced with moral and ethical conflicts with reference to the social function that the profession offers. Finally, it creates the category of truth, essential to the journalistic approach. Within this theme, the truth is analyzed - using cuttings of selected films - under the aspects of the role, the requirement of transparency of information, and its suspension opacity and approaching its importance to the construction in journalism. Finally, the study raises the innovation of language in journalistic discourse using new technological media that emphasize the image in the journalistic make and configure themselves as a tool for the search for truth. The conclusion suggests that truth in journalism is the interpretation of the facts and in the form of transmitting information, seeking an agreement with the receiver. Moreover, points to innovation by analyzing the truth that guides and regulates the ethical codes of ethics of the profession, defined by the scenes in the selected contemporary filmography.

Keywords

Journalism - Cinema - Truth - Ethical Code - Innovation - Ethics

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1. Da verdade à ética no processo de comunicação.....	16
1.1 A busca do jornalismo pela verdade.....	18
1.2 Breve panorama histórico da verdade no pensamento ocidental e algumas ilustrações cinematográficas.....	28
1.3 A ética como ação comunicativa e o cinema.....	44
CAPÍTULO 2. Códigos deontológicos do jornalismo no contexto da comunicação social.....	54
2.1 Códigos deontológicos da prática jornalística.....	55
2.2 Gêneros jornalísticos.....	82
2.3 A prática jornalística da comunicação social.....	91
CAPÍTULO 3. Verdade e inovação na filmografia selecionada	107
3.1 O protagonismo da verdade.....	111
3.2 A transparência da verdade em Todos os homens do presidente.....	127
3.3 Sobre a suspensão ética da verdade em Sob Fogo Cerrado e Repórteres de Guerra	132
3.4 A opacidade do poder em Mera Coincidência.....	143
3.5 Verdade como construção no jornalismo	147
CONSIDERAÇÕES FINAIS	155
REFERÊNCIAS	165
APÊNDICE	

INTRODUÇÃO

Os princípios éticos do jornalismo são indicadores construídos pelas sociedades no decorrer do tempo e da história a fim de normatizar a prática da profissão com valores considerados como ideais para esta atividade e seu caráter social. A verdade nos códigos deontológicos da prática jornalista representada na filmografia contemporânea encarna e materializa essas reflexões e princípios tentando prever a boa *práxis* do profissional de imprensa, analisando seus possíveis confrontos na captação, checagem e divulgação das informações. Porém, individualmente, o jornalista precisa, em cada situação específica e no momento exato, colocar em ação livremente a sua ética particular que mobiliza seu sentir, seu pensar e seu agir em sociedade. Explorando o jornalista como ente social e protagonista em suas histórias, desde o início do século XX, o cinema reproduz os conflitos desse profissional aplicando ou não as determinações dos códigos deontológicos em pontos práticos de seu dia a dia como repórter, editor, redator, fotógrafo, entre outros.

Certamente, a linguagem cinematográfica tem se transformado em uma forma de expressão ao alcance do público, na esfera individual e virtual, que as novas tecnologias impõem no início do século XXI. Por esta razão, o cinema é, na atualidade, um correlato da literatura ampliada e extensiva a todas as maneiras de conceber o conhecimento e às formas de sentir na atualidade. Sendo assim, esta dissertação destaca a produção e a linguagem cinematográfica como um meio oportuno de aprofundar o debate em torno dos temas que afetam a prática social do jornalismo no que se refere ao processo de produção, armazenagem e divulgação da informação, do exercício da cidadania e nuances da ética profissional.

Por sua própria concepção, trata-se de um trabalho inter, multi e transdisciplinar, uma vez que a este concorrem as disciplinas de Comunicação de um modo geral e, em particular, o Jornalismo e o Cinema, e disciplinas de Filosofia e de Direito. Utiliza o cinema como plataforma para a discussão do universo da verdade jornalística na sua apropriação deontológica. Através desse suporte – que cumpre uma função informativa que vai além do entretenimento e mostra-se como esta mídia de forte influência no público, inclusive no quesito do conhecimento – foram analisadas, criticamente, situações adaptadas à linguagem cinematográfica de jornalistas que se confrontaram com o processo da construção da notícia e da verdade dentro do campo das ciências

humanas e sociais. Portanto, a inovação aparece no cinema dentro da cultura midiática e na filmografia contemporânea para discutir a temática proposta.

Sendo este o ponto de partida, a principal contribuição do trabalho consiste na seleção criteriosa de filmes que trazem à tona o problema da verdade na sua dupla acepção humana, isto é, do ponto de vista individual do jornalista e de sua ação coletiva no exercício da prática social. Estes critérios deontológicos que funcionam na recepção fílmica serão abordados a partir de uma análise que parte de uma seleção ampla de filmes – desde a criação do cinema até os dias de hoje – que apresentam o jornalismo e o jornalista como assunto central do enredo fílmico ou do protagonista. O estudo se perfila para traduzir a ação jornalística na sua categoria essencial, que é a verdade, de acordo com os critérios que serão demonstrados no decorrer do trabalho.

O questionamento teve origem em aspectos latentes que dizem respeito à missão jornalística de mostrar a verdade à sociedade, sempre apoiado pelos códigos deontológicos da profissão. Essas considerações geram também a pergunta sobre a ética jornalística nas representações cinematográficas. Encontra-se aí a discussão sobre as duas dimensões éticas: uma individual e outra social. Na primeira se observa a mobilização dos valores pessoais, cultivados pelo indivíduo e suas convicções morais. Estão presentes na segunda dimensão os valores absorvidos pela sociedade, onde manifestam-se as vontades e julgamentos coletivos.

A pergunta problema que esta investigação responde é: *Qual é o conceito deontológico da verdade jornalística no contexto da filmografia contemporânea sob a categoria dessa verdade, de seus protagonistas e do público para o qual são destinadas estas produções?*

Concomitantemente, demonstra-se como o cinema apresenta esse problema ético no qual o jornalista precisa ser fiel aos fatos na busca da verdade que se constitui para ele em um princípio que pauta sua ação individual e traz como consequência o reconhecimento de uma verdade social. Alguns filmes que contextualizam essa situação serão utilizados, tendo como critério para sua escolha questões como: o protagonismo da verdade, a contextualização histórica e causal e decorrentes críticas que possibilitam sua inserção dentro deste projeto. Portanto, o objetivo principal deste trabalho consiste em analisar o conceito da verdade jornalística no contexto da filmografia contemporânea.

Neste sentido é imperioso delimitar como a verdade se dá com as influências externas e até íntimas dos jornalistas. Por isso, foi usada a plataforma do cinema para enxergar e demonstrar essas discussões que vem sempre à tona na sociedade.

O projeto segue a linha de pesquisa 2: Inovações na Linguagem e na Cultura Midiática, na qual trabalhou-se a linguagem do cinema, para decifrar a verdade jornalística, durante esse processo comunicativo que hoje, inclusive, cumpre destacada função social. Além disso, foram analisadas as interfaces de Comunicação dessa busca da verdade com a Filosofia e o Direito. O cinema representa parte importante da cultura midiática contemporânea e as inovações se apresentam na transposição dos códigos deontológicos da ética jornalística para a linguagem cinematográfica.

Desta maneira, Christa Berger, (2002, p.37) avalia que Jornalismo e Cinema se enredam e se afirmam continuamente formando uma malha como os dois grandes meios de comunicação de massa do final do século, sendo assim, compartilham a responsabilidade de dar a conhecer o mundo (o jornalismo) e as representações sobre ele (o cinema), ou comentando as imagens oferecidas nos filmes através da crítica cinematográfica impressa e refletindo, pelas imagens, a atividade de noticiar.

O objeto de estudo foi analisado e discutido, em um primeiro momento, através de revisão bibliográfica. A partir daí, para compor de forma principal, as discussões sobre a verdade se dão com a transcrição de cenas dos filmes selecionados, que têm como protagonista o jornalista ou mesmo situações próprias da atividade jornalística. Além de aliar a teoria presente na bibliografia com os relatos jornalísticos representados no cinema como suporte técnico, faz-se necessário situar esses pontos críticos de discussão desses temas deontológicos dentro da história do cinema.

Entre os procedimentos metodológicos consta a utilização dos filmes pré-selecionados em uma classificação histórica. Foram criadas categorias de análises baseadas no protagonismo, mas em vista do volume de produções optou-se por um recorte de uma única categoria: a verdade, produzindo outras categorias antes previstas, porém, que serão tratadas como temas complementares. Os filmes foram considerados fontes primárias de informação. Durante a exposição teórica sobre os temas abordados e relacionados à verdade e à deontologia jornalística, o suporte fílmico foi utilizado como material para análise em todas as fases da dissertação.

Na primeira parte do estudo foram selecionados 859 filmes que trazem a temática do jornalista e do jornalismo, com pesquisa feita a partir dos sites oficiais das gravadoras de cinema e do livro **Jornalismo no Cinema** de Christa Berger, anteriormente citada. Em cada filme consta a data de lançamento, o nome oficial e o título brasileiro, além do diretor que o produziu e uma sinopse sobre a história em questão, como disponibilizado no apêndice.

Para a construção teórica e metodológica da Verdade nos códigos deontológicos da prática jornalística na filmografia contemporânea, realizaram-se três tipos de classificações, em sequência, que vão se afunilando até se encontrar as categorias usadas para análise dos filmes que tratam desta interface do jornalismo e o cinema.

Sendo assim, o primeiro capítulo trata sobre o percurso da verdade até a ética que sustenta as práticas jornalísticas no campo da comunicação social, traçando um breve panorama histórico do conceito de verdade no pensamento ocidental e definindo-a como uma ação comunicativa nas representações cinematográficas.

O segundo capítulo analisa os códigos deontológicos dessas práticas no contexto da comunicação social, assim como adentra, em sua estruturação, nos diferentes gêneros que as diversificam.

Por fim, o terceiro capítulo percorre a filmografia selecionada em função da verdade sob os pressupostos de seu protagonismo nos filmes **O Custo da Coragem**, **Veronica Guerin**; **O Informante**; **O Preço da Verdade**, **Paparazzi** e **Intrigas de Estado**; traz a A transparência da verdade em **Todos os Homens do Presidente**; analisa a Suspensão ética da verdade em **Sob Fogo Cerrado e Repórteres de Guerra**; distingue e aborda a Opacidade do Poder em **Mera Coincidência**; e encerra-se com a Verdade como construção do jornalismo, estabelecendo-se nesse último item uma discussão sobre as práticas jornalísticas na atualidade e as novas formas de convergência midiática apontando para a inovação das mesmas na comunicação.

O ser humano sempre discutiu a verdade buscando usá-la para explicar sua existência, encontrar um sentido para a vida e uma resposta para o sentimento de angústia que provoca a morte, segundo Régis Debray no seu livro **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente** (1993). A palavra verdade tem pelo menos três significações provenientes das raízes grega, latina e hebraica relacionadas com o propósito de alcançar a divindade, a realização humana no convívio e o equilíbrio planetário com seu entorno. Desvelar o segredo das coisas e projetar uma ação deliberada sobre o mundo constitui-se no principal desafio da ação ética, comunicativa e prática que configuram os novos espaços para o desenvolvimento do jornalismo.

Nesse sentido, a verdade é um processo dinâmico a ser descoberto a cada novo dia. Apesar de caminharem juntas, a verdade não é igual à ética, que pode ser entendida etimologicamente como os princípios e noções que servem para nortear a vida moral, um ideal e a arte de buscar o bem que serviria em qualquer tempo, espaço ou cultura universal. Normalmente, as noções éticas, o que é certo, bom e adequado são formuladas por grupos, classes sociais ou profissionais e até pelo Estado, que podem colocar seus interesses à frente do bom senso e do bem-estar social. A verdade depende da memória, dos detalhes e da veracidade com que se enxergam os fatos tidos como realidade incontestável. Portanto, para ter o valor de verdade, a ética necessariamente precisa ser aceita por todos.

Tanto a verdade em seu caráter subjetivo quanto a ética em seu caráter objetivo fazem parte dos códigos deontológicos das práticas jornalísticas, que precisam ser baseadas, teoricamente, por uma verdade a qual se submete a profissão formulada passo a passo desde a sua instituição como um pilar da sociedade. É a verdade o princípio maior do profissional de imprensa, pedra angular que dá sentido à função social do jornalismo. Já o cinema, como representação audiovisual, sempre manteve um diálogo profícuo com o jornalismo enriquecido na inter, multi e transdisciplinaridade.

O cinema, entendido como arte moderna e de linguagem própria, usa de suas possibilidades linguísticas em movimento para entreter, divertir, educar e mostrar a realidade. Inclusive, aproxima-se do jornalismo em suas formas narrativas, principalmente quando se pensa no caráter documentário da considerada “sétima arte”.

A imagem do jornalismo e do jornalista do século XXI é, em parte, construída e retratada nas telas do cinema em discussões éticas sobre a ação deste ‘protagonismo’, em constante conflito entre seus interesses pessoais, o bem comum e as normas éticas e morais que se impõem à sua conduta profissional. Apesar desse caráter subjetivo que

está presente na profissão do jornalista, sempre há influências sociais, culturais, empregatícias e mercadológicas no momento de captação, seleção e divulgação da informação.

A atividade do jornalista é promovedora da comunicação social, principalmente da conquista e da manutenção dos direitos básicos de acesso e de liberdade de informação, apesar de gerar conflitos no que se refere à intimidade das fontes, dos direitos autorais e do direito de imagem.

Os próprios códigos deontológicos da profissão discutem e se preocupam com o tema, a fim de promover uma sociedade democrática no limiar entre os direitos individuais e coletivos. Tais direitos são tratados em obras cinematográficas de alto impacto social, haja vista que o cinema tem-se convertido em uma fonte de conhecimento e entretenimento na chamada sociedade de consumo e do espetáculo.

Um exemplo disto é o filme **Repórteres de Guerra** (2010) no qual são tratados esses aspectos deontológicos que o jornalista tem como compromisso com a informação, mesmo havendo outros interesses que vêm por acréscimo como a fama, o poder e questões econômicas que dominam o mundo na contemporaneidade. O repórter fotográfico, na trama, Greg Marinovich está dentro de um acampamento Inkhata, uma facção contrária aos zulus apoiados por Nelson Mandela. Sem querer discutir a verdade de cada grupo, o jornalista pretende informar.

- *O que você vai fazer com a nossa imagem?* Pergunta o líder do grupo.
- *Mostrar o lado dos Inkatha na história.* Responde o profissional.
- *Por que você não faz como todos os outros jornalistas fazem? Vai para a cidade, fala com os espertos, os camaradas do CNA – Congresso Nacional da África do Sul apoiado por Mandela.*
- *Quero ouvir o seu lado da história.* Complementa o jornalista.

Repórteres de Guerra é uma história real sobre um grupo de jovens repórteres que unidos pela amizade e pelo princípio ético de contar a verdade, arriscam suas vidas para contar ao mundo toda a violência que se deu nas primeiras eleições livres na África do Sul após o fim do regime do *Apartheid*. Este período intenso na política mundial tornou-se o maior de seus trabalhos – dois deles receberam o prêmio *Pulitzer*, mas o preço que eles pagaram foi muito alto.

O diálogo acima mostra a ânsia do repórter para cumprir seu dever de informar, sem fazer juízos de valores sobre qual dos grupos detinha a verdade em relação à interpretação das circunstâncias em que se deram tais fatos. Além disso, ansiava pelo reconhecimento profissional – inovando – ao retratar local e situação ainda não explorada pela imprensa.

Contudo, para o aprofundamento da análise da representação que o cinema faz do jornalismo ao longo de sua história é necessário conceituar a verdade e traçar uma relação entre a ética e a ação comunicativa, tendo na informação um produto social, considerando-a como direito relevante para a liberdade humana. Esses conceitos fundem-se para, enfim, compor os códigos deontológicos da profissão do jornalista que, apesar dos conflitos internos e sociais que movem os indivíduos, servem como referência no exercício da ação jornalística.

Para tanto, neste primeiro capítulo é traçado um panorama histórico com as definições de verdade provenientes dos processos culturais e sua importância para os códigos deontológicos na prática jornalística, bem como a representação desses princípios que se buscam como um ideal nas cenas de filmes selecionados que trazem o jornalista – ou a ação jornalística – como enredo central de sua temática cinematográfica. Sempre atrelada à ética, a verdade também se faz presente na ação comunicativa e na relação entre o emissor da mensagem e seu receptor em constantes interpretações da realidade e na busca da compreensão destes processos de interatividade. Para fechar o capítulo, algumas considerações sobre a ética como ação comunicativa das práticas sociais do jornalismo se abrem ao seguinte item, que falará acerca dos códigos deontológicos.

1.1. A busca do jornalismo pela verdade

A verdade está ligada à uma realidade histórica atrelada ao tempo e espaço causal, que por sua vez, está inserida diretamente na deontologia, sendo característica fundamental de diversos códigos de ética, principalmente no que se refere à comunicação devido aos direitos constitucionais que dizem respeito ao acesso à informação, liberdade de expressão e direito à intimidade.

O termo deontologia, criado em 1834 pelo filósofo inglês Jeremy Bentham, nada mais é do que a ciência do dever e da obrigação. Pode ser entendido também como o conjunto de princípios, valores e normas de conduta de uma determinada profissão. Julga-se, dessa maneira, que a deontologia serve como mecanismo para legitimar o profissional do jornalismo no confronto de tensões que fazem parte da rotina e o diferencia de outros entes sociais como escritores, advogados, políticos, etc. Não se estrutura um padrão de conduta para os profissionais da mídia sem a presença da verdade como um dos pilares para a ação de comunicação em suas diversas vertentes como o jornalismo ou a publicidade.

Em sua etimologia, a deontologia representa o dever ser. Já em sua definição filosófica, a deontologia é o dever que cada indivíduo precisa adotar, nos diversos dilemas apresentados durante a vida, a cada momento. As profissões midiáticas se baseiam em códigos deontológicos que buscam a exatidão da conduta moral do profissional na luta diária com a captação e tratamento da informação que será transmitida a diferentes públicos.

A verdade deve estar ligada ao jornalismo porque se trata de uma atividade antes de tudo política, isto é, tudo aquilo que é relacionado com o poder das autoridades, no âmbito do mundo. Além disso, a produção da notícia é marcada pela temporalidade e fixa-se na moral, diz respeito à organização social e seu controle em busca de um consenso e do diálogo com o poder e a cidadania em geral.

Sem o compromisso com a verdade, tanto do jornalista como da empresa midiática, o jornalismo perde seu sentido e passa a defender interesses próprios. Por isso, Marcondes (2009, p. 91) enfatiza que:

No caso brasileiro, por exemplo, tanto jornalistas como empresários da área, ao aprovarem seus códigos, em geral recorrem a palavras que remetem às práticas profissionais exigindo-se verossimilhança, pelo interesse público, pela independência e pela preservação da intimidade.

A maioria dos grandes veículos de comunicação jornalística no Brasil não fica à mercê do Código de Ética dos Jornalistas ou mesmo das leis e, por sua conta, traça um manual de ética para seus profissionais. Nesses ‘códigos próprios’ são estipuladas as condutas do jornalista em relação ao público, às fontes, à informação e também à relação com seus empregadores.

A verossimilhança, aquilo que parece intuitivamente verdadeiro, é disposta na rotina jornalística ao transmitir uma informação – notícia, reportagem, fotorreportagem, entre outros gêneros do jornalismo – à sociedade com a qual precisa estabelecer uma relação de probabilidade de verdade próxima e inequívoca quando se cria esta relação entre a imagem e a ideia a ser interpretada. Elabora-se, então, um dos valores máximos do produto jornalístico, a de representação do real, da transposição das cenas cotidianas relevantes à sociedade que merecerem ser contadas de forma verdadeira. Cabe aqui destacar que o conceito de verossimilhança é precedido por uma discussão recente de Jacques Lacan (1901-1981) que o batiza, enquanto terceira dimensão, porque, se não existisse, seria preciso inventar-lhe, segundo o próprio autor no Seminário 21 – *Le non-dupes errant* – não publicado – aula 3, 18 de dezembro de 1973a. “Digo sempre a verdade. Não toda... pois, dizê-la toda, não se consegue... Dizê-la toda é impossível,

materialmente...faltam as palavras. É justamente por esse impossível... que a verdade toca o Real” (LACAN, 1973b).

Então, o que é o Real? O Real pode ser concebido como algo duro, impossível de ser captado por qualquer instrumento da realidade ou da virtualidade – palavra ou imagem – o que faz com que os seres humanos estejam um pouco fora do caminho. Há uma pedra que o desvia. A ninguém é dado o direito à certeza de sua percepção. Se delirar, etimologicamente, quer dizer, “sair do caminho, todo mundo delira”, afirma Forbes (2005, p. 101). A obra de Lacan permanece aberta a este respeito, deixando a impossibilidade objetiva da certeza, do concluir. Lacan pensa o sujeito despido do saber, do significante e do sentido. O real é destituído de racionalidade, não se coaduna com a realidade e por isso mesmo não para de não se incluir, voltando sempre na correnteza do significante para dele escapar. O real é insólito, a quebra das certezas, o que desfaz a arrumação das defesas. O real é de cada um. É uma assinatura. Nos últimos ensinamentos de Lacan, o significante e o significado são apenas um semblante do real. Repletos de imaginário e de identificação procura-se uma análise em busca da verdade, defrontando-se com a desilusão. O real é um imperativo sobre a verdade que é tecida dentro do sentido.

Por esta razão, o conceito de realidade causal se ajusta metodologicamente melhor ao trabalho jornalístico por sua relação com a história sob as determinantes temporais e espaciais. Pode ser o conceito de real um escopo interessante a ser explorado, mas a literatura existente só aponta para o grau de verossimilhança nas narrativas jornalísticas de atualidade. O jornalista trabalha com a questão da verossimilhança e, muitas vezes, a opinião pública ou o grande público não tem condição de discernimento sobre tudo que é apresentado pela imprensa.

No filme **Tudo pelo Poder** (2011) o assessor de imprensa Stephen Myers procura fatos verossimilhantes mesmo que não verdadeiros para prejudicar a imagem de seu rival político.

- *Você acha que é verdade essa do Pullmam – candidato contrário – investir em diamantes na Libéria?* Pergunta o assessor de imprensa a seu assistente.

- *Estamos confirmando. Vimos isso em um blog – falta credibilidade e checagem da informação –, então não há como saber.*

- *Não importa se é verdade ou não, só quero ouvi-lo negar. Se for verdade ótimo... Mas se não for, deixe eles perderem o dia explicando para a imprensa que não têm essas minas. Ganhamos de qualquer jeito.* Decreta Myers.

Nesse caso, o assessor de imprensa trabalha com uma informação sem saber de sua veracidade. A realidade da notícia é o que menos importa porque o interesse é

apenas prejudicar politicamente seu adversário. O principal valor não se trata da verdade, mas do convencimento da opinião pública de um interesse pessoal. A ideologia iluminista atribuía ao jornalismo o caráter de informar, de tornar os indivíduos conhecedores dos fatos e do mundo, de trazer os acontecimentos da esfera pública à casa das pessoas. Na contemporaneidade, o uso da máquina jornalística para o exercício do poder ou para fazer política varia, segundo o ângulo que se olha. O resultado desse confronto é a síntese de um atrito: um jogo de poder que instrumentaliza a informação, abastecendo assim o contínuo midiático. Trata-se de dar forma às posições pessoais, de classe ou de nações através de um complexo industrial-tecnológico, que, além de preservar uma suposta impessoalidade, afirma-se pelo seu poder e soberania, como “a verdade” (Marcondes Filho, 2009, p.208).

Nesse esteio, a verdade segundo Marilena Chauí, em seu livro **Convite à Filosofia** (2000), é um valor e isso dá um sentido à vida para as pessoas, que sempre buscam um motivo e explicações verdadeiras para tudo. Em muitos momentos acredita-se em certas crenças e se ignora outros detalhes. Ignorar, portanto, pode ir muito além de o 'não saber', mas indicar a falta de percepção sobre algo. Já na incerteza, existe a descoberta da ignorância pelo próprio ser. Com o surgimento da dúvida criada pelo novo ocorre a insegurança. Quando então, somos movidos a superar certos obstáculos, provocados pela ignorância e incerteza, surge, segundo a autora, disposição de espírito chamada “busca da verdade”. Trabalha-se essa questão entre verdade e mentira desde a época da infância.

As crianças participam de um mundo que diferencia a verdade da mentira ou dos 'contos' de fadas. Porém, a criança sabe quando a mentira do adulto serve para enganar ou possui uma conotação negativa. Marisa Bonazzi & Umberto Eco dizem que “a criança é educada para uma realidade inexistente”. Na obra **Mentiras que parecem verdades** (1980, p. 16), os autores apontam que os livros didáticos não trazem os problemas reais que o jovem encontrará em sua vida, gerando lacunas nesse tipo de educação que colabora para a formação de indivíduos passivos. O jornalismo, por sua vez, tem o compromisso com a verdade e de trazer o ‘mundo real’ para as pessoas. Entende-se aqui que esse ‘mundo real’ corresponde àquele determinado pelo tempo e pelo espaço causal, em contraposição ao mundo da fantasia inscrito no imaginário infantil do exemplo.

Nota-se que a verdade causal deve ser um princípio para o jornalismo. Em **Quase Famosos** (2011) o crítico musical da revista **Creem**, Lester Bangs, ensina seu

pupilo qual é a regra básica do jornalista musical, que se aplica a qualquer editoria, e que a fama, o glamour e o dinheiro podem corromper.

*- O jornalista de rock de verdade jamais ganha muito dinheiro, mas compensa com os discos que recebe. Vão lhe oferecer drogas, vão coloca-lo no avião, lhe oferecer garotas, mas não são seus amigos. Só querem que o chamem de astros e gênios. Chegou na hora errada, dê meia volta e tente ser advogado. Você não vai voltar, vejo pela sua cara. Ensina Bangs ao aprendiz de jornalista, William Miller, de 15 anos, que viaja pelos Estados Unidos acompanhando uma banda de rock para a revista *Rolling Stones*.*

- Precisa construir sua reputação por ser honesto e... impiedoso, sabe?

Acima Bangs lembra a honestidade que se liga à verdade quando o jornalista retrata o que realmente viu sem se influenciar por algum tipo de amizade ou dificuldade que possa encontrar por seu caminho. Ser impiedoso, nesse caso, é ter coragem para contar o que se viu, pois a verdade pode ferir e nem sempre agradar ao personagem retratado pelo jornalista.

É possível contrapor a verdade e a mentira relacionando-as entre o bem e o mal, explica Chauí. Antes de atingir sua concepção espiritualista e cristã, Santo Agostinho (354-430), pregava a existência constante dessas duas forças no mundo: o bem e o mal. Assim se entende essas forças como sendo a verdade e a mentira. Reorientado às coisas incorpóreas e à transcendência do ser, Agostinho passa a defender que o mal não existe porque todas as coisas surgem de Deus e suas obras são boas por excelência. O mal, portanto, estaria ligado aos juízos e interpretações humanas que são influenciáveis pelo livre arbítrio. Acima da razão do ser humano, para o filósofo da antiguidade cristã: filosofia Patrística, há verdades insuperáveis e consideradas leis universais, que não dependeriam de qualquer tipo de subjetividade ou discussão. A verdade está em Deus, que cria esse conhecimento e ilumina aos humanos. Assim, crê Agostinho que o espírito – imortal – já contém a verdade trazida pela “centelha divina”.

A busca pela verdade, de acordo com Chauí, seja na criança, seja nos jovens ou nos adultos, está sempre ligada a algo decepcionante e que vem da decepção, seja uma dúvida, perplexidade, espanto ou admiração diante de algo novo e insólito. O mundo produz diferentes mensagens a cada instante, que surgem de diferentes fontes de informações.

Por isso, as pessoas precisam que jornalistas, médicos, radialistas, pastores, entre outras profissões, lhes digam o que fazer e como devem sentir o mundo para terem confiança. O oposto desse efeito poderá aparecer, segundo a autora citada, por motivo dessas dificuldades. A incerteza, decepção ou insegurança acarretaria o despertar para

se conhecer a sua realidade. O exemplo de Sócrates, ainda Chauí, é crucial nessa situação em que as pessoas começam a perguntar, indagar fatos, exigir explicações.

É justamente o que ocorre no filme **O custo da coragem**. Veronica Guerin (2003). As seringas espalhadas pelo chão em Dublin, a exploração das gangues sobre jovens viciados em heroína e a degradação humana devido às drogas fazem com que a jornalista questione seu papel na sociedade, sua função como repórter e busque a verdade para mudar uma situação que a incomoda e passa a ser relevante.

- *É leve, é de interesse humano.* Diz o marido da repórter sobre o que ela escrevia a respeito dos fatos cotidianos e economia.

- *O estado das ruas, agulhas para todos os lados. Devia ter visto aqueles bandidos, exibindo suas Mercedes. Quantas doses – de heroína – a 5 libras são necessárias para comprar um carro desses novo? Quantas crianças? Ninguém escreve sobre isso. Ninguém liga, não interessa. Alguém precisa ir atrás desses miseráveis. Estão fazendo uma fortuna. É sobre isso que deveria escrever. Isso não seria medíocre.* Diz Veronica Guerin.

Assim vemos dois tipos de busca pela verdade: a que nasce das incertezas e das inseguranças cotidianas e a que nasce por deliberação ou decisão contra os preconceitos na realidade que cerca o ser humano, configurando-se a busca da verdade como atitude filosófica – como se fosse um imperativo existencial. Descartes, além de Sócrates, é outro exemplo dessa busca. O pensador cria o método da “dúvida metódica”, apontando que só pode aceitar algum novo conhecimento após prová-lo racionalmente. Note-se que a racionalidade está ligada à ideia da consciência que se tem da realidade na sua forma mais objetiva.

Dessa forma, o jornalista desconfia das verdades aparentes e se aprofunda nas questões para não publicar algo que seja verdadeiro apenas para a sua percepção. Dois exemplos ilustram essa situação. O filme **Faces da Verdade** (2008) mostra a personagem jornalista Rachel Armstrong lutando para manter em segredo a identidade de sua fonte de informação que comprova uma verdade. Porém, essa prova de verdade não é a única. A repórter confirma sua história não só através dessa fonte de informação, mas também de documentos e outras entrevistas. A verdade confirmada passa, então, a ser o segundo plano e não mais discutida. Rachel é presa por não revelar a identidade de seu ‘informante’ e não por trazer à tona a verdade racional e verificada.

Mesmo presa, a jornalista enfrenta, assimila as consequências e afirma enquanto luta por sua liberdade e pelo direito de informar à população a verdade:

- *Um homem deixa sua família para ir pra cadeia pra defender um princípio e eles criam um feriado com o nome dele. Um homem deixa seus filhos para lutar*

numa guerra, e constroem um monumento para ele. Uma mulher faz a mesma coisa e vira um monstro.

Já em **O Regate de um campeão** (2007) o repórter esportivo Erik Kernan se depara com uma história sensacional de um ex-lutador de boxe que passa a viver como mendigo nas ruas de Denver. Porém, sua identidade é falsa e, sem checar as informações racionalmente, com detalhes, Kernan publica uma mentira. É preciso que a verdade seja alcançada e não só aceita. Pensar isto de modo filosófico é entender uma atitude crítica na qual a verdade nasce de uma deliberação de encontrá-la para se libertar da ignorância. A filosofia também demonstra três concepções da verdade descritas no livro de Marilena Chauí (ob.citi): ver-perceber/ falar-dizer e crer-confiar.

Para entender a verdade, seguindo o pensamento da autora citada acima, é preciso passear pela história e a origem do termo encontrado nas línguas grega, latina e hebraica. Para os gregos *aletheia* é a verdade, o não oculto, sem nenhuma dissimulação e que se mostra límpido tanto para o corpo quanto para o espírito. É a *aletheia* a verdade evidenciada nas coisas, demonstrada aos sentidos por uma visão intangível. Trata-se da oposição ao falso, pseudo. Já os latinos se referem à verdade como *veritas*, um relato exato do que realmente ocorreu, ou seja, baseia-se nos fatos e é referente ao rigor e à exatidão. Por isso, depende muito da narrativa e do poder mental – memória – de quem a expõe, a linguagem deve apresentar os fatos reais. *Emunah*, verdade em hebraico, significa confiança, a verdade está em Deus e nas pessoas, que cumprem as promessas feitas, nunca traindo a confiança do Divino. Relaciona-se ao futuro e à esperança de alcançar essa verdade divina. A palavra é da mesma origem de amém e tem aqui o sentido de “assim seja”.

Segundo Chauí (ob. citi. p. 96), *aletheia* faz referência às coisas que são; *veritas* se refere aos fatos e sua descrição, é essa narrativa dos fatos que trará a verdade; *emunah* se refere às ações e às coisas que serão. No jornalismo trabalha-se a todo o momento com a narrativa dos fatos, buscando-se retratar a realidade através das palavras ou das imagens. Pragmaticamente, os fatos e a forma, como são mostrados ao mundo, são a realidade perceptiva disponível a quem não estava no momento em que foram gerados os acontecimentos. Daí a insistência, como se verá mais à frente, do jornalismo estar atrelado aos meandros da interpretação, sendo esta uma ação deliberada de uma mente interpretante no pragmatismo peirciano.

Os fatos no jornalismo nem sempre representam a realidade e podem ser distorcidos ou colocados a público sobre uma determinada ótica que, muitas vezes, condiz com os interesses do próprio indivíduo que produz a notícia, suas questões

ideológicas, culturais e subjetivas, políticas e também das próprias influências dos veículos de comunicação.

Na versão grega de *aletheia*, a verdade trafega pela evidência de se perceber racionalmente que ela exista. A ideia só é verdadeira quando corresponde à coisa e tem a adequação com o intelecto de quem confrontou a ideia e a coisa correspondente à verdade no sentido da síntese. Já a versão latina de *veritas* diz respeito ao rigor da linguagem que deve mostrar tanto o pensamento de quem fala quanto a realidade dos fatos, baseando essas considerações na lógica. A *emunah* prevalece quando há consenso que define um conjunto de convenções universais. Esse entendimento deve ser compartilhado por membros de uma comunidade, cientistas e pesquisadores.

Observa-se nestas três diferentes acepções de verdade uma correspondência com as três categorias universais – primeiridade, secundidade e terceiridade - da percepção de Charles Sanders Peirce. A teoria de Peirce permite ainda considerar a produção discursiva do jornalismo como um espaço de percepção. Todo signo é constituído a partir de determinações limitadas que se percebem do objeto ou fenômeno que representa. Tais determinações funcionam, em um primeiro momento, apenas como algo que se apresenta ao reconhecimento do sujeito – fontes de informação –, denominadas perceptos. Para os propósitos da lógica e da analogia proposta, qualquer coisa deve ser classificada sob a espécie da percepção quando, em um conteúdo qualitativo positivo, forçar-se sobre o reconhecimento sem qualquer razão. Haverá um campo mais vasto de coisas que compartilham o caráter da percepção se houver qualquer material cognitivo que exerça uma força – emotiva – sobre o sujeito perceptor, tendendo a fazer com que reconheça sem qualquer razão adequada (Peirce, CP 7.618-23 *apud* Santaella 1993: 56-57).

Em um momento seguinte – ou muitas vezes concomitantemente – se exerce no ato da percepção aquilo que Peirce denomina um juízo perceptivo ou *percipium*:

Nada se pode saber sobre o *percepto* a não ser pelo testemunho do julgamento de percepção, exceto o fato de que se sente o golpe do *percepto* e a reação dele contra o sujeito da percepção. (...) Mas no momento em que se fixa a mente sobre ele e se pensa sobre o menor detalhe dele, é o julgamento perceptivo que diz o que esse sujeito percebe. Por esta e outras razões se propõe nesta analogia considerar o *percepto*, tal como ele é imediatamente interpretado no julgamento de percepção, sob o nome de *percipium* (Peirce, CP 7.643 *apud* Santaella, 1993, p.59).

Desse modo, a verdade no jornalismo é formada não apenas a partir da percepção simples e direta dos fenômenos e coisas como também a partir de um crivo

cognitivo/afetivo e de uma interpretação em forma de juízo. A constatação desses três momentos permite afirmar que a verdade é um substrato sógnico ligado ao *percepto*, ao *percipium* e ao juízo perceptivo ou de valor.

O filme **A Vida de David Gale** (2003) mostra a questão das evidências que podem construir uma aparente verdade. David Gale é professor e ativista contra a pena de morte nos Estados Unidos. Porém, acaba condenado à morte e executado pelo assassinato de uma jovem colega de trabalho. Dias antes de sua execução, a jornalista Elizabeth Bloom ouve Gale no corredor da morte a fim de contar sua história. Nem a própria profissional da mídia se convence da história. Porém, tudo era uma armação. A verdade não estava na culpa de Gale e nem em todas as provas do sistema judiciário norte-americano que o condenou. Apesar das aparências indicarem que o ativista seria o assassino, tudo não passou de um plano engenhoso do próprio Gale para provar que nem sempre a verdade se constrói apenas com evidências. O personagem é executado, mas deixa um vídeo provando sua inocência. Com sua própria morte, Gale consegue atestar sua verdade, a de que o sistema de pena de morte no Texas, EUA, pode condenar um inocente à pena capital.

Para encontrar a verdade, segundo o próprio protagonista, é preciso fugir das opiniões, experiências cotidianas e dos preconceitos a fim de alcançar as evidências, através da intuição perceptiva, da dedução – *percipium* – e da indução ou juízo perceptivo, para se distanciar do erro e do falso que Peirce chama de falibilismo. Este é o caminho que Peirce sugere para encontrar a verdade universal, diferente da aparência mutável e particular e atingida pelo pensamento, deixando a vontade de lado, como propunha o próprio Kant retomado na interpretação de Peirce. Em dois momentos distintos pode-se observar essa questão com o jornalista e o preconceito na filmografia escolhida.

Nesse mesmo sentido, e voltando ao **O Custo da Coragem. Veronica Guerin** (2003), a jornalista busca a verdade, mas não pode revelar seus informantes na fase inicial de suas investigações contra o narcotráfico na Irlanda. Mesmo assim, suas informações começam a incomodar os poderosos até que um representante do Parlamento, Tony Gregory, intervém:

- *Vocês jornalistas fazem tudo errado. Primeiro os glorificam – criminosos –, inventam nomes. Eles não são astros de cinema. Afirma sobre os personagens usados pela jornalista*
- *Não tenho escolha. Não posso dar o nome deles. As leis anti-difamação não permitem. Jornalistas estão indo para a cadeia por fazerem seu trabalho. Defende-se Veronica.*
- *Não vou me envolver em suas vinganças pessoais. Gregory.*

- *Não estou aqui porque fui baleada. Venho escrevendo objetivamente por 18 meses. Sugeri estender a pena para traficantes* – Veronica.
- *Não gosto de seus métodos e não gosto de seu jorna*. Gregory.
- *É um lixo, mas um lixo popular. Use-o a seu favor. Mande sua mensagem e use contra os criminosos, mudando as leis*. Veronica.
- *Isso é caridade ou vai me usar*. Gregory.

No diálogo entre a repórter e o parlamentar é nítido o preconceito do político em relação aos jornalistas e seus métodos de conseguir se aproximar da verdade ou de se aproveitar dela em benefício próprio. Porém, Veronica queixa-se das leis e de que não é possível citar nomes concretos sem provas. Uma solução seria usar a força midiática dos veículos de comunicação para mudar as leis que tanto a incomodavam no exercício de sua profissão. O grau de proximidade de Veronica Guerin com a realidade perceptiva e com o crivo individual que ela estabelece lhe permite, em um primeiro e segundo momento, ser cautelosa perante o real da situação antes de fazer um juízo de valor sobre o que estava vivendo. Sendo o preconceito, neste caso, uma precipitação que pode levar ao fracasso.

Também no filme **Faces da Verdade** (2008) explora-se essa questão do preconceito em relação ao jornalista e seus métodos de trabalho. A repórter Rachel Armstrong vai checar uma verdade apurada com a própria fonte de informação, Erica Van Doren, acusada de ser espiã da CIA.

- *Essa imprensa, vocês são uns malditos. Isso não é sobre mim, mas sobre meu marido*. Esbraveja Van Doren, insinuando que a matéria só iria sair em retaliação a seu marido, um embaixador norte-americano opositor ao governo.
- *Minha fonte é impecável*. Atesta a jornalista.
- *Sua fonte é 110% falha*. Van Doren.

A jornalista detém uma verdade universal, confirmada por documento e fontes de informações confiáveis, o que se comprova no decorrer da história. E, mesmo assim, a parte envolvida tenta desfocar o principal da questão ao citar interesses pessoais da jornalista em relação à verdade apresentada. Fica em evidência mais uma vez o caráter universal de um fenômeno jornalístico, como o representado no filme em que se confronta a verdade individual e a verdade social, interpretada no registro em forma de uma lei, a lei das fontes de informação.

Nesse mesmo sentido, Marilena Chauí afirma que a veracidade é o conhecimento e que não pode ser ideológica, ou, em outras palavras, não pode ser “máscara e véu para dissimular e ocultar a realidade servindo aos interesses da exploração e da dominação entre os homens”. Assim como a verdade exige a liberdade

de pensamento para a construção do conhecimento, também exige que seus frutos propiciem a liberdade de todos e a emancipação; a verdade do ponto de vista filosófico deve ser objetiva, isto é, deve ser compreendida e aceita universal e necessariamente, sem que isso signifique que ela seja “neutra” ou “imparcial”, pois o sujeito do conhecimento está vitalmente envolvido na atividade do conhecimento e o conhecimento adquirido pode resultar em mudanças que afetem a realidade natural, social e cultural (CHAUÍ, 2000, p. 134), correspondendo estes três âmbitos às categorias universais de Peirce: primeiridade, secundidade e terceiridade da ação perceptiva do jornalista.

1.2. Breve panorama histórico da verdade no pensamento ocidental e algumas ilustrações cinematográficas

Desta forma pode-se estabelecer um breve panorama histórico do conceito de verdade no qual esta é vista sob a ótica da realidade causal. Platão (247-347 a.C.) a definia como o que permanece imutável, que não muda; já Aristóteles (384-322 a.C.) na obra **Ética a Nicômano** (1973) trata a verdade como o que é sempre da mesma maneira, ou seja, a verdade é a realidade no sentido mais lato, sequencial e mimético. A verdade é a ideia para Platão ou a matéria em busca de uma forma, que se encontra oculta atrás das aparências. Para Aristóteles, a verdade alicerça seu pensamento na base do ideal ético e moral que normatiza o fazer econômico, político e social. Platão, seu grande mestre, acreditava que a arte oculta o verdadeiro. Mas, Aristóteles trabalha a verdade como adequação do intelecto à coisa, ou seja, à lógica das chamadas ciências normativas.

Nesse sentido, o enunciado é verdadeiro se o que se diz corresponde com aquilo que se fala, se há “adequação do intelecto à coisa”, entendida esta última de um modo realista, como a coisa em si, existente além do sujeito e independente dele. Define-se a verdade epistemologicamente, partindo do princípio clássico da representação proposta por esses grandes filósofos com a verdade individual de Sócrates que os antecedeu no contexto da comunicação oral própria deste período clássico e através da máxima: “conhece-te a ti mesmo”. Platão direcionava esse entendimento para o que são as realidades inteligíveis e Aristóteles reivindicava a verdade a partir da percepção sensível, do mesmo modo que mais tarde o farão Kant e Schiller no “idealismo moderno” – ambos trazem a novidade de pensar esse último princípio da estética como um modo de sensibilidade para a vida moral (Hermann, 2005, p. 11). Claro está que a

estética definida a partir daquilo que resulta “admirável” já tinha seus antecedentes no pensamento dos gregos, mas na modernidade alcança classificação dentro das ciências normativas: estética, ética e lógica.

Por esta razão, a verdade não pode se confundir com a aparência como ocorre em **O resgate de um campeão** (2007). Ao conversar com o filho de cinco anos sobre uma matéria errada que publicou no jornal para o qual trabalhava em Denver, o jornalista Eric Kernan explica como se deixou levar pelas aparências e circunstâncias.

Eu escrevi o que o Campeão me disse. Acreditei nele. E não deveria. Foi mais legal escrever a história como eu realmente gostaria que fosse do que realmente foi. Sabe? A verdade.

A verdade como uma busca constante não é relevante apenas para o jornalista, mas para todas as relações humanas que se dão na sociedade. Todos estão em busca da verdade ou mesmo de encontrar vestígios ou paliativos na vida. CAMELLO (2009, p. 2) indica a importância da verdade.

Com efeito, poucos termos podem contar com tamanha e particular apropriação, como o de verdade. É possível que se veja aí a importância e a indispensabilidade do que se esconde nele, para o encaminhamento das relações sociais e humanas, até mesmo para a sobrevivência da espécie. Sem verdade não se vive, seja lá a circunstância em que se está. Embora se possa indefinidamente discutir o que seja verdade nos métodos e descobertas das ciências, é muito certo que ela, ou algo assemelhado, se deseja como resultado, mesmo provisório, do esforço de pesquisa. Ela “de-cide” inexoravelmente na vida humana.

A noção da verdade como princípio garante a adequação às circunstâncias que configuram a realidade. São argumentos válidos e lógicos que podem sustentar o sentir, pensar e agir humano. A verdade, mesmo que procurada e estudada é independente do pensamento e das crenças. Observa-se assim uma relação direta entre o conceito de verdade e desejo que, para não fugir do tema e do objeto de estudo não será explorado aqui. Tanto a verdade quanto o desejo motivam a busca do ser humano – no tempo e no espaço sem jamais alcançar seu pleno sentido – por estes mistérios da subjetividade que fazem parte da condição humana.

É normal que o ser humano procure uma verdade individual, mesmo fazendo parte de grupos e sendo influenciado por eles. Isso pode ser visto no filme **Tudo pelo Poder** (2011). O assessor de imprensa e o possível candidato à presidência dos Estados Unidos conversam sobre as estratégias de campanha dentro do avião:

- *Pago você para dizer a verdade.* Diz o candidato Mike Morris para o assessor.
- *Só há uma diferença entre Paul – diretor da campanha – e eu. Paul só quer a vitória, fala ou faz qualquer coisa para ganhar.* Assessor de imprensa.

- *Mas você não. Candidato.*
- *Faço ou falo qualquer coisa se eu acreditar nela. Mas eu tenho de acreditar na causa. Assessor.*
- *Vai ser um péssimo consultor quando parar de atuar nessa área - diz isso pelas questões de ter de fazer lobby. Candidato.*

No filme, a verdade para o assessor de imprensa consiste em que o candidato para o qual trabalha é o que realmente pode fazer algo pelos Estados Unidos. Essa verdade interior que carrega torna-se motivo, então, para que quaisquer de seus atos, mesmo antiéticos, possam ser justificados em prol do bem maior. Em outro momento, conversando com uma jornalista que buscava informações para seu trabalho, o assessor de imprensa Stephen Myers demonstra mais uma vez a confiabilidade depositada no candidato e a percepção da verdade que impulsiona sua ação.

- *Eu não sou ingênuo, já trabalhei em mais campanhas que muitos caras de 40 anos. Assessor de imprensa.*
- *Você entrou mesmo de cabeça. Jornalista.*
- *Não me importa se eles estão na frente das pesquisas. Ou se ele tem as melhores condições. A verdade é que ele é o único que vai mudar a vida das pessoas. Mesmo daqueles que o odeiam. E se Morris for presidente isso diz mais sobre nós do que sobre ele. Dane-se se ele pode ganhar. Ele tem que ganhar. Assessor de imprensa.*
- *Senão o quê? O mundo vai acabar? Não vai mudar nada, nadinha... No dia a dia da população comum que acorda, trabalha, come, dorme e vai trabalhar de novo. Se esse cara ganhar você vai trabalhar na Casa Branca. Se perder, voltará para uma das consultorias em Washington. Isso é tudo. Você sabia disso antes de ficar todo empolgado com esse cara. Mike Morris é só um político. É um cara legal. Todos eles são legais. Ele vai te deixar na mão. Cedo ou tarde. Jornalista.*

Na cena acima, o assessor de imprensa mostra sua ideologia e porque defende seu candidato rumo à presidência. Porém, além do bem-estar coletivo existem interesses e benefícios pessoais, porque se o contratante do jornalista acabar eleito presidente da república os benefícios pessoais do assessor aumentam.

Retomando o traçado histórico da verdade, na filosofia medieval, São Tomás de Aquino (1225-1274) aponta a verdade como algo transcendente. Considerado em relação ao intelecto, todo ente é verdadeiro. Neste sentido, dizer que algo é ou que “é verdadeiro” é o mesmo. Verdade e ser se equiparam. Por isso se diz que a verdade é um dos transcendentais do ser. A esta acepção do termo verdade se denomina verdade metafísica ou verdade ontológica. A verdade, portanto, entendida como adequação do intelecto à coisa denominada verdade lógica.

Na Idade Média, a verdade é um patrimônio da Igreja, uma vez que esta media a revelação com o exercício da hermenêutica, um ramo da filosofia que estuda a

interpretação – a semiótica contemporânea –, portanto, um método interpretativo para se encontrar a explicação do conteúdo de um texto, de uma imagem, do movimento ou da interação. Mesmo na Renascença, a verdade aparece sob form de uma reedição dos clássicos e, em particular no Barroco, uma busca desesperada que desabrocha na modernidade como uma fusão entre o naturalismo inglês e o idealismo alemão, que retoma o percurso da verdade a partir do reconhecimento social, ou de uma comunidade científica empenhada na sua interpretação.

A verdade volta-se para o Criador, fonte de todas as coisas, onisciente, onipresente e onipotente – observa-se nisso os atributos da mídia na atualidade e sua importância no processo de comunicação. E mesmo não sendo assim entendida, a verdade se forma dessa fonte Suprema para iluminar o mundo e os seres.

Tomás tem como cenário ontológico de fundo a realidade que é termo da ação criatural divina e para a qual o conhecimento humano se inclina, com o intuito de apreendê-la e de poder emitir um juízo verdadeiro e adequado a seu respeito. Mas sempre uma apreensão e um juízo aproximado, pois sabe Tomás que a realidade criada tem com o Criador, ou seja, com as ideias arquetípicas desse, uma relação de ser pensada e de ser, que só o Criador conhece. É o limite “negativo” de todo conhecimento humano, a incognoscibilidade última que, entretanto, sustenta a inteligibilidade “quanto a nós”, isto é, que está a nosso alcance. Nosso infinito desejo natural de conhecer, como se exprimira Aristóteles, na primeira linha de sua Metafísica pode avançar sobre o desconhecido, para iluminá-lo e iluminar-se. Mas uma fronteira de sombras espera-o, desde que ele começa o seu esforço em direção à verdade. (CAMELLO, 2009, p. 6)

Segundo Tomás de Aquino, o caminho em direção à verdade deve ser atrás do próprio conhecimento e da evolução em direção ao Criador e sua perfeição, incapaz do erro ou da mentira. O editor da revista *Elle* no filme **O Escafandro e a Borboleta** (2007) de uma hora para outra, após um Acidente Cerebral Vascular, se vê sem nenhum movimento no corpo, a não ser a pálpebra esquerda. Acometido de forte angústia por causa da imposição de uma nova realidade, o jornalista e escritor afirma:

- Hoje, sinto que minha vida é uma série de frustrações. Mulheres que não fui capaz de amar ...oportunidades que eu não soube avaliar... momentos de felicidade que eu deixei escapar. Uma corrida cujo resultado... eu conhecia de antemão mas falhei em escolher o vencedor. Tenho sido cego e surdo ou duro golpe me faz descobrir a minha verdadeira natureza.

O desconhecido, o revés e as obras do acaso ou do divino formam os instrumentos usados para que o jornalista possa descobrir sua própria realidade humana em toda a inquestionável fragilidade e a transitoriedade do ser. Toda a noção de força,

poder e domínios proporcionados pelo sucesso e seu estilo de vida caem por terra em sua nova situação, sem o controle do próprio corpo.

Avançando pela verdade histórica, na filosofia moderna, com René Descartes (1596-1650), considerado o seu fundador, prevalece a verdade como evidência. O intuicionismo racionalista, buscando o conhecimento seguro rejeita como falso o que não se apresenta à consciência com certeza absoluta. Esse filósofo ainda traz a verdade modal. “Penso, logo existo”, não se apoia em um raciocínio, mas em uma intuição clara e distinta que lhe outorga evidência imediata. A verdade como construção do sujeito está presente na filosofia kantiana. Com Immanuel Kant (1724-1804) – pensador prussiano, considerado o último dos grandes filósofos dos princípios da era moderna –, o objeto do conhecimento, o fenômeno, é construído pelo sujeito a partir do caos de impressões provenientes da experiência. O sujeito possui *a priori* – antes da experiência – formas puras de sensibilidade – espaço e tempo – e categorias vazias do entendimento substância/realidade, causa/efeito. A verdade é instrumental e a Coisa em si – a verdade metafísica, referida ao *noumeno* permanece velada. Entende-se por *noumeno* da seguinte forma: uma coisa é a realidade tal como ela é, e outra coisa é a maneira como essa mesma realidade aparece diante do sujeito enquanto sujeito do conhecimento. A realidade tal como ela é, em sua essência – *noumeno* – é incognoscível, ou seja, não se pode conhecer totalmente. Contudo, um ser humano pode conhecer o modo como ela aparece – fenômeno –, pois o modo de aparecimento não dependerá só dela, mas do sujeito também. Nisto reside uma das principais ideias que sustenta esta dissertação: o jornalismo trabalha com a realidade, tal como esta aparece – do ponto de vista fenomenológico –, mas como seu protagonismo se dá pela presença do jornalista no lugar dos fatos ou pela escuta dos mesmos, o que termina sendo o eixo destes acontecimentos é a interpretação, a marca científica mais relevante de qualquer estudo desta índole.

Camello (2009, p. 3) explica as concepções idealistas da verdade, citando alguns nomes como: idealismo-racionalismo, pragmatismo, relativismo, niilismo, sem deixar de lado o voluntarismo e a hermenêutica, que também têm sua pretensão de verdade.

Kant não é, certamente, o pai geral de todas essas tendências. Mas é quem “desnaturalizou” com mais radicalidade a antiga e venerável noção da verdade-adequação, oriunda de Aristóteles. Mas talvez devamos recuar até Descartes, para o qual, como é muito sabido: a ordem de fundamentação da filosofia inicia-se na mente, e não na natureza das coisas. Pretende construir seu sistema tendo por base uma verdade absolutamente indubitável: Eu penso, logo sou (*Cogito, ergo sum*). Ele analisa essa idéia-base em suas características constitutivas, para admitir como verdadeira qualquer idéia que àquela se assemelhe.

Kant, portanto, liga a verdade à lógica formal, de acordo com o juízo e com a lei que estabelece a linguagem. O pensamento coerente para consigo mesmo, nem sempre pode demonstrar a verdade. Descartes defende que é preciso duvidar de tudo antes de descobrir a verdade pela razão. As certezas externas são sempre falíveis, porém esse filósofo acredita em uma certeza exata do sujeito pensante e questionador sem aceitar nada em um primeiro momento para depois dividir o problema em diversas partes, ordenar os pensamentos em objetivos simples caminhando na sequência para o complexo e, só então, conceituar enumerações sem se esquecer de nenhum ponto que foi questionado.

Nada mais é do que a troca da fé cega pela “razão pura”, na qual a função de Deus é inata. Observa-se no exemplo do jornalista esportivo, Erik Kernan, personagem do filme **O resgate de um campeão** (2007), já citado, que após passar por um revés profissional ao publicar uma informação mentirosa, sem saber, descobre e define qual é o seu ideal da verdade:

Legado dos campeões, eu suponho, é a inspiração da verdade e da beleza que pode emergir dela. Uma beleza que deixa nossos filhos nos admirar incondicionalmente, amar-nos incondicionalmente. Como eu amo meu filho.

Kernan descobre em um dado momento da história, quando sua mentira não intencional foi descoberta, que não é mais possível fugir da verdade e que ela pode ser purificadora e absoluta; resolvendo por si só todas as suas questões.

- *Não é sobre o dinheiro.* Conta o repórter Kernan sobre como devolver o dinheiro às pessoas que quiseram ajudar o boxeador acreditando em sua reportagem mentirosa.
- *É sobre seu trabalho?* Pergunta sua ex-mulher, também jornalista.
- *A mensagem do artigo ainda é verdadeira.* Kernan.
- *É uma mentira. Lucrar com uma mentira faz de você um mentiroso. Escreve-se uma ótima história que é uma mentira, então você é um mentiroso que escreve ótimas histórias o que é pior do que um mentiroso comum. As pessoas que escrevem bem devem ser melhores que os mentirosos. Então, você é um mentiroso que me decepcionou, e decepcionará também todos que trabalham aqui, porque tem que ser melhor que isso, é simples, não?* Ex-mulher.

Não importa, então, se as outras pessoas irão ou não perceber uma mentira, mas sim a consciência moral do jornalista em cumprir seu papel de contar a história exata, independente de seus interesses.

Em direção à filosofia contemporânea, Edmund Husserl (1859-1938) – conhecido como o “pai da fenomenologia” – entende a verdade como algo entre o “mentado” e o “dado”, não é “a coisa real”; o ente existe em si, mas como fenômeno. O

conhecimento e a verdade se dão no plano transcendental ou puro, equidistante do realismo que enfatiza o objeto – o realismo – e põe o acento no sujeito.

A fenomenologia toma o dado tal como se apresenta ao sujeito, sem pretender ir além. No filme paradigmático **O Custo da Coragem. Veronica Guerin**, a verdade só aparece após a morte da protagonista. A injustiça e a violência dos traficantes, que mataram a repórter que os perseguia através de investigações e reportagens, fizeram com que a morte se transformasse em um estopim que culminou com a mobilização social e a consequente mudança na legislação, além da prisão dos criminosos envolvidos. Todas as pessoas na República da Irlanda lembram-se onde estavam quando souberam que Veronica Guerin havia sido assassinada na estrada de Nass. Em dez anos, desde a morte da jornalista, mais de 200 jornalistas do mundo todo foram mortos fazendo seu trabalho, informa o filme no místico final do sacrifício.

Já a verdade como utilidade é própria do pragmatismo. Para William James (1842-1910), um dos fundadores da psicologia moderna, atrelado filosoficamente ao pragmatismo, é verdadeiro o expeditivo no modo de pensar, o que introduz um “benefício vital” que merece ser conservado. O conceito de verdade se aplica às ideias segundo sua utilidade e não aos objetos: não rege no plano metafísico. Outro filósofo moderno precursor do pensamento contemporâneo, Arthur Schopenhauer (1788-1860) afirma que a vontade cega e irracional é a essência da verdade, passando pelas forças da natureza – grau mais baixo – até a razão do ser humano em seu grau mais alto.

Há uma eterna luta entre a vontade livre e a razão. Não se pode esquecer que o ser humano está envolvido em diversas gradações de culturas e em inúmeras comunidades científicas; existe uma constante busca de uma superação, justificando a vontade em um processo irreversível:

O pragmatismo leva naturalmente ao voluntarismo. A verdade é uma *adequatio intellectus ad voluntatem* ou, por outra, sobressalta-se o império da vontade que está acima das razões da razão. No máximo, essa sai depois, buscando justificativas racionais para iniciativas da vontade livre. Desde a Idade Média, Duns Scotus vinha afirmando isso, para se opor ao determinismo grego e averroísta e enfatizar a soberania absoluta da vontade divina, na semelhança com a qual a vontade humana também se poderia considerar absoluta, na medida em que pode abster-se de querer, como pode querer o mal enquanto mal. Há voluntarismo em Descartes, como demonstrou Étienne Gilson, como o encontraremos em Schelling, em Schopenhauer e em Nietzsche (CAMELLO, 2009, p. 4-5).

A força de vontade está, portanto, nas escolhas que o ser humano precisa fazer a todo o momento, na busca da verdade interna – individual – adequando-a à razão, às normas morais e à sociedade onde vive.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), outro precursor do pensamento moderno, citava a oposição entre natureza e espírito e a questão da liberdade de escolha com a arte como o único caminho para resolver essa questão existencial, seguindo um ponto mais simplificado da natureza rumo ao tópico de mais complexidade da arte. Já Étienne Gilson (1884-1978), destacado filósofo especialista em Santo Tomás de Aquino, concentra-se nessa busca da verdade do ser, que guarda todo o aspecto da realidade e o entendimento do ser que é o primeiro a ser alcançado. Arthur Schopenhauer na sua obra prima **O mundo como vontade e representação** (1819 [2001]) traz uma visão dual na qual a realidade se mostra não só através dos fenômenos, mas na própria Coisa-em-si – o próprio fenômeno – e a representação disso se dá com uma força impessoal sem relação com a mente e a consciência que chama de vontade. O mundo sensível para o pensador é uma ilusão, capaz de mascarar a realidade transcendente. Mesmo com tanto pessimismo, Schopenhauer acredita na transcendência através da arte que abstrai o ser humano do tempo e espaço e como este é a Coisa-em-si, através da representação fenomênica, se converte em um todo de múltiplos pedaços separados para eticamente poder favorecer a compaixão e a identificação, o respeito e o amor para com o outro.

A verdade para Martin Heidegger (1889-1976), em seu livro **Introdução à Metafísica** (1987) não significa a maneira tradicional *veritas*. Essa verdade que se anuncia, desde Aristóteles, como conformidade da proposição da coisa é totalmente rejeitada. Para aceder à verdade tem que haver – e há – uma pré-abertura para o ente. Há um conjunto de pré-conhecimentos/conceitos. Heidegger fixa em *aletheia* o “desvultamento” e no *lethein*, ocultar ou passar despercebido. Este conceito de Heidegger supõe um esconder-se – obscuridade –, um ocultar-se originário do qual procede a verdade. Ser e tempo = *dasein*. A existência autêntica e inautêntica. A razão de que o *Dasein* esteja sempre na existência autêntica é a essência mesma da verdade, a estrutura mesma do ser. O filósofo fala da ‘verdade’ enquanto tal, única e não de maneira separada como a verdade para a filosofia, a verdade para a pesquisa científica, a verdade para a religião ou como uma experiência de vida. Seria a verdade a união entre o conhecimento e sua adequação com a coisa, gerando concordância e um ‘estar de acordo’. Aí nota-se a questão da interpretação do ser humano. A verdade, segundo o pensador, existe de acordo com o intelecto de cada um. No jornalismo, os fatos podem

ser interpretados e se apresentarem também desse modo, de acordo com a capacidade de observação do jornalista. O conceito de Heidegger passa por essa adequação entre o olhar e o objeto a ser observado – relação sujeito-objeto para encontrar a verdade.

A partir da existência, de acordo com Heidegger na obra citada, o ser humano pode pensar a verdade do ser em sua própria essência e para isso deve retornar à sua pátria, não o local onde nasceu, mas sim, o mais próximo possível de seu ser – história e origem para atingir a verdade do ser. A verdade não estaria atrelada à obrigação ética contida no ser da técnica e influenciado pela mídia de massa, mas sim no retorno às origens.

O fotógrafo Kevin Carter, que se suicidou após conflitos pessoais por mostrar a guerra, retratado no longa-metragem **Repórteres de Guerra** (2010), reflete em uma entrevista sobre a realidade de uma boa foto jornalística. Nessa metalinguagem de seu trabalho, há uma relação com a verdade que a imagem está querendo transmitir ao espectador:

- *O que acha que torna uma fotografia boa?* Pergunta a entrevistadora de um programa de televisão.

- *Eu... realmente não sei. Você tira a foto e vê o que conseguiu mais tarde. Mas talvez a grande foto seja aquela que também faz a pergunta, sabe? Não é apenas um espetáculo. É mais que isso. Acho que a minha era assim e a do Greg também. Você sai e vê coisas ruins, coisas más... E você quer fazer alguma coisa a respeito. Então o que você faz é tirar uma foto que mostre isso. Mas nem todo mundo vai gostar do que vê. É preciso entender que eles podem querer matar o mensageiro.* Kevin Carter.

A cena é intercortada pelas imagens dos fotógrafos se dirigindo para o campo de batalha onde precisam fazer as fotos dos combates. As imagens a que Carter se refere dizem respeito à guerra. No Sudão, o fotojornalista fez uma fotografia de um abutre esperando o óbito de uma criança definhando por causa da fome, o que lhe rendeu um prêmio *Pulitzer de Jornalismo*. Porém, ao ser questionado – em uma entrevista coletiva devido à premiação – sobre o que havia ocorrido com a criança e se ele teria ajudado, o fotojornalista não soube responder, gerando um dos grandes conflitos éticos do filme, sobre o papel do jornalista de intervir na realidade apenas relatando os fatos ou participando dos fatos.

Nota-se que Carter não tinha a noção da realização de um bem social, mas buscava antes de tudo a própria fama. Para ele não importava a dor do ser em uma situação de fome e abandono, mas apenas a imagem que poderia ser feita. Por esse motivo e pelas pressões causadas por seu trabalho na guerra, o repórter acabou cometendo o suicídio.

Essa catástrofe traz à tona, no percurso filosófico traçado até aqui, a figura de Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), filólogo, filósofo, crítico cultural, poeta e compositor alemão do século XIX. Escreveu vários textos críticos sobre religião, ética e moral que podem servir de base para entender o conceito de verdade por trás de suas metáforas, ironias e aforismos. As ideias-chaves do pensamento de Nietzsche incluem a dicotomia apolíneo/dionisíaca, o perspectivismo, “a vontade de poder”, “a morte de Deus”, “o super-homem” e o “eterno retorno”. Sua ideia principal é a “afirmação da vida”, que envolve o questionamento de qualquer doutrina que drene a expansão de energias, porém socialmente predominantes na cultura. Seu questionamento radical pelo valor e objetividade da verdade tem sido o foco dos comentários e da influência na tradição filosófica ocidental.

Parte-se do princípio que a verdade para Nietzsche não existe. Nem a verdade transcendente, nem a verdade imanente, a menos que se trate de uma tautologia – palavra/texto ou discurso que expressa uma ideia de modo diferente – carente de valor – um mero jogo de palavras. A verdade para este filósofo não passa de ser uma “designação das coisas uniformemente válida e obrigatória”, cujas primeiras leis foram ditadas pelo “poder legislativo da linguagem”. Isto é, por meio da linguagem, inventam-se designações para as coisas, acreditando resgatar a essência, e estas designações passam a ser verdade. Todos estes fundamentos do pensamento nietzschiano são tratados por Carlos Alberto Moura em **Nietzsche: civilização e cultura** (2005) e aqui interessam aqueles ligados à figura do filósofo como intérprete de cultura.

Dai a importância destes princípios para o exercício da comunicação jornalística, pois essas designações estão formadas pela base da linguagem: as palavras. Palavras que não são mais do que a “reprodução em sons de um impulso nervoso”. Mas inferir, além do mais a partir do impulso nervoso, a existência de uma causa fora do sujeito, é já o resultado de um uso falso e injustificado do princípio da razão.

E essa palavra, mera metáfora da coisa, se converte de forma imediata em conceito enquanto que justamente não serve à experiência singular e completamente individual à qual se deve sua origem, por exemplo, como lembrança, mas que deve encaixar ao mesmo tempo com inumeráveis experiências, mais ou menos similares, jamais idênticas, estritamente falando; em soma, com casos puramente diferentes. Todo conceito se forma por equiparação de casos que não são iguais.

Tal como afirma Nietzsche, o critério para decidir que traços serão resgatados pelo conceito e quais esquecidos, é completamente arbitrário. Estas metáforas, além de serem arbitrárias, são interessadas: só se resgata na formação do conceito aqueles traços

que podem ser úteis desde uma perspectiva completamente humana. É justamente esse “exército móvel de metáforas, metonímias, metamorfismos” o que serve de base ao conhecimento, à busca pela verdade, que até então tem sido considerada como o mais desinteressado e altruísta dos desejos humanos.

Isso é um erro, segundo Nietzsche. O ser humano não busca o conhecimento e a verdade pelo afã de conhecer, pelo impulso do amor à sabedoria – filosofia – que não tem nada a ver com apetites egoístas ou individuais. Antes de tudo, para esse filósofo, a verdade, desde a época dos mitos arcaicos até a metódica e rigorosa ciência de atualidade, é só a busca desesperada de poder. Porque o ser humano é o animal mais desfavorecido na busca natural pela existência, o corpo não resiste à comparação com as outras espécies, a não ser pela diferença abissal do cérebro.

Essa é a única arma de defesa e conquista que o ser humano possui. Apropria-se de uma coisa quando a conhece, quando este pode emitir juízos “verdadeiros” sobre elas, e além do mais extrai pautas de conduta desse conhecimento “verdadeiro”. Esta forma de conhecimento tem-se mostrado útil e proveitosa. Como afirma o pensamento cristão, o ser humano converteu-se em senhor da criação, e tem conseguido dominar até o mais afastado lugar do planeta. Mas esse êxito não constitui uma prova, nem de longe, de que as metáforas que se tem construído das coisas, em termos de conceitos, e as relações que se tem estabelecido entre elas, tenham o mais mínimo grau de “verdade” no sentido mais tradicional do termo.

Até aqui, Nietzsche não formula uma crítica a esta forma de construir mundos. Só constata o fato. Não condena o ser humano por tal criação, muito pelo contrário, o exalta pelo fato de ter criado “um castelo de teias no qual pode navegar sobre as ondas, resistindo ao vento”. Além do mais, reconhece o valor que tem o fato de que o ser humano oculte a si mesmo a escura origem da verdade: assim pode viver com certa calma, segurança e consequência. Isto é, pode assentar e desenvolver sua própria existência.

A cultura ocidental, assim como a moral judaico-cristã foram temas comuns em suas obras. Nietzsche se apresenta como alvo de muitas críticas na história da filosofia moderna na forma de apresentação das figuras e categorias, devido principalmente aos paradoxos dos conceitos de realidade ou verdade.

Contudo, o debate é tão antigo enquanto a linguagem humana. Para alguns a objetividade existe e é algo como a coincidência entre “a realidade” e sua representação através da palavra. Nisto se insiste neste panorama histórico sobre a verdade e sua importância para o jornalismo na construção dos códigos deontológicos da profissão.

Para outros, como Nietzsche, não existe, porque quem fala ou escreve – jornalista – é um sujeito histórico, e o que expressa é apenas sua visão desde o particular espaço que ocupa no mundo. No meio a esta antiga discussão, hoje em dia se formula que a busca dessa suposta objetividade é, além do mais, um dos fatores que estão matando o jornalismo. A paixão e a postura pessoal do jornalista quiçá seja a única coisa que resta à imprensa para se salvar da ruína ou fracasso.

Nietzsche afirma que “não existem fatos, apenas interpretações” e vinculou o conceito de verdade com o poder: é verdade aquilo que o que tem mais poder disse o que é verdade, afirmou o pensador alemão. A aristocracia grega, menciona Nietzsche, declarava-se: “Nós os verazes” para se definir a si mesma e deixar claro que deles emanava a verdade. Por sua parte, Lacan indicou que a realidade “tem a estrutura de um relato de ficção” – importante para os efeitos do suporte no cinema que sustenta esta dissertação – e considerou que aquilo que experimentamos como realidade não é nunca a coisa em si, mas que já está simbolizada, constituída, estruturada por mecanismos simbólicos. E essa simbolização nunca consegue cobrir por completo o real. Sempre fica algo por cobrir, para simbolizar.

Em toda escola em que a linguagem se constitui como objeto de estudo, faz-se a diferença taxativa entre o discurso argumentativo, no qual está presente a subjetividade do emissor para convencer de sua postura o receptor, e o discurso descritivo que, no entanto, seria um “reflexo objetivo” da realidade. Não se pode traçar tão claramente a linha divisória, a ideia é ir além do ataque à objetividade: as descrições são argumentações já naturalizadas, assegura Oswald Ducrot em **Dizer e o Dito** (1987). Do lado de sua definição de polifonia, em um texto de divulgação científica, mostra o comportamento deste pressuposto linguístico enquanto quadro enunciativo e sua participação no sentido argumentativo do enunciado.

Contudo, a verdade no jornalismo pode ganhar uma interpretação de acordo com o pensamento de Nietzsche. O jornalista trabalha em todos os momentos com a interpretação dos fatos. A própria maneira de contar uma história, mesmo que se queira fazer isso livre de qualquer opinião, já traz em si próprio o estilo do autor, a escolha da temática, a ordem das palavras e a escolha das partes principais do acontecimento a ser retratado. Nietzsche afirma que a verdade em si é uma ficção e a considera como uma mentira, como sendo absoluta e não como um modo de ver. O jornalista exerce essa função de ser o olhar do leitor, internauta, telespectador, ouvinte, entre outras formas de chamar o destinatário da comunicação. Nesse caso, o público que consome a informação jornalística depende de uma ‘interpretação’ dos fatos para chegar à sua

verdade. A interpretação, para Nietzsche é um juízo de valor que dá sentido à vida, uma manifestação da vontade do poder.

Baseado no best-seller romance de Irvin Yalom, o filme **Quando Nietzsche Chorou** (2007) traz uma história ficcional sobre o encontro do filósofo alemão, ainda pobre e desconhecido, com Sigmund Freud e o médico Josef Breuer. Além da psicanálise, a obra discute a busca pela verdade dentro do próprio ser e em relação à sociedade e suas imposições. Em Viena, para uma plateia de poucas pessoas, entre eles um padre e uma freira, Nietzsche discursa sobre a confirmação da verdade, ou seja, o juízo de valor referido:

- Como confirmar uma verdade? Se a verdade vem através da descrença e do ceticismo e não de um desejo infantil de que algo fosse de determinado modo. Um desejo de estar nas mãos de Deus não é verdade. É um desejo infantil pelo mamilo eternamente intumescido. Temos a teoria da evolução. A teoria da evolução mostra cientificamente a redundância de Deus, embora o próprio Darwin não tivesse coragem de seguir os seus indícios até a sua verdadeira conclusão. Então, até onde isso nos leva? Certamente vocês se dão conta que criamos Deus e todos nós juntos o matamos. Deus... está morto. Nietzsche.

Uma amiga de Nietzsche, Lou Salomé pede explicações sobre Deus e a verdade.

*- Por que as pessoas o temem professor?
- A verdade é algo medonho. Nietzsche.
- Por que diz que Deus está morto e não que ele nunca existiu? Salomé.
- O que acha? Nietzsche.
- Que Deus não é mais uma força a ser considerada. Salomé.
- Uma interessante interpretação. Nietzsche.
- Mas se Deus está morto, então tudo é permitido. Não há mais moral, nem regras. Sem Deus, quem organizará a nossa sociedade? Qual é a solução para sua proposta ateia?*

O médico Josef Breuer pede ajuda a Nietzsche para acabar com seu desespero.

*- Seus livros não são verdadeiros tratados sobre o desespero? Josef Breuer.
- Não posso curar desespero. Só sei como suportá-lo. Nietzsche.
- Então me ensine como suportar uma vida de desespero... Você escreve que sua missão é salvar a humanidade da ilusão e da falta de sentido para criar um novo código de comportamento. Uma nova moral, livre de credulidades. Está tudo aí nos seus livros. Josef Breuer.*

Pelos diálogos decupados, pode-se inferir que os desejos e expectativas dos seres humanos nem sempre são as verdades absolutas. Essas devem ser descobertas através do questionamento e da interpretação dos fatos. A moral para Nietzsche não deve ser apoiada em Deus ou em crenças, pelo contrário, o ser humano deve investigar seus desejos, suas vontades mergulhando em si próprio, num processo de autoconhecimento.

Se a verdade para Nietzsche está na interpretação, não se pode desvinculá-la da representação que esta ganha nos jornais e nos meios de comunicação. Nesse sentido, a verdade tem como possibilidade interpretativa as estruturas de ficção das quais o cinema da conta através de sua filmografia.

Por fim, Hans-Georg Gadamer (1900-2002) propõe um método científico em relação a este conceito da busca da verdade, na tentativa de reconstruir essa passagem do individual para o social. Isto fica em evidência em uma das maiores obras do fenomenólogo alemão. Gadamer, em **Verdade e Método** ([1960]2003) critica o paradigma moderno de representação que se faz visível no modelo técnico-científico e caminha na linha da representação não associada à objetivação, mas na compreensão focada na relação entre sujeito-objeto, presente na história, na arte e na linguagem. Portanto, Gadamer aborda três pontos relevantes sobre a verdade:

- 1 – Concepção mútua entre o particular e o geral. Os fins orientam a ação, intrinsecamente unidos aos meios concretos para sua realização.
- 2 – Seguindo Aristóteles, não existe saber puro desvinculado da vivência. Todo saber é sempre um saber-se, marco existencial do conhecimento teórico.
- 3 – A filosofia prática aristotélica representa o verdadeiro modelo para a correta significação do que deve se entender por *práxis* – realização da vida = energia do ser/virtude - para superar o reducionismo científico.

No jornalismo uma das grandes discussões é para saber se os fins orientam os meios de se obter informações como, por exemplo, até onde vai o direito à intimidade em contraponto com a relevância da informação que possa beneficiar a coletividade. O uso de câmeras escondidas, a proteção e o sigilo da fonte de informações, por exemplo, são questões abordadas constantemente quando se fala no valor das descobertas do jornalista.

No que diz respeito à abordagem de Gadamer é possível citar três exemplos dos filmes analisados. Em **O preço da Coragem** (2003) e **Faces da Verdade** (2008) as duas jornalistas exerciam suas competências, vinculadas à vivência profissional, e sabiam até onde poderiam chegar em nome da verdade que defendiam. Veronica Guerin pagou com a própria vida para defender seu direito de jornalista de informar, enquanto Rachel Armstrong amargou mais de dois anos na prisão para defender o segredo sobre sua fonte de informação. Ambas usaram meios lícitos para dispor ou encontrar a verdade embasada por um fim que privilegiava a sociedade como um todo.

Ao ser entrevistada na prisão, a jornalista Rachel é questionada sobre até que ponto poderia ir para defender suas convicção e, conseqüentemente, sua verdade ao não revelar sua fonte de informação, mesmo que encarcerada:

- *Você quer que uma jornalista traia sua identidade?* Rachel.
- *Eu concordo com você, nunca revelaria minhas fontes, mas às vezes as fontes têm um motivo.* Entrevistadora.
- *Se a informação que você consegue tem valor e é verdadeira como os documentos do Watergate ou do Pentágono, os motivos não importam. Qualquer jornalista deveria estar preparado para ir preso para proteger sua fonte. Eu estou dizendo que é para proteger suas fontes como se estivesse dizendo Deus seja louvado. Você nunca terá de se preocupar com o governo atrás de você.* Rachel.
- *Por quê?* Entrevistadora.
- *Porque o governo não está interessado em quem jantou em Paris ontem à noite* Completa Rachel se referindo à especialidade da jornalista que a entrevistava, moda e entretenimento.

Os filmes indicam que o jornalista precisa vivenciar e acompanhar os fatos para poder retratar a realidade. A verdade se constrói de acordo com a *práxis* jornalística e essa descoberta do real não se faz desvinculada da rotina diária do profissional quando vai a campo e analisa os acontecimentos, entrevista, checa ou confere todas as fontes de informações possíveis a fim de construir a informação através de sua vivência.

Deste modo, a grande mídia passa a ser o principal modo de distribuição das informações jornalísticas e por interesses próprios pode colaborar para a criação de sua própria verdade. Veiculado a esse poder mercadológico, o jornalista sofre a pressão por imprimir em seu relato os interesses de seu empregador.

Foucault indica que as verdades universalmente atribuíveis ao sujeito nos termos do conhecimento científico são, em última instância, efeitos de verdade produzidos por mecanismos estratégicos de poder presentes nas práticas sociais. Tal designação significa que eles funcionam como se fossem verdades, com o objetivo de justificar racionalmente aquelas relações de poder. Além disso, um discurso é investido historicamente de um teor verdadeiro, porque cumpre com uma funcionalidade específica, qual seja, produzir efeitos de poder statuindo regras para o governo das pessoas, dividindo-as, examinando-as, adestrando-as, sujeitando-as. (FOUCAULT, 1997, p.111, *apud* CANDIOTTO, 2006, pp. 69 e 70).

Qualquer sujeito ou empresa possuem próprios interesses e essa tensão entre o interesse social, que seria o mais relevante para o bem comum, e o interesse particular pode sujeitar a verdade a juízos de valor pré-concebidos, distorcendo a função maior do jornalismo, a de ser o olhar verídico e crítico de uma nação.

A verdade é transmitida, portanto, através da linguagem e da comunicação. Droguett (2005) trabalha a verdade no fenômeno da comunicação, abordando o eixo epistemológico da relação que refine a ação comunicativa no cerne das representações mediadas pela linguagem, ancora-se nos pressupostos da interpretação, sugeridos por Nietzsche, Heidegger, Gadamer, Dilthey e Ricoeur, que diferenciam a realidade humana e social, configurando a noção de verdade no esteio da cultura.

Sendo assim, no jornalismo, a verdade individual não pode se sobrepor à verdade social. O personagem Erik Kernan quis que sua verdade se sobrepujasse à realidade em **O resgate de um campeão** (2007). Pressionado e correndo o risco de um processo judicial, o jornalista esportivo tenta se redimir perante a família do personagem que ele reportou de forma errada.

- *Sou o responsável, fui descuidado e pior que isso. Quando a história foi publicada eu percebi algo errado, mas não falei nada. Sei que não posso desfazer o estrago, mas eu gostaria de tentar.* Kernan.
- *Tentar de que forma?* Advogado.
- *Do único jeito que sei, escrevendo.*
- *Escrever o que?* Filho do personagem retratado.
- *Diria que cometi um erro, diria o porquê. Falaria sobre o seu pai e quem ele realmente foi.* Kernan.

Na cena, o jornalista é levado a reconhecer que a verdade social precisa ser preservada e que a sua mentira não pode ser levada adiante. Como foi visto, a verdade não existe, muda de pessoa para pessoa, de lugar para lugar e de segundo para segundo. Os jornalistas, no entanto, são formados com a suposta responsabilidade de transmitir à sociedade a verdade dos fatos relevantes. E tão aceita é a premissa que, para muitas pessoas, o que aparece no jornal ou na televisão é uma realidade incontestável e ponto final. Os fundamentos que regulam a profissão tratam a informação como um direito social de referenciar o respeito à verdade, estar abertos à investigação dos fatos, perseguir a objetividade ainda que esta seja inacessível, contrastar os dados com quantas fontes seja preciso, diferenciar com clareza entre informação e opinião, enfrentar, quando exista, as distintas versões sobre os fatos, respeito à presunção da inocência e retificação das informações erradas.

Os últimos acontecimentos vividos hoje em dia pela sociedade têm influenciado na hora de estabelecer certas modificações e especificações nos códigos deontológicos. O terrorismo, as catástrofes naturais, a violência interna, externa e virtual, fatos frequentemente resenhados nas notícias de atualidade, propiciaram a aparição de recomendações, manifestos e códigos de ética no jornalismo referidos desta vez a aspectos e temas informativos muito mais concretos. Aqui não se incide tanto nas

normas éticas, mas em aspectos mais específicos e concretos e também em novos tópicos e desafios sociais.

É pouco aconselhável neste sentido sucumbir à febre do chamado “tempo real”. A soma deste e outros equívocos são graves. Implica uma crise em relação aos meios de comunicação e às sociedades. Tempo real/espço virtual têm se convertido no grande espaço de resoluções de conflito e construção do senso comum. Crise que também é ética, porque as falências expostas restam ao jornalismo possibilidade de construir uma sociedade mais humana e menos desenfreada.

Talvez, tenha chegado o momento em que aqueles que estão deste lado ou do outro dos meios de comunicação social se proponham a um novo pacto. Um pacto no qual não se proponha uma verdade única, mas a honestidade intelectual. Que não se pretenda ser objetivo para terminar sendo um novo veículo do olhar dos poderosos. E que não se dessangre na lógica de ser os primeiros, porque os temas realmente importantes sobrevirão ao noticiário de hoje. E seguirão importando amanhã.

1.3. A ética como ação comunicativa e o cinema

Quando se toca no tema da ética é necessário um aprofundamento nas relações dos sujeitos que através da fala e da “intersubjetividade” buscam o entendimento a respeito de algo. A palavra intersubjetividade se refere à relação comunicativa entre sujeitos. Usando uma linguagem natural, esses atores ou protagonistas aproveitam-se das transmissões de interpretações culturais em uma forma de compreensão não egocêntrica, mas descentralizada, como aborda Jürgen Habermas (1929) no seu livro **Teoria do agir comunicativo** ([1984]2012). A partir da primeira fala, o ser humano já quer se fazer compreender, por isso precisa da racionalidade em busca do entendimento, explica nesse livro o filósofo e sociólogo alemão, inserido na tradição da teoria crítica de Frankfurt e do pragmatismo peirciano.

Nesta obra, Habermas discute três temas do agir comunicativo: o conceito de racionalidade comunicativa, uma concepção da sociedade em dois níveis, capaz de amarrar entre si o paradigma da ação e do sistema; e uma abordagem teórica, que procura explicar os paradoxos da modernidade subordinando o mundo, já estruturado do ponto de vista comunicativo, aos sistemas de ação imperativos, emancipados e formalmente organizados.

Quando se fala de ação comunicativa pode-se entender que é preciso existir a interação de ao menos dois sujeitos que buscam entre si a compreensão através da ação e da fala. É claro que esse processo precisa ser validado, assim como a ação do

jornalista que necessita a todo instante provar sua autenticidade e credibilidade perante o público, levando em consideração o mundo objetivo dos fatos, que inclui a sociedade, as normas, as experiências subjetivas e a cultura.

Vinculado à segunda geração da Escola de Frankfurt, Habermas trabalha com a teoria crítica das estruturas sociais, que é herdeira do marxismo. O tema é abordado trazendo os fundamentos filosóficos da razão na ação comunicativa e a teoria interage com a verdade, a ética e o direito. Os elementos primordiais dessa ação são a racionalidade comunicativa, o que é feito mediante a pragmática universal. Por outro lado, é estabelecida uma prova da necessidade intransferível desses elementos que a constituem e a tornam possível. Não há como se falar em ação comunicativa sem levantar discussões sobre a objetividade e a verdade, a vontade racional, o pluralismo da justiça, o sentido da ação nos limites da linguagem, a interpretação kantiana da distinção entre direito e moral e o conceito discursivo de verdade e justificação.

Por exemplo, só a verdade não bastava para Veronica Guerin, no filme **Custo da Coragem** (2003). Era preciso que as autoridades fizessem algo e que a questão das drogas fossem revistas legalmente. Mesmo agredida e intimidada pelos barões do tráfico a repórter confiou no pluralismo da justiça, declarando:

Resolvi dar queixa contra quem me agrediu, sem fazer isso estaria perdendo muito os deixando me intimidarem. Não vou fazer isso porque seria pior para mim e pior para o jornalismo se eu ou qualquer jornalista se intimidasse. Quer dizer que eles teriam vencido e eles não vão vencer.

A repórter não foi apenas à imprensa, mas prestou queixa à polícia sobre a violência e o atentado que sofreu por ter investigado a vida dos barões do tráfico de droga na Irlanda. Se o jornalismo não tem espaço para a discussão, se as partes não têm o direito de se defenderem e se o Estado não garante os direitos individuais básicos da sociedade, a verdade pode estar comprometida por ser sufocada em um sistema onde não há igualdade. Mas não é possível também, no caso do jornalismo, segundo Melo (2006, p. 49) banalizar a questão da objetividade à condição elementar de “mito”, o que ocorre tendenciosamente e cada vez mais nas sociedades capitalistas, “sugerindo-se que o único antídoto é a maior participação do jornalista na apreensão e reprodução do real, é correr o risco de perenizar a distorção atual.”

Certamente a grande motivação profissional do jornalista é o direito de emitir também seus pontos de vista sobre os acontecimentos que presencia ou analisa, deixando de ser mero figurante no cenário da atualidade e assumindo-se como protagonista. (...) O exercício da cidadania pressupõe a sintonização com a realidade: e esta advém principalmente dos relatos jornalísticos (MELO, 2006, p. 49).

Veronica Guerin é protagonista da mudança legal na Irlanda devido à sua competência, desempenho e atuação como jornalista, representando a realidade da qual faz parte com o objetivo de transformá-la.

Habermas, em sua obra já citada, também trata a comunicação e sua representação, realizando um questionamento transcendental sobre a realidade confrontada não mais “nua”, mas já, ela própria, impregnada pela linguagem. O autor pondera ainda que o conceito discursivo de verdade deve, de um lado, levar em conta o fato de que a verdade de um enunciado – dada a impossibilidade do acesso direto a condições de verdade não interpretadas – não pode ser medida por “evidências peremptórias”, mas apenas por razões justificadas, se bem que jamais definitivamente “obrigatórias”; por outro lado, a idealização de determinadas propriedades formais e processuais da *práxis* argumentativa deveria por em relevo um procedimento que, mediante uma consideração sensata de todas as vozes, temas e contribuições relevantes, faça justiça à transcendência da verdade em relação a seu contexto, tal como é reivindicada pelo falante para seu enunciado.

Veronica Guerin enuncia a sua verdade mesmo sendo testada a todo o momento a deixar a causa contra o tráfico de drogas de lado por não ser um problema seu. Em meio às perseguições dos bandidos os quais investigava e pressões da família que temem por sua vida, a repórter segue trabalhando e escrevendo. Quando perguntada pelo marido responde:

- *Eu amo meu trabalho. Adoro fazer isso. Finalmente estou fazendo algo de impacto, que pode mudar a situação atual.*

Após ser baleada, o diretor de redação pede que ela pare com suas matérias investigativas siga outra área mais amena do jornalismo, como moda, jardinagem, etc. Ela não se vê fazendo isso e deseja ir até o final com suas investigações.

- *Eu escrevo sobre política. Drogas são política. Afirmo Veronica Guerin.*

- *E se eu disser que não vou mais publicar o que você escreve. Ameaça seu diretor.*

- *Você nunca faria isso. Veronica Guerin.*

Seu marido também questiona suas motivações e a periculosidade de seguir realizando a cobertura sobre os traficantes de entorpecentes de Dublin. O bem social, o senso de justiça e a luta contra a eterna impunidade são as justificativas que fazem Veronica barganhar com a própria vida.

- *Você acha que eu quero fazer isso, eu preciso fazer isso. Desabafa Veronica.*

- *É uma jornalista, você escreve. Deixa a polícia investigar.* Resmunga seu marido.
- *A polícia não fará nada. Eles vão se safar como sempre.* Argumenta Veronica.

Habermas, professor de filosofia, nascido em Düsseldorf, Alemanha, pretende, em **Ética da discussão e a questão da verdade** (2012) mostrar quais as condições da intercompreensão e identificar os termos de uma fundamentação intersubjetiva e racional das normas. A ética da discussão e a questão da verdade são formatadas em duas partes: a primeira mostra as respostas concebidas por Habermas em debate público, ocorrido em 2001 na Sorbonne – Paris IV. A segunda parte apresenta a conferência realizada no centro George Pompidou no quadro de suas “Revistas faladas”. Nela, Habermas apresenta os temas de seu livro: verdade e justificação, em uma síntese, visão geral da concepção de verdade teórica e prática apropriada à ética da discussão.

Habermas tenta desvendar o que está por trás da linguagem e que pode originar uma comunicação distorcida. As questões éticas se juntam nesse momento à sua **Teoria do Agir Comunicativo**, quando se usa da crítica e da psicanálise para verificar o que se encontra puramente atrás do escopo linguístico. O autor fala em três critérios de alcance universal que geram a validade à ação comunicativa: veracidade de informação quando os fatos podem ser verificados em sua realidade no mundo objetivo; correção social, que diz respeito às relações interpessoais dos agentes envolvidos na comunicação e suas regulamentações; e no mundo subjetivo, a autenticidade e sinceridade, quando apenas o locutor tem acesso a suas próprias experiências.

Trata-se de uma obra de arquitetura complexa. O objetivo é a formulação de uma teoria orgânica da racionalidade crítica e comunicativa; uma teoria fundada sob a dialética entre agir instrumental e agir comunicativo ou, como ele diz, entre “sistema e mundo da vida”. O sistema está vinculado ao agir instrumental; é o Estado com seu aparato e a sua organização econômica. O mundo da vida está vinculado ao agir comunicativo; é o conjunto de valores que cada um de nós individualmente ou comunitariamente “vive” de maneira imediata, espontânea e natural (OLIVEIRA, 2008, p. 6).

Forma-se uma estrutura comunicativa aliando as esferas pública e privada, com o poder do governo – administrativo - social - cultural. Cada indivíduo tem suas próprias formações e a ação comunicativa se diferencia entre os mundos subjetivos, objetivos e sociais.

O sujeito, então, deixa de ter uma relação cognitiva sujeito-objeto para adentrar na natureza intersubjetiva, na relação sujeito-outro. Existe a necessidade do abandono

do egocentrismo frente ao objeto para a busca de uma validade crítica em consenso com o outro.

Trata-se de questões da produção cultural da integração social e da socialização. São questões que têm pouco a ver com aqueles clássicos do marxismo (luta de classes, opressão, coisificação). Hoje os imperativos da economia e da administração, transmitidos mediante o dinheiro e o poder (imperativos do sistema) penetram nos ambientes (nos mundos da vida). (OLIVEIRA 2008, p. 7).

Habermas aponta que a ação comunicativa se dá quando as ações dos agentes envolvidos são coordenadas não por cálculos, mas através de atos para alcançar o entendimento. Não há a orientação para a própria glória individual nesse processo, mas busca uma harmonização para a definição comum. Existe fundamentalmente a complementação interpretativa. A proposta de Habermas é o uso da razão comunicativa superando a razão “sujeito/cêntrica”.

O paradigma do conhecimento de objetos deve ser substituído pelo paradigma de entendimento entre sujeitos capazes de falar e de agir. Por isso, a teoria do agir comunicativo constitui a alternativa aos teóricos do pós-moderno e que ajuda a enfrentar o problema do moderno sem abandonar a herança preciosa do iluminismo. Falar de razão comunicativa é falar de razão. A razão deve ser “salva” e fundada, não no sujeito, mas na intersubjetividade comunicativa e no entendimento interpessoal que dela deriva - comunicação que passa pela linguagem e pela ação. (OLIVEIRA 2008, p. 7).

A razão está, então, na comunicação e na sua intersubjetividade e só vale, segundo o entendimento que promove “nos outros”.

De acordo com Araújo (2007), a ação comunicativa se difere da ação estratégica porque a primeira visa o entendimento entre as pessoas que detêm o poder de agir e falar, enquanto que a segunda procura unicamente um êxito.

As condições para coordenar a ação pela linguagem e a tendência para o acordo, decorrem de requisitos da própria reprodução da vida na modernidade, que demanda o cumprimento das exigências da racionalidade comunicativa. Essas exigências surgiram com a compreensão descentrada do mundo, típica da modernidade, visão essa que dispensa a busca de essências e de fundamento último para todo ser e todo conhecer; outra característica da modernidade, é que há tipos diferenciados de validade universal: ciência, moral, ética, religião, cada qual ocupando um lugar e com uma função. A legitimação que decorre das imagens mítico-religiosas do mundo dá lugar, na modernidade, à legitimação pela racionalidade comunicativa que permite interpretação e coordenação do agir através de pretensões de validade críticas. Esse é o núcleo rígido do pensamento habermasiano: há uma correlação entre modernidade, linguagem e ação, que dá conta da sociedade, ou melhor, da própria possibilidade e razão de ser da sociedade. (ARAÚJO, 2007, p. 1)

A própria vida é reproduzida pela linguagem, mas seguindo diferenciadas validades universais como a ética ou a religião. Tudo isso é sobreposto pela racionalidade comunicativa em mutação e criticável a fim do encontro de um consenso.

Nesse sentido, a ação comunicativa de Habermas se apoia em três funções de linguagem que começa com o ato locucionário, sentido da comunicação conquistado através das regras gramaticais; avança no ato ilocucionário, que dá sentido a estas normativas expostas, ao falar algo se gera um ato vinculado a uma ação, seja de ordem, promessa ou pedido; e conclui-se no ato perlocucionário, efeito provocado no ouvinte, busca um objetivo ligado à referência, compreensão e o entendimento da fala.

O entendimento e mesmo a verdade só pode existir se houver o convívio e a garantia da liberdade plena dos indivíduos envolvidos na ação comunicativa. A partir do momento em que a ação é realizada por intermédio da coação, o acordo passa a ser maculado. Correspondem ao processo de produção, emissão e reprodução da mensagem, funções poéticas ligadas, referencial conotativa, conativa e apelativa ligada à recepção da verdade.

O acordo e o entendimento produzidos pela ação comunicativa, não podem ser obtidos por coação; é que o ato ilocucionário cria vínculo apenas pela força do dito, pelo entendimento, portanto, não tem pretensão de poder. Toda pretensão de poder é externa à linguagem, por isso mesmo a possibilidade de discutir as razões, de argumentar, própria da linguagem, de sua força ilocucionária, se perde sempre se houver coação. Dar e ter razão decorre da ação comunicativa, suscetível de crítica e revisão quanto a qualquer uma de suas pretensões de validez: a de verdade, pois um enunciado verdadeiro pressupõe um estado de coisa que o ouvinte pode reconhecer e compartilhar com o falante; a de retidão normativa demanda a correção com relação ao contexto normativo, que enseja relações baseadas na legitimidade de normas aceitas e praticadas; a de veracidade de sentimentos, opiniões, desejos do falante, essenciais para que o ouvinte confie na oferta do ato de fala. Isso mostra que a aceitabilidade depende tanto de certas convenções, as normas, quanto das condições de sanção - obrigações legais, por exemplo. (ARAÚJO, 2007, p.1).

Os enunciados éticos não são pautados apenas por enunciados verdadeiros. A questão não é apenas obedecer a certos critérios normativos e princípios tidos como verdadeiros, mas faz-se necessário poder criticar e combater a própria norma e sua validade moral. Sem essa liberdade de ação e crítica, o jornalismo estaria agindo por contradição a alguma norma, mesmo que esta se provasse ineficaz e imoral, por exemplo.

As ações oriundas do convívio social só são possíveis a partir da vontade e da opinião. Cada ato pode ser criticado e avaliado, se houver democracia e liberdade, pelo

Direito, pelas normas morais e inclusive para contextualização feita pelos meios de comunicação que ajudam a interpretar a realidade. Através da análise ética do discurso é possível buscar a melhor compreensão da realidade social que possa servir de instrumento para o benefício coletivo. É só dentro do contexto da ação e da história do mundo e das pessoas individualmente que está fundamentada a verdade, que depende também da racionalidade comunicativa para ser exposta e discutida criticamente na perseguição dos ideais justificáveis e aplicáveis. Caminha-se para a verdade universal de Kant, para a proposta de analisa-la a cada caso concreto com argumentos que não produzem uma ética automática, mas geram normas ou códigos deontológicos, de acordo com cada tempo, para tornar esse discurso ético prático e aplicável universalmente.

Em diversos filmes, o jornalista é coagido a ter determinada atitude. Em **Faces da Verdade** (2008) a jornalista Rachel Armstrong é presa para que revele sua fonte. O filme **Intrigas de Estado** (2009) mostra o jornalista Cal McAfreyy a todo o momento sendo coagido por sua chefe de redação a entregar uma matéria de investigação sem a devida apuração para poderem superar a concorrência. O profissional também é coagido a seguir a onda de sensacionalismo para ganhar audiência. Veronica Guerin, em **O custo da coragem** é coagida por seus familiares, colegas de trabalho e bandidos para parar de escrever.

Por outro lado, em **Repórteres de Guerra** (2010) os fotógrafos ‘brancos’ têm livre acesso para a cobertura dos conflitos entre a luta racial de Zulus e Inkhatas. Após fotografar um homem – zulu – sendo queimado vivo e ainda atacado por um Inkhata, o fotojornalista Greg Marinovick é procurado pela polícia. Sua imagem rodou o mundo chamando a atenção para as atrocidades na África do Sul durante o *Apartheid*. As autoridades querem obrigá-lo a depor sob a pena de prisão caso não se apresente.

- *Não temos escolha, temos de avisar a polícia que vimos você. Entregue as fotos, quer ser herói para que.* Diz o editor do jornal que emprega Greg ao ser questionado pela polícia.
- *Eu vou dizer por que ele não deve fazer isso. Se ele entregar as fotos e testemunhar, no dia seguinte, para qualquer lugar que formos seremos alvos. Seremos parciais.* Lembra o fotojornalista Ken Osterbroek.

A polícia queria coagir o jornal e o fotógrafo a entregarem as imagens do conflito e também a parar de retratar a realidade da guerra civil no país. Se os jornalistas se submetessem a esse controle, além de ficarem marcados dentro dos conflitos, pois como jornalistas brancos não eram visados em um confronto de negros, também estariam tomando partido de um dos lados, o do governo. A imagem em discussão

rendeu um *Prêmio Pulitzer de Jornalismo* a Greg Marinovick e por causa da repercussão gerada no mundo todo ele pode retomar seu trabalho.

Na sociedade moderna a verdade se submete a alguns direitos, pelos quais o ser humano tenta garanti-la. A verdade é garantida na interpretação do que está nos autos, mas necessariamente não pode apenas ser reflexo ou a cópia nos enunciados da estrutura real, um real inocentemente concebido como sendo um em si de fatos estruturados segundo as leis. Seria a verdade, antes de tudo, a maneira como o agenciamento do real, tal como é praticado em função dos interesses variáveis que supostamente satisfazem estes interesses constituídos socialmente e articulados nos jogos da linguagem específicos. Nessa concepção, imposta por Rorty (2007), a principal teoria sobre a verdade seria aquela mais eficaz aos nossos objetivos e situações particulares, sem a pretensão que seja uma verdade para todos e para sempre. Aí há também o questionamento sobre os direitos civis, sociais e políticos, dos direitos morais e da personalidade, passando pelo equilíbrio da justiça e seus procedimentos para garantir a verdade, contextualizando o espaço público em duas concepções entre dois ângulos, o racional e o razoável. Há, então, o contraponto entre a verdade para todos e a verdade individual. O jornalismo vive essa questão, até onde o interesse individual se sobrepõe ao interesse coletivo?

Rorty pensa que devemos abandonar a noção de verdade, por argumentos mais ou menos úteis, por meio de novas re-descrições, e da mesma forma quer se manter distante das tentativas universalistas. Habermas acusa Rorty de não ter levado a virada linguística até suas últimas consequências, e manter uma crítica epistemológica para a noção de verdade. Deste modo, Habermas diz que devemos manter a noção de verdade e seu caráter incondicional, mediante a certeza de um mundo igual para todos, uma vez que todos entram em contato com os mesmos objetos, por meio do mundo da vida e do nível discursivo (DAGIOS 2009, p. 25).

Assinala-se que a verdade para Habermas, apesar da ação comunicativa que busca essa máxima, deve ser incondicional e seu objetivo maior, a concepção de um mundo melhor com a ajuda do meio discursivo. E, segundo Dagios (ob. citi), Habermas formula o problema da verdade usando a questão epistemológica do realismo, a suposição de um mundo independente das descrições, idêntico para todos, o qual se supõe o único acesso mediante a linguagem.

Quando perpassa a questão da verdade, o Direito tem como fim maior obter justiça. Mas para que essa máxima seja atingida é preciso usar todo um aparato do Estado de forma integrada.

Pela proposta contextualista de Rawls, os meios para obter justiça são a prática jurídica, o consenso político, o pluralismo de opiniões e modos de vida, enfim, as convicções liberais. Habermas dá ao direito a função de introduzir a ação comunicativa, cujo solo é o mundo da vida, no sistema - poder político do estado e poder econômico. A ordem legítima leva a internalizar valores que orientam o comportamento não pela coação externa, e sim por decisões em que pesam os valores considerados em si mesmos. Essa validade ideal, segundo Weber, recebe o assentimento de todos, porém para realizá-la requer-se uma autoridade reconhecida por todos, portanto, legítima. Assim, o direito tem função administrativa, estabelece as regras. Habermas considera que o direito, na modernidade, exerce não só essa função reguladora, mas também uma função integradora, como a promoção da solidariedade, de igualdade de oportunidades, de cidadania. O pressuposto é o de que a sociedade civil assegura os direitos a todos os sujeitos livres e iguais. (ARAÚJO, 2007, p.1).

Para Habermas, portanto, a verdade se constrói a partir da ação comunicativa, com a necessidade de interação entre ao menos dois sujeitos capazes de realizarem interações interpessoais entre si. O objetivo é alcançar a compreensão via entendimento, mas vale ressaltar que a veracidade pode ser criticada quanto à sua autenticidade e correção normativa. Todo esse sistema recebe influências do contexto e da cultura e subjetividades dos atores. A ação comunicativa reproduz a vida renovando o saber cultural e gerando uma integração social e a verdade depende de um contexto discursivo, que deve ser garantido pela razão da racionalidade comunicativa.

No jornalismo o discurso deve ser em princípio imparcial para que todos os lados de uma mesma história sejam revelados para o público tomar sua própria decisão. Porém, a imparcialidade absoluta – devido às verdades interiores de cada um – pode ser difícil de ser alcançada. Nesse sentido abordado, entidades representativas do jornalismo, tanto em âmbito nacional como em proporções globais, tentam se valer dos manuais deontológicos para que os profissionais tenham um ponto norteador. Os próprios veículos de comunicação adotam códigos próprios de conduta que orientam o agir do jornalista de acordo com a filosofia da empresa sempre voltada para os valores sociais e democráticos da norma.

A partir destes pressupostos enunciados neste primeiro capítulo, definiu-se a verdade no seu sentido etimológico, havendo três significados provenientes de três culturas notadamente influentes no mundo ocidental: a grega, a latina e a judaica. As três representam um modo de entender o significado da palavra atrelado à realidade causal de tempo e espaço. Mas, a própria evolução da cultura renovou o conceito, definindo-o como um processo dinâmico a ser descoberto nas circunstâncias do dia a dia, em seu caráter sincrônico – do aqui e agora. Renunciou-se ao conceito de real,

diferenciando-o da realidade, conforme a definição feita por Lacan e seus seguidores. A ideia de verdade se inscreve assim na subjetividade, do mesmo modo que a ética que se formula como um ideal a ser alcançado, sendo a moral o único componente derivado dessa ciência normativa que dará conta do comportamento objetivo do ser humano no mundo através das leis.

A metodologia usada consistiu em ilustrar através da filmografia contemporânea tais pressupostos da verdade no jogo entre subjetividade e objetividade presente nas representações das práticas jornalísticas. Traçou-se um breve panorama histórico sobre a verdade nas matrizes filosóficas do pensamento ocidental com exemplos em que o jornalismo aparece como protagonista na ação de informar sobre os fatos relevantes de atualidade. Certamente, o jornalista busca desvelar a verdade com base na sua concepção de realidade e com instrumentos narrativos que precisam ser interpretados, sendo ele mesmo um intérprete no mundo. Através de filmes como: **Repórteres de guerra, Tudo pelo poder, Quase famosos, O custo da coragem, Faces da verdade, O resgate de um campeão, A vida de David Gale, O escafandro e a borboleta e Quando Nietzsche chorou**, ficaram explícitos os códigos deontológicos que marcam a ação comunicativa do jornalista em fase às fontes de informação, ao jornal que representam seus protagonistas e à crítica social no âmbito da cultura em que se vive a liberdade de expressão e o direito à informação que configuram esses códigos.

Por fim, a ética da ação comunicativa ou do agir desta natureza introduz o tema da intersubjetividade – relação entre sujeitos diferentes – considerando o conceito de racionalidade, a concepção de uma sociedade em dois níveis: o paradigma da ação e do sistema que sustenta esta. Trata-se de uma abordagem teórica, a de Habermas, que procura explicar os paradoxos da modernidade subordinados ao mundo já estruturado do ponto de vista da comunicação, seja da ação ou da fala para dar credibilidade ao público – levando em conta o mundo objetivo dos fatos que incluem a sociedade, as normas, as experiências subjetivas e a cultura. Essa teoria interage com a verdade, a ética e o direito no jornalismo.

Jürgen Habermas explicita a objetividade da verdade, da vontade racional, do pluralismo da justiça, do sentido da ação nos limites da linguagem, da interpretação kantiana que distingue o direito da moral, e o conceito discursivo da verdade e sua justificação que se desdobram nos códigos deontológicos da prática jornalística.

Capítulo 2. Códigos deontológicos do jornalismo no contexto da comunicação social

Este segundo capítulo tem como objetivo principal apresentar os códigos que normatizam a ação jornalística dentro do campo das práticas informativas no contexto da esfera social, considerando o consentimento do jornalista em relação a esses instrumentos que regulamentam o exercício da profissão. Mostrar a pluralidade de gêneros do jornalismo através dos quais se diversifica o destinatário e a realidade na qual se impõe a cultura midiática, oferecendo ao jornalismo possibilidades de convergência no campo da comunicação e da interatividade social.

Mas, antes, faz-se necessário tecer algumas considerações de um modo geral para depois entrar de forma específica nos códigos, gêneros e práticas da comunicação jornalística.

Existem polêmicas e controvérsias a respeito da ideia sobre o jornalismo ser ou não uma profissão. Há aqueles que sustentam que se trata de um ofício. Essa discussão está sempre presente e, na atualidade, dado o exercício de pessoas alheias ao jornalismo sem titulação própria. Não há um consenso, ao menos no Brasil, onde os sindicatos de classe e alguns políticos lutam no Congresso Nacional para que o diploma volte a ser imperativo para a prática da profissão, mesmo que nunca tenha sido realmente exigido quando assim vigorava. No entanto, para efeitos desta dissertação, esta discussão resulta irrelevante. É necessário que o jornalista sinta a necessidade moral de realizar o trabalho de acordo com os requisitos de honestidade intelectual fora de toda razoável suspeita e, neste momento, surge a necessidade pessoal de ir aos princípios éticos unânimes dos códigos deontológicos da profissão.

O código deontológico da profissão se define como normas de conduta que assinalam qual deve ser o caminho correto na profissão. Um dos valores é o já mencionado: honestidade profissional em relação à objetividade na transmissão de informação. Diante disso, no decorrer do capítulo, enumeram-se os princípios éticos gerais, insistindo nos derivados da demanda de liberdade de opinião contra a missão do Estado de proteger tanto o âmbito do privado quanto do público – estes são os princípios menos morais e mais interessados na formação da opinião pública. Enfim, os códigos que se centram no caráter moral e na responsabilidade social do jornalista – apresentação devidamente ilustrada na base filmográfica escolhida do cinema contemporâneo.

Um jornalista deve antes de tudo estar voltado para o humano e ser aberto aos outros, a outras razões e a outras culturas, exercendo a sua tolerância. Não deveria haver lugar nos meios de comunicação social para aquelas pessoas que os utilizam para semear o ódio, a hostilidade ou para fazer propaganda. O problema da profissão é muito mais ético.

A declaração dos princípios básicos da Federação Internacional de Jornalismo traz à tona temas já previstos no primeiro capítulo como: o respeito à verdade e à liberdade de imprensa, o uso de métodos justos para conseguir a notícia, a obrigação de retificar e desmentir as informações que resultem falsas, além de condenar a falsificação de documentos.

O problema reside na ética não ser o primordial na profissão do jornalista. Antes primam os interesses econômicos de cada meio de comunicação, suas simpatias, sua situação de privilégio em uma sociedade informatizada, o próprio tratamento “presentista” da atualidade – “notícias de usar e jogar fora” – e a tecnologia. A respeito desta última, aventa-se a tese de que não há distância entre informação e voyeurismo quando a ideologia técnica se impõe à ética da informação. Trata-se de uma “sociedade do consumo” e de uma “sociedade do espetáculo” na qual os códigos deontológicos, em seus aspectos básicos, guardam uma notável semelhança com outros em vigor no mundo ocidental ao regular assuntos relativos à intimidade, à honra, à relação com a fonte de informação e à compatibilidade de algumas atividades de função informativa. No entanto, sobram notáveis lacunas em relação aos encarregados de fazer cumprir esses códigos, assim como a sensação de impunidade para quem os vulnera. Também há sensíveis diferenças em alguns aspectos concretos ao se comparar esses documentos relativos aos meios impressos com os audiovisuais.

2.1. Códigos deontológicos da prática jornalística

O meio jornalístico funciona como qualquer outro grupo social e por isso organiza seus valores e comportamentos morais entre os entes e entidades interessadas como os próprios profissionais, sindicatos, veículos de comunicação e assim por diante. Os códigos deontológicos da prática jornalística assumem essa função e partem de uma construção simbólica da sociedade que busca representar os valores da sociedade atual. O objetivo desses manuais é servir de instrumento padronizador da conduta do profissional de imprensa.

No filme **O Preço de uma Verdade** (2003), o jornalista Stephen Glass burla essa simbologia e o conceito principal acima descrito, para usar de sua habilidade com

as pessoas e conseguir a publicação de suas histórias mentirosas como sendo verdadeiras, na revista *The New Republic*. Um jogo de amizades é criado e o repórter, prestes a ser desmascarado, diz que seu editor deve apoiá-lo como fazia seu antecessor. Porém, um jornalista, independente do cargo, deve proteger a verdade dos fatos e seguir o princípio ético e moral da profissão.

De acordo com Karam (1997, p. 36) “em sua origem, ética e moral tinham significado quase idêntico, o de caráter, costume, maneira de ser, sendo que o primeiro termo é derivado do grego *ethos*, enquanto o segundo é originário do latim *moralis*”. Já a deontologia – o que deve ser – é oriunda do grego *deontos*.

A normatização deontológica de regras e condutas morais reflete, portanto a sistematização social daquilo que existe na esfera moral e é objeto da reflexão ética. Ao longo da história humana, foi-se diferenciando ética de moral. Enquanto esta envolvia-se como o conjunto de normas que refletia determinado comportamento, cultura e período, aquela, para alguns autores – aos quais nos alinhamos –, significa a reflexão sobre o mundo moral dos homens (KARAM, 1997, p. 36).

Nesse sentido, é possível constatar também que os códigos deontológicos buscam um padrão de qualidade para o meio, que deveria ser seguido tanto pelas empresas quanto pelos profissionais atuantes. Porém, a discussão não caminha se não for levado em conta o direito social à informação como princípio que rege as atividades humanas. A verdade e a liberdade de expressão, dessa maneira, são pontos pacíficos nesses instrumentos. Em **Repórteres de Guerra** (2010) fica claro a questão da violação da liberdade de expressão, que deveria estar patente no veículo de comunicação. O personagem fotógrafo Greg Marinovich chega à redação com imagens chocantes da guerra, Mas as fotografias são proibidas de serem veiculadas por sua editora.

- *Sabe que não podemos usar as imagens, são muito fortes.* Editora.
- *Então o que é que eu estou fazendo lá?* Greg.
- *Não sou eu quem decide.* Editora.

Está explícito no diálogo acima o controle sobre a informação exercido por um veículo de comunicação, no caso um jornal impresso na África do Sul, que temia as pressões governamentais caso publicasse certos tipos de imagens mostrando a violência dos conflitos civis.

A Declaração da UNESCO sobre os Meios de Comunicação de 1978 versa sobre esse direito do ser humano entre seus artigos 2 e 5. Já a Declaração Universal dos Direitos do Homem contempla o Direito Social à Informação em seu artigo 19. Para o instrumento, “todo Homem tem direito à liberdade de opinião e expressão; este direito inclui a liberdade de, sem interferências, ter opiniões e de procurar, receber e transmitir

informações e ideias por quaisquer meios e independente de fronteiras”. Porém, Karam (1997) indica que para essa máxima ser aplicada plenamente é preciso levar em conta as relações de políticas públicas e a mediação do Estado como garantidor da liberdade de expressão.

Voltando ao caso de Veronica Guerin, no filme **O Custo da Coragem** (2003), a jornalista sente-se intimidada pelo próprio parlamento irlandês, que tenta barrar suas matérias, pressionando o diretor do jornal para o qual trabalha dizendo que a repórter trata os fatos como sendo boatos. Realmente, Veronica ainda estava longe da verdade, mas publicava os materiais de suas investigações acreditando com razão que havia uma luta de gangues e que o IRA – Exército Republicano Irlandês - não teria responsabilidade neste fato.

- *Eu não fiz nada errado, chequei os dados.* Responde Veronica ao seu diretor, que a questiona sobre a matéria.
- *Sim, a minha fonte é confiável. Além do mais, nossos advogados aprovaram.* Veronica.
- *Vão querer checar a fonte, mas como a fonte é um criminoso não há como isso acontecer.* Diretor.

Maia e Pereira (2010 p. 197) apontam que no limiar no século XIX, a Revolução Francesa assegura o princípio da liberdade de expressão.

(...) a Declaração dos Direitos do Homem reconhece, no artigo XI, que “a livre comunicação dos pensamentos e das opiniões é um dos direitos mais preciosos do homem. Todo cidadão pode então falar, escrever, imprimir livremente, salvo a responder pelo abuso dessa liberdade nos casos determinados pela lei”. Para os defensores da liberdade de expressão e de imprensa, a liberdade de expressão era indiscutível. Dever-se-ia discutir a noção de “abuso” analisando se seria melhor impedir os excessos e restringir a liberdade de expressão ou emancipar completamente a palavra (MAIA e PEREIRA, 2010 p. 197).

O problema então, não é a liberdade de expressão, que deve coexistir com uma sociedade pacífica e democrática. “A noção de liberdade de imprensa é também importante para a construção da identidade profissional do jornalista na medida em que está subjacente à ideia de objetividade”, explicam Maia e Pereira (2010, p. 199).

Para se constituir como campo profissional, o jornalismo teve de se separar da política e da literatura. Isso, por um lado, envolveu a definição de um conjunto de técnicas, como a reportagem, a entrevista, a técnica do lead e da pirâmide invertida. Implicou também em um lento processo de rejeição do papel político-partidário desse estatuto. Se o jornalista não era mais um político ou um porta-voz de interesses dos grupos sociais, era imprescindível que a sua atividade fosse considerada

como livre de qualquer censura estatal e doutrina ideológica (Maia e Pereira, 2010, p. 199).

De acordo com Melo (2006), discutir objetividade é versar indubitavelmente pelo direito à informação e trafegar por sua defesa como prerrogativa democrática.

(...) a informação entrelaça as duas vertentes do relato jornalístico: a descrição dos fatos (informação objetiva: veraz, comprovável, confiável) e a sua interpretação (informação opinativa: analítica, valorática, orientador). A objetividade jornalística converte-se novamente à sua dimensão ética. Na medida em que o jornalista assume o papel de agente social, responsável pela observação da realidade, ele se torna mediador entre os fatos de interesse público e a cidadania. (...) O importante é que o leitor tenha consciência ótica de observação utilizada (MELO, 2006, ps. 48-49).

Pressupõe-se que o leitor tenha essa consciência apurada, o que nem sempre é possível em países subdesenvolvidos e onde as condições de educação são precárias. Teoricamente, o jornalismo deveria estar separado da política, mas não é o que ocorre no Brasil, por exemplo, quando representantes do poder legislativo conseguem concessões para terem o direito ao sinal de transmissão de emissoras de rádio e televisão, possibilitando a perda da liberdade da verdadeira objetiva.

A noção de liberdade, vista sob o plano simbólico, é fundamental para a estruturação do campo jornalístico porque permeia suas relações com os campos político, econômico e intelectual. Ela é apropriada pelos diferentes atores nas suas estratégias de dominação e legitimação, moldando comportamentos individuais e coletivos. Quando nos debruçamos sobre o plano discursivo estamos, na verdade, fazendo referência a várias noções de liberdade que são apropriadas sob múltiplas formas pelos atores sociais na defesa de interesses políticos, econômicos e corporativos, na criação de leis, códigos e normas de conduta ou na definição de identidades e práticas sócio-discursivas (MAIA e PEREIRA 2010, p. 199).

Nesse sentido, os Estados Unidos, nas últimas décadas do século XIX, segundo Melo (2006), viveram essa busca da objetividade o que conseqüentemente gerou o distanciamento da política.

Era o auge do mercantilismo da notícia, quando os jornais viraram produtos populares, explorando o sensacionalismo sem ter a relação primordial com o interesse público. A veracidade dos fatos deixou, então, de ser o fator principal da difusão das notícias. Por isso, as instituições comunitárias e associações lutaram contra a fabricação das notícias com mecanismos como a criação de códigos deontológicos que disciplinassem a função do jornalista e o aumento das escolas de jornalismo com o intuito de construir e formar profissionais de imprensa mais responsáveis. Levantou-se a bandeira da objetividade jornalística e da luta da verdade contra a invenção de notícias proposta pelo jornalismo sensacionalista (MELO, 2006, p. 42).

Ainda assim, o filme **Tudo pelo Poder** (2011) sinaliza que a liberdade de informação pode ser usada de maneira antiética e de acordo com interesses pessoais ou de um grupo. O assessor de imprensa de um político na disputa das prévias eleitorais do partido Democratas, Stephen Myers, usa estratégias comunicacionais para prejudicar o candidato rival. Inúmeras pesquisas quantitativas de dados são feitas para abastecer a mídia e gerar alguma informação que possa prejudicar sua oposição.

- *Que tipo de informação negativa.* Pergunta uma estagiária ao profissional.
- *Você vai ler no jornal amanhã.* Assessor de imprensa.
- *Em qual jornal?*
- *Em qualquer um. Qualquer jornal. São só dados estatísticos que eu terei de mexer para que virem notícia.* Assessor de imprensa.
- *É nisso que você é bom?*
- *Parece.* Assessor de imprensa.

A questão, portanto, é garantir a liberdade de expressão no jornalismo, mas ao mesmo tempo ter mecanismos legais, morais e institucionais para que essa liberdade não se torne liberalidade e invada o direito de terceiros.

A liberdade de informação é garantida no Brasil pelo artigo 220 da Constituição Federal de 1998. O dispositivo indica que “a manifestação do pensamento, a criação, a expressão e a informação, sob qualquer forma, processo ou veiculação não sofrerão qualquer restrição, observando o disposto nessa Constituição”. Só depois da garantia do acesso à informação e à liberdade de expressão é possível exercer o jornalismo livre e verdadeiro.

Cabe falar em liberdade de informação como princípio básico da constituição, tanto da individualidade quanto da relação dela com todos os outros indivíduos. Neste aspecto, é imprescindível a defesa do direito social à informação. (...) A informação implica ser medida por uma ética que, sem apegar-se somente as normas de conduta, reflita uma própria teoria moral que rompa com a moralidade conservadora, legalidade e dominação vigentes e construa-se com, bases em valores como liberdade e humanidade. Alguns princípios intuem isso, mas também não fogem, em muitos casos, ao “tormento” causado pela contradição entre o reconhecimento legal e a impossibilidade prática (KARAM, 1997, p. 22).

Segundo a Associação Brasileira de Imprensa, os **Princípios Internacionais da Ética Profissional Jornalística**, documento elaborado na quarta reunião consultiva de organizações internacionais e regionais de jornalistas profissionais, em Praga e Paris, 1983, com a presença de representantes da Organização Internacional de Jornalistas - IOJ -, Federação Internacional de Jornalistas - IFJ -, União Católica Internacional da Imprensa - UCIP -, Federação Latino-Americana de Jornalistas - FELAP -, Federação Latino-Americana de Trabalhadores de Imprensa - FELATRAP -, Federação de

Jornalistas Árabes – FAJ –, União de Jornalistas Africanos – UJA –, Confederação de Jornalistas da ASEAN – CAJ –, defendem tópicos como: O Direito das Pessoas de Retificar Informação; A Dedicção do Jornalista para Realidade Objetiva; A Responsabilidade Social do Jornalista; Respeito à Privacidade e à Dignidade Humana; Respeito ao Interesse Público; Respeito aos Valores Universais e à Diversidade de Culturas entre outros temas.

Conclui-se, então, que o posicionamento ético do jornalista vem sendo discutido universalmente entre diversas entidades e a verdade é destacada como a realidade objetiva, avaliando que a tarefa primeira do jornalista é garantir o direito das pessoas à informação verdadeira e autêntica. Para isso, o jornalista, segundo o documento, precisa ser honesto com a realidade objetiva, levando em consideração o contexto formal da situação com as devidas conexões essenciais sem provocar distorções a fim de retratar a essência dos acontecimentos e processos de forma objetiva.

Christofoletti (2011, p. 28) mapeou alguns documentos do Brasil que tratam sobre a conduta ideal do jornalista. Os pontos principais são a liberdade de imprensa, a pluralidade informativa, democracia e direito de resposta.

Os documentos da Associação Nacional dos Jornais (ANJ) e da Associação Nacional dos Editores de Revista (ANER) são muito semelhantes, meramente indicativos de valores e bem superficiais. O primeiro é dirigido aos jornais que compõem a ANJ, o que significa dizer que se destina aos principais veículos do segmento no país. É um código bem genérico e sucinto, com dez instruções apenas. O documento da ANER não se intitula um código e também é bem sintético. Tem oito itens que se assumem como princípios recomendados pela ANER aos seus filiados, o segmento brasileiro de revistas. As semelhanças se estendem aos valores identificáveis em seus artigos. As duas entidades concordam na maioria deles: independência editorial; livre iniciativa; liberdade de imprensa; pluralidade informativa; diversidade de opinião; respeito à privacidade; sigilo de fontes; diferenciação do material jornalístico do publicitário; direito ao contraditório e direito de resposta; democracia; direitos humanos. O código da ANJ alude ainda a três outros valores: veracidade das informações, correção de erros e interesse público (CHRISTOFOLETTI 2011a, p. 28).

Resta saber se devido às questões mercadológicas que regem as empresas jornalísticas no Brasil e no mundo, todas essas máximas são cumpridas à risca no Brasil, ou se os interesses individuais das empresas se sobrepõem a elas. Esse jogo de interesses das empresas se sobrepondo à individualidade do jornalista pode ser analisado em **Quase Famosos** (2001), quando o personagem crítico musical Lester Bangs alerta seu pupilo, William Miller, ao ser convidado a escrever para a revista *Rolling Stones*.

- *Cuidado com a revista Rolling Stones. Os caras vão mudar a sua matéria, vão reescrevê-la, transformar em uma lavagem.* Lester Bangs.
- *Fora isso há algum problema.* Responde Miller, aos 15 anos e procurando uma chance para entrar no mundo de seus sonhos.
- *Você está deslumbrado. Faça o artigo. Que se dane, vai lhe fazer bem. Não faça amizade com gente que quer usar você para alimentar o desejo das grandes gravadoras.* Conclui Bangs.

Também trata do tema relacionado acima, a Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão – ABERT. De acordo com Christofolletti (2011, p. 28), a entidade se orienta pelo que batizou de Código de Ética da Radiodifusão Brasileira. “O documento é mais detalhado que os seus análogos no meio corporativo e estrutura-se como um código efetivo, disposto em seis capítulos, totalizando 34 artigos.”

Prevê, inclusive, as regras de funcionamento de uma comissão de ética e o trâmite de processos ético-disciplinares. Como a radiodifusão envolve conteúdos de informação e entretenimento, para esta análise, foram considerados apenas os capítulos 1 (Dos princípios gerais) e 4 (Dos noticiários). Os valores identificados são: livre iniciativa; concorrência; independência editorial; liberdade de imprensa; veracidade das informações; responsabilidade pelos conteúdos veiculados; sigilo de fontes; democracia; unidade nacional; aproximação e convivência pacífica com a comunidade internacional; e zelo pelos conteúdos transmitidos. Esse cuidado é expresso, por exemplo, em orientações para que as emissoras avisem suas audiências de imagens não contemporâneas aos fatos narrados ou quando seus conteúdos puderem traumatizar, sensibilizar ou causar pânico (CHRISTOFOLETTI, 2011 a, p. 28).

Além dos valores já expostos como a liberdade de imprensa e a veracidade, o documento da ABERT traz a responsabilidade e o zelo sobre os conteúdos veiculados.

O jornalista, jurista, abolicionista e fundador da Academia Brasileira de Letras, Rui Barbosa, em seu discurso feito para a Conferência Imprensa e o Dever da Verdade, em 1920 – não pronunciada por Rui Barbosa, por motivo de saúde – também destacou a importância da verdade para o jornalismo e discutiu diversas questões sobre o tema. Para Rui Barbosa, a imprensa “é a vista da nação” e um país jamais seria completo se a mídia, ao invés da verdade, publicasse apenas versões.

Já lhe não era pouco ser o órgão visual da nação. Mas a imprensa, entre os povos livres, não é só o instrumento da vista, não é unicamente o aparelho do ver, a serventia de um só sentido. Participa, nesses organismos coletivos, de quase todas as funções vitais. É, sobretudo, mediante a publicidade, que os povos respiram. (...) Um país de imprensa degenerada ou degenerescente é, portanto, um país cego e um país miasmado, um país de idéias falsas e sentimentos pervertidos, um país, que, explorado na sua consciência, não poderá lutar com os vícios, que lhe exploram as instituições. (BARBOSA, 1990, p. 21-22)

Alguns filmes demonstram o poder da mídia como em **Todos os Homens do Presidente** (1976) quando os jornalistas Bob Woodward e Carl Bernstein investigaram o caso Watergate e por causa de suas descobertas o então presidente dos Estados Unidos, Nixon, acabou renunciando ao cargo. Em **Bom dia, Vietnã** (1987) um radialista acaba trazendo mais esperança e alegria à vida dos soldados que lutam por uma causa perdida no Vietnã. Trata-se do poder do entretenimento. Em **O Show de Truman** (1999) um cidadão norte-americano tem sua vida seguida 24 horas por dia em um *reality show* criado por uma TV norte-americana. Ele não sabe o que está acontecendo e a publicidade e a audiência são o mote da discussão sobre a influência das mídias e das propagandas na vida das pessoas.

No filme **O resgate de um campeão** (2007) após conseguir seus 15 minutos de fama, o jornalista esportivo Eric Kernan participa de uma transmissão ao vivo na televisão e discute sobre o jornalismo e o entretenimento com a âncora responsável pela transmissão.

- Porque no final, tudo é entretenimento. Não existe mais jornalismo, não existem mais notícias. Quem ainda acha que informa o mundo, só é um pouco menos ingênuo que aqueles que acham que poderão fugir de Tsunami. E você sabe Eric, o que as pessoas não querem? A verdade. Diz a apresentadora do programa televisivo Showtime.

- Não parece um trabalho de verdade. Responde o repórter.

- Nunca parece até que se torne realmente um trabalho. Retoma a apresentadora.

A mídia só se sustenta através da publicidade e da propaganda. Em sites, por exemplo, as notícias se misturam cada vez mais com a publicidade e propaganda. Nenhum jornal, revista ou televisão vive sem a pujança financeira dos anunciantes. Então, o jornalismo, mesmo o informativo, começa a ganhar um caráter de entretenimento e a dependência dos patrocinadores pode acarretar na falta de comprometimento com a verdade ou sendo mais sutil, gerando a manipulação da verdade de acordo com o veículo de comunicação, bem como seus patrocinadores.

Porém, para se conseguir uma argumentação moral é necessária uma luta que visa recompor os conflitos levando em conta a verdade universal e a ética do discurso.

Para a ética do discurso, o imperativo categórico reside no exame discursivo da pretensão de que a norma sirva adequadamente a todos, que as interpretações decorrentes de uma tradição, sejam compartilhadas e possam ser revistas à luz de novas situações. Vontade universal significa possibilidade de compreender o tema ou a situação em foco, apreender com as argumentações, saber discernir, estar apto a justificar através de boas razões. Nas sociedades pós-tradicionais, portanto na modernidade, os pressupostos pragmáticos da argumentação

é que conduzem a justificação de modo reflexivo (...). (ARAÚJO, 2007, p.1).

A verdade na maioria das propostas contemporâneas, já mencionada no primeiro capítulo, se entende como algo a ser buscado, o enigma a ser decifrado e que leva a vida toda. Nesse sentido, os Códigos Deontológicos da profissão de jornalismo costumam abordar a verdade como um pilar principal a ser alcançado. É claro que os documentos condicionam a verdade à liberdade de expressão e também à liberdade de informação sendo respeitados os direitos dos homens de acordo com a Declaração dos Direitos do Homem da Organização das Nações Unidas, bem como o direito de resposta das pessoas citadas em qualquer notícia.

Devido à existência de milhares de comunicadores profissionais no mundo que, por sua vez, participam de atividades que afetam a vida de milhões de pessoas, e também porque este poder leva em si responsabilidades significativas, a **International Association of Business Communicators – IABC** – desenvolve estes códigos de ética da profissão para os comunicadores do mundo inteiro. Os documentos deontológicos estão baseados em três princípios diferentes, mas relacionados entre si, a respeito da comunicação jornalística e que se aplicam internacionalmente.

Os princípios ventilados no parágrafo anterior pressupõem que as sociedades justas se regem por um profundo respeito aos direitos humanos e os regulamentos da lei; que a ética – os critérios para determinar o que está bem e o que está mal – pode ser acordada pelos membros de uma organização; e que, para o entendimento das questões estéticas, se necessita de uma sensibilidade às normas culturais vigentes.

Estes princípios são essenciais:

- A comunicação jornalística é legal.
- A comunicação jornalística é ética.
- A comunicação jornalística é estética ou de “bom gosto”.

Ao se reconhecer estes princípios universais, os membros da Associação Internacional, entre os quais se inclui o Brasil:

- Participam de uma comunicação que não é simplesmente legal, mas também ética e sensível aos valores e crenças culturais.
- Participam de uma comunicação verdadeira, exata e justa, e que promove o respeito e o entendimento mútuo.
- Regem-se pelos artigos do Código de Ética para comunicadores profissionais da IABC.

Devido ao fato da situação do mundo estar constantemente mudando, os membros da IABC trabalham para melhorar sua capacidade individual e aumentar seu conhecimento no campo da comunicação por meio da investigação, da pesquisa e da educação.

O **Observatório da Ética Jornalística, Objethos**, um projeto do Departamento de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina, apresenta um conjunto de códigos deontológicos do mundo inteiro. Com o uso desse material e para fins de exemplificação da busca pela padronização da atividade jornalística, o trabalho discute a seguir os principais ideais de 13 códigos deontológicos antes de analisar o documento brasileiro.

Nos Estados Unidos, por exemplo, O CÓDIGO DE ÉTICA DA ASSOCIAÇÃO DOS JORNALISTAS PROFISSIONAIS indica que o esclarecimento do público é o precursor da justiça e a base da democracia. Segundo o documento, o dever do jornalista é promover esses fins buscando a verdade, oferecendo uma cobertura justa e compreensível de eventos com profundidade e honestidade. Além disso, deve o jornalista procurar e relatar a verdade, sendo justo e honesto. O povo só pode formar uma opinião para contribuir com a democracia se estiver munido de informações corretas e justas. Para Platão, a justiça é uma virtude e o homem deve se guiar pela ideia do bem. No caso do jornalismo, o justo é apenas representar os fatos sem tendências ou opiniões, mostrando a realidade aos receptores sem qualquer tipo de influencia ou interesse. Foi isso que fez o repórter Willian Miller na película **Quase Famosos** (2001) quando deixou de lado sua característica de fã de rock para relatar o que realmente tinha vivenciado durante a turnê da banda StillWater. No meio dos músicos, o jovem repórter era tido como o inimigo. “Ele não é gente, é jornalista”, dizia um dos integrantes do grupo. A história de Miller não foi aceita em um primeiro momento, apesar de ser verdadeira. Porém, houve a confirmação.

- Eu liguei para sua revista – Rolling Stones - e disse que tudo o que escreveu era a verdade. Destacou o guitarrista e líder do StillWater, quando questionado sobre a veracidade dos fatos relatados por Miller.

Na Espanha, tendo como base o CÓDIGO DEONTOLÓGICO PARA A PROFISSÃO DE JORNALISTA – adotado pela Federação de Imprensa Espanhola em 1993 –, a primeira obrigação de um jornalista é respeitar a verdade e, de acordo com esse princípio, um jornalista deve sempre defender o princípio da liberdade de investigar e divulgar a informação honesta, bem como o direito de comentar e criticar. Cria-se, então, um compromisso com a verdade que por sua vez, garantirá a liberdade

de informação à nação. A liberdade só é garantida através da informação honesta, só é livre aquele que detém acesso à informação. Em **O Custo da Coragem**, **Veronica Guerin** (2003), a repórter defendeu o princípio de divulgar a verdade com a própria vida.

Na França, a CARTA DE DEVERES PROFISSIONAIS DOS JORNALISTAS FRANCESES – adotada pelo Sindicato Nacional de Jornalistas Franceses em 1918, revisada e completada pelo Sindicato em 1938 – prescreve que o jornalista digno assume a responsabilidade por tudo o que escreve e considera calúnias, acusações infundadas, alteração de documentos, distorção dos fatos e mentiras como as mais graves condutas profissionais. Há um trabalho, portanto, entre a negatividade representada pelas condutas que devem ser proibidas a jornalistas e a positividade, aquilo que se espera de um jornalismo digno, que depende de qualidades morais e intelectuais do ser humano, com a renúncia do indivíduo em prol da comunidade e da verdade. Em **Faces da Verdade** (2008), a personagem repórter Rachel quis proteger sua informação e, mesmo com a verdade a seu favor, acabou presa, acusada de conspiração – traição – contra o governo norte-americano.

Na Grécia, o CÓDIGO DE ÉTICA PARA JORNALISTAS PROFISSIONAIS – adotado pela Federação Pan Helênica da União de Jornalistas em junho de 1998 – obriga o jornalista a considerar a publicação da verdade completa como seu dever maior frente à sociedade e a si mesmo e vai além, afirmando considerar distorção, dissimulação, falsificação e fabricação de eventos reais como ofensa contra a sociedade e um ato autodegradante. Trata-se de um pilar e um dever do jornalista publicar por completo a verdade aparente dos fatos, precisa, então, estar imbuído dessa máxima em sua profissão. Em **O Preço de uma Verdade** (2003), o jornalista Stephen Glass acaba com sua carreira midiática ao inventar histórias. Nenhum sistema de revisão e checagem das informações conseguiu evitar que suas informações inventadas fossem a público.

Na Alemanha, o CÓDIGO DE IMPRENSA GERMÂNICO – versão atualizada de 13 de setembro de 2006 – indica que o respeito pela verdade, preservar a dignidade humana e informar o público de forma precisa são os princípios primordiais da imprensa. O assessor de imprensa Stephen Myers no filme **Tudo pelo Poder** (2011) manipula as informações de acordo com seus interesses pessoais. Surge aí outro questionamento se de fato este assessor pode ser considerado um jornalista, já que ele não tem a obrigação de ouvir o outro lado, ou seja, é pago para defender apenas uma versão da história.

No Reino Unido, o CÓDIGO DE CONDUTA DA UNIÃO NACIONAL DE JORNALISTAS – estabelecendo os princípios britânicos e irlandeses de jornalismo desde 1963, e atualizado em 2007 – diz que o jornalista deve suportar e defender a qualquer custo os princípios de liberdade de imprensa, liberdade de expressão e direito do público à informação e, para isso, esforça-se para garantir que a informação divulgada seja honesta, precisa e justa, além de dar o seu máximo para corrigir imprecisões prejudiciais e diferenciar fatos de opiniões. Tanto Veronica Guerin e Rachel Armstrong em **O Custo da Coragem** e **Faces de uma Verdade**, respectivamente, defenderam esse ideal proposto acima com todas as suas forças.

No Japão, o CÂNONE DO JORNALISMO (1995) – adotado pela Associação dos Editores de Jornais em 1946 – prescreve que a liberdade de reportar notícias e editoriais deve se submeter a uma regra fundamental da publicação de notícias com a transmitir fatos com precisão e fidelidade sem jamais conter a opinião do repórter. Nos filmes analisados **O Custo da Coragem**, **Veronica Guerin**; **O Preço de Uma Verdade**, **Quase Famosos** e **Repórteres de Guerra**, os jornalistas envolvidos tinham uma opinião formada a respeito dos acontecimentos, mas mostravam os fatos, na medida do possível, sem tomar partido.

No Paquistão, o CÓDIGO DE ÉTICA DO COMITÊ DE IMPRENSA DO PAQUISTÃO – adotado pela Assembleia Geral do Comitê de Imprensa, em 1972 – aponta que a apresentação de notícias e comentários sobre acontecimentos deve ser objetiva e equitativa, e não pode haver nenhum desvio intencional dos fatos. Nas películas **Tudo pelo Poder** e **O Preço de Uma Verdade** existe o desvio intencional das informações, quando – seja para beneficiar um político ou a si próprio – os protagonistas manipulam a verdade ou mesmo inventam informações.

Na Argentina, o CÓDIGO DE ÉTICA DO FÓRUM DE JORNALISMO ARGENTINO (FOPEA) – apresentado no 1º Congresso Nacional de Ética Jornalística, em 25 de novembro de 2006 – diz que entre os valores essenciais dos jornalistas estão o comprometimento com a busca da verdade, além de salvaguardar sua independência e dar um tratamento honesto à informação, bem como o rigor e a precisão no gerenciamento de dados para alcançar uma informação completa, exata e diversa. O fator de gerenciamento da informação não foi observado pelo repórter esportivo Erik Kernan em **O Resgate de Um Campeão**, quando publicou uma história falsa sem a devida checagem das informações.

No Iraque, o CÓDIGO DE ÉTICA ÁRABE – adotado pela Terceira Conferência da Federação dos Jornalistas Árabes, em Bagdá, em abril 1972 – afirma que a

mensagem da imprensa é sagrada e não deve ser submetida à desonestidade, ao oportunismo e à difamação. Mais do que isso, indica que a mensagem da imprensa deve aderir à realidade objetiva e à verdade.

- *Esqueça as teleobjetivas, essa coisa só fica boa de perto.* Diz o repórter fotográfico Kevin Carter para o então novato Greg Marinovich em meio às lutas internas na África do Sul, perto do fim do *Apartheid*, na década de 90. Essa era a realidade objetiva para Carter, mostrar as cenas sensacionais bem de perto, em **Repórteres de Guerra**.

Na África do Sul, o CÓDIGO DE PRÁTICA PROFISSIONAL DA IMPRENSA – atualizado em agosto de 2006 – obriga a imprensa a reportar as notícias de forma justa, precisa e verdadeira. Esse pressuposto de justiça e verdade, para Kevin Carter, fotógrafo que cometeu o suicídio após viver um conflito interno sobre a função do jornalista, é apenas retratar a realidade sem participar do que se vê. No filme citado no parágrafo antecedente, em um conflito civil, um membro zulu ostenta uma arma, o que causa espanto a Greg Marinovich, fotógrafo iniciante.

- *Onde eles conseguem essas armas?*-Pergunta Greg espantado com o uso de um rifle do exército R1.

- *Que diferença faz? Não importa. É só fotografar.* Responde Carter, sem questionar os motivos ou interesses do conflito. Nesse caso, para o referido jornalista, apenas o retrato da situação já seria suficiente para se atingir o objetivo jornalístico.

Na Rússia, o CÓDIGO DE ÉTICA DOS JORNALISTAS RUSSOS – adotado pelo Congresso dos Jornalistas Russos em junho de 1994 – não trata especificamente da verdade, mas indica que além de respeitar as normas jurídicas, o jornalista precisa ficar atento e considerar as distorções maldosas de fatos, obtenção de pagamento para divulgação de informações falsas ou encobrimento da verdade sob qualquer condição, recompensa de terceiros para publicação de qualquer tipo de material ou opinião como contravenção profissional grave. Além da reponsabilidade do jornalista em si, o próprio veículo de comunicação e os responsáveis por ele também têm culpa caso seja veiculada alguma informação errônea. Em **O Preço de Uma Verdade** (2003) o protagonista "Chuck" Lane, editor da revista *The News Republic*, tem a consciência que também foi responsável por permitir ou não perceber que Glass estava escrevendo informações falsas e dispara antes de gerar um comunicado público sobre o ocorrido: *“Ele nos deu ficção e mais ficção e publicamos como realidade.”*

Na República da Irlanda, o CÓDIGO DE CONDUTA – Código da União Nacional dos Jornalistas, 1936, atualizado em 2007 – impõe que o jornalista se esforce

para assegurar que a informação disseminada seja comunicada honestamente, de forma precisa e justa. A repórter irlandesa conseguiu comunicar sua história de forma justa e honesta, tanto é que conseguiu o apoio da população e do estado, mas somente após sua morte. Segundo o enredo filme **O Custo da Coragem. Veronica Guerin:**

O artigo de Veronica Guerin mudou o curso na guerra contra as drogas. Seu assassinato acordou a Irlanda para a ação. Milhares de pessoas foram às ruas em manifestações semanais contra as drogas. Por isso os traficantes tiveram de ir para fora de Dublin e os barões do narcotráfico se esconderam. Uma semana após a morte da jornalista, em uma sessão de emergência, o Parlamento alterou a Constituição do país, permitindo ao Tribunal Superior congelar os bens dos suspeitos por tráfico de drogas.

Os códigos deontológicos denominados também de pratica ou ética profissional, apresentam-se como documentos nos quais se descrevem os diferentes critérios, normas e valores que formulam e assumem aqueles que levam a cabo a atividade profissional do jornalismo. No caso dos jornalistas, o incremento neste tipo de textos vem condicionado pelo entendimento de melhora nos critérios que o “olhar instrumental” e a mercantilização impõem à informação.

Entre as vantagens destes documentos se destacam a de elevar o reconhecimento do público por uma profissão; e que entre os profissionais se configure um compêndio de valores e normas como requisito necessário para o exercício da tarefa com suficiente honestidade. Por outro lado, as críticas mais comuns fazem referência à generalidade dos critérios que se descrevem nestes códigos e à falta de efetividade na sua aplicação, sobretudo, pela impossibilidade de exigir seu cumprimento. O grande valor dos códigos deontológicos radica em que este surge da própria profissão, mas aí está também seu desafio: não têm o apoio e a força das normas jurídicas, o que faz na prática que estes nem sempre se cumpram. Além do mais, corre-se o perigo de se perceber como uma mera defesa da profissão perante sua justificada falta de credibilidade.

Estes códigos deontológicos provêm de várias fontes. As empresas informativas estabelecem um código de conduta para seus trabalhadores – nem todas as empresas têm estabelecido um código deontológico, mas sim princípios fundacionais nos quais fica refletida sua ideologia e como deve se realizar seu exercício. Os organismos nacionais e supranacionais têm seu código deontológico para os jornalistas que voluntariamente se adscvem a este conselho. Os organismos gremiais, como associações jornalísticas se autoimpõem de forma voluntária os códigos deontológicos da profissão. A vontade conjunta, isto é, um grupo de jornalistas preocupados com uma

situação determinada, estabelecem eles mesmos um código de regulação o qual se comprometem a respeitar livremente.

Entre os artigos do código internacional ganham destaque:

1. Os profissionais da comunicação jornalística apoiam a credibilidade e dignidade de sua profissão por meio da prática de uma comunicação honesta, verdadeira e pontual, e promovendo a circulação livre da informação essencial de acordo aos interesses públicos.
2. Os profissionais da comunicação jornalística difundem informação correta e corrigem imediatamente qualquer comunicação errônea da qual possam ser responsáveis.
3. Os profissionais da comunicação jornalística entendem e apoiam os princípios de liberdade de expressão, liberdade de associação e acesso a um mercado aberto de ideias; e atuam segundo estes princípios.
4. Os profissionais da comunicação jornalística são sensíveis aos valores, crenças culturais e participam em atividades de comunicação justas, equilibradas que promovam e estimulem o entendimento mútuo.
5. Os profissionais da comunicação jornalística se abstêm de participar de atividades consideradas antiéticas.
6. Os profissionais da comunicação jornalística obedecem às leis e políticas públicas que regem suas atividades profissionais e são conscientes do espírito de todas as leis e regulamentos e, ao se infringir alguma lei ou política pública, por qualquer razão, atuar imediatamente para corrigir a situação.
7. Os profissionais da comunicação jornalística dão crédito pelas expressões únicas emprestadas dos demais e identificam as fontes e propósitos de toda a informação difundida ao público.
8. Os profissionais da comunicação jornalística protegem a informação confidencial e, ao mesmo tempo, cumprem com todos os requisitos legais para a revelação de informação que afete o bem-estar dos demais.
9. Os profissionais da comunicação jornalística não usam informação confidencial obtida como resultado de atividades profissionais para benefício pessoal e não representam interesses que sejam conflitivos ou que concorram entre si sem o consentimento escrito das partes envolvidas.
10. Os profissionais da comunicação jornalística não aceitam presentes nem formas de pagamento secretas pelos serviços profissionais de alguém que não seja um cliente ou empregador.
11. Os profissionais da comunicação jornalística não garantem resultados que estejam além do poder de uma pessoa que exerce a profissão de transmitir informação.
12. Os profissionais da comunicação jornalística são honestos, não só com os demais, mas também, o que é ainda mais importante consegue mesmo como pessoa; porque o profissional da comunicação jornalística busca a verdade e comunica dita verdade antes que sua própria opinião.

Estes 12 artigos aparecem na maioria dos códigos deontológicos dos profissionais da comunicação do mundo inteiro e do jornalismo em particular.

A verdade e a análise do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros

Após passar pelos instrumentos éticos em diversos países do mundo, analisa-se a seguir o código para os jornalistas brasileiros. No Brasil, o CÓDIGO DE ÉTICA DOS JORNALISTAS BRASILEIROS – atualizado no Congresso Extraordinário dos

Jornalistas, em Vitória (ES) de 3 a 5 agosto de 2007 – começa com uma das premissas da democracia já apresentada neste trabalho: a informação.

Capítulo I - Do direito à informação

Art. 1º O Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros tem como base o direito fundamental do cidadão à informação, que abrange direito de informar, de ser informado e de ter acesso à informação.

Em **O custo da coragem**, a protagonista Guerin trabalhou com esses direitos tendo respaldo do veículo de comunicação que iria divulgar suas informações sobre o tráfico de drogas e a máfia. Nem sempre é assim. Em muitos casos, o veículo de informação tem interesses e por isso pode restringir informações. Porém, com as novas mídias, o jornalista possui outros meios para divulgar informações ou denúncias, sem depender exclusivamente dos tradicionais meios de comunicação. Guerin assumiu praticamente sozinha o ônus de divulgar a informação. As pressões eram por questões de segurança e jamais por interesses escusos do veículo para o qual ela trabalhava. Já Rachel Armstrong, em **Faces da Verdade**, teve o apoio incondicional de seu veículo de comunicação quando foi presa por não querer identificar sua fonte. Inclusive, o jornal para o qual trabalhava arcou com uma multa judicial de 10 mil dólares por dia para continuar a exercer seu direito de informar.

O artigo 2º do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros corrobora com as máximas pétreas da Constituição. Não se admite interferência dos veículos de comunicação. Mas como impedir a influência desses gigantes da informação sobre jornalistas que precisam sustentar as famílias com baixos salários e ainda tendo a tutela de um editor que decide o que pode ou não ser publicado?

Art. 2º - Como o acesso à informação de relevante interesse público é um direito fundamental, os jornalistas não podem admitir que ele seja impedido por nenhum tipo de interesse, razão por que:

I - a divulgação da informação precisa e correta é dever dos meios de comunicação e deve ser cumprida independentemente da linha política de seus proprietários e/ou diretores ou da natureza econômica de suas empresas;

O Código de Ética prega que o jornalista não pode admitir que a verdade seja omitida em nenhuma hipótese. No filme **O Custo da Coragem. Veronica Guerin**, a questão primordial não era o impedimento da verdade, mas o risco que ela causaria ao profissional da imprensa. A repórter tinha o espaço adequado para veiculação, sem pressões, mas a verdade lhe custou a vida. A questão envolve muito mais o lado pessoal

de encarar as situações e as consequências das suas informações do que a censura em si. Em **Tudo pelo Poder**, o assessor de imprensa de um possível candidato à presidência dos Estados Unidos manipula dados e números para que esses sejam colocados de forma a beneficiar seu ‘cliente’.

O veículo de comunicação deve publicar a informação verdadeira independente de interesses políticos ou econômicos. Na prática, isso não funciona 100%. Os veículos de comunicação no Brasil atuam como um modelo de negócio e precisam de lucros e resultados. Não é o jornalista que decide o que publicar, mas sim a direção. As redes de TV e Rádio aberta têm um controle maior, ou assim deveriam, pois dependem de concessão do Governo Federal para atuarem. Na película **Intrigas de Estado** (2009) o jornalista Cal McAfrey precisa, além de investigar a verdade sobre um parlamentar da república, que é seu amigo de infância, também prestar contas às necessidades de audiência e dos prazos de publicação de seu veículo. Há uma pressa moderna que impõe ao jornalista entregar sua matéria em um determinado tempo – *deadline* – para conseguir prevalecer sobre a concorrência. Devido ao imediatismo, por pouco o jornalista não acaba passando por cima da verdade e ‘absolvendo’ em sua matéria o real culpado por uma conspiração, seu amigo deputado. Ainda no artigo 2, os incisos, abaixo, dispõem sobre a verdade, a liberdade de imprensa e a responsabilidade do jornalista.

II - a produção e a divulgação da informação devem se pautar pela veracidade dos fatos e ter por finalidade o interesse público;

III - a liberdade de imprensa, direito e pressuposto do exercício do jornalismo, implica compromisso com a responsabilidade social inerente à profissão;

IV - a prestação de informações pelas organizações públicas e privadas, incluindo as não governamentais, deve ser considerada uma obrigação social;

O jornalismo deveria ser movido pelo interesse público. As questões sociais devem se sobrepor às questões individuais. Eric Kernan, em **O Resgate de um Campeão**, achou que poderia unir o bem estar pessoal e o da coletividade ao contar a história de um mendigo que supostamente foi um ídolo do boxe. Seu ideal era conquistar espaço como jornalista ao apresentar uma verdade esquecida e, além do mais, colaborar com o reerguimento do morador de rua. Porém, a ânsia de aparecer e a busca pelo status e a fama fizeram com que o repórter se descuidasse na apuração dos fatos. Resultado: publicou uma mentira. Para haver liberdade, a censura não pode se fazer presente, como indica o dispositivo abaixo.

V - a obstrução direta ou indireta à livre divulgação da informação, a aplicação de censura e a indução à autocensura são delitos contra a sociedade, devendo ser denunciadas à comissão de ética competente, garantido o sigilo do denunciante.

Nessa esteira, o inciso V do art. 2 segue os preceitos básicos da Constituição Nacional que condena qualquer censura que prejudique a manifestação livre do pensamento.

O capítulo segundo do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros versa sobre a conduta a ser seguida pelos jornalistas profissionais. Analisando o artigo 3º e 4º do Código de Ética, o jornalismo caracteriza-se pela sua função social, seja no quesito informação ou mesmo atuando como canal de alerta e investigações que, muitas vezes, servem para defender a própria sociedade ou mesmo membros menos favorecidos do sistema. A verdade, segundo o Código, é o bastião que todo jornalista deveria empunhar na lide diária do ofício. A verdade cristalina dos fatos deveria se sobrepôr à subjetividade da palavra, às questões ideológicas, políticas e até mesmo dos veículos de informação que exercem influência nas ‘histórias’ publicadas.

Capítulo II - Da conduta profissional do jornalista

Art. 3º O exercício da profissão de jornalista é uma atividade de natureza social, estando sempre subordinado ao presente Código de Ética.

Art. 4º O compromisso fundamental do jornalista é com a verdade no relato dos fatos, deve pautar seu trabalho na precisa apuração dos acontecimentos e na sua correta divulgação.

Art. 5º É direito do jornalista resguardar o sigilo da fonte.

Novamente o sigilo da fonte aparece com pilar da sociedade em busca da democracia e direitos iguais. O sigilo torna-se uma ferramenta para o exercício da profissão.

O documento é impositivo quando aos deveres dos jornalistas no país:

Art. 6º É dever do jornalista:

I - opor-se ao arbítrio, ao autoritarismo e à opressão, bem como defender os princípios expressos na Declaração Universal dos Direitos Humanos;

II - divulgar os fatos e as informações de interesse público;

III - lutar pela liberdade de pensamento e de expressão;

IV - defender o livre exercício da profissão;

V - valorizar, honrar e dignificar a profissão;

VI - não colocar em risco a integridade das fontes e dos profissionais com quem trabalha;

VII - combater e denunciar todas as formas de corrupção, em especial quando exercidas com o objetivo de controlar a informação;

VIII - respeitar o direito à intimidade, à privacidade, à honra e à imagem do cidadão;

IX - respeitar o direito autoral e intelectual do jornalista em todas as suas formas;

X - defender os princípios constitucionais e legais, base do estado democrático de direito;

XI - XII - respeitar as entidades representativas e democráticas da categoria;

XIII - denunciar as práticas de assédio moral no trabalho às autoridades e, quando for o caso, à comissão de ética competente;

Compara-se a profissão do jornalista, se exercida na mais pura essência, com um sacerdócio. Deve ser o jornalista, portanto, isento de qualquer tipo de preconceito, um paladino na luta pelos direitos fundamentais do homem e da sociedade. É preciso não só se opor ao autoritarismo que visa a não divulgação de informações, mas também defender a liberdade de expressão e lutar por todas as minorias. Dessa maneira, entende-se que o jornalista tem o dever de ir contra até mesmo ao veículo de comunicação para o qual trabalha, se este se negar a publicar uma informação verídica e de interesse social. Jamais poderá se calar o jornalista diante de uma injustiça ou de uma opressão aos direitos humanos. Torna-se seu dever constante levantar a palavra para expor a realidade à sociedade. O bem-estar social transforma-se, na forma mais pura de se enxergar, no verdadeiro empregador do jornalista imbuído no espírito do Código de Ética.

Por um lado, o documento aponta ações positivas que o jornalista precisa adotar. De outra perspectiva também alerta para as atitudes que não devem ser tomadas por este profissional.

Art. 7º O jornalista não pode:

I - aceitar ou oferecer trabalho remunerado em desacordo com o piso salarial, a carga horária legal ou tabela fixada por sua entidade de classe, nem contribuir ativa ou passivamente para a precarização das condições de trabalho;

Se o jornalista precisa defender a sociedade, ele também deve lutar pela sua própria profissão e não se submeter a condições adversas de trabalho e muito menos compactuar com a divulgação de informações inverídicas.

II - submeter-se a diretrizes contrárias à precisa apuração dos acontecimentos e à correta divulgação da informação;

III - impedir a manifestação de opiniões divergentes ou o livre debate de ideias;

IV - expor pessoas ameaçadas, exploradas ou sob risco de vida, sendo vedada a sua identificação, mesmo que parcial, pela voz, traços físicos, indicação de locais de trabalho ou residência, ou quaisquer outros sinais;

V - usar o jornalismo para incitar a violência, a intolerância, o arbítrio e o crime;

VI - realizar cobertura jornalística para o meio de comunicação em que trabalha sobre organizações públicas, privadas ou não-governamentais, da qual seja assessor, empregado, prestador de serviço ou proprietário, nem utilizar o referido veículo para defender os interesses dessas instituições ou de autoridades a elas relacionadas;

VII - permitir o exercício da profissão por pessoas não-habilitadas;

VIII - assumir a responsabilidade por publicações, imagens e textos de cuja produção não tenha participado;

IX - valer-se da condição de jornalista para obter vantagens pessoais.

Se a fonte de informação merece sigilo em benefício da liberdade de expressão e da democracia, também o jornalista deve preservar a identidade da fonte para que essa não venha sofrer represálias e violências por divulgar certas informações. O jornalista não pode usar a mídia para apoiar a violência e nem agir em benefício de terceiros. Enfim, a imparcialidade precisa ser a busca constante do profissional.

Rachel Armstrong, repórter no filme **Faces de uma verdade**, troca sua liberdade pela proteção ao direito da fonte. Em **Intrigas de Estado**, usa-se a chantagem, câmeras escondidas e métodos não convencionais para conseguir informações junto às fontes. A alegação é de que o bem maior se sobrepõe aos direitos das fontes e os métodos de se conseguir a informação.

Capítulo III - Da responsabilidade profissional do jornalista

Art. 8º O jornalista é responsável por toda a informação que divulga, desde que seu trabalho não tenha sido alterado por terceiros, caso em que a responsabilidade pela alteração será de seu autor.

Apesar de o jornalista ser o responsável pelo seu texto e informações, é muito difícil, nos dias atuais, ter controle pela informação final. Após entregar uma reportagem à redação, o texto deixa de ser do repórter e, muitas vezes, é alterado pelo editor do veículo de comunicação. O Código de Ética do profissional de imprensa no Brasil manifesta-se pelo cuidado deste em relação com a captação e checagem da informação, como visto nos artigos abaixo.

Art. 9º A presunção de inocência é um dos fundamentos da atividade jornalística.

Art. 10. A opinião manifestada em meios de informação deve ser exercida com responsabilidade.

Art. 11. O jornalista não pode divulgar informações:

I - visando o interesse pessoal ou buscando vantagem econômica;

II - de caráter mórbido, sensacionalista ou contrário aos valores humanos, especialmente em cobertura de crimes e acidentes;

III - obtidas de maneira inadequada, por exemplo, com o uso de identidades falsas, câmeras escondidas ou microfones ocultos, salvo em casos de incontestável interesse público e quando esgotadas todas as outras possibilidades de apuração (...).

O jornalismo também segue a presunção da inocência, contida na Constituição Federal, de que ninguém será considerado culpado antes do trânsito em julgado da sentença. Cabe uma ressalva quanto ao uso de câmeras escondidas ou microfones ocultos. O inciso III do artigo 11º proíbe esse tipo de prática, mas logo em seguida libera uma exceção em caso de interesse público. Destaca-se que, se o jornalista cumpre

sua verdadeira função social, assim como prevê o Código, ele pode se utilizar de câmeras escondidas e de microfones ocultos quando não encontrar outra alternativa para defender a sociedade.

Art. 12. O jornalista deve:

I - ressalvadas as especificidades da assessoria de imprensa, ouvir sempre, antes da divulgação dos fatos, o maior número de pessoas e instituições envolvidas em uma cobertura jornalística, principalmente aquelas que são objeto de acusações não suficientemente demonstradas ou verificadas;

II - buscar provas que fundamentem as informações de interesse público;

III - tratar com respeito todas as pessoas mencionadas nas informações que divulgar;

IV - informar claramente à sociedade quando suas matérias tiverem caráter publicitário ou decorrerem de patrocínios ou promoções;

V - rejeitar alterações nas imagens captadas que deturpem a realidade, sempre informando ao público o eventual uso de recursos de fotomontagem, edição de imagem, reconstituição de áudio ou quaisquer outras manipulações;

VI - promover a retificação das informações que se revelem falsas ou inexatas e defender o direito de resposta às pessoas ou organizações envolvidas ou mencionadas em matérias de sua autoria ou por cuja publicação foi o responsável;

VII - defender a soberania nacional em seus aspectos político, econômico, social e cultural;

VIII - preservar a língua e a cultura do Brasil, respeitando a diversidade e as identidades culturais;

IX - manter relações de respeito e solidariedade no ambiente de trabalho;

X - prestar solidariedade aos colegas que sofrem perseguição ou agressão em consequência de sua atividade profissional.

Nesse sentido, Verónica Guerin cumpriu seu papel de investigadora ao esmiuçar todos os detalhes referentes à máfia irlandesa. Com a ajuda da polícia, e também nos seus trabalhos de campo e de audição de certas fontes, a profissional conseguiu desmascarar um esquema de tráfico de droga e crimes. Veronica precisou também ir além, ameaçou as fontes e teve a ajuda de um delegado para acessar documentos sigilosos. Ela procura um suposto traficante de drogas em seu reduto, Martin Cahill. Sua mulher a atende:

- Martin Cahill não faz favor a jornalistas. Dê o fora. Mulher.

- Há boatos que ele vende drogas. Você não tem nada a dizer. Ele pregou uma pessoa no chão. Isso tem a ver com o tráfico? É confidencial, não vou publicar. Veronica.

Cahill então aparece para conversar

- Queria saber quem são as crianças que vendem droga para o senhor. Em troca da informação eu não publicarei o que andam falando, que o senhor tem filhos com as irmãs de sua mulher. Aqui está meu número, liga para mim. Veronica.

Com o delegado existe um processo de cumplicidade.

- *Seu jornal tem medo dos advogados dos bandidos. Tem mais advogados do que jornalistas.* Diz o delegado quando Veronica busca informações em sua delegacia.
- *Bem, são mãos de 300 mil leitores. As pessoas sabem quem são os criminosos por minha causa.* Rebate Veronica.
- *Mas isso me ajuda a coloca-los atrás das grades?* Questiona o delegado.
- *Estamos do mesmo lado.* Veronica.

Então, o delegado a deixa sozinha para ilegalmente olhar os documentos confidenciais da investigação. Todo o seu trabalho estava de acordo com os interesses do país e com a soberania nacional. Não havia interesses publicitários e nem retificações a serem feitas, pois nenhum fato foi plantado, montado ou inventado. Ela tem inclusive a escolha de abandonar o caso ou mesmo atuar em uma área mais amena do jornalismo, a de variedades, por exemplo. Houve inclusive o direito de resposta para as fontes se defenderem e poderem se justificar. Ouvindo os dois lados da questão, como manda o manual do jornalista, Veronica acabou sendo respondida com violência.

A percepção do jornalista é individual quando produz uma informação, mas existe uma série de procedimentos profissionais, e inclusive edições, antes de ser veiculada. Desta forma, a informação pode ser maculada. O código em tela prevê situações parecidas.

Capítulo IV - Das relações profissionais

Art. 13. A cláusula de consciência é um direito do jornalista, podendo o profissional se recusar a executar quaisquer tarefas em desacordo com os princípios deste Código de Ética ou que agridam as suas convicções.

Parágrafo único. Esta disposição não pode ser usada como argumento, motivo ou desculpa para que o jornalista deixe de ouvir pessoas com opiniões divergentes das suas.

A cláusula da consciência, teoricamente, dá poder ao jornalista de se recusar a realizar algo em desacordo com os princípios éticos. Entretanto, a ética não é um campo matemático e se recusar a cumprir uma ordem do empregador implica na perda de emprego. Baseado nessas informações, o documento indica o que não pode fazer o profissional em suas relações do dia a dia.

Art. 14. O jornalista não deve:

I - acumular funções jornalísticas ou obrigar outro profissional a fazê-lo, quando isso implicar substituição ou supressão de cargos na mesma empresa. Quando, por razões justificadas, vier a exercer mais de uma função na mesma empresa, o jornalista deve receber a remuneração correspondente ao trabalho extra;

II - ameaçar, intimidar ou praticar assédio moral e/ou sexual contra outro profissional, devendo denunciar tais práticas à comissão de ética competente;

III - criar empecilho à legítima e democrática organização da categoria.

O artigo 14º versa sobre as relações de emprego entre o jornalista e seu empregador. O caráter da norma visa proteger o mercado de trabalho para o profissional de jornalismo. Já o 15º versa sobre as punições caso a norma seja quebrada.

Capítulo V - Da aplicação do Código de Ética e disposições finais

Art. 15. As transgressões ao presente Código de Ética serão apuradas, apreciadas e julgadas pelas comissões de ética dos sindicatos e, em segunda instância, pela Comissão Nacional de Ética.

1º As referidas comissões serão constituídas por cinco membros.

§ 2º As comissões de ética são órgãos independentes, eleitas por voto direto, secreto e universal dos jornalistas. Serão escolhidas junto com as direções dos sindicatos e da Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ), respectivamente. Terão mandatos coincidentes, porém serão votadas em processo separado e não possuirão vínculo com os cargos daquelas diretorias.

§ 3º A Comissão Nacional de Ética será responsável pela elaboração de seu regimento interno e, ouvidos os sindicatos, do regimento interno das comissões de ética dos sindicatos.

Art. 16. Compete à Comissão Nacional de Ética:

I - julgar, em segunda e última instância, os recursos contra decisões de competência das comissões de ética dos sindicatos;

II - tomar iniciativa referente a questões de âmbito nacional que firam a ética jornalística;

III - fazer denúncias públicas sobre casos de desrespeito aos princípios deste Código;

IV - receber representação de competência da primeira instância quando ali houver incompatibilidade ou impedimento legal e em casos especiais definidos no Regimento Interno;

V - processar e julgar, originariamente, denúncias de transgressão ao Código de Ética cometidas por jornalistas integrantes da diretoria e do Conselho Fiscal da FENAJ, da Comissão Nacional de Ética e das comissões de ética dos sindicatos;

VI - recomendar à diretoria da FENAJ o encaminhamento ao Ministério Público dos casos em que a violação ao Código de Ética também possa configurar crime, contravenção ou dano à categoria ou à coletividade.

Art. 17. Os jornalistas que descumprirem o presente Código de Ética estão sujeitos às penalidades de observação, advertência, suspensão e exclusão do quadro social do sindicato e à publicação da decisão da comissão de ética em veículo de ampla circulação.

Parágrafo único - Os não filiados aos sindicatos de jornalistas estão sujeitos às penalidades de observação, advertência, impedimento temporário e impedimento definitivo de ingresso no quadro social do sindicato e à publicação da decisão da comissão de ética em veículo de ampla circulação.

Art. 18. O exercício da representação de modo abusivo, temerário, de má-fé, com notória intenção de prejudicar o representado, sujeita o autor à advertência pública e às punições previstas neste Código, sem prejuízo da remessa do caso ao Ministério Público.

Art. 19. Qualquer modificação neste Código só poderá ser feita em congresso nacional de jornalistas mediante proposta subscrita por, no mínimo, dez delegações representantes de sindicatos de jornalistas.

A norma em questão se mostra ineficaz porque não possui força jurídica de imposições civis e penais. Hoje, no Brasil, não se faz necessário o diploma para exercer a profissão de jornalista, muito menos o ingresso a algum órgão sindical é requisito para trabalhar no meio de comunicação. Portanto, ser excluído do quadro sindical, como prevê o Código de Ética, ou mesmo receber uma advertência, não significará nada no dia a dia profissional do comunicador. Em último caso, as infrações ao Código de Ética serão levadas à Justiça Comum, soberana nas decisões. Sendo assim, o jornalista profissional deve ‘temer’ mais a lei comum do que o Código de Ética da categoria porque apenas aquela tem o verdadeiro poder de punição.

Enquanto os códigos deontológicos que regem os profissionais da comunicação, de um modo geral, tratam as normas de forma ampla e irrestrita em relação à liberdade que cada país tem de adequá-los a sua cultura local; o código que rege os jornalistas brasileiros se apresenta muito mais jurídico, baseado no cumprimento específico das normas legais que orientam a profissão. Nota-se ao mesmo tempo a acentuada ênfase que se dá aos gêneros, ou seja, às distintas formas de expressão do jornalismo nas suas práticas sociais.

Ambos os textos vêm acompanhados de um conjunto de órgãos que se criam no interior do meio de comunicação para dar validade e garantia do cumprimento dos valores incluídos neles. Além do mais, a criação destes mecanismos serve para conectar os profissionais da informação com a opinião pública. Procede-se abrir uma comunicação entre jornalistas e audiência que dê credibilidade por parte dos primeiros sobre os princípios aprovados nos códigos; e facilite, para os segundos, a aproximação, a crítica e a valoração de uma profissão muitas vezes distante e mitificada. Os principais órgãos de controle do afazer informativo dentro do meio de comunicação e de contato com a cidadania são: a figura do defensor do leitor ou telespectador – o ombudsman –, o conselho de imprensa – que seria o Conselho de Comunicação, ainda não aprovado no Brasil, mas que pode ser ‘substituído’ pelo Ministério Público – e o livro de estilo, ou seja, manuais de redação. Os três acompanham o código deontológico no seu trabalho de autoregulação da profissão jornalística, e o fazem dotando esta atividade de novos sistemas de controle que pretendem perfilar o serviço profissional da informação.

Graças aos códigos deontológicos, a sociedade dispõe de um critério de exigência de verdade e credibilidade aos jornalistas e aos meios de comunicação. Portanto, converte-se em um instrumento de informação ética tanto para a profissão jornalística quanto para a sociedade.

Com relação à liberdade de expressão e de informação, às vezes, fica complicado distingui-las, já que o objeto é o mesmo: comunicar “algo”; e é esse “algo” o que as distingue. O direito de se expressar livremente é fundamental, essencial para a luta pelo respeito e promoção de todos os demais direitos humanos. Assim, a liberdade de expressão se refere a materiais opináveis, enquanto que a liberdade de informação são fatos noticiáveis. O maior conteúdo institucional que teria o direito à informação também é uma característica que as distingue, se bem que ambas são indispensáveis para a informação de uma opinião pública livre.

A liberdade de informação é, portanto, o direito de receber informação e o poder que todas as pessoas têm para poder difundi-la. E a liberdade de expressão, por sua vez, é o direito de manifestar opiniões. Esta liberdade possui dois níveis qualitativamente diferentes: a função de informar sobre o fato real, que seja de interesse público e que transmita uma mensagem verdadeira; e a função de opinar, tão importante quanto a liberdade de informação, porque de nada vale esta se não há opinião a respeito da mesma. Opinar é emitir juízos de valores individuais e subjetivos. A liberdade de opinar é muito importante para a manutenção da democracia uma vez que sem ela não se poderia levar a cabo dignamente os direitos humanos.

O direito à honra, à intimidade e à própria imagem se reconhecem como Direitos Fundamentais e como fundamento da ordem e da paz social. Trata-se de direitos inalienáveis, irrenunciáveis e imprescindíveis, um valor, pelo que no caso de colisão com o direito à liberdade de expressão e de informação prevalecerão os primeiros por se tratar dos Direitos Fundamentais. Uma menção à parte merece a proteção da juventude e da infância em sua relação com os meios de comunicação.

Deve-se levar em conta que a atividade jornalística está regulada, principalmente, por três grandes ordens normativas, que são o direito, a deontologia aplicada ao profissional e a moral. Portanto, a deontologia profissional e os códigos de ética se nutrem de diversas fontes: da ética para sua justificação teórica; da moral e do direito. A deontologia é uma ponte entre a ética e o direito. Aqueles que desempenham a profissão jornalística estão sujeitos a responder perante a sociedade com elevados níveis de competência técnica, que os levem a por todo seu saber e diligência em suas ações. Para isto, o jornalista tem que assentar previamente as bases de sua profissão, exigindo meios e condições de trabalho que lhe permitam desenvolver o jornalismo de modo livre e responsável. Esses bons hábitos constroem racionalmente o “fazer” profissional, e com o tempo e o consenso formarão os princípios que passarão a ser parte da “deontologia”, do “dever ser”.

A ética jornalística proporciona uma ajuda graças à qual, os erros individuais podem ser corrigidos sem colocar em perigo o objetivo da comunicação e da informação livres: promover o conhecimento ao público. Os profissionais do jornalismo devem guiar seus “afazeres” por normas sistemáticas, pois só deste modo serão úteis para a sociedade de forma ética, responsável e construtiva.

Entretanto, o exercício profissional do jornalismo supõe, em certas ocasiões, um campo de problemas e de dilemas éticos. São frequentes as situações em que entram em conflito as crenças e valores pessoais, isto é, o código moral individual, com os requerimentos de outras ordens normativas que regulam, ao mesmo tempo, essas mesmas situações. Para hierarquizar a escala de prioridades, na escola sempre devem primar os critérios morais próprios e pessoais. Aqui entram em jogo os valores individuais já que este profissional, além de jornalista, é pessoa.

A moral, como ordem reguladora do jornalismo, deve ser entendida a este respeito a partir de duas dimensões. Existe uma moral social vigente ou positiva que impõe parâmetros à atividade jornalística, mas, acompanhada desta – e em bom número de ocasiões enfrentadas – está a moral crítica, um conceito com diferentes dimensões semânticas. Na sua primeira acepção, a moral crítica – adscrita no **Livro Estilo** (2014) vigente desde 1998 – se equipara à moral autônoma ou individual, oposta à moral heterônoma que é dada pela imposição social. O exercício da profissão jornalística, desde o original processo de busca do fato noticioso e da relação com as fontes até a impressão do enfoque da notícia e da decisão última da publicação, passando por todo o processo de tratamento da informação, requer uma constante reflexão moral interna ou individual, autônoma dos preceitos das três grandes ordens normativas que regulam a profissão jornalística – presentes no site do já citado **Livro de Estilo Público Comunicação Social SA**.

A moral social vigente guia o exercício jornalístico, mas não o condiciona ao ponto contraproducente e degenerativo da tirania. A existência de uma moral crítica não só é necessária no nível corporativo da profissão, como um processo necessário de contínua revisão e de progressão do jornalismo em sua função social, mas que também deve ser inerente, no nível individual, ao exercício de cada profissão. A moral crítica também deve ser entendida no sentido de como a reflexão crítica dos conteúdos de uma moral correta, em oposição à moral heterônoma. O revisionismo moral é uma necessidade inerente à profissão jornalística, sobretudo, pela função fundamental que desempenha de informação à sociedade na articulação instrumental do Estado de Direito.

Desta forma, pode-se conceber conceitualmente a existência de uma moral crítica desde o cooperativismo da classe dos jornalistas em geral e a partir da reflexão e do revisionismo ativo no nível individual do profissional, autônoma sobre a moral heterônoma, em áreas de progresso e de funcionalidade social da profissão, e, em um segundo momento, a favor da evolução da própria moralidade. O jornalismo não pode se obviar à moral positiva ou vigente na sociedade, mas tem a responsabilidade de transcendê-la para contribuir ativamente em seu projeto de melhorias.

Em relação à moral no contexto dos códigos deontológicos, pode-se acrescentar uma série de observações explícitas que ajudam a entender melhor o conceito. Os objetos dos quais se ocupa a moral são as ações humanas e livres. Por trás de cada ação qualificada como moral existe uma vontade ou finalidade. A ideia de liberdade se relaciona com o conceito de responsabilidade moral. Supõe-se que quem realizou uma ação, a fez voluntária e conscientemente – voluntariedade e consciência são requisitos de uma ação para logo atribuir ao sujeito da mesma suas consequências. Outra observação é a de que as normas morais têm, em última instância, uma origem social.

Quando se analisa e questiona as normas dadas ou herdadas é para validá-las. A própria rebeldia moral dessas normas, serve para reconhecê-las. Inclusive, as críticas morais têm um marco social. Portanto, as morais estão afetadas e variam segundo culturas, como formas de relacionar-se entre as pessoas. Distintas culturas têm distintas normas morais. Dentro de uma mesma cultura, as normas podem variar segundo o tempo e o espaço, ao longo da história. Existe uma espécie de “relativismo cultural” – as normas morais são relativas a cada cultura – e isto deriva de que a moral é social. As culturas, ainda que de fora possam parecer homogêneas, não o são. Dentro delas existem diversas normas e critérios morais. O que se chama de “pluralismo moral”.

Com o tempo estas normas foram abrindo no âmbito profissional, em geral, e no jornalístico, em particular, a ideia de que junto às normas jurídicas e as morais era conveniente o desenvolvimento de uma operacionalidade de autocontrole por parte dos próprios profissionais, uma deontologia profissional. Esta é uma das chaves que explica a existência dos códigos deontológicos no mundo profissional. Ainda que tais códigos e padrões de conduta profissional tão pouco resolvam, na prática, todas as possíveis situações problemáticas do ponto de vista ético.

Por fim, a deontologia profissional jornalística é uma ordem normativa que afeta a atividade jornalística, formado por um conjunto de normas e princípios gerais que, em determinadas circunstâncias, sentem-se como obrigatórias. Também desenvolvem uma função reguladora, entre outros, o direito e a moral.

Mais concretamente, um código deontológico é um conjunto de normas específicas da profissão que regulam a consciência profissional de um informador. Estão apoiadas em dois princípios básicos: a responsabilidade social e a veracidade informativa. Exige do profissional contínua reciclagem e autoaperfeiçoamento profissional na sua prática do cotidiano. Assim justifica-se a sua manifestação, sobretudo, na concepção dos gêneros que definem os diferentes suportes narrativos e de ação. É a objetivação dos distintos conceitos ético-profissionais subjetivos que estará mais ou menos com seu entorno social. Para que tenha vigência, as normas deontológicas não podem se opor às concepções éticas individuais.

2.2. Gêneros jornalísticos

A busca pela definição dos gêneros jornalísticos passa pela questão da procura pela própria identidade do jornalismo e também por uma análise dos processos inerentes à profissão que dizem respeito à padronização da captação, do registro e da difusão das informações organizadas e transformadas em meio às instituições sociais e políticas e à indústria da comunicação. São também formulações literárias usadas pelos periódicos para contar a atualidade. A procura pela identidade representa uma busca pela verdade nas suas origens. O jornalismo busca o reflexo da realidade de maneira textual, referencial e simbólica. Neste caso, é imperioso salientar que a prática jornalística não consente, como o cinema, a ficção como realidade. No filme **O escafandro e a borboleta** (2007) o editor da revista **Elle**, em sua ânsia de superar a paralisia do corpo escrevendo, coloca que “um texto não existe antes que seja lido.” Isto posto, o leitor precisa identificar o que lhe é apresentado para sua leitura por um veículo de comunicação. A verdade começa, então a ser apresentada a partir daí.

Nesse escopo, os gêneros jornalísticos trazem propriedades discursivas que para Melo (2003, p.40) podem descrever peculiaridades da mensagem – forma/conteúdo/temática –, avançando nas relações socioculturais – emissor/receptor –, e político-econômicas que envolvem as instituições – jornalística/Estado/corporações mercantis/movimentos sociais. São esses últimos elementos que configuram a prática social. O leitor, então, precisa estar situado nessas classificações para poder digerir a informação sem ser iludido.

Medina (2001, p. 45) lembra que classificar gêneros já era uma atividade na Grécia antiga, “onde Platão propôs uma classificação binária, entre gênero sério, que incluía a epopeia e a tragédia, e gênero burlesco, do qual faziam parte a comédia e a sátira”.

Posteriormente, o próprio Platão realizou uma nova classificação, agora em três modalidades, baseada na variação das relações entre literatura e realidade, à luz do conceito de mimesis, ou seja, da imitação: gênero mimético ou dramático (tragédia e comédia); gênero expositivo ou narrativo (ditirambo, nômico, poesia lírica); e gênero misto, constituído pela associação das duas classificações anteriores (epopéia). Com isso, Platão lançou o fundamento da tripartida dos gêneros literários. Gênero vem da raiz da palavra *gen*, da qual provém o verbo latino *gigno*. Este conxiona a forma, igualmente latina, *genus* quer com a idéia de sexo (de onde o gênero gramatical), quer com a de estirpe ou de linhagem, como princípio de classificação: temos assim, entre os usos literários das palavras, *genus scribendi* ‘estilo’, e os *genera* literários, agrupamentos comparáveis aos da ciência, onde subsiste também uma diferença de generalização (*genus*, por oposição a *species*) (MEDINA, 2001, p. 45).

O gênero, em primeira instância, é uma maneira de representar a realidade, a existência; um modo particular de expressar o entendimento que se tem da vida. Esta ideia está intrinsecamente ligada à diversificação de públicos. Há, portanto, no jornalismo diário, também a necessidade da classificação em gêneros a fim de situar o leitor dentro do produto midiático que se disponibiliza. É preciso separar opinião da informação e teoricamente ‘deixar’ o leitor formar seu próprio juízo a partir de informações supostamente isentas.

Cremilda Medina (1988, p. 51) recorre à evolução histórica do jornalismo impresso a fim de estabelecer uma classificação de tendências em que a informação se processa.

As transformações do conceito de notícia, na perspectiva histórica, mostram as várias tendências que se conjugam na imprensa brasileira contemporânea. Se acompanharmos a experiência histórica norte-americana, como a interpreta Mitchell V Charnley, podemos esquematizar as fases da práxis informativa: nos primeiros momentos da sociedade colonial norte-americana, a notícia era associada a fatos oficiais, ocorrências relatadas em cartas (o paralelo é válido no caso da editoração no Brasil); com a evolução da fase colonial para a fase revolucionária que culmina em 1789, a informação é dimensionada pela importância político-liberal, há mais interesse em formar opiniões do que noticiar. Jefferson esboça o “direito de informação”: prefere jornais sem governo do que governos sem jornais. A informação está a serviço da movimentação política, dos grupos liberais da independência. O Brasil se enquadra neste esquema na imprensa que se implanta no século XIX. (MEDINA, 1988, p. 51).

Até hoje as grandes mídias sofrem influências de todos os lados e o caráter mercadológico impera nos veículos noticiosos. Existe também a questão do consumo cultural e a produção jornalística voltada para a venda ou para a busca de audiência.

Propagandas são veiculadas aproveitando-se de assuntos de reportagens e anunciantes acabam fazendo parte de diversas notícias.

Os gêneros, em sua origem retórica, buscavam elucidar a identidade dos textos, mas no jornalismo, de acordo com Ferreira (2012, p. 3):

Os gêneros jornalísticos começaram a ganhar espaço na academia e na imprensa graças aos esforços intelectuais de Jacques Kayser (França, 1953), nesta época trabalhando, também, no CIESPAL (Centro Internacional de Estudos Superiores de Comunicação para a América Latina). Kayser deu novo impulso ao estudo de gêneros entre 1960-1962. O conteúdo de suas pesquisas foi publicado no livro póstumo *El Periódico: estudios de morfología, de metodología y de prensa comparada* (1963). Como sabemos, os gêneros surgiram há séculos, e tiveram origem na retórica. A primeira sistematização dos gêneros ocorreu com Platão e Aristóteles, seu discípulo, na Grécia antiga. Os gêneros refletiam sobre a identidade dos textos, portanto, deram as distinções entre poesia, prosa, tragédia, comédia e outros tipos de discursos. (FERREIRA, 2012, p. 3).

Existe um estudo, portanto, que evolui para classificar os textos jornalísticos, assim como se classifica os tipos de discurso e os textos literários. A prática serve para situar o leitor sobre o formato contextual da informação que está recebendo. É uma espécie de preparação e organização para o consumo do oferecido pelo veículo de comunicação.

Erik Kernan em **O resgate de um campeão** (2007) diz o que representa um texto para o jornalista: *“Um escritor como um pugilista deve ficar sozinho. Ter suas palavras publicadas como se estivesse entrando em um ringue para mostrar seu talento a todos e não há onde se esconder. A verdade é revelada. E, às vezes, os resultados podem ser desastrosos.”* Se o leitor não sabe a que gênero o texto ou informação pertencem, sua interpretação dessa verdade anunciada pode estar corrompida.

Nesse sentido, os gêneros seriam categorias norteadoras e indiciais. Em sua explanação, Melo (2003, p. 43) indica a correspondência entre gêneros e categorias e, revisando a bibliografia apresentada pelo autor, pode-se entender que os gêneros jornalísticos são definidos como formas de expressão do jornalista, que passam pela linguagem da vida, estilo, até seu caráter utilitário o qual o público pode escolher de acordo com seu gosto.

Nas classificações do jornalismo europeias e norte-americanas, Melo (2003, p.44) aponta os seguintes gêneros que partem de uma análise total do jornal diário e vão se condensando de acordo com a intervenção e análise dos estudiosos como Folliet: editorial, artigos de fundo, crônica geral, despachos (reportagens e entrevistas),

cobertura setorial, fait-divers, crítica, folhetim – ficção –, fotos e legendas, caricaturas e comics.

Ao propor um esquema histórico para a questão dos gêneros, Melo (2003, p. 48) chega ao seguinte esquema embasando-se no modelo norte-americano:

- A) Informativos
 - 1. Notícia - fact story.
 - 2. Report - act-story.
 - 3. Entrevista - quote-story.
- B) De opinião
 - 4. Editorial.
 - 5. Artigos Curtos.
 - 6. Glosa - crônica/suelto.
- C) Amenos
 - 7. Folhetim - resenha cultural.
 - 8. Crítica.
 - 9. Recreio e espelho cultural - novela, conto curto, série, fature, versos, fotografia e desenho.

Percebe-se a clara diferenciação entre a opinião e a informação, e indo mais além enxerga-se a área recreativa. O veículo de informação ou o jornal não oferecem apenas discussões, mas também textos literários, contos, fotonovelas, etc.

(...) evidencia-se na tríplice categorização feita por Dovitaf a apreensão de uma tendência que assumiria posição importante no jornalismo norte-americano, a de distinguir das esferas informativa e opinativa aquele âmbito diversional que, em termos puramente jornalísticos, abrange a série e o *feature*, estruturas narrativas vinculadas ao real, e exclui a novela, o verso e o conto, pela natureza ficcional, ainda que se tenha inspirado em fatos reais (MELO, 2003, p. 49).

Antes de propor uma classificação particular, o mesmo autor (2003, p. 53) ainda traz a classificação hispano-americana com os seguintes itens: nota informativa, entrevista, crônica, testemunho, gêneros gráficos (fotografia, mapas, diagramas, caricatura), campanha, folhetim, coluna, resenha, editorial e reportagem.

Toma-se como parâmetro para a classificação dos gêneros jornalísticos no Brasil a contribuição de Beltrão em três categorias:

- A) Jornalismo informativo
 - 1. Notícia
 - 2. Reportagem
 - 3. História de interesse humano
 - 4. Informação pela imagem
- B) Jornalismo interpretativo
 - 5. Reportagem em profundidade
- C) Jornalismo opinativo
 - 6. Editorial
 - 7. Artigo
 - 8. Crônica
 - 9. Opinião Ilustrada

10. Opinião do leitor

O critério adotado é explicitamente funcional. Beltrão sugere uma separação dos gêneros segundo as funções que desempenham junto ao público leitor: informar, explicar e orientar (MELO, 2003, p. 53).

Desse ponto de vista demonstrado acima, parte-se do pressuposto de que os gêneros jornalísticos exercem uma função de guiar o consumidor da notícia ou da informação. E, tomando como base a articulação que existe no sentido processual que liga os acontecimentos reais e como são mostrados jornalisticamente para a apreensão pela sociedade através da leitura, Melo (2003, p. 65) propõe a classificação dos gêneros jornalísticos em Jornalismo Informativo – Nota, Notícia, Reportagem e Entrevista – e Jornalismo Opinativo – Editorial, Comentário, Artigo, Resenha, Coluna, Crônica, Caricatura e Carta. Os questionamentos sobre fotos jornalísticas e charges são respondidos classificando-as como notícias. Portanto, não é o código um gênero jornalístico, mas todo o contexto do relato difundido à sociedade. Neste ponto pode-se associar a discussão para o campo cinematográfico e sua linguagem em relação ao público.

Então, a fotografia ou o desenho são perfeitamente identificáveis como notícias (quando apreendem a faceta privilegiada de um fato), como complemento das notícias (e aí a notícia é compreendida como estrutura articulada entre texto e imagem) ou como reportagens (quando as imagens são suficientes para narrar os acontecimentos). Basta pensar nessa questão, tomando o cinema e a televisão como pontos de referência, para perceber que a situação se inverte e o texto passa a ser mero complemento das imagens, naturalmente descontando-se a significação das imagens em movimento, cuja expressão simbólica tem mais pujança que a imagem estática produzida na imprensa. Aceitamos como válida, no entanto, a autonomia da opinião ilustrada (caricatura) por se tratar de uma forma de expressão que ficou reduzida à imagem de nosso jornalismo, mas que no passado foi bastante exercitada através do texto, quando os jornais não dispunham dos recursos de estereotipia (MELO 2003, p. 61-62).

De acordo com o filme **Repórteres de guerra** (2010), a fotografia é um grande instrumento do jornalista para desvelar a realidade. É através da imagem que o mundo desperta para as barbaridades da guerra. A verdade fica nua pelo relato do fotógrafo presente em suas fotos. Greg Marinovich, ganhador do *Prêmio Pulitzer* e retratado no filme, se torna duro e quase insensível para mostrar imagens chocantes. Em um quarto escuro, após o assassinato de uma criança e ante a dor da família, o protagonista se preocupa com a iluminação do ambiente, esquecendo o contexto ao seu entorno. Sua namorada e editora do jornal, para o qual trabalha, diz que ele esquece que as pessoas são de verdade e o fotojornalista rebate: “Eu não podia fazer nada por aquelas pessoas.

Nenhuma delas. A não ser tirar uma fotografia. Nada”. Dentre todas as atrocidades da guerra, a informação pode ser a única solução para despertar a opinião pública.

No mesmo filme, Kevin Carter comenta sobre o momento de captação de uma imagem, em meio a um conflito:

Olho nele - Ken Oosterbroek - o segredo é a leitura do momento. Veja, ele é o melhor. Sempre trabalha de fora para dentro. E quando chega o ápice... Você está lá. É uma beleza, meu amigo. Aí você bate uma foto preta só para dizer ao editor que é a sua melhor foto. Vamos achar a nossa.

Apesar das classificações apresentadas, existem questionamentos que dizem respeito à mobilidade que se faz presente na profissão de jornalista, sempre influenciada pela subjetividade da cultura, das leis e das individualidades. O pensamento é influenciado pela subjetividade individual porque o sujeito não constrói suas ideias apenas de forma cognitiva, mas usa também fatores emocionais que compõem seu ser. A palavra, então, é o resultado de todos os sucessos e fracassos psicológicos da consciência. Desta maneira, a palavra tem uma produção dinâmica e variável e depende de um contexto para ganhar sentido. O pensamento pode ser considerado como função do sentido subjetivo. Vários tipos de emoções agem em caráter singular na concentração e durante as atividades intelectuais humanas. Já a subjetividade social é como reagem os sentidos subjetivos influenciados pelos espaços sociais, como a família, o ambiente de trabalho, etc. O sujeito se alimenta de vários espaços sociais que frequenta e se reconstrói, alimentando assim outros sistemas sociais dos quais faz parte. Não há como negar que o discurso jornalístico é composto também por uma pluralidade de vozes, influenciado pelas subjetividades. Mesmo dividindo o jornalismo em opinativo e informativo ele estará impregnado das subjetividades sociais e individuais a todo o momento. No dizer de Chaparro:

O paradigma Opinião X Informação tem condicionado e balizado, há décadas, a discussão sobre os gêneros jornalísticos, impondo-se como critério classificatório e modelo de análise para maioria dos autores que tratam do assunto. A conservação dessa matriz reguladora esparrama efeitos que superficializam o ensino e a discussão do jornalismo, e tornam cínica sua prática profissional. Trata-se de um falso paradigma, porque o jornalismo não se divide, mas constrói-se com informações e opiniões. Além de falso, está enrugado pela velhice (CHAPARRO, 2008, p. 146).

Jornalismo, desse modo, é uma construção social diária feita por seres humanos falíveis e influenciados por diversos acontecimentos. De acordo com Rufino (2010, p. 41), Chaparro adota a seguinte classificação dos gêneros jornalísticos: Gênero Comentários – com espécies argumentativas como artigos, crônica, carta, coluna; e

espécies gráfico-artísticas como a caricatura e a charge, e Gênero Relato – com as espécies narrativas como a reportagem, notícia, entrevista e a coluna e as espécies práticas com os roteiros, indicadores, agendamentos, previsão do tempo, cartas-consulta e orientações úteis. Percebe-se, neste caso, que as colunas podem trafegar pelos gêneros de comentários ou estarem inseridas como um relato. A sua própria realidade e questões intrínsecas ao seu ser fizeram a personagem Veronica Guerin dispor de sua própria vida para informar e logicamente demonstrar sua opinião, ao mesmo tempo em forma de atitude. Havia na Irlanda em 1994 o crescimento do narcotráfico que elevou o índice de criminalidades a níveis jamais atingidos. 15 mil pessoas injetavam heroína todos os dias e as clínicas de metadona abrigavam viciados de 14 anos de idade. Veronica, nesse ano, começou a escrever sobre crimes e ficou frente a frente com os homens fortes das gangues responsáveis pelo tráfico de drogas. Apesar de conhecer a verdade, não conseguia prová-la e por isso precisou ir mais fundo nas investigações. A jornalista viu a realidade das crianças brincando com as seringas de drogas no submundo de Dublin, mas a sociedade mascarava essa realidade, deixando-a de lado, como se o lado podre do mundo jamais tivesse existido. Veronica quer ser mais relevante, pretende mudar o mundo com sua escrita.

Mas o jornalismo não é feito apenas de denúncias ou de matérias sérias. Há outros espaços para diversos públicos. Atualmente, Melo traz a presença de cinco gêneros jornalísticos autônomos: **informativo**, que apresenta a nota, notícia, reportagem e entrevista; **opinativo** com editorial, comentário, artigo, resenha, coluna, caricatura, carta e crônica; **interpretativo** com análise e perfil; **diversional**, apresentando histórias de interesse humano, e **utilitário** com prestação de serviços, chamadas, roteiros e obituários.

Discute-se a interpretação como um gênero autônomo porque o jornalista deveria informar ou opinar, mas pode trazer à tona a interpretação dos fatos de acordo com sua visão e seu trabalho de campo. No gênero informativo seria empregada a reprodução do real, a verdade exposta apenas na descrição dos fatos ocorridos. A leitura do real seria o aprofundamento no gênero opinativo, no qual o jornalista realiza uma análise dos acontecimentos, levando em consideração elementos temporais, políticos e sociais.

Analizados os gêneros, faz-se necessária a explicação das principais espécies do jornalismo cotidiano. A matéria prima do jornalista é a notícia, que vem do latim “*notitia*” significa noção, conhecimento de alguém, notoriedade. Trata-se do relato puro dos acontecimentos, de algum acontecimento novo ou relevante. A crônica, por sua vez,

também trata de assuntos cotidianos, mas usa uma forma mais literária para tanto e diferente da notícia, pode ser carregada pela subjetividade e pelos sentimentos e opiniões do “narrador”. Para Rodrigues e Hennigen (2011, p. 47), “entender como as palavras incrustadas em discursos nos subjetivam, nos ensinam a ver o mundo por determinadas “lentes” – a partir das possibilidades do que está posto, acessível, disponível em nossa cultura.” Como o que é noticiado está sempre pautado por um fato, cria-se um retrato da realidade que pode gerar a veracidade de acordo com a credibilidade e a perícia do jornalista em divulgar essa informação. É uma constante luta pela confiança do espectador, ouvinte ou leitor. Essas características, sozinhas, impõem efeitos subjetivos. Novamente os jornalistas procuram ratificar suas interpretações dos fatos:

(...) posto que “assegurariam” aquilo que os sujeitos podem (devem?) considerar como verdade, assim contribuindo para o estabelecimento de uma espécie de “credibilidade generalizada” ao que é visibilizado pelo jornalismo, seja o relato de um acontecimento, o comentário apensado, a indicação de desdobramentos, seja a “recomendação” de (melhores) hábitos, posturas, modos de ser (RODRIGUES e HENNIGEN, 2011, p. 47).

Acredita-se, portanto que o jornalista detém a verdade e que suas interpretações podem guiar a conduta de uma sociedade. Não se questiona a veracidade da informação e nem ao menos a subjetividade intrínseca do ser humano e social – empresa jornalística – na hora da recepção da informação. As interpretações viram a própria realidade.

Quando os fatos são ampliados e destrinchados pelo jornalista tem-se a reportagem, que deve aprofundar os acontecimentos de interesse público com várias versões do mesmo ocorrido. Nesse caso, é dever ético do jornalista ouvir todas as versões possíveis de situação que gerou a reportagem. O resultado final é a busca pela orientação do leitor/ouvinte/espectador para que este possa formar por si só seus conhecimentos e suas opiniões. Desse modo, o jornalista precisa ser o mais isento possível ao compor a reportagem. Para o profissional de imprensa, a entrevista não é apenas um diálogo casual, mas uma ferramenta de trabalho para cumprir sua missão de informar. Através dela o público pode ser informado sobre as opiniões de certa pessoa e o jornalista ainda pode conseguir avançar nos fatos. O nome do entrevistado, em certos casos onde impera o interesse público, nem sempre precisa ser revelado. Por outro lado, o perfil contextualiza-se por um tipo de biografia sobre um personagem relevante e que também pode fazer parte de uma reportagem, por exemplo.

Um dos grandes questionamentos do filme **Quase famosos** (2001) é quanto à impessoalidade do jornalista e a sua condição de mostrar os fatos puros, como eles são. Miller é repórter e fã de uma banda de rock, mas precisa reportar os fatos sobre ela. Por isso, em todo o momento ele se questiona como irá conciliar sua obrigação profissional e moral com o fato de ter virado amigo dos músicos.

Russel, guitarrista e líder da banda, sente-se intimidado e durante uma entrevista pede para que o jovem desligue o gravador para ele contar a verdade.

- *Eu confio em você e então vou ser curto e ir direto ao ponto. Apenas nos faça parecer 'cool'. Fale bem da gente.* Russel.

- *Vou reproduzir tudo com exatidão.* Miller.

- *Bem, é isso que me preocupa. Alguns de nós têm namoradas em casa, esposas. E as pessoas que você conheceu na estrada são realmente incríveis. Como você. Mas algumas coisas que acontecem só devem ser conhecidas por alguns, e não por um milhão de pessoas. Entende o que estou tentando dizer.* Miller.

Essa exatidão demonstrada na cena pelo repórter, independente do desejo subjetivo e dos gostos do autor da reportagem, deve ser o ponto norteador da notícia. A sequência do filme em tela confirma que o jornalista consegue separar suas opiniões do fato concreto. Mesmo gostando da banda e sendo influenciado por sua música, Miller retrata a verdade.

A reportagem não se confunde com outros exemplos de textos jornalísticos que são explicados a seguir. Assinada, a análise trata de fatos importantes, suas consequências e os aspectos contextuais da situação. Por sua vez, o artigo demonstra a opinião de pessoas, que nem sempre são jornalistas. A coluna é um espaço fixo nos meios impressos, online, televisão ou rádio onde uma pessoa escreve com regularidade.

Entre opinião, informação e interpretação, os gêneros jornalísticos não são estruturas físicas imutáveis. Pelo contrário, transformam-se com o tempo e de acordo com a cultura e com a sociedade. Mas a necessidade de discuti-los, entendê-los e colocá-los em prática é um imperativo para compreender o jornalismo e o trabalho do jornalista e mais do que isso, é dar a chance de o leitor/espectador poder optar pela ‘matéria prima’ que irá consumir. Para Rodrigues e Hennigen (2011, p. 48) há uma produção da realidade mesmo na própria notícia em “lugares perpassados por regimes de verdade, e que possibilitam aos sujeitos o agenciamento de enunciações acerca daquilo que é dizível em cada época e sociedade.” A verdade circula pelas palavras que forjam modos de conviver no mundo, independente do gênero jornalístico utilizado, pois pensamento e as relações ocorrem através de palavras.

Essa produção de verdade – que ensina a todos nós aquilo que é e que deve ser aceito como normalidade, como desejável aos modos de

existência possíveis – não deve ser confundida com uma verdade natural, algo relativo à (suposta) essência das coisas do mundo. Pois aquilo que é dito verdadeiro, é produzido em meio a estratégias e jogos de força (...) (RODRIGUES e HENNIGEN, 2011, p. 48).

Apesar de a verdade estar implícita na atuação desse profissional que usa a seriedade para se comunicar, o jornalista trabalha baseado em gêneros, códigos, lei e valores que devem orientá-lo para a busca e o uso desse compromisso com o verdadeiro – se é notícia deve ser verdadeira –, porém, nesse caso a verdade pode ser produzida pela coerção de um meio de comunicação, por exemplo, que detém interesses mercadológicos. A notícia não deve ser confundida com opinião apesar de ser uma representação do real e os argumentos que indicam uma posição ideológica, política e de pensamento devem ser revelados como tal ao consumidor dessas informações. Dessa maneira, mesmo havendo a delimitação dos gêneros, se não houver o comprometimento e o interesse do jornalista em cumprir sua função, de nada adianta essa categorização. Erik Kernal – **Resgate de Um Campeão** – quis contar a verdade sobre um mendigo o qual se anunciava como um ex-lutador de boxe bem sucedido. Independente do gênero utilizado foi criada uma mentira, só descoberta por causa dos familiares do personagem falsamente retratado.

2.3. A prática jornalística da comunicação social

Mapeado pelos gêneros analisados, o jornalismo se encontra como um dos ‘braços’ da comunicação social, campo do conhecimento que analisa e estuda a comunicação humana e suas interações através dos suportes e conteúdos com a sociedade. Além disso, o tema abrange as formas de transmissão da informação em diferentes formatos, de um ponto para outro, suas causas e consequências, bem como os meios de comunicação em massa, formando uma rede de interação em um campo específico. A comunicação é a mediadora do concreto no mundo, usando para isso dos símbolos que refletem ideologias, conceitos e realidades.

Dentre as profissões da comunicação está o jornalismo. O termo comunicador, porém, é mais abrangente podendo ser usado para todo aquele indivíduo que passe ao receptor uma informação, entretenimento ou opinião. Independente do suporte em que esteja inserida, a comunicação também diz respeito ao que se quer transmitir e aos processos de seleção de conteúdos que irão a público, seja nos jornais diários, na internet, em uma agência de propaganda, no cinema ou na televisão.

O jornalista possui uma definição menos ampla do que o comunicador, podendo ser caracterizado de maneira generalista como aquela pessoa que compila, detecta, ordena, comenta e difunde as notícias. Portanto, surgem à tona algumas funções do jornalismo que podem se ligar com essa definição. As informações jornalísticas seguem o pressuposto de servir o sistema democrático e político de uma nação tornando as informações públicas acessíveis. Com isso, o público pode se precaver e tomar ações predeterminadas. Da mesma forma que serve o sistema político, o jornalismo também se conduz nesse mesmo viés para o sistema econômico; protege o cidadão e os seus direitos.

O jornalismo, inserido no conjunto de práticas existentes no setor das mídias, evolui também ao sabor de transformações da sociedade, das instituições e da cultura. Presente nos meios de comunicação de massa proporciona informações e análises que contribuem com a formação de uma agenda pública – *agenda setting* –, conceito também intimamente ligado à interpretação dos fatos pelo jornalista e a sua construção de verdade. Ao selecionar as informações que serão consumidas, logicamente, os meios de comunicação deixam outras ‘notícias’ e ‘fatos’ relevantes para o corpo da sociedade de fora dos jornais, revistas, programas de TV ou de rádio, etc.

Portanto, o olhar jornalístico ou dos meios de comunicação são capazes de organizar e estruturar a sociedade em que vivemos, selecionando a importância dos temas que são propostos, ou seja, podem dar a relevância com que a população enxergará os problemas e assuntos políticos, sociais, da natureza, etc. Quanto mais um tema é exposto nos meios de comunicação, mais ganha importância para o público e o contrário também se percebe. Fica claro, a partir do material e dos autores analisados até o momento, que a verdade no jornalismo significa o ato de interpretação, organização e hierarquização dos fatos e por isso deve ser permeada pela ética e moral para que não exerça uma persuasão proposital ao público. A busca da verdade, de chegar próximo da verdade, está nessa tentativa de interpretar, isto é, desvelar, descortinar, mostrar dados interpretados com clareza.

Apesar do esforço para se achar uma definição completa, segundo Melo (2003) mesmo com mais de um século de estudos sistemáticos sobre os fenômenos jornalísticos, ainda não foi possível uma precisa conceituação sobre essa atividade da comunicação coletiva e, em muitos casos, o conceito de jornalismo se confunde com o de jornal. O jornalismo depende dos meios e trafega junto com conteúdo publicitário. É possível encontrar em um jornal, por exemplo, matérias exclusivamente jornalísticas e, em outros periódicos, conteúdo somente publicitário.

Logo, o jornalismo articula-se necessariamente com os veículos que tornam públicas suas mensagens, sem que isso signifique dizer que todas as mensagens ali contidas são de natureza jornalística (...) a propaganda e as relações públicas são atividades da comunicação coletiva fortemente relacionadas com o jornalismo. Concordamos que a “técnica publicitária (...) cresceu no bojo do jornalismo” e que as relações públicas tornam-se, “por extensão, tarefa jornalísticas”. Mas é imperioso distinguir que são atividades informativas essencialmente diferentes: a fronteira entre elas está no território da *persuasão*. Enquanto a propaganda e as relações públicas processam mensagens que pretendem persuadir e levar cidadãos à ação, adentrando muitas o espaço imaginário e apelando para o inconsciente, o jornalismo atém-se ao real, exercendo um papel da orientação racional (MELO, 2003, p. 16).

Diferente do jornalismo, a publicidade é a prática cuja verdade encontra-se no âmago da comunicação persuasiva. Já a atividade de relações públicas, na esfera da organização, atua entre sujeitos da instituição e da esfera pública realizando em ambas um jogo de convencimento.

Nota-se, de acordo com a explanação acima, que o jornalismo não se separa dos meios, mas busca transmitir a realidade que move a ação para o público, mesmo dependendo de um suporte para se fazer valer como produto ou instrumento comunicacional. Logicamente essa realidade pode estar eivada de interesses mercadológicos que imperam na sociedade moderna. Há a possibilidade de se analisar o jornalismo usando o paradigma de Lasswell que, para descrever um ato de comunicação, se vale das seguintes perguntas: Quem? (emissor + estudo sobre conteúdo); Diz o que? (mensagem + análise do conteúdo); Em qual canal? (meio + análise da mídia); Para quem? (receptor + análise de audiência); Com quais efeitos? (efeitos e análises). Nesse caso, um método pode ser uma forma de representação da realidade. Longe de serem meros observadores, os jornalistas atuam ativamente na construção da realidade e intervêm nesse contexto. Correia considera que:

A realidade oferecida pelas notícias é envolta pelos modos de conhecer típicos dos jornalistas e pelos modos específicos que este possuem de estruturar o conhecimento através da linguagem. Jornais, rádio, televisão e portais web não se limitam a monitorizar os acontecimentos do mundo real. Constroem representações e relatos da realidade que são configuradas pelos constrangimentos que emanam das convenções, ideologias e formas de organização típicas das empresas jornalísticas (CORREIA, 2012, p 83).

O jornalista é o interprete da realidade objetiva, que existe independentemente do sujeito que a esmiúça. Os sentidos podem inclusive mostrar essa realidade de forma diferente. Como pregava Kant (1980) a experiência pode vir dos sentidos, porém se dá

através do conhecimento apoiado pela razão. A realidade surge pela percepção de quem a vê, no caso, o jornalista, controlada pela razão. Kant avalia que é necessário encontrar uma contraprova para se encontrar a realidade. Segundo Hamm (2012, p. 30), a contraprova de Kant é baseada nos seguintes argumentos:

- (a) o que “nos impele” a ultrapassar os limites da experiência é “o incondicionado que a razão exige nas coisas em si [...] para todo condicionado, a fim de completar assim a série das condições”;
- (b) partindo do suposto que nosso conhecimento de experiência se guie pelos objetos como coisas em si, o incondicionado “não pode ser pensado sem contradição”;
- (c) supondo, contrariamente, que nossa representação das coisas, tais como elas nos são dadas, se guie não por estas como coisas em si, mas que estes objetos, como fenômenos, se guiam pelo nosso modo de representação, “a contradição desaparece”; do que resulta: que o incondicionado “tem de ser encontrado não em coisas enquanto as conhecemos, (como nos são dadas), mas sim nas coisas enquanto não as conhecemos, como coisas em si mesmas”(HAMM, 2012, p. 30).

Deve haver um propósito prático e um conhecimento prático para se encontrar a realidade, baseada na razão e na experiência. Existe uma relação imediata entre o sujeito e a coisa, para através da experiência-consciência se formar um conhecimento. Nesse caso, a ilusão que existe em si na própria mente é uma verdade dentro de si. A ética e a verdade são pautadas pelas noções da realidade que se observa do mundo. O jornalista tenta mostrar o fato como um fenômeno que não deveria estar sujeito à interpretação pessoal. A personagem ex-mulher do jornalista Erik Kernan, em **O resgate de um campeão**, lhe dá uma lição de moral após este ser enganado infantilmente por uma fonte de informação.

- Ele mentiu para você e isso é culpa dele. Você é um jornalista e acreditou nele. Isso é culpa sua. Sem mencionar que você é um repórter de boxe de um dos nossos maiores jornais, que até algumas semanas atrás não sabia quem era Bob Satterfield”.

Muitas pessoas formam suas opiniões baseadas no que encontram na mídia. Uma informação errada, como no caso acima, pode influenciar negativa ou positivamente a opinião pública, mesmo contendo erros. Nessa forma de entender, a comunicação jornalística é elemento de organização da vida cotidiana e discute o papel das mídias na sociedade, que além de serem instrumentos de interação podem exercer papel de espelho social ou mesmo intervenção, persuadindo e manipulando o público com o qual realiza interações.

Ester Kosovsli, em **Ética, Imprensa e Responsabilidade Social** (2008), expõe que a ideia não existe sem a palavra que a exprime, sem o texto que a transmite. Elencam-se elementos imprescindíveis ao texto jornalístico: concisão, clareza, densidade, simplicidade, exatidão, precisão, naturalidade, variedade, ritmo e brevidade. Outros pontos como a informatividade, coerência, intertextualidade, intencionalidade e aceitabilidade pesam na composição do texto jornalístico para construir a ‘verdade’.

As notícias, entre outras funções, e atuando como visão fragmentada do mundo e de acordo com a construção e a percepção do comunicador, ajudam a população a formar uma noção de realidade para tomadas de decisões que são necessárias em todos os momentos. Fazem parte, portanto, de nosso modelo social e se tornam referências. Desse modo, é preciso levar em conta o contexto individual de cada ente ‘produtor’ do jornalismo e mesmo o ambiente social e comunicacional aos quais está inserido.

Acredita-se também que a notícia não é a construção do fato, mas sua narração. Por isso a dificuldade de se encontrar no profissional a isenção, objetividades e a não interação absoluta devido à sua relação sociológica com os acontecimentos. Há um pressuposto que, ao narrar um fato, o jornalista exerça uma interpretação pessoal. Bittencurt (2010, p. 89) diz que, primeiramente, o jornalista precisa compreender os fatos para depois interpretá-los de acordo com o seu grau de percepção da realidade social. “Desse modo, por mais que haja um esforço objetivista, não existe uma ‘neutralidade jornalística’”. Não há como também deslocar o jornalismo de um processo social, como bem assinala Melo:

(...) o jornalismo é concebido como um processo social que se articula a partir da relação (periódica/oportuna) entre organizações formais (editoras/emissoras) e coletividades (público/receptores), através de canais de difusão (jornal/revista/rádio/televisão/cinema) que asseguram a transmissão de informações (atuais) em função de interesses e expectativas (universos culturais ou ideológicos). (...) Trata-se portanto de um processo contínuo, ágil, veloz, determinado pela *atualidade*. O fio da ligação entre emissor e receptor é o conjunto dos fatos que estão acontecendo. O ponto de tensão entre ambos está na diferença entre o que a coletividade gostaria de conhecer e o que a intuição jornalística quer fazer saber. A permanência da relação social está na íntima dependência do equilíbrio que se estabelece entre os interesses da instituição e as expectativas da coletividade. O eu pressupõe velocidade, credibilidade e abrangência (MELO, 2003, p. 17).

Entende-se, seguindo a ideia acima, que a partir de um fato, considerado como um fenômeno, o jornalista desenvolve uma interpretação pessoal através de sua compreensão e razão, que culminará com a formação de uma realidade para a verdade ser retratada ao público. Fica claro que a realidade oferecida pelas notícias é permeada

pelo modo de conhecer do jornalista e como consegue estruturar a linguagem com aspectos oferecidos também pela intuição. As representações da realidade não só são construídas a partir das expectativas da sociedade como também são influenciadas pela ideologia do modelo das organizações jornalísticas.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, vê-se que o jornalista sempre estará inserido em algum modelo de comunicação, dizendo algo em seu nome, tendo o balizamento do meio de comunicação a fim de atingir um público alvo para satisfazer algum interesse. A simples informação não é considerada como jornalismo. É preciso existir a periodicidade também. Pode-se dizer ainda que o alicerce do jornalismo está na sociedade urbana e industrial, sendo o jornalismo um produto da comunicação de massa e segundo Medina (1988, p. 15) “a identificação da mensagem jornalística com atividades urbanas, primeiro comerciais e em seguida industriais, leva-a à expansão que hoje se identifica na comunicação de massa”. Na mesma obra, a autora considera que:

Nesse campo de reflexões o que se torna mais interessante observar, com referência ao conceito de mensagem jornalística, são as qualidades da notícia. Os autores estabelecem certos critérios coincidentes como *atualidade*, *interesse*, ou *clareza* (legibilidade para os norte-americanos). E os critérios vão assumindo um *status* de verdade tácitas, sem aprofundamento crítico. Entre eles, o de interesse e o de veracidade/objetividade são os casos mais significativos. A verdade de uma notícia, baluarte de um neoliberalismo (mercado livre de ideias) contemporâneo, se remete à fundamentação teórica da objetividade do acontecimento (MEDINA, 1988, p.20).

A notícia é tratada como uma construção e, para Correia (2012, p. 83), estudos sobre a produção noticiosa fazem cair por terra a crença universal de que os jornalistas informam um reflexo da realidade, apresentando um dogma de boa fé. Grupos dominantes influenciam na produção das notícias bem como o mundo vivido pelo comunicador. “(...) a construção da realidade por parte dos media informativos é determinada por dispositivos institucionais e reproduz, ainda que com diversos graus de autonomia, os valores ideológicos dominantes: o jornalismo torna-se um dispositivo do processo de controle social.” (CORREIA, 2012, p. 83). Há uma busca da objetividade, além do interesse e da clareza para legitimar a produção noticiosa. Porém, “É quase um lugar-comum que as notícias não refletem a realidade social, antes ativamente a constroem.”, (CORREIA, 2012, p. 83) Dessa forma, as informações oferecidas nas notícias podem não ser espelhos da sociedade, mas uma forma de ajudar a sociedade se compor com esse compartilhamento.

Os elementos da notícia que se confundem com o suporte ideal para a definição de características e funções do jornalismo esbarram em questões de subjetividade, da

manipulação e da sociologia dos meios de massa e da sobrevivência dos meios de comunicação. Trata-se nesse caso, o jornalismo como um produto da sociedade industrializada, que gira mercadologicamente em torno da oferta e da demanda, ultrapassando fronteiras e proporcionando à sociedade não apenas elementos negativos, impulsionando a massa consumista para o serviço, a diversão, a informação e a interação através das mídias e da tecnologia que a impulsiona.

O discurso midiático faz com que se manifeste uma espécie de homogeneização entre todos os acontecimentos da realidade, suprimindo justamente as diferenças existentes entre as inúmeras expressões culturais. Nesses termos, podemos nos aproveitar da metáfora mcluhiana de que “o meio é a mensagem”, mas também em grande parte que “o meio é a “massagem” que plasma as pessoas em uma universalização ausente de qualquer referencial espaço-temporal” (MCLUHAN, 2002). De acordo com Enrique Rojas, “os meios de comunicação convertem problemas locais em assuntos universais, mas, ao mesmo tempo, essa universalidade não nos conduz a buscar chaves mais gerais para entender melhor a existência” (BITTENCURT, 2010, p. 90).

A citação acima explica que há um compartilhamento de tempo e de informações sugeridos pela imprensa que fazem parte da realidade das pessoas. O jornalista detém, dessa maneira, o poder de escolher uma determinada realidade em detrimento de outra, definindo os acontecimentos como aquilo a que se presta atenção e atuando como um disseminador de um conhecimento cotidiano que vem a público (CORREIA 2012, p. 85). No caso da jornalista Veronica Guerin, no longa **O Custo da Coragem**, seu objetivo é mostrar algo que está consumindo a sociedade, mas que passava despercebido da opinião pública, o tráfico de drogas. Na história, a comunidade local do bairro atingido pelos traficantes pedia em pequenas e insignificantes passeatas – marchas – pelas ruas, a saída dos traficantes. Veronica acompanhava *in loco* se perguntando por que as manifestações eram tão pequenas. Os manifestantes esperam que a visibilidade do movimento aumente com a exposição na mídia.

Em **Quase Famosos**, o personagem crítico musical Laster Bangs explica como deve ser a interpretação jornalística a seu pupilo, que vive no mundo de glamour e da fama do rock and roll:

- A amizade é a bebida que eles te dão. Porque querem que fique bêbado e sinta-se parte do grupo. Nós somos o oposto, não somos 'cool'. A arte dos caras fortes e bonitos é efêmera. Nossa arte, dos homens inteligentes é duradoura. Nós tratamos sobre a culpa, o desejo, o amor disfarçado de sexo e o sexo disfarçado de amor. A única coisa que vale nesse mundo falido é quando você compartilha algo que não é cool. Ouça meu conselho. Sei que acha que eles são seus amigos. Mas se quer ser amigo deles seja verdadeiro, honesto e impiedoso.

Nem os músicos percebiam a própria verdade sobre eles e se questionavam:

- *Talvez não nos vejamos como realmente somos.* Russel, o líder do grupo.
- *É tão difícil nos fazer parecer cool. Ele nunca foi gente. Era um jornalista.* Diz o vocalista

Mas não é só a percepção e a escolha do jornalista e do veículo de comunicação que deveriam atuar como selecionadores das informações. Além das funções do jornalismo, não se pode deixar de abordar o direito da sociedade à informação, construtora simbólica do mundo que expressa às nações cotidianamente em suas culturas e diversidades. Os códigos deontológicos procuram trazer esse anseio da sociedade estruturado em mandamentos que devem padronizar a ação correta dos jornalistas, por exemplo. A linguagem jornalística se conecta com diferentes significados para contar os fatos usando a diversidade de fontes e formando assim uma melhor análise e compreensão de nossos tempos.

O direito social à informação inclui a diversidade de significação do mundo, e dele fazem parte a palavra e a imagem, o jornalismo escrito e a imagem jornalística. E o direito social à informação só tem sentido se for conectado a conceitos e valores, como Liberdade. O caminho para ela não passa pela supressão da informação sobre coisas que se passam no mundo, mas pela revelação diversa e contraditória do movimento humano. Para ela, um caminho indispensável é reconhecer que, afora nosso umbigo, existe algo mais no mundo, e que seu entendimento não surge da imaginação arbitrária, mas da compreensão pelo acesso ao conhecimento acumulado e produzido, aos fatos gerados pluralmente, às opiniões divergentes (KARAM, 1997, p. 15-16).

Apesar da tensão mercadológica na qual o jornalismo está inserido, cria-se o princípio de que o exercício da profissão deveria ser isento e imparcial. Tanto é que a atividade costuma ser considerada como sendo o “quarto poder” da nação, em relação aos outros três: executivo, legislativo e judiciário. Este contexto aparece pela primeira vez usada por um deputado inglês, em seu parlamento, no século XIX.

O parlamentar certo dia apontou para a galeria onde se assentavam os jornalistas e os apelidou *Four Estate* (quarto poder). A afirmação do deputado tinha como referência os três poderes (*états*) estabelecidos após a Revolução Francesa: o clero, a nobreza e o *troisième état* (que englobava a burguesia e o povo). Retomando o ideário de Montesquieu, com seu princípio do “poder controlar poder” (COSTA e RODRIGUES, 2012, p.2).

No contexto do jornalismo existe uma relação entre o poder e a verdade. Constituído com o poder de informar e de formar opiniões, os grandes conglomerados de mídia produzem informações que são lançadas com o estigma da verdade. E, essa

verdade construída e disseminada tem papel fundamental na política e na vida das empresas privadas e estatais. Sendo um símbolo, o jornalismo apresenta-se como um poder ao espalhar uma verdade, na qual a maioria acredita.

A humanidade sempre procurou contar histórias e retratar momentos antes da ação jornalística, mas o Jornalismo como Instituição, que representa o direito social e a informação, ganhou reconhecimento no século 19 com a prensa de Gutemberg e as fábricas de papel. O processo de alfabetização mundial também contribuiu para o aumento na quantidade de informações e na necessidade das pessoas em receber e compartilhar essas informações. Mas, há que se destacar a questão da credibilidade, bem assinalada por Christofolletti e Karam:

A consolidação do jornalismo como o conhecemos hoje – organizador simbólico da realidade, fiscalizador dos poderes, narrador de atualidade... – permitiu sua expansão em escala planetária e sua assunção como um elemento imprescindível para as sociedades complexas. Isto é, o apego a funções de natureza pública e social tornou esta atividade útil, relevante, enraizada em nossos cotidianos. Um dos valores mais cultivados no jornalismo é a credibilidade. Sem ela, restam poucas condições para uma sustentação moral da atividade que se propõe fornecer dados fiéis para uma recomposição do senso de atualidade do público. A confiabilidade das informações permite ao cidadão comum não apenas se reconectar ao seu tempo e à comunidade a qual pertence, mas possibilita também a tomada de decisões mais ou menos importantes. O modelo de negócios predominante na imprensa comercial é aquele que combina receitas vindas da venda avulsa ou por assinatura de exemplares com a comercialização de espaços para anúncios publicitários em suas páginas. Tanto uma receita quanto a outra repousam sobre um ativo intangível da organização jornalística, a sua credibilidade. Isto é, se o jornal não consegue reunir elementos que credenciem seu noticiário como algo credível, certamente seu leitorado não o tomará. (CHRISTOFOLETTI e KARAM, 2011, p. 89).

Mais que isso, o jornalismo pode também exercer a função social de compreender o mundo em suas várias facetas, de educação e até de interpretação da realidade. Rossi (2002, p.7) indica que:

Jornalismo, independentemente de qualquer definição acadêmica, é uma fascinante batalha pela conquista das mentes e corações de seus alvos: leitores, telespectadores ou ouvintes. Uma batalha geralmente sutil e que usa uma arma de aparência extremamente inofensiva: a palavra, acrescida no caso da televisão, de imagens. Mas uma batalha nem por isso menos importante do ponto de vista político e social, o que justifica e explica as imensas verbas canalizadas por governos, partidos, empresários entidades diversas para o que se convencionou chamar veículos de comunicação de massa.

Na batalha pela conquista de corações e mentes, existe, portanto, a busca pela audiência, que não poderia esbarrar no respeito às leis que o veículo de comunicação

deve observar. Em **O Custo da Coragem**, o personagem delegado indica que o jornal para o qual Veronica Guerin trabalha tem mais advogados do que jornalistas e que a publicação teria até medo dos advogados dos bandidos. Em outro filme, **Repórteres de Guerra**, muitas fotos chocantes sobre a guerra não podem ser publicadas pelo jornal local por causa da pressão governamental. Então, as imagens são vendidas para as agências internacionais de informações e reproduzidas em outros veículos de informação.

Nota-se que só com a imprensa livre e independente é possível existir a verdade jornalística. Seguindo essa liberdade, para Pavani (2007, p. 15), o jornal é um instrumento da realidade e colabora para que a comunidade possa, pelo domínio da informação, garantir o exercício de sua cidadania. A questão não é condição *sine qua non* para o exercício da cidadania, mas o acesso à informação é um direito individual que pode ajudar nesse processo. A falta de informação e a dificuldade ao acesso às mídias, bem como ao jornal, definitivamente não trará benefício.

O jornal é um veículo de comunicação de informações e uma das relações que o cidadão pode ter com a comunidade. Como mídia, ele possui características de credibilidade do meio e de seletividade do público; é um produto dirigido a cada leitor e, mesmo que seja lido por três ou mais pessoas, cada uma delas encontra e produz ideias e interpretações próprias.

Ao procurar uma comunicação voltada para a informação, para a formação e educação do povo para a cidadania, Bucci (2004, p.128) diz que o jornalismo é concebido como função mediadora do espaço público, como veículo de argumentos mais ou menos racionais, isto é, que dialoguem com a razão.

Assim é que seus valores éticos têm o seu ponto mais alto o compromisso com a verdade, vale dizer que a busca da verdade, com a honestidade intelectual, com a objetividade (percebida menos como a descrição exata do objeto e mais pelo estabelecimento de padrões comuns e consensuais de entendimento entre sujeitos, produtores e leitores). (BUCCI, 2004, p.128)

Dentre a trajetória humana, sempre estiveram presentes as lutas e as discussões em nome do Direito Social à Informação e nessa esteira, o jornalismo, mesmo sendo aqui descartado seu purismo e imparcialidade absolutos, haja vista as relações mercadológicas que o envolvem, é um instrumento de acesso para a produção dessa informação. Indo mais além, nos regimes onde impera a democracia e a liberdade de expressão, coloca-se o jornalismo como um serviço público que apoia o cidadão através da produção e da difusão de informação em seu exercício de cidadania. Mário Erbolato

(1982, p. 66) resume: “Formar uma opinião pública consciente, bem esclarecida, sem paixões ou distorções, é a tarefa proposta ao comunicador”. É com essa proposta que os códigos deontológicos da profissão surgem e que se busca a verdade no jornalismo. Essa verdade é indicial na prática, que precisa ter uma relação causal de contiguidade física com a coisa ou a verdade que se quer fazer valer, ou mais precisamente apresentar.

Por isso, sinaliza-se com esses indícios deontológicos na construção de um discurso próprio jornalístico. As histórias e as verdades são contadas e mostradas de acordo com a percepção de cada indivíduo e a verdade pode ser também um processo.

Alegre (2005) criou uma classificação sobre as características da verdade jornalística, que aqui aparece no quadro a seguir:

Progressiva	Típica da cobertura de tragédias e desastres de grande magnitude. O número de vítimas e a extensão dos acontecimentos vão se formando e aumentando de acordo com a cobertura dos fatos e o passar do dia.
Modificada	Em casos de investigações criminais testemunhas podem modificar o depoimento e provas podem receber uma nova interpretação com o passar das investigações.
Final	Aplica-se a fatos específicos e únicos que ocorrem durante o dia, sem qualquer possibilidade de mudança.
Manipulada	Quando existem versões tendenciosas ou unilaterais. São usadas declarações defendendo um ponto de vista ou um partido político, por exemplo. Além disso, pode ocorrer quando são omitidas informações para minimizar as consequências de certos fatos.
Inventada	Está apenas na mente do jornalista. As declarações nunca existiram e a história ou notícia não condiz com a realidade. Nesses casos pode haver algum grau de verossimilhança. Isso acontece muito na política, coberturas policiais, shows e esportes.

Controverso	Há versões de várias partes. Cada um apresenta sua verdade. Para se obter informações imparciais deve ser dada a chance de que todos se manifestem.
Rastreáveis	Ocorre quando há a necessidade de confirmações para se fazer acusações ou divulgar informações, adicionando novos ângulos à notícia.
Provocada	Ocorre quando fatos são forçados a fim de se provocar uma cobertura. Quando, por exemplo, manifestantes ficam vigorosos ao se depararem com uma câmera de TV.

Problemas da ética jornalística surgem de pressões econômicas quando constata-se que o jornalismo virou um negócio. A imprensa não vive sem anúncios e por isso anunciantes e governos exercem influência sobre os meios de comunicação. Por este motivo, algumas normas do Código de ética se tornam praticamente inaplicáveis no mundo real. Mesmo assim, o instrumento deontológico deve ser um norteador do exercício moral da profissão. Acompanhando esse argumento, Karam aponta que

se configura, na prática, como o resultado de uma reflexão e de uma experiência histórica de ordem prático-filosófica; de um saber prático que não prescinde de uma epistemologia; de uma teoria moral, dada a responsabilidade social e a relevância que a atividade profissional jornalística adquire no seu traço distintivo perante a sociedade. E que faz com que a profissão, para manter e consolidar socialmente seu estatuto ontológico, ético e técnico, mantenha acesa a luta pela consecução de princípios que seguem o rastro das revoluções democráticas que incluíram em seus documentos oficiais o direito de expressão, de saber o que ocorre, de se informar adequadamente para conhecer o entorno, incluindo-se estes entre os modernos direitos civis (KARAM, 2009, p. 16).

Na prática, o jornalismo só ganhará relevância e credibilidade, e se manterá assim perante à sociedade, apesar dos conflitos históricos e sociais, caso consolide socialmente seus princípios de ordem ética e técnica, o direito de livre manifestação e expressão dentro dos limites da lei e se mantenha justo, verdadeiro e imparcial sem seguir interesses econômicos ou ideológicos, livre de pré-julgamentos. O avanço tecnológico – internet, câmeras de fotografia e vídeo – também impactam a profissão e detonam questões sobre proteção à intimidade, a veracidade ou a manipulação da verdade. Uma das principais funções do jornalista ainda deveria ser a oferta de informação e conhecimento para a sociedade de maneira que esta pudesse formar seu conhecimento sem influências perniciosas.

É preciso que o jornalista tenha a mínima noção da objetividade, até mesmo para se livrar de possíveis processos judiciais. As críticas surgem depois que a matéria já está publicada, restando apenas a retratação como remédio em caso de erro. Estruturar a informação em frases apropriadas também é um procedimento para se denotar objetividade. A estrutura de uma notícia se parece com uma pirâmide invertida, trazendo a informação mais importante no primeiro parágrafo.

No jornalismo, a verdade se liga à objetividade. Porém, a verdade nem sempre é evidente, ou seja, percorre o campo da subjetividade e das aparências. O jornalista precisa investigar os fatos quando possui apenas evidências ou conjecturas. Platão (428-347 AC.) diz que nunca se deve temer quando o que se publica é a verdade. É em um cenário de conflitos entre a subjetividade, interesses mercadológicos e questões ideológicas que o profissional de imprensa está inserido. Não resta tempo para o jornalista tratar dos problemas cotidianos e ainda lidar com aspectos morais da sociedade que consome seu produto. Pressões para entregar o material da próxima edição ou superar a rapidez da concorrência o levam a não se permitir longas reflexões, prejudicando a apuração. Para Karam,

(...) os conflitos morais e as tragédias estão na história e no cotidiano. Este reconhecimento é também o de que o conhecimento e ação humanos, presentes na Literatura, na Filosofia ou no Jornalismo são precisamente humanos, para discussão humana e solução humana. Por isso, os conflitos, presentes milenarmente nas ações humanas, aparecem também nas manifestações específicas de cada atividade, incluindo o que modernamente passou a se chamar de profissões, resultado da divisão social do trabalho (KARAM, 2009, p.7).

Dessa maneira, nota-se que o jornalista precisa contornar conflitos morais que têm relação com seu âmago e questões éticas de sua profissão. Sobre isso, esse mesmo autor explica que o jornalista.

Precisa escolher e tomar a melhor decisão diante da complexidade em que está inserido determinado fato. Mas, para isso, precisa situar sua atividade profissional no mundo. (...) Uma coisa é exercer o jornalismo a cada minuto, com sua carga teórica, ética e técnica; outra é ser fonte ou colunista especializado em sua área, atividades em que se é buscado incessantemente pelos profissionais jornalistas ou se pode exercer livremente na mídia, com a autonomia, responsabilidade e opinião próprias do comentarista. Uma coisa é a opinião livre e outra é o compromisso com o desdobramento dos acontecimentos e versões e sua confecção específica com os critérios jornalísticos (KARAM, 2009, p.8 e 14).

Seguindo essa linha de pensamento, o personagem Glass, em **O preço de uma verdade**, indica que há um grande problema na checagem dos fatos. “*Os fatos podem*

ser checados com qualquer fonte. Mas em certos artigos, a única fonte que se tem são as anotações fornecidas pelo próprio repórter.” Dessa forma, não existe código ou norma que possa nortear em 100% a ação do indivíduo e, conseqüentemente, do repórter. Apesar de questionado, o Código de Ética do jornalista serviria ao menos para lembrar o ideal ético que deve estar presente no cotidiano jornalístico. Devido à existência de contundentes problemas sociais, é função do jornalista recuperar esse ideal ético perdido, que diz respeito à melhoria da sociedade como um todo. Não é um compromisso político ou ideológico, mas ético. “Não apenas da ética geral, mas sobre tudo da ética da comunicação”, segundo Aznar (2005, p. 55).

De acordo com Christofletti e Karam (2011, p.89) um dos primeiros a sistematizar práticas sociais que propõem mudanças estruturais e efetivas nos meios é Claude-Jean Bertrand, que batiza esses dispositivos de Meios para Assegurar a Responsabilidade Social da Mídia – MARS. São conselhos de imprensa que zelam pela deontologia contra ameaças políticas, por exemplo.

Nestes últimos anos – da história do jornalismo – e a consequência do informe McBride, documento da UNESCO (1980 [1983]) e conhecido como "Um Mundo e Muitas Vozes", que trata da liberdade de expressão, carente de responsabilidade, estabeleceu-se um passo na reflexão acerca da distorção da realidade, mas também é inconcebível um jornalismo ausente de realidade, como se consegue observar no decorrer da história da profissão e de suas práticas na atualidade. Para esse informe, a “liberdade com responsabilidade inclui relação com a ética profissional, aproximação dos fatos, situações ou processo com a devida atenção em seus aspectos diversos”. Este informe afetou a todos os países, tais consequências podem ser vistas na reflexão que se fez no âmbito europeu onde se vinculou a prática profissional ao serviço público. Tanto as empresas jornalísticas privadas quanto as públicas começaram a assumir a responsabilidade como profissionais da comunicação e devem funcionar como um serviço público.

Desde o século XX consolida-se o conceito de opinião pública como o sentir maioritário de uma população sobre um assunto que afeta à coletividade social e toma-se consciência da relevância que têm os meios de comunicação como transmissores dos problemas da comunidade. Neste sentido faz-se necessária a regulação da atividade profissional. Com isto, nos anos de 1980, se alcança um período de relativa estabilidade favorável à consagração dos novos valores que motivam uma revisão dos códigos existentes. Durante a década de 1990 surge uma preocupação em torno dos problemas sociais e de novas ameaças para a democracia, como corrupção, racismo, terrorismo,

entre outros mal-estares da cultura contemporânea. Estes têm motivado uma renovação dos códigos que segue aberta devido aos problemas vigentes que formulam a excessiva concentração da mídia – meios – nas corporações internacionais, a concorrência agressiva, etc. Dado o auge da Internet, cabe esperar a aparição de novos códigos que regulem este âmbito: relacionamentos, maneiras de proceder perante o tempo real e os espaços virtuais nos quais o ser humano contemporâneo se mobiliza, se situa e se projeta para o futuro.

Apesar de existir toda uma padronização para a utilização na mensagem jornalística e sua prática na comunicação social, a verdade no jornalismo se conquista individualmente, através da ação do próprio jornalista frente às pressões que possa receber durante esse árduo percurso que envolve situações objetivas e subjetivas.

Os filmes aqui analisados demonstram que apesar da existência de um ideal de conduta, inserido nos Códigos Deontológicos, cabe ao jornalista, em sua ação final agir de acordo com seus princípios. O que foi observado na ação de Veronica, em **O custo da coragem**, que demonstra sua busca pela verdade dentro das possibilidades do jornalismo, que é desvelar os fatos. Já em **Faces da Verdade**, a jornalista Rachel Armstrong tem um princípio que norteia sua vida, não só como jornalista. Trata-se da integridade em relação ao direito da fonte e de se manter fiel a isso, mesmo sendo presa. Esse compromisso com a realidade dos fatos está ligado ao caráter de cada um dos protagonistas dos filmes em tela. Miller, em **Quase Famosos**, apesar ter apenas 15 anos, não se deixa levar por interesses pessoais ao escrever sua reportagem, que é confirmada como verdadeira até mesmo pela parte que se viu ‘devassada’ nesse contexto. Individualmente também, Bauby, editor da Elle, procura sua verdade através da escrita para expressar seus sentimentos após perder todos os movimentos do corpo em **O Escafandro e a Borboleta**. O contrário ocorre nos filmes **O preço de uma verdade**, **Tudo pelo poder** e **O Resgate de um campeão**, quando os interesses individuais se sobrepõem à verdade, mesmo com todas as indicações do código moral do jornalismo, dos padrões das empresas midiáticas e das leis. Nesses casos, a mentira supera a verdade ou a realidade é mascarada de acordo com interesses próprios.

Por fim, encontra-se um meio termo na película **Repórteres de Guerra**, que mostra um contraponto entre o interesse individual do fotojornalista de conseguir uma grande imagem sem interferir no cenário que retrata, gerando reconhecimento profissional, e a discussão sobre a função social do jornalista em mostrar a realidade sem se envolver com os fatos, quando isso seja possível. Cabe, então, uma análise mais apurada dos filmes selecionados, objetivo do próximo capítulo para se esmiuçar a

verdade no contexto individual do jornalista retratado pelo cinema, bem como a inovação que essa busca pode gerar.

Capítulo 3. Verdade e inovação na filmografia selecionada

O cinema sempre teve, ao longo da sua história recente, um movimento pendular entre a realidade e a ficção, aproximando-se mais ou menos entre um e outro – copiando, transformando, mudando e interpretando o primeiro –, de acordo com o período histórico com o qual estabelece um diálogo enriquecedor, conforme visto no primeiro e segundo capítulos desta dissertação.

A relação da realidade histórica causal com a representação do cinema se apresenta como o eixo principal da interdisciplinaridade jornalismo/cinema perpassada pelos códigos deontológicos da profissão que servirão na sequência para indagar sobre o tema da verdade no jornalismo e de sua figura principal como protagonista.

Os pioneiros do cinema buscavam retratar a realidade, mas com o surgimento de George Méliés, do “Cômico Mudo Norte-Americano”, da “Montagem Teórica Soviética” e do “Expressionismo Alemão” que a transformavam, surgiu a “Nova Objetividade” que tentou do ponto de vista da inovação estabelecer um certo equilíbrio, apesar de sua fugacidade dado seu êxito entre o público e os críticos. O “Cinema Clássico Norte-Americano” fez os espectadores sonharem com uma realidade límpida, adocicada – *american way of life* –, como antes o fizera o “Realismo Poético francês”, ainda que formalmente distinto –; surgiu, então, dos resquícios da II Guerra Mundial o “Neo-realismo Italiano” que resgata os conflitos sociais como parte dessa realidade evanescente.

Mais tarde, os movimentos dos anos de 1960 e 1970 deram protagonismo à linguagem, à câmera e ao diretor que, sem possuírem essa intenção, distanciaram-se pouco a pouco da realidade, já que entre ela e o filme se colocava a nova figura do autor. Desde o início dos anos 80 até hoje, o cinema segue lentamente esse viés para perder contato com a realidade – isto o diferencia dos momentos anteriores onde o fio, ainda que sutil, os ligava a ela –, desenvolvendo um modo de ser cinematográfico novo. Há curiosamente um paralelo na relação entre os anteriores sistemas de trabalho analógico e os atuais digitais: os primeiros seguravam a realidade, ainda que de forma imperfeita, os segundos a desconstroem e a reconstroem, dando lugar a outra realidade distinta: a virtual. Em contrapartida, surge ultimamente, já na primeira década do século XXI, um grande interesse pelo documentário/reportagem, que traz ao centro da questão o jornalismo como uma prática social de comunicação.

O cinema não só entretém e emociona com suas histórias fictícias e reais, mas também educa e instrui à cidadania representando um papel ativo como agente social. Esta função didática que se atribui ao universo cinematográfico se faz visível especialmente no cinema documental. Um documentário audiovisual mostra enredos reais, que em muitas ocasiões buscam denunciar situações injustas, insustentáveis ou perigosas.

Nesse esteio, o cinema documental levanta um papel relevante no Oriente Médio, dando voz ao cidadão para que possa desempenhar um trabalho ativo, permitindo-lhe permita tomar partido no discurso midiático. Esta região asiática, assediada constantemente por conflitos bélicos, tem levado jornalistas e diretores a representar a realidade ali vivida através de suas câmeras. O desenvolvimento tecnológico no campo do cinema documental vive uma importante transformação dentro da indústria dos meios de comunicação árabe, proporcionando que haja lugar e se potencialize o jornalismo cidadão, peça chave nesse gênero de produção. No entanto, e apesar dos esforços, a porcentagem de pessoas que participam deste tipo de ativismo social no mundo árabe é ainda baixo. Mesmo assim, cresce o número de filmes e documentários que investigam e analisam temas sóciopolíticos que antes eram tratados nos meios árabes.

Atirar num elefante – To shoot an elephant (2009) é um relato deste tipo, dirigido por Alberto Arce e Mohammad Rujailah sobre uma testemunha presencial na Faixa de Gaza. Mais dados técnicos sobre a produção podem ser acompanhados na ficha técnica abaixo:

Atirar num elefante – To shoot na elephant (2009)
Direção: Alberto Arce, Mohammad Rujailah
Roteiro: Alberto Arce, Mohammad Rujailah
Elenco: Ewa Jasiewicz, Marwan Hamuda, Alberto Arce, Haya Hamdan, Ismael Hamdan, Mohammad Rujailah
Produção: Alberto Arce
Fotografia: Mr. Brown and Mabrilan
Trilha Sonora: Francesc Gosalves
Produção: Eguzki Bideoak e Gazan Days
Duração: 112 min.

escrever, gravar e informar para vários meios de comunicação o que estava acontecendo dentro da faixa da Palestina. Os dois jornalistas mostraram ao mundo o que verdadeiramente ocorreu na região, sendo por alguns dias os olhos de milhões de pessoas alheias ao conflito.

Deste modo, o documentário é um gênero cinematográfico que se caracteriza por seu compromisso com a realidade, mas disto não se pode inferir que ele represente a realidade “tal como ela é”. Não cabe neste trabalho explorar este gênero e sim o cinema de ficção que, como o documentário, configura-se em representação parcial e subjetiva da realidade.

Esta dissertação tem o propósito de, desde o início do projeto de pesquisa, estudar o jornalismo através de filmes, contemplando um dos pontos mais polêmicos do cinema: por um lado sua relação com a realidade física – que reflete de forma verdadeira, simplesmente acreditável ou diretamente falsa –; por outro lado, a figura de quem é justamente o intermediário entre os fatos da realidade e a sociedade, aquele que os transmite e, portanto, inevitavelmente, da sua versão dos mesmos que em primeira e última instância corresponde à interpretação direcionada para o mundo da ação e o mundo do texto. O personagem do jornalista encontra-se em uma posição privilegiada e entendê-la pode ser a chave nessa eterna discussão que enaltece o cinema desde suas origens. O jornalismo deve ser uma cópia da realidade ou simplesmente uma convenção aceita? E seus personagens? A imagem do jornalista no cinema é simbolicamente representativa dessa luta interior no processo histórico da criação cinematográfica por representar ou não o que é?

Às vezes, o jornalista é protagonista, e esse foi um dos recortes da pesquisa. Nem sempre isso ocorre. Em muitos filmes, a figura do jornalista aparece unicamente para enviar um sinal ao espectador de que isso que se está contando – tal e como se está contando – foi e é a história em um sentido *lato*, na verdade deveria se usar a palavra *stricto sensu* nesta historicidade, isto é, o sentido dos fatos em pauta.

O jornalista é, então, a ‘entidade’ absoluta e indiscutível que dá fé aos fatos; outrora com caneta e papel, mais tarde com câmeras e gravadoras. Perante grandes revoluções denuncia uma escura verdade oculta para o mundo.

Do ponto de vista dos gêneros jornalísticos prefere-se quase sempre o jornalismo investigativo ao reflexivo. Poucos filmes se têm produzido sobre o jornalista que em sua rotina de trabalho analisa a política, a economia e os fatos de atualidade. Seu perfil sociológico, de forma geral e como abstração formal do personagem, é o daquele que está em contato com a realidade e a transmite tal como ela é; uma pessoa ativa,

interessada em que a verdade venha à tona, provavelmente íntegro e idealista. Essas caracterizações são simples recursos técnicos para enfatizar que o jornalista no exercício de sua profissão é um canal objetivo e neutro de comunicação: fiável. Mas, isto corresponde com o público de verdade?

Com muitíssimas variações em seu caráter e personalidade, o tratamento formal do jornalista nos roteiros não difere de outros personagens: é uma convenção e sua relação com o jornalista de carne e osso muitas vezes não resulta relevante. O espectador assume, como parte necessária do jogo, que os jornalistas são como se apresentam na tela. Não se submetem a um teste de veracidade – tampouco isto se faz com outros personagens –, basta que seja ‘acreditável’, aceita-se como ele é. E credita como verdadeira sua versão dos fatos que narra.

No percurso da verdade no pensamento ocidental, constatou-se que o jornalista apresenta suas interpretações sobre os fatos. O necessário, o imprescindível é que esta peça se encaixe de forma plausível na estrutura narrativa cinematográfica, na convenção e aceitação feita por todos – autores, críticos e espectadores – para assim ser composto o jogo visual, estético e artístico, que formula a filmografia de atualidade.

O cinema não é mais real nem mais verdadeiro que a novela simplesmente porque narra com planos e não com palavras. O cinema nasce de uma interpretação da realidade, assim como o jornalismo o faz em relação aos fatos. A capacidade do cinema para recriar a realidade do jornalismo e seus personagens permite ao espectador acreditar que também são assim a realidade e as pessoas que exercem esta profissão e, desta forma, desde uma nova perspectiva – o paradoxo da ficção –, ajuda a entender melhor o que acontece.

Nesse enquadramento, este capítulo conclusivo retoma a categoria da verdade e seu protagonismo na filmografia contemporânea, os códigos deontológicos, sua transparência e opacidade na suspensão ou transgressão da ética, assim como os gêneros na construção desta categoria essencial do jornalismo e o poder inovador que a mídia tem dado ao exercício desta profissão.

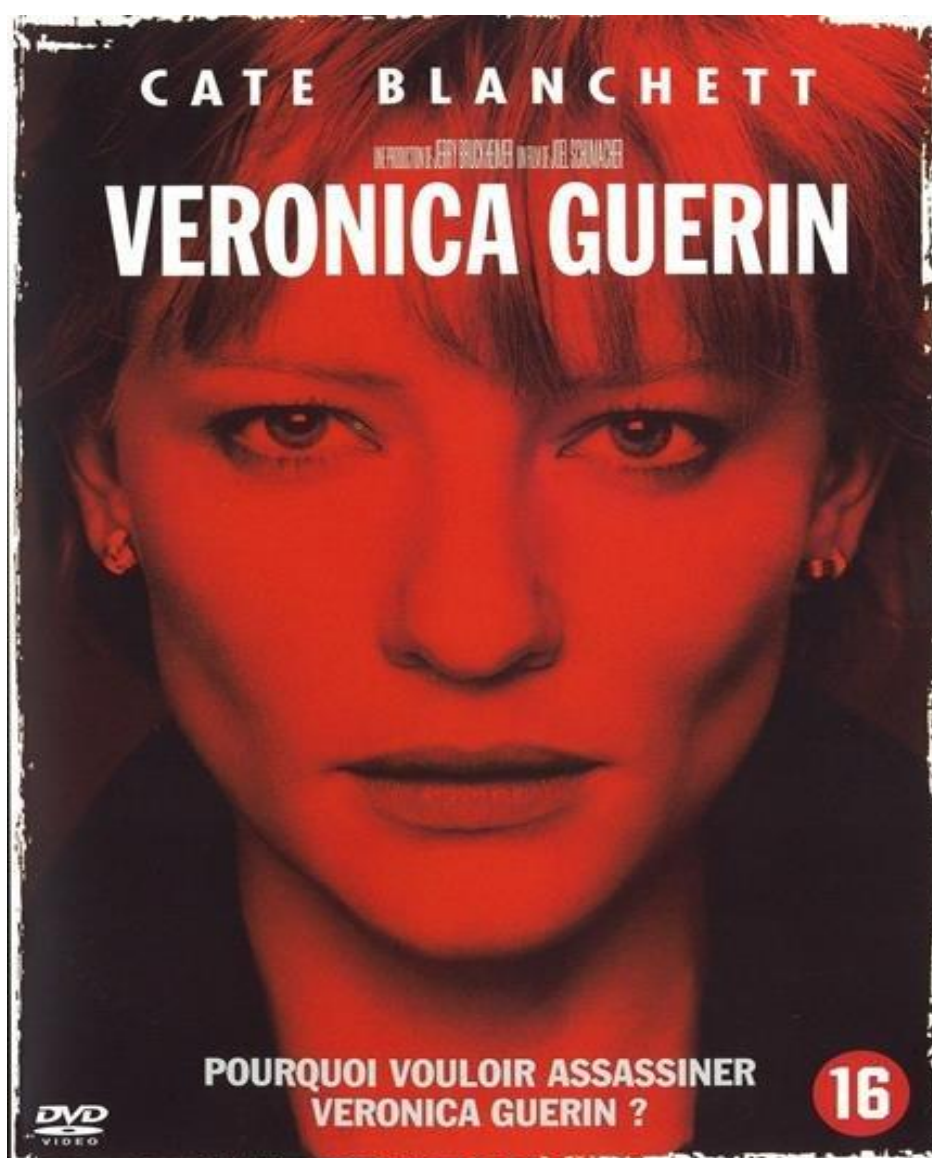
3.1. O protagonismo da verdade

Tanto **O Custo da Coragem**. Veronica Guerin (2003) quanto **Faces da Verdade** (2004), entre outras obras cinematográficas, trazem a categoria da verdade na sua narrativa em alusão direta ao exercício profissional do jornalismo.

O filme que narra a história de Veronica Guerin, do diretor Joel Schumacher, está centrado nos últimos anos de vida dessa jornalista.

Os aspectos de produção desse filme podem ser encontrado em sua ficha técnica:

O CUSTO DA CORAGEM – Veronica Guerin (2003)
Gênero: Drama
Direção: Joel Schumacher
Roteiro: Carol Doyle, Mary Agnes Donoghue
Elenco: Alan Devine, Barry Barnes, Brenda Fricker, Cate Blanchett, Colin Farrell, Emmet Bergin
Produção: Jerry Bruckheimer
Fotografia: Brendan Galvin
Trilha Sonora: Harry Gregson-Williams
Distribuidor brasileiro (Lançamento): Buena Vista Pictures
Produção: Touchstone Pictures e Jerry Bruckheimer Films
Duração: 98 min.



Este filme tem uma estrutura circular. No prólogo e no epílogo se narra o assassinato da repórter em 26 de junho de 1996. Antes, Veronica trabalha para o jornal

The Sunday Independent e começa a investigar quem eram os chefes das redes do narcotráfico em seu país. O tráfico de drogas era um dos maiores problemas da Irlanda como se reconhece logo no início do filme: “Elevou a delinquência aos níveis mais altos jamais conhecidos, 15 mil pessoas se injetavam heroína a cada dia; alguns desses consumidores tinham apenas 14 anos”.

Os primeiros 20 minutos do filme são os que pior retratam o caso de Veronica Guerin devido a três aspectos fundamentais: 1) Falta de verossimilitude baseada nas pobres atuações de vários atores secundários sem a dimensão verbal e não-verbal na forma de desenvolver os diálogos e a caracterização dos personagens. Veronica visita um bairro deprimente no qual grande parte dos moradores está destrozada pelo consumo de heroína. Passa por uma praça cheia de seringas sujas de sangue e as crianças brincam com esses objetos. A seguir, entra em um prédio e lá conversa com vários jovens viciados. Uma garota está muito pálida e com o rosto sujo. Outro garoto, também consumido pelas drogas, apresenta os olhos, a boca e o nariz muito avermelhados. Seu aspecto é tão exagerado que pode-se inferir ser fruto da maquiagem em excesso. Pouco depois, a protagonista volta ao bairro. Desta vez acompanhada de um dos moradores.

- *As mulas utilizam os menores para fazer seu trabalho. Sabem que não podem – polícia - tocar nos garotos. Todo mundo sabe o que acontece por aqui. Só neste bloco, no ano passado, morreram oito garotos por causa da droga. Oito. Todos menores de 14 anos. Quatro eram filhos da minha irmã Iris.* Morador.

- *Meu Deus! Sinto muito.* Veronica.

- *Hum! A polícia faz vista grossa. Disse que são problemas familiares. Há famílias que se renderam. Por isso formamos um grupo de pais contra a droga. Agradeceria que você escrevesse sobre nós.* Vizinho.

A expressão e atitude da personagem que encena um morador da comunidade avassalada pelas drogas, quando fala com Veronica sobre suas perdas, não é natural. Após a morte de quatro sobrinhos vítimas do consumo de entorpecentes, sua única reação sentimental ao conversar sobre o tema é dizer “hum!” e lembrar da polícia inoperante. Em seguida, a jornalista e o morador se encontram com um dos garotos viciados que conheceram alguns dias antes.

- *Pode nos ajudar Jimmy?* Morador.

- *Ele já sabe, Martin Cahill, “O General”. Você conhece?* Veronica perguntando ao jovem Jimmy, usuário de drogas.

- *Quanto eles lhe pagam dão para passar as drogas?* Veronica.

- *É melhor ir embora. Não quero que me vejam com você.* Jimmy.

- *Deixe a gente ajudar você, Jimmy. Posso te arrumar um bom lugar para esta noite.* Veronica.

- *Algum de vocês quer fazer sexo comigo? Não sou caro não.* Diz Jimmy e sai correndo. Enquanto isso, Veronica e o morador mostram através da expressão que o rapaz não tinha jeito.

- *A conta por favor. Morador.*
- *Roubaram sua carteira. Veronica.*

As interpretações dos atores que dão vida a Jimmy e ao morador do bairro atingido pelas drogas são muito superficiais e o diálogo entre eles é artificial. O menos acreditável é a reação de Veronica e o morador após o momento em que o adolescente se oferece em prostituição e foge. Sua expressão facial e seus gestos significam: o que se pode fazer, é ele quem perde, nós só queríamos ajudá-lo; 2) Uso forçado da música. Uma canção celta acompanha a maior parte das cenas e em lugar de sublinhar determinados aspectos das mesmas, dá um toque dramático, exageradamente sentimental; 3) Durante esses primeiros minutos, os comportamentos desta jornalista investigativa são mais parecidos com os de um *paparazzi* ou de uma “repórter anônima”.

O verdadeiro jornalismo investigativo, segundo J. Saltzman (2002, p. 6), é aquele que por meio de sua intuição, seu trabalho, seu esforço e suas próprias fontes, descobre algo que o público não conhece e que as pessoas afetadas desejam manter no mais estrito segredo. Veronica não se dirige às fontes adequadas. Apresenta-se na casa de cada um dos narcotraficantes, Martin Cahill, por exemplo. Na porta, com um bebê nos braços, está sua mulher.

- *É você a senhora Cahill? Francis Cahill?* Veronica. A senhora Cahill entra na casa e sai ao jardim. Veronica a encontrar ali de novo.
- *É você a senhora Cahill? Francis Cahill?* Veronica.
- *Sim. Senhora Cahill.*
- *Sou Veronica, uma amiga de John Traynor.* Veronica.
- *Sei quem é. Senhora Cahill.*
- *Seu marido está em casa?. Quero lhe pedir um favor.* Veronica.
- *Martin Cahill não faz favores a jornalistas. Vá embora daqui.* Senhora Cahill.
- *Sei que ele vende drogas. Algum comentário? Ele matou um viciado e revendedor que não o pagou. Foi por causa das drogas? Só quero um comentário extraoficial. Não vou embora enquanto...* Veronica.

Nesse momento surge o senhor Cahill sem pronunciar nenhuma palavra.

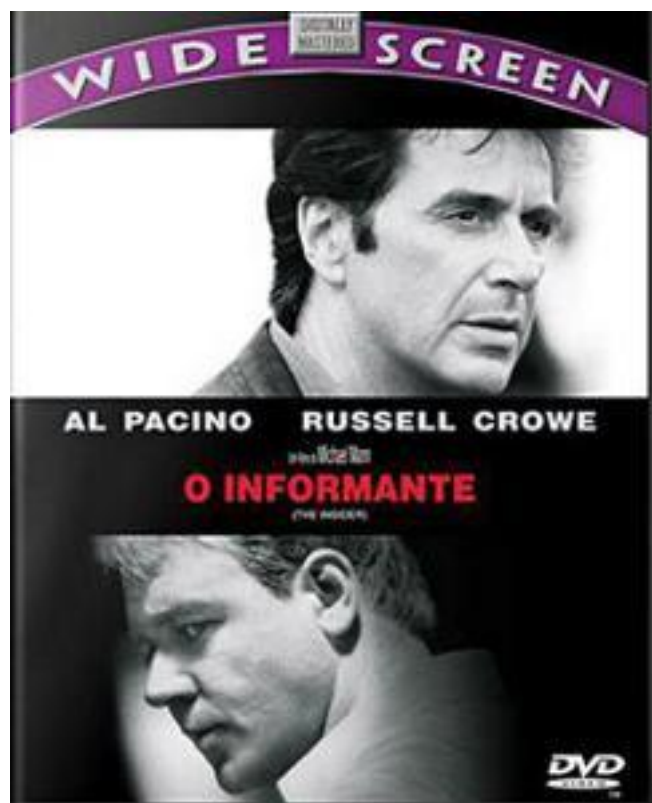
- *Poderia me fazer um favor? Preciso dos nomes dos garotos que vendem drogas para você. Farei um favor a você. Não escreverei o que dizem de você. Todos já sabem. Que tem filhos com suas cunhadas. Aqui tem meu número. Ligue-me, até logo.* Veronica.

É habitual que as pessoas ressentidas estejam dispostas a falar, mas por que o chefe de uma rede de narcotráfico, com um próspero negócio, iria dar qualquer declaração sobre seus atos escusos? Está claro que este não está interessado em revelar nenhum tipo de informação que lhe prejudique. Além do mais, como Veronica vai

conseguir persuadi-lo invadindo a sua privacidade e gritando perguntas? O mais inverossímil da cena é a última questão formulada. Veronica pretende que Martin Cahill lhe diga o nome dos menores que usam e vendem drogas. Mesmo com o *quid pro quo* a continuação não fica atrás: não revelar que tem filhos com suas cunhadas em troca dos nomes. Está claro que a jornalista não se coloca no lugar do outro. É provável que para um narcotraficante, assassino e torturador, não seja uma preocupação angustiante ter filhos com suas cunhadas.

Ao se comparar a atitude de Veronica Guerin com o protagonismo de **O Informante** (1999), o jornalista age de forma oposta. Sobre este filme, ele pode ser reconhecido nos seus aspectos técnicos:

O INFORMANTE – The Insider (1999)
Gênero: Biografia, suspense
Direção: Michael Mann
Roteiro: Eric Roth, Michael Mann
Elenco: Al Pacino, Russell Crowe, Christopher Plummer, Diane Venora, Philip Baker Hall, Lindsay Crouse, Debi Mazar, Stephen Tobolowsky
Produção: Michael Waxman, Michael Mann, Pieter Jan Brugge
Fotografia: Dante Spinotti
Trilha Sonora: Jan Garbarek
Distribuidor brasileiro (Lançamento): Buena Vista Home Entertainment
Produção: Blue Lion Entertainment, Forward Pass Kaitz Productions, Touchstone Pictures
Duração: 157 min.



Na produção, o personagem Lowell Bergman não vai em nenhum momento na indústria de tabaco Brown & Williamson. Sua fonte é Jeffrey Wigand, um homem que foi mandado embora da empresa e sente a necessidade de falar sobre os males que o cigarro faz e como a indústria confecciona seus produtos para viciar os usuários. O filme é baseado na entrevista que um ex-executivo da indústria do tabaco concedeu, em 1994, ao famoso programa 60 Minutos, da rede norte-americana CBS. Lowell não o incomoda com perguntas, mas usa seu tempo para conhecê-lo, tratar e ver o que necessita. Com isto, não se quer dizer que só exista uma forma de proceder no jornalismo investigativo, no entanto, é preciso saber escolher as fontes e negociar com elas.

Retomando-se a conduta de Veronica, ela própria demonstra, no decorrer da narrativa, a importância de colaborar com outros poderes e consultar documentos. O filme não consegue retratar de forma acreditável – verossímil – esta jornalista na vida real, mas melhora após aquele duvidoso começo. Cahill é assassinado e o IRA, responsabilizado indevidamente por sua morte. A repórter utiliza sua intuição ao se dar conta de que a autoria do crime é falsa. Como a própria família do morto afirma, os autores são outros mafiosos. Guerin começa a visitar um jovem delegado de polícia de nome Chris. Ele possui informações sobre Cahill e outras pessoas relacionadas com o comércio de entorpecentes. Graças a ele descobre o autêntico chefe da rede do narcotráfico, que permanece nas sombras, John Guilligan. Em princípio, o representante de Dublin no parlamento, Tony Gregory, mostra-se contrário à atuação de Veronica.

- Nenhum grupo está envolvido no assassinato de Cahill. Esta Mulher – referindo-se a Veronica – é uma incendiária, trata os rumores como fatos. Gregory.

No entanto, Veronica consegue seu apoio, o que lhe permite consultar os registros de propriedade e as empresas de Gilligham e saber quem são os acionistas que fazem parte delas. Tem acesso até à sua declaração de imposto de renda. É um exemplo dos benefícios que derivam da colaboração entre os poderes. Veronica se mostra punitiva e missionária. Vê no jornalismo um instrumento com o qual pode contra injustiças e busca influir, mudar as circunstâncias.

*- (...) Acredita que gosto de fazer isso? Não gosto. Tenho que fazer. Veronica.
- É uma jornalista, você escreve. Deixe a polícia investigar. Marido.
- A polícia não pode fazer nada. Eles vão se safar como sempre. Houve 14 atentados em 14 meses. Veronica.*

- *Sei, você foi uma das vítimas. Marido.*
- *Sei quem são, não sairão impunes. Veronica.*

E em entrevista concedida a uma colega de televisão, afirma:

- *Colocam os jornalistas na cadeia por fazerem seu trabalho... Veronica.*
- *Sugere aumentar as penas para delitos relacionados com drogas?* Entrevistador.
- *...os fiscais da fazenda... são pagos só para recolher os recursos declarados sem se preocupar se são provenientes das drogas...a polícia pode pegar o dinheiro das drogas, mas não ficar com ele. Veronica.*

A protagonista é advogada e adversária. Defende os que não têm visibilidade trazendo à luz as mazelas dos poderosos.

- *O estado das ruas, agulhas para todos os lados. Devia ter visto aqueles bandidos, exibindo suas Mercedes. Quantas doses – de heroína - a 5 libras são necessárias para comprar um carro desses novo? Quantas crianças? Ninguém escreve sobre isso. Ninguém liga, não interessa. Alguém precisa ir atrás desses miseráveis. Estão fazendo uma fortuna. É sobre isso que deveria escrever. Isso não seria medíocre. Veronica.*
- *Por que se arrisca?* Entrevistador.
- *Quero chamar a atenção sobre uma cultura que existe em nossa sociedade e da qual ninguém sabe nada. Veronica.*

Enfim, deixando de lado o começo e outros aspectos do filme, trata-se de uma jornalista investigativa que não se importa em “arriscar sua vida” por “uma história que traga à luz o crime e a corrupção”. Mesmo depois de receber ameaças, um tiro na perna, ter sido duramente espancada e ainda sofrer a pressão de sua própria família e de seus chefes lhe pedindo para deixar investigação sobre o narcotráfico, ela segue em frente.

- *Adoro meu trabalho. Posso fazer algo que mude as coisas. Você faria o mesmo se visse a essas crianças na rua. Não me vejo cobrindo moda nem fazendo uma coluna sobre jardinagem. Veronica.*
- *Resolvi dar queixa contra quem me agrediu, sem fazer isso estaria perdendo muito os deixando me intimidarem. Não vou fazer isso porque seria pior para mim e pior para o jornalismo se eu ou qualquer jornalista se intimidasse. Quer dizer que eles teriam vencido e eles não vão vencer. Veronica.*

Não é estranho que estes repórteres acabem encontrando a morte, que chega pelas mãos de “gângsteres”, ou dos assassinos, corruptos envolvidos em sua história ou da “polícia corrupta” (SALTZMAN, 2002, p. 7). Assim, Veronica é assassinada por Brien Meehan que segue ordens de John Gilligan.

Este assassinato fez despertar a população da Irlanda, que começou a se manifestar contra o narcotráfico e por isso o país introduziu mudanças nas leis. A busca

pela verdade traçada por Veronica Guerin é um exemplo de martírio, o que reforça o caráter missionário da protagonista aliado à sua profissão.

Outro filme que traz o protagonismo da verdade é justamente **O preço de uma verdade** (2004) de Billy Ray, uma reconstrução da história real do jovem Stephen Glass de 24 anos, que atuou como repórter na prestigiosa revista The New Republic. Entre os créditos de produção do filme estão:

O PREÇO DE UMA VERDADE - Shattered Glass (2004)
Gênero: Biografia, drama, suspense
Direção: Billy Ray
Roteiro: Billy Ray
Elenco: Hayden Christensen, Peter Sarsgaard, Chloë Sevigny, Rosario Dawson, Hank Azaria, Melanie Lynskey, Steve Zahn, Mark Blum
Produção: Tom Cruise e Paula Vagner
Fotografia: Mandy Walker, A.C.S.
Trilha Sonora: Mycahel Danna
Distribuidor brasileiro (Lançamento): Columbia Pictures
Produção: Lions Gate Films Inc., Baumgarten Merims Productions
Duração: 93 min



Sobre o personagem principal, Glass, um dos jornalistas mais promissores de Washington, tendo publicações em revistas como a *Rolling Stone*, *Harper's*, entre outras, era admirado pela originalidade de seus artigos e sua capacidade para conseguir testemunhas e fontes das mais variadas. Entretanto, o que parece ser uma grande intuição na busca de temas e protagonistas surpreendentes, revela-se como um talento

inato para o desenvolvimento de histórias de ficção, pois suas reportagens são inventadas.

No começo do filme se vê o protagonista em uma das turmas de seu antigo instituto de ensino. Uma de suas professoras o convida para dar uma palestra aos alunos sobre como trabalha um bom jornalista. Glass visivelmente está motivado ao ter um público para escutá-lo e lhes oferece algumas impressões sobre a profissão.

- Alguns jornalistas acreditam que o conteúdo político é o que faz memorável um artigo. Acredito que são as pessoas que descobre. Suas estranhezas, seus defeitos, aquilo que as faz curiosas e mais humanas. O jornalismo é a arte de captar os comportamentos. É preciso saber para quem escreve e aproveitar o que lhe dão de melhor. Eu tomo nota do que as pessoas fazem. Averiguo o que as move, o que as assusta. E sobre isso escrevo. Deste modo são as pessoas que contam a história. Stephen Glass.

Através destas afirmações é fácil entender que Glass é uma pessoa perceptiva. Interessam para ele “os outros” ainda que não para contar histórias sobre eles, mas para manipulá-los.

Ele não se fixa no comportamento ou nas necessidades de suas fontes, que não existem porque seus artigos são inventados. Estuda seus próprios colegas, seus chefes e os diretores de outras revistas. O objetivo é ser agradável para ganhar a confiança e a consideração de todos. Uma vez que sabe quem está em sua frente, trata de satisfazê-los dizendo aquilo que querem ouvir ou fazendo algo por eles e ganhar reconhecimento. Por exemplo, em uma reunião em sua casa, põe o nome de uma de suas colegas, Amy, em uma garrafa de Coca-Cola e a coloca na geladeira. Quando Amy a vê fica muito emocionada pelo gesto.

- Faz pelo menos dois anos que te falei que gostava da Coca-Cola muito gelada. Ele aparenta surpresa e tira importância ao assunto: - “Ah Pensei que gostaria”.

Glass maneja uma destreza comunicativa que é chave na hora de obter informações sobre o outro: a escuta ativa. Presta atenção ao receptor e através do que disse e como o diz, extrai seus pensamentos e sentimentos. Assim, sabe como tratar aos demais e como fazê-los se sentirem importantes. O jornalismo é para ele um exercício de vaidade.

- É mal pago, trabalha uma quantidade de horas tremenda, mas pessoas importantes leem o que você escreve: presidentes, legisladores. Seu trabalho pode até mesmo influenciar a política do país. Isso é um privilégio incrível e uma grande responsabilidade... Vocês só querem ver seus nomes publicados. Não? Isso me soa familiar.

Há que levar em conta que mente ao falar da responsabilidade. Só lhe interessa estar na pauta de um meio de prestígio dirigido às elites para se sentir poderoso. Stephen Glass. Nesse contexto, sua palestra também não é real, apenas algo que imagina para se sentir admirado e importante.

Na recriação da cena, há três detalhes que destacam sua necessidade de reconhecimento: um quadro pendurado na parede da classe com alguns fragmentos e títulos de seus melhores trabalhos, uma professora que se coloca a seu lado sorridente, sublinhando suas qualidades e uma garota que flerta com ele. Trata-se de um jornalista grato porque com seus textos inventados busca divertir a audiência.

Apesar do rigoroso sistema de comprovação e checagem de artigos que segue a *The New Republic* – processos de revisão que incluem três corretores diferentes e advogados –, é um redator da revista online *Forbes* que descobre a fraude. O Paraíso dos Hackers, título da matéria de Glass, configura-se como o estopim para que sua farsa seja desmascarada.

O repórter Adam Penenberg da revista eletrônica citada é questionado por não ter acompanhado a convenção sobre os hackers. Perspicaz, consulta algumas das referências da reportagem como o nome do hacker e de seu representante, pessoas que trabalhavam na empresa de software afetada pelas suas ações. Nenhum deles existia e o jornalista e seu chefe se colocam em contato com o então diretor de *The New Republic*, Chuck Lane.

Entretanto, descobrir o engano não será fácil porque Glass abre uma página na web em nome da empresa que ele inventou, cria telefones – só secretárias eletrônicas atendem – dos personagens envolvidos, imprime cartões de visita de um agente e até faz com que seu irmão, que está na Califórnia, chame Lane fazendo-se passar pelo diretor da empresa relatada. Isto exemplifica a facilidade com que se pode construir uma notícia falsa. Em entrevista para a *Associated Press*, o verdadeiro Glass disse que criou uma bola de neve sem fim. Para cada mentira que escrevia, outras tantas eram desenvolvidas com o objetivo de sustentar a original.

Também na década de 1990, durante a Guerra do Golfo (1990-1991), o próprio governo norte-americano e do Kuwait são um bom exemplo da construção de uma verdade que não existe. Com o objetivo de que a população apoiasse a intervenção no conflito na região, as câmeras gravam a terrível história da enfermeira Nijirah-al Sabah. A jovem afirma entre lágrimas que presenciou como os soldados iraquianos entraram em um hospital e desconectaram várias incubadoras deixando morrer 312 bebês

prematureos que estavam lutando pela vida. Acrescentando inclusive que “os haviam jogado no chão”. “A notícia deu a volta ao mundo” (PIZARROSO, 2008, pp. 3 - 19).

Depois disto, descobriu-se que tudo era falso e Nijirah, filha do embaixador do Kuwait nos Estados Unidos. Assim como Nijirah, Glass também aparentava sentir temor e descrevia seu suposto inimigo, Lane – diretor da redação –, como malvado. No entanto, sob essa fachada escondeu uma grande astúcia que lhe permitiu dar vida a todas essas manobras. Sua estratégia era colocar a totalidade de seus colegas e seu ex-diretor contra o atual comandante da *Republic*, Lane.

- É vingativo e por isso me tirou do meio... Tem me castigado pela lealdade que tenho por ele. Sinto medo do que pode chegar a fazer. Stephen Glass.

O caso de Glass obriga a se formular o questionamento sobre até que ponto a urgência em produzir informação e a exigência de que esta seja impactante, influenciam negativamente nos jornalistas. Como o mesmo protagonista reconhece:

- O jornalismo é um trabalho muito duro. Todo mundo fica pressionado e nos sacrificamos por sair com a edição a tempo. Stephen Glass.

A pressão e a necessidade de conquistar resultados a cada edição de uma publicação ou produto jornalístico propiciam o sensacionalismo e a invenção dos fatos. Glass não é uma exceção. Há outros casos verídicos na história do jornalismo que trazem profissionais mentirosos. Em 1981, pela primeira vez um *Prêmio Pulitzer* de Jornalismo teve de ser devolvido. Janet Cooke, jovem repórter do *Washington Post*, fraudou uma história. Ela havia conquistado o prêmio por causa de uma reportagem de uma criança de oito anos de idade que usava heroína. Porém, a criança era uma invenção. O freelancer italiano, Tommaso Debenedetti publicou durante os anos 2000 uma série de entrevistas inventadas, cerca de 60, em um jornal provinciano. Foram dezenas de autores mundialmente famosos e premiados com o Nobel da literatura. Porém, nenhum deles lembrava de ter conversado ou dado algum tipo de declaração ao jornalista. Debenedetti também havia "entrevistado" Desmond Tutu; Elie Wiesel, o cardeal Ratzinger, pouco antes de sua eleição para o papado, Mikhail Gorbachev e o Dalai Lama. Em um primeiro momento, o repórter disse que as entrevistas eram reais e que os entrevistados tinham motivos egoístas para negá-las. Posteriormente, Debenedetti confessou tudo para o jornal espanhol *El Pais* e disse que pretendia ser um jornalista cultural respeitado e no primeiro momento pensou que tudo seria uma piada, mas os editores que recebiam seus textos jamais conferiam ou questionavam suas histórias. Por isso, o freelance nunca manda suas entrevistas para jornais maiores. Em

2002, o *New York Times* demitiu o jornalista Michael Finkel por publicar uma história falsa na revista dominical da publicação, a *Times Magazine*.

O repórter inventou o perfil de Youssouf Malé, um jovem do Mali, que teria se vendido para trabalhar na Costa do Marfim, em uma lavoura de cacau. O jornalista inclusive forjou uma fotografia. Outro caso célebre foi o da novela de rádio transmitida em 1938 pela CBS. Por causa dos detalhes, os ouvintes acreditaram que a produção do diretor Orson Welles fosse verdadeira. Tratava-se da adaptação de **Guerra dos Mundos**. Muitas pessoas que ligaram o aparelho no meio do programa pensaram que o planeta estava sendo invadido por alienígenas.

No caso em estudo, retratado no filme **O Preço de Uma Verdade**, investigação da Forbes digital e do editor Michael Lane encarregaram-se de acabar com Glass.

A necessidade de ser original para surpreender o público e fazer com que as pessoas sigam um programa de rádio/televisão ou comprem um exemplar impresso têm influenciado na aparição de um recente gênero: o info-entretenimento, que chega apoiado pela mercantilização da informação, já que cada vez mais, trata-se de temas sensacionalistas, relegando a um segundo plano as notícias políticas ou “duras” (ORTELLS, 2009, p. 341).

Retomando o filme acima citado, duas repórteres da *The New Republic* conversam sobre os estilos de reportagem e como conseguir o mesmo sucesso de Glass junto à crítica.

- *A análise política já não é o mais importante. Agora querem cor, querem matizes. Humor.* Amy.

- *Mas Amy, teu estilo nos diverte.* Caitlin.

Já o diretor de redação constata que foram enganados.

- *Ele nos nos entregou ficção trás ficção e nós publicamos. Só porque nos parecia divertido.* Chuck Lane.

O conceito de info-entretenimento se caracteriza por desenhar os limites entre o que se considerava puramente informativo e o entretenimento. Aplica-se, sobretudo, à televisão, mas vários dos artigos de Glass citados no filme cumprem com algumas das características fundamentais do gênero: a espetacularização ou ter como protagonistas gente anônima.

Ambos os filmes, recém analisados, oferecem dois tipos de imagens relacionadas com o protagonismo do jornalista, a do profissional de imprensa participante, missionário e punitivo e o que se serve do jornalismo para alcançar interesses pessoais.

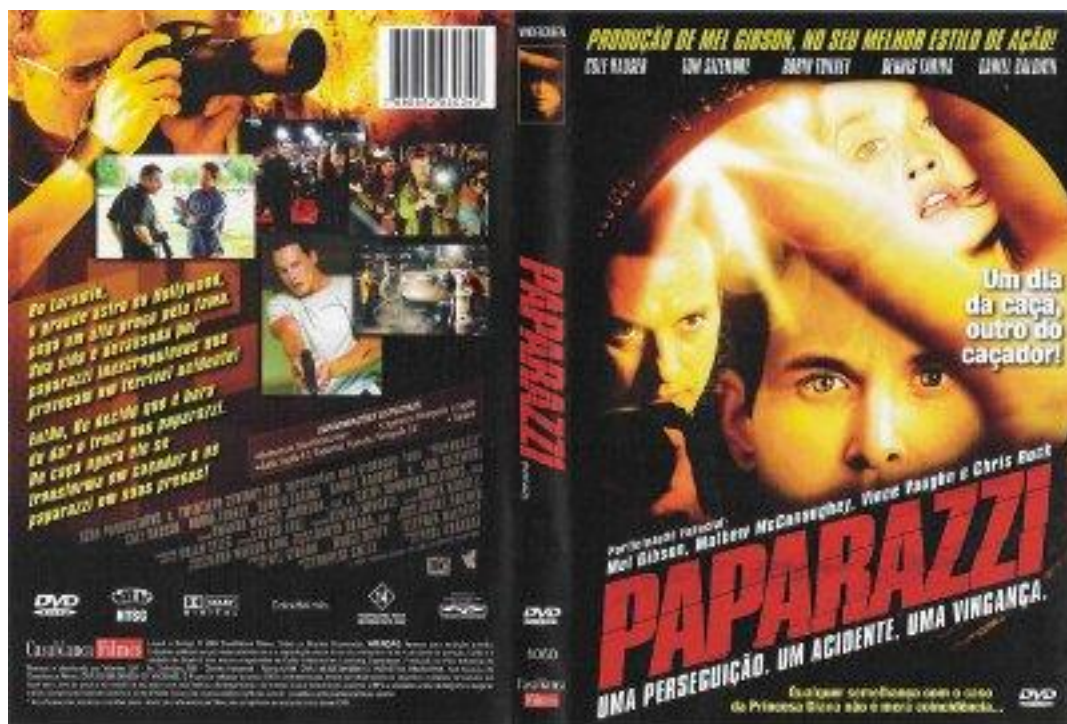
No caso do jornalismo investigativo de Veronica Guerin, o que move a repórter é mostrar o que há por baixo da fachada criada pelos poderosos ou corruptos. Considera-se o poder da audiência e percebe-se na profissão um instrumento com o qual se pode mudar as coisas. No segundo caso, que contempla Stephen Glass, encontram-se pessoas de egos desmedidos que buscam a fama e o reconhecimento. Glass carece de considerações éticas ou morais, em diferentes níveis; mente e engana ao inventar fontes e fatos colocando em perigo a credibilidade do meio para o qual trabalha.

As consequências do trabalho do jornalista participante são positivas. No entanto, seu trabalho se vê constantemente ameaçado por seu próprio meio – oposição entre o ser humano de negócios e o informador –, os anunciantes ou os protagonistas de sua informação.

Caso triste é o de Veronica Guerin, que perde a vida para denunciar um dos chefes da máfia irlandesa, John Gilligan. Frente a eles, os jornalistas com sede de fama se encaixam perfeitamente com o sistema.

Outro filme que trata diretamente sobre o preço da fama é **Paparazzi** (2004). Sobre a película, apresenta-se os seguintes créditos:

PAPARAZZI (2004)
Gênero: Ação
Direção: Paul Abascal
Roteiro: Forry Smith Forry Smith
Elenco: Andrea Baker, Blake Michael Bryan, Cole Hauser, Daniel Baldwin, Dennis Farina, Greg Castro, Joe Basile, Jordan Baker, Kelly Carlson, Kevin Gage, Lauren Birkell, Robin Tunney, Tom Hollander, Tom Sizemore, Wendy Braun
Produção: Bruce Davey, Kevin Lake, Louise Rosner, Mel Gibson e Stephen McEveety
Fotografia: Daryn Okada
Trilha Sonora: Brian Tyler
Distribuidor brasileiro (Lançamento): Casablanca Filmes
Produção: Twentieth Century Fox Film Corporation, Icon Entertainment International
Duração: 84 min



Parte do filme, principalmente a do acidente, foi inspirada na morte da Princesa Diana que teve grande repercussão, bem como a cobertura jornalística desenfreada que os fotógrafos exercem sobre as celebridades em geral.

Esse “jornalismo rosa” como é chamado, ocupa um lugar predominante na atualidade midiática. Grande porção da programação televisiva está protagonizada por este tipo de temática que indaga a vida privada de personagens famosos ou populares, mostrando detalhes íntimos que nem sempre querem ser desvelados por seus protagonistas. Por sua parte, a imprensa escrita dedica numerosas páginas a este tipo de informação, perfeitamente comprovável em várias das revistas de “papel couche” que se podem encontrar no mercado. O “jornalismo rosa” guarda alguma semelhança com o sensacionalista, por ser e ter sido criticado constantemente pela opinião pública. Ainda assim segue sendo um pilar forte para os meios de comunicação. É consumido por numerosa audiência e gera importantes quantias de dinheiro.

Paparazzi é uma crítica ao comportamento dos meios de comunicação que seguem os famosos para vender sua intimidade. O filme conta a história de um astro do cinema, Bo Laramie, encarnado pelo ator Cole Hauser, seguido incessantemente pelos ‘paparazzi’. Laramie tenta dissuadi-los de maneira pacífica e amistosa, mas os fotógrafos não param na tentativa de conseguir as instantâneos do ator.

Os fotojornalistas o perseguem e, durante um trajeto de carro, causam um acidente que deixa sua mulher ferida e seu filho de oito anos paralisado. Cheio de raiva pelo ocorrido, Bo decide fazer justiça com suas próprias mãos.

Para alcançar reconhecimento é necessário ter audiência e apresentar algo que caia no gosto popular ou do consumidor de certo produto midiático. Os *paparazzi* põem todo seu empenho nisso. Cumprem, portanto, com a máxima dos proprietários – gerar audiência para atrair anunciantes e obter benefícios. Também são idôneos para com os gêneros que agora dominam os meios: a tele-realidade e o info-entretenimento.

No primeiro caso, conseguem com que os protagonistas falem de sua intimidade sem nenhum reparo, transformam a expressão de emoções em sentimentalismo, não têm escrúpulos perante as histórias e imagens violentas ou dolorosas e sabem como criar um autêntico espetáculo. No segundo caso, constata-se as fontes mais extravagantes e conseguem as informações mais surpreendentes.

Por último, reflete-se o benefício da colaboração entre poderes, por exemplo, Veronica com a polícia e o deputado.

Nessa mesma linha, **Intrigas do Estado** (2009) é um filme que trata diretamente sobre este assunto: as sombras do poder. Para a sequência da abordagem fílmica faz-se necessária a apresentação da ficha técnica:

INTRIGAS DE ESTADO - State of Play (2009)
Gênero: Drama, ação
Direção: Kevin Macdonald
Roteiro: Billy Ray, Matthew Michael Carnahan, Tony Gilroy
Elenco: Ben Affleck, Bonita Friedericy, Brianna Womick, David Harbour, Harry J. Lennix, Helen Mirren, Jason Bateman, Jeff Daniels, Katy Mixon, Maria Thayer, Rachel McAdams, Robin Wright Penn, Russell Crowe, Viola Davis, Wendy Makkena
Produção: Andrew Hauptman, Ellen Bronfman, Eric Fellner, Eric Hayes, Tim Bevan
Fotografia: Rodrigo Prieto
Trilha Sonora: Alex Heffes
Distribuidor brasileiro (Lançamento): Paramount Pictures
Produção: Universal Pictures, Working Title Films, StudioCanal, Relativity Media, Andell Entertainment
Duração: 127 min



Na presente produção os jornalistas de investigação voltam a ser protagonistas. A missão deles consiste em desentranhar tramas de corrupção, abuso de poder e chantagem, nas quais jogam interesses de mercados pela ambição econômica. Nessa situação o jornalista se envolve em um conflito interno e em uma crise ética e moral, tanto no nível profissional quanto pessoal. O mix: política e jornalismo ou o trio política/poder e jornalismo têm-se convertido em um clássico da “sétima arte”, chegando a criar seu próprio gênero. Diretores e roteiristas inspiram-se nessas sequências detetivescas marcadas por uma forte dose de ação e de suspense.

O filme é a adaptação da mini série de televisão britânica com o nome de **State of play – A sombra do poder** e narra a relação entre um congressista, Ben Affleck, e um repórter, encarnado por Russell Crowe. Ambos se envolvem em um caso de dois assassinatos que, aparentemente, nada têm a ver entre si. Cal McCaffrey é um jornalista de Washington D.C., cuja intuição o leva a descobrir o envolvimento de algumas das figuras mais proeminentes da política norte-americana com os referidos misteriosos assassinatos. O congressista Stephen Collins é considerado o futuro de seu partido, eleito presidente do comitê que supervisiona os gastos da defesa. Sua ajudante/amante é assediada e assassinada de maneira trágica e vem à luz alguns segredos dessa relação. McCaffrey, enquanto segue a pista dos assassinos com a ajuda de sua companheira, interpretada por Rachel McAdams, descobre um complô que ameaça as estruturas de poder da nação. Quando muito dinheiro está em jogo a integridade se coloca em tela de

juízo. O virtuoso jornalista – em relação às práticas da profissão – quer a verdade a qualquer custo, não se contenta com meias informações e apresenta a realidade mesmo tendo de acusar seu suposto amigo.

3.2. A transparência da verdade em *Todos os homens do presidente*

Todos os homens do presidente (1976) de Alan Pakula é um filme baseado em uma história verídica, muito conhecida: a investigação que o diário *The Washington Post* realizou sobre os bastidores do escândalo de *Watergate*, o escândalo político que terminaria com a renúncia do presidente dos Estados Unidos, Richard Nixon. Sobre o filme em tela, a ficha técnica:

TODOS OS HOMENS DO PRESIDENTE - All the President's Men (1976)
Gênero: Drama, policial
Direção: Alan J. Pakula
Roteiro: Carl Bernstein, Bob Woodward e William Goldman
Elenco: Dustin Hoffman, Robert Redford, Jack Warden, Martin Balsam, Hal Holbrook, Jason Robards, Jane Alexander, Ned Beatty
Produção: Jon Boorstin, Michael Britton e Walter Coblenz
Fotografia: Gordon Willis
Trilha Sonora: David Shire
Distribuidor brasileiro (Lançamento): Warner Home Video
Produção: Warner Bros., Wildwood, Wildwood Enterprises
Duração: 128 min



O filme se baseia no livro escrito pelos jornalistas encarregados da investigação, Bob Woodward e Carl Bernstein, interpretados por Robert Redford e Dustin Hoffman, respectivamente. De fato, como se pode observar, o filme retrata, justamente, a visão que ambos os repórteres dão ao escândalo Watergate, versão que pode ser considerada parcial ou limitada. O filme começa com Woodward, um jornalista novato e preocupado com assuntos locais de menor transcendência, sendo enviado, em junho de 1972, para realizar uma reportagem sobre um suposto roubo no quartel do Partido Democrata, localizado justamente no edifício Watergate. Cinco pessoas tinham sido surpreendidas em atitude suspeita e sem autorização, durante a noite anterior. Na audiência, Woodward se dá conta que os indivíduos presos não correspondem ao perfil dos ladrões. Estão bem vestidos, têm dinheiro no bolso, quatro deles são cubanos, em mais de um caso declaram como profissão “anti-comunistas” e um deles alega haver sido assessor da CIA.

A intuição leva Woodward a suspeitar que se trate de algo distinto de um simples roubo. De volta à redação e reunido com seus colegas, começa a falar da possibilidade de que se trate de uma operação de escuta ilegal. Neste grupo está incluso Bernstein, um repórter também jovem, mas de maior experiência, formado na “escola empírica de redação”, que se entusiasma com a possibilidade de uma investigação transcendente. Ambos são designados para seguir de perto o caso Watergate.

Ao longo da investigação, Woodward e Bernstein enfrentarão dois tipos de problemas diferentes, os relacionados com a compreensão de uma série de fatos e relações complexas, que além do mais se desenvolvem de maneira oculta e clandestina, e os derivados da necessidade de reunir provas acerca das descobertas. Na medida em que avança o filme, este último tipo de problema torna-se cada vez mais crucial. Perante uma especulação de Bernstein, seu chefe o incriminará dizendo: “Não me interessa no que acredita, só no que sabe”.

Aqui não se trata da escrita de um artigo de opinião, não são aptas as conjecturas, deve-se provar que a cada afirmação envolve um fato, trata-se da informação objetiva acerca dos acontecimentos. O jornalismo moderno não se baseia na ideia de que o mundo é uma construção significativa, ou que a verdade é relativa a um determinado sistema de categorias. Estes pressupostos são quase óbvios na contemporaneidade, das ciências sociais e da filosofia da linguagem. Neste sentido, a verdade como categoria situa-se no âmbito epistêmico do exercício do jornalismo.

Antes de tudo, no jornalismo se supõe que os fatos são independentes de suas percepções, que são alcançáveis pelas pessoas e que os meios de comunicação podem

limitar-se à transmissão de uma realidade objetiva. Além de que os jornalistas mais lúcidos não sustentam de maneira taxativa estas afirmações, o certo é que na sua atuação as têm como premissas implícitas. Os procedimentos pelos quais se constrói e sinaliza a informação jornalística como “objetiva” são denominados por Gaye Tuchman (1983) como “trama da facticidade”.

Os jornalistas entendem que seu trabalho consiste em apresentar “fatos” e quando algum desses fatos apresentados – justamente aqueles que constituem a notícia – não fazem parte do conhecimento compartilhado pelo público, deve ser acompanhado de uma verificação que testemunhe sua veracidade. No entanto, em muitos casos, os dados que verificam o fato não estão ao alcance do jornalista, ou não chegam em mãos até a hora do fechamento do jornal.

Como fazer, então, para verificar um fato? A partir das fontes: se as fontes autorizadas o afirmam, considera-se um fato verificado. Se a afirmação é em algum sentido de risco para a credibilidade do meio, as responsabilidades se deslocam; a redação se enche de premissas potenciais e se utilizam as aspas para atribuir claramente que o dito não é sustentado pelo jornalista, mas pela fonte. Por outro lado, a afirmação de uma fonte é considerada em si um fato, o relato jornalístico não versará sobre o fato afirmado pela fonte, mas sobre o fato de que a fonte o tenha afirmado.

Mas, voltando aos jornalistas do filme, na medida em que avançam na sua investigação, encontram algumas pessoas – especialmente funcionários governamentais de diversos níveis – tendentes a brindar certa informação, porém de maneira reservada. Esta é uma das razões que faz com que as notas que publicam sejam atípicas e, ao juízo do chefe da editoria internacional do *Washington Post*, “perigosas”. A seguir aparece uma série interessante das críticas que são realizadas, repassando algumas premissas jornalísticas que devem ser observadas: fontes sem nome – em oposição às fontes identificadas, que permitem deslocar o curso do erro desde o meio até a fonte –, desmentidos da Casa Branca – as afirmações da autoridade governamental não requerem de maior informação, as que se opõem a elas necessitam ser verificadas escrupulosamente. Mark Fishman afirma que:

Os trabalhadores informativos estão predispostos a considerar objetivos os relatos burocráticos, pois eles mesmos participam no apoio de uma ordem normativa de expertos autorizados socialmente. Os jornalistas se regem pelo princípio de que os funcionários devem saber o que têm a obrigação de saber. Concretamente, um trabalhador informativo identificará a declaração de um funcionário não só como uma afirmação, mas como um fragmento de conhecimento verossímil e acreditável. Isto equivale a uma divisão moral do trabalho: os

funcionários estão em posse dos fatos, os jornalistas se limitam a recolhê-los (FISHMAN *apud* CHOMSKY e HERMAN, 1990, p. 51).

Nota-se que um critério de noticiabilidade, isto é, de designação de valor noticioso a um fato é, justamente, o contraste das próprias expectativas com as da competência. “Pode ocorrer que uma notícia seja selecionada enquanto se espera que os demais meios da competência o façam” (WOLF, 2012, p.228ss). Os fatos sugeridos pela investigação “não têm sentido”, enquanto se opõem às experiências organizativas anteriores, o que constitui um acervo de sentido comum jornalístico.

Esta experiência organizativa do jornalista lhe impõe prejuízos contra as possibilidades e as expectativas preexistentes. Do ponto de vista de um jornalista, no entanto, suas experiências com outras organizações durante um período de tempo validam seus juízos jornalísticos e podem reduzir-se ao senso comum. Entende-se por “senso comum”, o que a maioria dos jornalistas acredita como verdade ou àquilo que se dá por certo.

Seja como for, os personagens Woodward e Bernstein necessitam imperiosamente de “provas”, e na sua busca demonstrarão uma perseverança e uma tenacidade inesgotável: revisam a totalidade das fichas de pedidos de livros da Biblioteca do Congresso de um ano, vão às casas de cada um dos integrantes do pessoal do “Comité para a reeleição presidencial”, obtendo em quase todos os casos negativas e batidas de porta. O veterano chefe da sessão tem uma explicação para todo esse entusiasmo que sustenta o imaginário mítico da profissão; fala para seu colega:

- *Olha, estão loucos pela notícia... Howard: estão famintos!.*

De qualquer forma, a localização das provas resulta dificultosa e, em mais de um caso, impossível.

- *Por que você é tão resistente?* Insiste Bernstein perante a rejeição de seu colega a uma de suas habituais especulações.

- *Porque não há fatos suficientes.* É a seca resposta de Woodward.

Nos meses que seguem à prisão dos “ladrões” de *Watergate*, os dois jornalistas do *Washington Post* seguirão escrupulosamente a “regra das duas fontes”: uma afirmação será considerada um fato só se for confirmada por duas fontes independentes. Nota-se que de jeito nenhum esta regra permite o esclarecimento de um fato, mas que só estabelece um mecanismo convencional, aceito no âmbito da profissão jornalística, para a “determinação” dos mesmos. Inclusive, quando a trama alcança o chefe de pessoal da

Casa Branca, Robert Haldeman, Ben Bradlee, editor do *Washington Post*, reclama uma terceira e até quarta fonte que confirme a versão.

Por outra parte, tanto Woodward quanto Bernstein têm fontes pessoais secretas – no primeiro caso é o famoso “Garganta Profunda” –, evidenciando que parte do fornecimento de ferramentas profissionais é justamente o cultivo deste tipo de relações.

O filme chega a seu fim em janeiro de 1973, na sala de redação do *Post*, enquanto a televisão transmite a cerimônia de posse do presidente reeleito Richard Nixon – havia vencido de maneira contundente as eleições de novembro de 1972. Woodward e Bernstein seguem concentrados e trabalhando em suas máquinas de escrever. Nixon jura defender a Constituição; a imprensa, pacientemente está acumulando as evidências que demonstram o contrário. Em uma espécie de apêndice, o teletipo vai informando sinteticamente sobre o avanço posterior dos acontecimentos, até a renúncia de Nixon, no dia 8 de agosto de 1974, e a sua substituição pelo presidente Gerald Ford.

Resulta significativo que o filme termine no momento da reeleição de Nixon, já que nos meses a seguir, Watergate passou a ser um tema marginal a se constituir no maior escândalo político da história contemporânea dos Estados Unidos. Em março de 1973 levantou-se a efeito a leitura da sentença no caso dos ladrões do edifício *Watergate*, condenando sete pessoas: os cinco prisioneiros no edifício mais outros dois, mas um dos acusados conseguiu imunidade por meio de uma carta na qual denunciava prisões políticas. O Senado designou um comitê de investigação, presidido pelo senador Sam Ervin, e o caso alcançou verdadeira magnitude pública. Em maio, a testemunha ante este comitê implicou o próprio Richard Nixon no encobrimento de informações. Em julho, um ajudante do chefe do pessoal da sede governamental revelou o que seria o centro do escândalo: Nixon havia disposto um sistema de gravação e interceptação telefônica na mesma Casa Branca. A briga pela publicidade do conteúdo das fitas se converteu no eixo da questão nos meses seguintes e, em outubro de 1973, Nixon – perante a possibilidade certa de que o Congresso iniciasse o processo de seu *impeachment* – entregou algumas delas. A publicidade das fitas debilitou de maneira pronunciada sua posição e quando, em agosto de 1974, conheceu-se uma das fitas nas quais se escutava Nixon e Haldeman discutindo sobre como minimizar a investigação do FBI sobre a invasão de *Watergate*, sua continuidade como presidente ficou impossível e então resolveu renunciar.

Como se pode observar, *Watergate* recém havia começado quando o filme acabou. A razão disto é que o filme busca explicitamente destacar o papel da imprensa

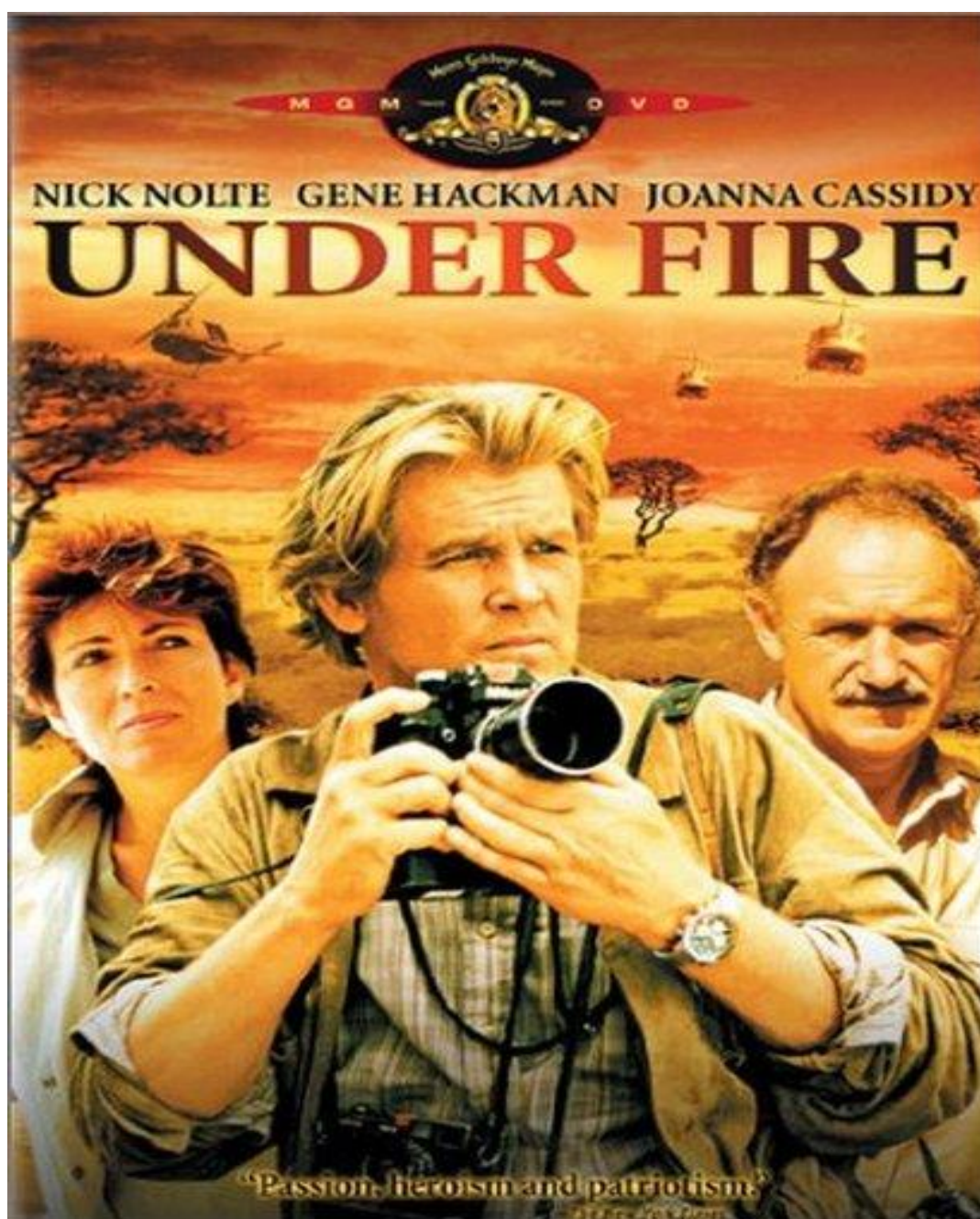
independente ao controle dos desvios governamentais, papel ao qual se deve sua caracterização como “Quarto Poder”. No momento culminante do filme, Ben Bradlee afirma com tom épico sobre a investigação: “Nada está em jogo aqui, exceto a Primeira Emenda, a liberdade de imprensa e, talvez, o futuro deste país”.

Não há espaço neste filme para a opacidade. O trabalho do jornalista é desentranhar a verdade, verdade oculta por interesses poderosos e ilegítimos. Verdade, justiça, ética, correspondem-se entre si e não existem conflitos entre um e outro. O motor do jornalista é, justamente, esse ânimo por descobrir a verdade, e a relação que estabelece com os fatos é transparente.

3.3. Sobre a suspensão ética da verdade em **Sob Fogo Cerrado** e **Repórteres de Guerra**

Se **Todos os homens do presidente** é um drama documentário e reclama para si a veracidade sobre cada um dos componentes, **Sob Fogo Cerrado – Under Fire** (1983) de Roger Spottiswoode encontra-se melhor enquadrado como uma ficção histórica, sua ambivalência geral é verdadeira, seus protagonistas e o que lhes acontece, fictício. Cabe, aqui, a apresentação da ficha técnica do respectivo filme:

SOB FOGO CERRADO – Under Fire (1983)
Gênero: Drama
Direção: Roger Spottiswoode
Roteiro: Billy Ray
Elenco: Nick Nolte, Ed Harris, Gene Hackman, Joanna Cassidy, Alma Martinez, Holly Palance, Ella Laboriel
Produção: Clayton Frohman, Clayton Frohman e Ron Shelton
Fotografia: John Alcott
Trilha Sonora: Jerry Goldsmith
Distribuidor brasileiro (Lançamento): Metro-Goldwyn-Mayer
Produção: Lion's Gate Films e Under Fire Associates
Duração: 128 min



O filme é ambientado na Nicarágua, nos meses finais da luta popular da Frente Sandinista de Libertação Nacional contra a ditadura de Anastasio Somoza. Seus protagonistas são um grupo de repórteres de guerra norte-americanos, uma espécie de clube de viajantes bastante exclusivo e glamoroso. Ainda que sofram altos riscos, registram os combates durante o dia e participam de festas em hotéis luxuosos à noite.

O filme começa, de fato, com outro conflito. Russell Price – Nick Nolte – fotografa esta guerra que, de acordo com o relato que faz Claire Stryder – Joanna Cassidy –, também repórter, é “incompreensível”. Price é um tipo mais desagradável, pouco social, sua atitude é distante: ele não é um participante dessa luta, mas um

testemunho, um fantasma dedicado – de maneira temerária – a registrar em imagens o combate. É um estranho, e a única conversação que mantém nestas cenas iniciais é com outro estranho: Oates – Ed Harris –, um mercenário, alguém que talvez conhecesse uma guerra anterior e que possivelmente voltará a encontrar em um conflito futuro.

A trama se desloca a Nicarágua, onde a guerra civil estava cada vez mais intensa. Ali chega Price e se encontra com Stryder, que o coloca a par da “verdadeira informação”: “Você vai se encantar com esta guerra. Há bons, maus e frutos do mar baratos”.

Manter a distância, não se envolver, parece ser o guia de ação destes personagens. Enquanto outros se jogam na vida pelo que acreditam, ou na defesa de seus interesses, os jornalistas só observam. De fato, o jornalismo está construído sobre esta frialdade, a estratégia de não implicação: não participar da ação, não realizar juízos de valor nem apreciações. São outros os que atuam, o profissional da informação se limita a registrar a ação. Ao classificar os papéis possíveis em uma interação, Erving Goffman (1922-1982) soma aos atores, público e estranhos um conjunto de papéis particulares aos quais denomina “papéis discrepantes”. Não considera aqui os jornalistas, ainda que estes possam se considerar um subgrupo de “indivíduos não existentes como pessoas”: quem desempenha este papel está presente durante a interação, mas em certo sentido não assume nem o papel de atores nem o de auditório, e também não pretende ser – à inversa dos delatores, os falsos espectadores e os chamados “dedos duros” – o que não são.

No entanto, a diferença dos empregados – no caso mais característico de indivíduos não existente como pessoas –, os jornalistas não estão obrigados à discrição, pelo qual os atores terão cuidado de controlar suas atuações na sua presença, exceto nos casos em que podem apelar ao *off the record*, reclamando do jornalista que se converta em confidente.

Qual é o papel específico da interação? O papel discrepante, que leva em si rotinas específicas, posições distinguíveis e expectativas pontuais. Nas suas primeiras incursões pela Nicarágua, Price vê um guerrilheiro correndo pela rua. De seu lugar observa claramente como um grupo de soldados da Guarda Nacional encontra-se escondido em uma esquina, para onde se dirige o guerrilheiro. Price não diz nada, simplesmente fica pronto para fotografar a morte do miliciano, coisa que faz impassível. Nessa morte, que para ele resultava perfeitamente previsível, Price não vê a tragédia, mas só a possibilidade de uma foto extraordinária. Sua ética profissional o obriga a não participação. Esse fato é constatado ante a pergunta que lhe dirige um sacerdote. O

sacerdote exerce, por definição, um papel discrepante, pelo menos no que se refere aos conflitos políticos, como em uma guerra. No filme, o fato de que seja um sacerdote a dirigir esta pergunta a Price indica a impossibilidade final de permanecer imparcial.

- *De que lado está?* Sacerdote.
- *De nenhum, sou jornalista.* Price.

Na medida em que avança o filme e a guerra, a posição equidistante e ausente de Price vai se tornando impossível. Ele havia atravessado outros conflitos sem envolvimento, mas aqui começa a se sentir identificado com um dos bandos em luta. O contraste é brutal: os guerrilheiros são simples, transparentes e idealistas; os homens da ditadura cruéis, traiçoeiros e egoístas: “Acredito que estamos mudando”, diz Price a Stryder na metade do filme.

Chega-se ao momento crucial do filme. Price e Stryder são levados pelos sandinistas a um acampamento para entrevistar Rafael, seu líder. Quando chegam são informados que este faleceu e isto implica num retrocesso para a Revolução em seu momento culminante: os Estados Unidos enviará mais armas para a ditadura, a guerra continuará, portanto, mais pessoas morrerão. Os sandinistas pedem que Price faça e divulgue uma fotografia que mostre Rafael com vida. Price inicialmente se nega: “Sou jornalista, eu não trabalho assim”, afirma veementemente. O fotógrafo se encontra à frente de um dilema: ou abraça a verdade dos fatos – e se nega a mostrar uma imagem que não mais existe – ou contribui com a causa daqueles que acredita serem justos – mas aí se envolve e desdenha da veracidade. A opinião, parece se dar entre verdade e justiça. Price pede algumas horas para refletir antes de dar uma resposta. Fica claro que esse tempo não é necessário para tomar a decisão, mas o fotojornalista assume essa condição. Nessas horas de ‘pensamento’ ele tira fotos do acampamento: crianças brincando, velhos conversando, mulheres cozinhando; a vida simples do povo, com o qual já se tem comprometido. Logo passa à ação: tira a foto, se envolve e ajuda ao êxito da Revolução.

Walter Benjamin advogava para resolver situações deste tipo, de maneira similar: “Um tipo progressista de escritor reconhece a alternativa – de quem serve com seu trabalho. Sua decisão ocorre sobre a base da luta de classe, ao se por do lado do proletariado. Acabou-se então a autonomia. Orienta sua atividade segundo o que seja útil para o proletariado na luta de classe” (BENJAMIN, 1998, p. 17).

Já há alguns anos, Slavoj Zizek assinalou que **Coragem sob Fogo** é um exemplo da superação do espaço neutro da Lei, operação que reivindicava como valor necessário para a recuperação de uma política de esquerda.

Em oposição ao centro liberal que se apresenta a si mesmo como neutro e pós – ideológico, respeitoso da vigilância da Lei, devemos reformar o antigo tópico esquerdista acerca da necessidade de suspender o espaço neutro da Ley (ZIZEK, 1998, p. 182).

Mas, talvez Zizek não tenha sublinhado o suficiente que a decisão de Price não implica somente em uma oposição política, mas também – parece que principalmente – uma desarticulação do dispositivo de construção do jornalismo como profissão. Se para Zizek trata-se de propor a suspensão política da ética, no contexto desta análise Price procede à suspensão ética da verdade.

Mesmo assim, essa suspensão é momentânea, e o filme dá exemplos disto. Price, claro, tira muitas fotografias. No entanto, duas delas resultam decisivas: a primeira é a que revive Rafael e a segunda do jornalista Alex Grazier – Gene Hackmann – assassinado a sangue frio pela Guarda Nacional.

Assim como o episódio da morte de Rafael não tem, que se saiba, nenhum suporte histórico – ainda que as imagens de sua morte lembrem vagamente as fotografias de Che Guevara morto na Bolívia, seu cadáver exposto sobre uma mesa –, o registro do assassinato do repórter se inspira no fato real e as fotografias de Price são uma representação das imagens reais que deram a volta ao mundo.

Aqui se reconciliam a verdade e a justiça: a fotografia do assassinato de Grazier é uma ferramenta política a partir de seu enquadramento no dispositivo jornalístico: é a denúncia de uma verdade que o poder – neste caso a ditadura somozista e seus aliados norte-americanos – trata de ocultar. De fato, o assassinato de Grazier está acompanhado de uma série de cenas nas quais Price se depara perante à brutalidade do regime: assassinatos, execuções, corrupção. E se o momento culminante se dá mais ou menos na metade do filme, parece ser porque a narração necessita justificar a decisão de Price a partir de uma somatória de elementos posteriores.

O segundo exemplo da brevidade da suspensão de Price é a cena final. No dia do triunfo da Revolução, Price e Tryder contemplam a multidão que festeja na praça. Porém, o fazem brevemente: tomam um táxi que os leva a outra guerra, a outra rota jornalística. Enquanto dão uma última olhada, Stryder pergunta: “A você parece que nos envolvemos muito?”. Ao que Price constata: “Voltaria a fazer o mesmo”!

Sobre a suspensão ou transgressão da verdade, **Repórteres de guerra- The Bang-bang Clube** (2010) resulta um bom exemplo produzido sob a direção de Steven Silver. Para a apresentação da referida obra cabe dispor a ficha técnica a seguir:

REPÓRTERES DE GUERRA - The Bang Bang Club (2010)
Gênero: Biografia/Drama
Direção: Steven Silver
Roteiro: Steven Silver (roteiro), João Silva (livro), Greg Marinovich (livro)
Elenco: Ryan Phillippe, Malin Akerman, Neels Van Jaarsveld, Taylor Kitsch, Frank Rautenbach, Ashley Mulheron, Russel Savadier, Ashley Friedlander, Patrick Lyster
Fotografia: Mirosław Baszak
Trilha Sonora: Philip Miller
Distribuidor brasileiro (Lançamento): Paris Filmes
Produção: Daniel Iron e Lance Samuels
Produção: Foundry Films Inc. e The Harold Greenberg Fund
Duração: 106 min.



O jornalismo volta a ser o protagonista na tela. Desta vez o olhar está dirigido aos repórteres gráficos nos conflitos bélicos. Um papel duro e uma figura essencial nos meios de comunicação. Graças a esse profissional os espectadores e leitores formam uma ideia da dimensão que alcançam as guerras e guerrilhas nos diferentes pontos do planeta. Centrado naqueles que vivem nos combates como espectadores e transmissores de informação, o filme conta a história real que gira em torno de quatro fotógrafos, Greg Marinovich – Ryan Phillippe; João Silva – Neels Van Jaarsveld; Kevin Carter – Taylor Kitsch; e Ken Oosterbroek – Frank Rautenbach. Eles buscam a ascensão profissional, unidos na África do Sul na metade dos anos 90, para capturar com suas câmeras a nova forma de governo que se levava a cabo. A guerra, a pobreza, a desolação são os tópicos deste filme denso, sobretudo, porque leva o espectador para uma viagem em que o dever

do fotógrafo se enfrenta com a razão e o coração humano. O filme é complexo, profundo e inesperado na sua descrição da natureza humana.

O “Bang-Bang Clube” era o nome sob o qual se conhecia esse grupo de quatro jovens fotojornalistas sul-africanos brancos que correram enormes riscos para denunciar as atrocidades do regime de *apartheid*. A película retrata parte dos confrontos que sucederam ente 1990 e 1994, quando o governo de segregação racial decidiu fazer uma guerra secreta contra a ANC, partido de Nelson Mandela e seus apoiadores. Nesta guerra secreta e cruel, o governo se aliou ao poderoso movimento Inkatha e seus milhares de guerreiros Zulus. Foi um artigo publicado na revista local *Living* que os apelidou de “Bang-Bang Paparazzi”. Por razões óbvias, o nome “*paparazzi*” foi modificado para “clube”, já que não se pode comparar o trabalho destes jovens que apostam suas vidas para se manter nos *townships* – no ápice – com o trabalho daqueles que caçam imagens de celebridades. O fotógrafo Kevin Carter diz que esse apelido foi dado pelas pessoas que sempre viam os profissionais juntos. “Era uma espécie de brincadeira, não criada por nós.”

Perpetravam-se massacres nos trens, nas ruas, mas, sobretudo, nos albergues para trabalhadores e estudantes dos bairros negros. Matava-se gente aleatoriamente. Com o tempo se descobriu que os zulus, além de suas disputas ancestrais com os xhosas, estavam sendo atizados pelas forças brancas a lutar contra sua própria gente com a intenção de demonstrar ao mundo que os negros não se podiam governar a si mesmos, e que o partido de Mandela não estava preparado para tomar o poder. A Comissão Goldstone demonstraria mais à frente que não eram poucos os que assediavam às pessoas nos trens, estrangeiros que recebiam salário para isso, vindos de Angola e da Namíbia, e que trabalhavam para grupos extremistas brancos.

A fotografia e o cinema protagonizam neste filme a união consanguínea perfeita. Não é por acaso que muitos filmes têm refletido sobre o papel da fotografia e dos fotógrafos, esses heróis capazes de imortalizar um momento e parar o tempo. Assim, um tema chamativo desse trabalho é o valor de pertença a um grupo, também no âmbito fotográfico. Resulta interessante a este respeito a declaração do protagonista Kevin Carter à rádio local TBBC sobre o ‘clube’ formado. Não havia planejamento para formarem o grupo, mas foi algo que surgiu para lhes dar poder e a segurança de ir em frente. Reconhece também que apesar da colaboração, sempre há uma certa competitividade entre eles para conseguir a melhor tomada. Isto sem dúvida pode ser também algo bom que fomenta o esforço e a inovação em cada um deles.

Fotografias icônicas e o poder da imagem ficam em evidência, pois representam com perfeição o perfil do repórter de guerra. O filme mostra como se realizaram algumas tomadas, nesse sentido, na história da fotografia.

- Kevin Carter em plena ação. Esta imagem é um símbolo claro do fotógrafo como protagonista. O repórter não é só uma pessoa que se esconde por trás da objetiva e se limita a pulsar o botão, mas que dele depende o efeito que causa a fotografia. É importante que um repórter de guerra tenha conhecimento do país em que ele está e sua sociedade, assim como a sensibilidade especial. Com estes atributos se conseguem fotografias diferentes e autênticas.



- Assassinato de um suposto espião Zulu – por Greg Marinovich. Esta fotografia é a mais conhecida da série que representava os conflitos internos na África do Sul. Foi tirada em 1991 e obteve o prêmio *Pulitzer*. Tanto a realização da imagem como seu reconhecimento criaram um conflito em Marinovich, pois era a prova de um crime e tinha uma carga violentamente terrível. A imagem enfatiza dois aspectos: por um lado, a exposição ao perigo por parte do fotógrafo de guerra – no filme, os assassinos ameaçam ao próprio Marinovich pela proximidade dele para

tirar as fotografias – e, por outro, o sangue frio daqueles que se dedicam a este ofício para apresentar injustiças e se atrever a retratá-las.



- A criança e o abutre – por Kevin Carter. Certamente, esta é a fotografia mais famosa que aparece no filme. Quase por um acaso, Kevin Carter se fixa na criança famélica e decide fotografá-la. No filme dizem que era uma menina, mas algumas reportagens apontam que era um menino chamado Kong Nyong que conseguiu sobreviver. No entanto, se dá conta do detalhe do abutre atrás, aproximando-se. Por sua enorme carga simbólica, Carter decide incluir a ave no seu enquadramento e, esse detalhe lhe deu o prêmio Pulitzer de 1994. Ainda que Carter cumpra a função de gerar impacto e visibilizar a fome e a pobreza no continente africano, muitos jornalistas e cidadãos o julgaram por não haver ajudado a criança. Do mesmo modo que Marinovich, Carter sofre um conflito interno que lhe faz reformular qual é sua verdadeira função, ser testemunha dos fatos e se atrever a mostrá-los ou intervir ainda mais. Esta pressão por parte da opinião pública mais o seu vício às drogas fazem com que se suicide pouco tempo depois.



Algumas sugestões podem ser extraídas deste filme com o propósito de estabelecer a relação mais do que necessária do jornalismo inserido nas práticas sociais da comunicação:

1. O fotógrafo e a fotografia são testemunhas e têm poder na história. Os fotógrafos têm acesso ao lugar dos fatos e têm o poder e dever em suas mãos: retratar o que enxerga e conseguir que as imagens cheguem ao mundo. Desta forma é como se imortalizassem os momentos mais importantes da história – conflitos bélicos, atentados, manifestações e eleições, entre outros.
2. O fotógrafo deve conhecer o que retrata. Uma fotografia não vale nada sem seu contexto. É fundamental que o fotógrafo não se limite a disparar o flash, mas que se adentre na história/historicidade para ter como contá-las. Fora a documentação prévia, o fotógrafo deve conhecer os protagonistas do fato e fazer um exercício de empatia. Em definitivo, o fotógrafo deve ganhar a confiança dos protagonistas.
3. Deve contar novas histórias. Enviar correspondentes de guerra e fotógrafos a território internacional tem um preço, tanto econômica como psicologicamente para os profissionais e suas famílias. Por isto, vale a pena aproveitar o deslocamento, levando em conta os perigos a que são expostos, para desbravar novas possibilidades. O fotógrafo não deve ficar apoiado ao discurso da opinião pública, dos grandes meios de comunicação e do Governo sobre um

acontecimento. Deve conhecer e representar as distintas versões, histórias diferentes. No filme **Repórteres de Guerra**, Marinovich quer contar a versão dos Inkatha, diferente de outros jornalistas que se concentram no grupo de oposição. Isto enriquece a informação disponível sobre um fato, apontando novas perspectivas.

4. Por fim, a ética entende de cores? Quiçá esta reflexão não apareça de forma explícita no filme, mesmo assim está presente. Num dado momento, Marinovich não pensa duas vezes nem se abala antes de fotografar o cadáver de um colega negro. Da mesma forma que tampouco oscila ao rastrear o brutal assassinato do homem negro que foi queimado vivo ou de uma criança brutalmente morta. Algo similar ocorre com seu parceiro Kevin Carter e a instantânea do abutre. Contudo, aconteceria o mesmo em uma guerra de brancos? Da mesma forma seriam mostrados sem pudor os cadáveres de crianças brancas e os assassinatos a sangue frio? Ainda que os fotógrafos tenham que retratar a realidade, sempre devem se reger por critérios éticos, sobretudo, em relação às crianças e jovens. Entretanto, às vezes, a raça ou a nacionalidade são fatores que influem. Da mesma forma, a atitude do público não é a mesma dependendo dos protagonistas das fotografias.

O que faz imortal e grande uma fotografia? Esta é a pergunta com a qual se inicia o filme. Kevin Carter fica em dúvida. Olha ao seu redor, em um pequeno estúdio de rádio. E, finalmente, responde. Para ele, o que dá valor a uma fotografia tornando-a ‘grande’ é a capacidade que a imagem tem de fazer as pessoas pensarem. Afirma também que o fotojornalismo é apenas um espetáculo, mas que deve motivar uma resposta e fazer refletir. Pode-se dizer que Carter se refere à função social implícita em todo repórter de guerra de conseguir conscientizar a sociedade sobre o fato por meio da imagem.

Kevin e Marinovich reconhecem que um fotógrafo vê muitas coisas ruins e o que desejam fazer no momento é intervir, ajudar. E, essa ajuda surge com a captação da imagem, quando se atrevem a contar uma história estando cientes de que alguém se incomodará com isso. Marinovich, questionado por sua editora e namorada, após sem pudores e pensando nas luzes, retratar uma criança assassinada na casa dos pais responde: “O que mais eu poderia fazer por eles, a não ser fotografar”. Em uma palavra, Kevin consegue resumir um dos perigos mais terríveis que enfrenta o fotojornalismo: a incompreensão.

3.4. A opacidade do poder em Mera Coincidência

Este terceiro exemplo da categoria da verdade na ação e no discurso jornalístico implica uma mudança de gênero, entrando no âmbito do grotesco, escolha necessária para o filme **Mera Coincidência** (1997) de Barry Levinson. Abaixo, está exposta a ficha técnica da referida produção.

NERA COINCIDÊNCIA - Wag the dog (1997)
Gênero: Comédia
Direção: Barry Levinson
Roteiro: David Mamet
Elenco: Dustin Hoffman, Robert De Niro, Denis Leary, Anne Heche, Willie Nelson, Andrea Martin, Kirsten Dunst, William H. Macy
Fotografia: Robert Richardson
Trilha Sonora: Mark Knopfler
Distribuidor brasileiro (Lançamento): Playarte
Produção: Robert De Niro, Barry Levinson e Michael De Luca
Produção: Tribeca Productions, Baltimore pictures, New Line Cinema, Punch Productions
Duração: 95 min.



O título original **Wag the dog** significa em tradução livre “mexer com o cachorro”. A expressão se explica com um ditado, no começo da película. Por que o cachorro mexe o rabo? Porque o cachorro é mais esperto que o rabo. Se o rabo fosse

mais esperto, moveria o cachorro. O tema do filme, então, é como o rabo pode mexer com o cachorro, ou como influenciar a opinião pública.

Na história apresentada, o presidente dos Estados Unidos – favorito nas pesquisas para a eleição – cometeu um crime há 11 dias antes do pleito. Uma menina o denuncia por abuso sexual na Sala Oval. Conrad Brean – Robert De Niro – é convocado para solucionar o problema. A ação se refere à imparcialidade da notícia. Winifred Ames – Anne Heche –, uma jovem assessora da Casa Branca, que será sua interlocutora, o auxilia na tarefa e recebe sua primeira lição após conhecê-lo. A profissional pergunta se Brean não se importa se o fato do crime do presidente é ou não verdade. Brean responde: “Que importa se é verdade? Não se trata então de desentranhar a verdade, mas de “operar” na superfície discursiva do verossímil, na mesma tradição na qual se inscreveram nomes como o do general J.V. Charteris.”

Charteris era o chefe dos serviços de inteligência britânicos durante a Primeira Guerra Mundial. Em uma anedota altamente ilustrativa, relatada por Georges Sykvester Viereck no seu livro de 1930, o militar comparou duas fotografias capturadas dos alemães para se beneficiar. Uma delas mostrava o cadáver de soldados germanos sendo arrastados para seu enterro, a outra retratando cavalos mortos que eram levados à fábrica para a extração de sabonete e azeite. Charteris teve a genial ideia de intercambiar as epígrafes, de maneira que a primeira das fotografias ficou acompanhada da inscrição “cadáveres alemães a caminho da fábrica de sabonete”. Segundo o próprio Sylvester Viereck:

O general Charteris despachou essa fotografia para a China para assim levantar a opinião pública contra os alemães. A reverência dos chineses pelos mortos chega à veneração. A profanação dos mortos, que se atribuía aos alemães, foi um dos fatores que levaram à declaração China de guerra contra Alemanha e seus aliados (*Apud* DE FLEUR e BALL-ROKEACH, 1982, pp. 219-220).

O escândalo é de tal magnitude que só pode ser diminuído com uma ação em grande escala, mobilizadora das emoções mais profundas. Brean, conhecedor destas lides, sabe que o único tema com o qual tem alguma possibilidade de êxito para desviar a atenção é uma guerra. Ainda que na realidade, como lhe explica a sua discípula: “Uma guerra não, só a aparência de uma guerra”. Então, convocará para isso Stanley Motss – Dustin Hoffman –, um experiente produtor de filmes de Hollywood. Juntos darão forma a um inexistente conflito bélico com um país escolhido pelo desconhecimento regido sobre ele, a Albânia. O plano é montado em sucessivas etapas do mesmo e os homens da comunicação criarão os rumores sobre a existência de terroristas com poder nuclear e

a iminência do conflito, além de outras invenções fantásticas, como a afirmação apócrifa de uma jovem vítima dos terroristas, a mobilização de um corpo de elite, o resgate do herói que ficou atrás das linhas inimigas, entre outros. Finalmente, o objetivo é alcançado, ainda não sem contratempos, já que o campo no qual se desenvolve a atuação é envolver outros atores – candidato opositos, os organismos governamentais e a CIA – que também intervêm. O poder de impacto do abuso sexual da menina é ‘dissolvido’ e o presidente termina reeleito de maneira contundente.

Sem a profundidade dos filmes analisados anteriormente, ou pelo menos sem a sua sinceridade, o tom de **Mera Coincidência** é o de uma comédia de mau gosto, onde as aventuras de seus personagens se apresentam inverossímeis, deixando no espectador a suspeita sobre si de não se estar contemplando uma imagem dos verdadeiros bastidores do poder, com protagonistas menos simpáticos e situações talvez não tão rebuscadas. Contudo, onde está no filme o jornalismo? A mudança de perspectiva a respeito da relação entre jornalismo e verdade implica uma alteração de enfoque: os protagonistas – Brean, Motts, Ames – não são personagens visíveis, mas atores nas sombras. Os jornalistas não são aqui os protagonistas, mas um complemento imprescindível. Quando se inicia a “crise”, Brean prepara uma série de indícios, envia um general das Forças Aéreas à cidade sede de Boeing, reúne um comitê interministerial de assuntos urbanos, mobiliza um corpo do exército e divulga rumores sobre cada um destes aspectos. No dia seguinte, no momento da conferência de imprensa na Casa Branca, que supostamente se centrará no escândalo por abuso sexual, os jornalistas já ouviram os boatos e inclusive haviam pedido sua verificação.

A entrevista coletiva de imprensa tem um giro inesperado e os jornalistas realizam uma série de perguntas: “Qual a verdade sobre a situação na Albânia, já que o Departamento de Estado tem estabelecido uma força especial sobre este país? A viagem do general Scott a Seattle se deve ao Bombardeiro B-3? Na Albânia existe um levante muçulmano anti norte-americano?” As negativas do funcionário que concede a entrevista só fazem crescer as especulações, que é justamente o objetivo do “reparador”. Enquanto olha a conferência de imprensa pela televisão, Brean comenta a pergunta dos jornalistas: “Já estão entendendo. Assim se faz. Aí foi preciso um pouco de ajuda”. Não se trata simplesmente de que os jornalistas foram subornados para desviar o foco da atenção, mas que o conhecimento da lógica do processo de produção de notícias e da cultura profissional dos mesmos, junto ao acesso aos recursos necessários, tornou possível a conquista de formas sutis de manipulação dos meios, que se traduzirá logo na criação de um cenário público favorável aos próprios interesses.

No que resta do filme, e de forma similar aos comentários já feitos, os aparelhos profissionais da produção de notícias serão levados a informar sobre as questões funcionais dos objetivos de Brean e seus colegas, sem nunca serem conscientes disso. Logo após passar uma notícia fabricada em estúdio, que simula a filmagem de uma menina albanesa fugindo dos terroristas, o apresentador de televisão comenta: “Raras vezes se tem visto uma imagem mais comovedora da humanidade”.

Este filme pode ser útil para repensar algumas das teorias sobre os efeitos dos meios de comunicação social. No início da década de 70, Maxwell McCombs e David E. Shaw postularam a denominada teoria da *agenda-setting*, que teve um notável êxito no âmbito da investigação e das pesquisas sobre os meios de comunicação social.

O modelo estabelece que os meios informativos tenham a capacidade de estabelecer a temática de discussão dos assuntos públicos na sociedade contemporânea. A seleção e o ordenamento dos assuntos dispostos nos meios são assumidos por seus públicos, que tendem a incluir em seus conhecimentos da vida pública aqueles temas noticiados, dotando-os de uma importância similar aos que estes lhe adjudicam. Isto nos termos da fórmula que popularizara Cohen, a imprensa “pode não conseguir a maior parte do tempo, dizer às pessoas o que devem pensar, mas é surpreendentemente capaz de dizer aos próprios leitores em torno a que temas devem pensar algo” (WOLF, OP. CIT, p. 163). As pesquisas empíricas que se realizaram a partir da *agenda-setting* chegaram a conclusões que validavam estes pressupostos, especialmente para o caso dos temas considerados de importância durante as campanhas políticas.

Em trabalhos posteriores, McCombs e outros pesquisadores dessa corrente têm matizado a proposta inicial de várias formas. Uma delas, de interesse para o reforço dessa categoria essencial do jornalismo, interroga sobre os mecanismos e atores que fixam a agenda não no público, mas nos meios. McCombs sugere que alguns personagens públicos – no caso dos Estados Unidos especificamente no presidente da nação – têm a capacidade – não sempre – de estabelecer a agenda sobre certas problemáticas, devido a sua influência, poder e extensa cobertura midiática. Também tem reforçado a dependência que os jornalistas possuem em diversas fontes governamentais e organizações especializadas no ministério de informação, entre outras.

David Weaver, outro pesquisador desta vertente tem ido além:

O conhecimento existente sobre os efeitos da canalização midiática a respeito do público geral, assim como sobre os próprios executivos da política supõe que os meios gozam de uma considerável liberdade para estabelecer que temas, candidatos ou traços pessoais destacar nas suas

informações diárias. Mas precisamente, isso permite representar os meios como autênticos “estabelecadores das agendas” se se dá o caso de que eles só se limitarem a reproduzir as prioridades e pontos de vista de poderosos provedores de informação, como os políticos e suas estratégias de campanha (WEAVER, 1997, p. 235).

Sem abandonar esta hipótese de caráter conspiratório, é necessário introduzir na análise dos sistemas informativos da ação, tanto deliberada ou não, de atores que incidem, ou buscam incidir em sua estrutura e conteúdo a categoria da verdade no jornalismo.

Em geral, é verdade que enquanto mais distantes no tempo e no espaço estejam as consequências de um ato em relação a seu contexto original, menos provável será que essas consequências hajam sido intencionais; mas isto se vê influenciado tanto pelo alcance do saber que os atores possuem quanto pelo poder que são capazes de mobilizar (GIDDENS, 1995, p. 48).

Ainda que o resultado final de uma ação neste campo de estudos – jornalismo – permaneça em última instância imprevisível, não deveria surpreender que os atores com conhecimento suficiente acerca do funcionamento dos meios de comunicação social e acesso a recursos de grande magnitude, sejam capazes de influenciar decisivamente em sua orientação e conteúdos. Desta maneira, é lícito se perguntar sim, algumas vezes, quando parece que o cachorro dos meios de comunicação e o jornalismo estão movendo o rabo, não se tratará de um caso em que o rabo move o cachorro?

3.5. Verdade como construção no jornalismo

Os filmes contemplados têm brindado versões bastante diferentes da relação jornalismo e verdade, versões que guardam alguma relação com o momento histórico de cada uma das filmagens. A parábola é bastante clara: em princípio os jornalistas eram seres fortes, os quais em virtude de sua profissão, e dos códigos deontológicos que a sustenta, eram capazes de derrubar o governo mais poderoso do planeta, esgrimindo como única arma a verdade. Em outro ponto encontram-se com uma escolha de caráter moral, uma verdadeira decisão na qual a profissão não cobre de todo a opção eticamente legítima. Assim, o papel do jornalista fica em destaque, agora não como mera testemunha, mas como protagonista. Neste final, o jornalista se desmancha e aparece em seu lugar os verdadeiros criadores da notícia: interesses poderosos que sabem como utilizar em seu benefício o sistema midiático e têm além do mais a capacidade e os recursos para fazer isto.

A questão apontada acima não é trivial, Eliseo Verón segue por esta linha quando afirma que “os meios informativos são o lugar onde as sociedades industriais produzem a realidade” (VERÓN, 1987, p. X), isto é, a verdade humana. Dita produção, como se tem visto ao longo dos capítulos precedentes, não é realizada pelos meios de comunicação social em condições de ausência de pressão e condicionamentos, mas justamente a partir dos mesmos. Pois a relação entre prática jornalística e a verdade é tributária da conformação da profissão no interior dessa maquinaria industrial capitalista e isto é válido não só de um modo superficial, mas bem profundo, analisando a gênese e o desenvolvimento daquilo que o autor argentino denomina “escândalos midiáticos”. A importância da inclinação ao benefício econômico – traço típico da contemporaneidade ou atualidade do jornalismo – tem menos a ver com as motivações profissionais dos meios que com a estrutura geral das organizações midiáticas e as limitações que gravitam sobre elas, estrutura que tem contribuído para garantir que um determinado gênero de notícias se tenha convertido em um traço fundamental da produção jornalística (THOMPSON, 2000, p. 114).

Colocar em discussão os componentes desta relação e a própria relação é um ponto crucial da discussão sobre política contemporânea. Como emergentes desse imaginário, os filmes analisados – e outros muitos textos culturais – podem dar valiosos indícios para entender o posicionamento e as ações do jornalismo na atualidade.

Os problemas históricos do jornalismo que foram analisados nesta dissertação ainda não foram resolvidos. Seguem havendo abuso do poder dos donos dos grupos de comunicação; o sensacionalismo está se convertendo em uma prática habitual de muitos programas informativos; jornalistas seguem cedendo a subornos políticos e deixando-se levar antes por uma ideologia que pela ética profissional. Além do mais, surgem novos problemas ao jornalista com o nascimento da chamada “sociedade da informação”.

A teoria da responsabilidade social da imprensa concebe a informação como um dos direitos fundamentais da sociedade, depositando nos meios de comunicação e nos jornalistas a garantia dos primeiros por parte dos últimos. No entanto, os meios de comunicação parecem jogar hoje em dia um papel de organismo com autonomia econômica própria dirigida em grande medida para os interesses políticos e econômicos, mais que para a responsabilidade social que exige deles democracia.

Isso indica, de um modo geral, que se gere um processo de convergência discursiva entre o “discurso oficial” e os meios de comunicação, que reproduzem a retórica do governo, fazendo-se evidente a dependência. No caso em que o jornal

responde aos interesses da oposição, inicia-se um linchamento midiático contra aqueles valores ou representantes políticos que mais diferenças representam com sua opção.

Assim, a opinião pública se reduz tão só ao que os meios de comunicação social estabelecem. A realidade que percebem os cidadãos é a realidade que transmitem os meios que têm uma posição privilegiada para criar ou reproduzir conceitos, significados, esquemas cognitivos e modelos de interpretação através dos quais os indivíduos dão sentido a sua própria existência.

Os políticos aproveitam esse privilégio para seus próprios fins, de modo que os meios de comunicação social acabam sendo um instrumento de difusão propagandística – na maioria dos casos elaborada por jornalistas com salário de políticos ou empresas. O exemplo mais claro é o das campanhas eleitorais, que termina formando um triângulo cujos três vértices são os candidatos, os meios e os votantes.

Esse controle dos meios de comunicação social não é algo novo, daí o interesse na pesquisa de se centrar em filmes das décadas de 80, 90, e na primeira década do século XXI. Os meios de comunicação não nasceram livres, mas submetidos ao poder. Eram reis e senhores aqueles que controlavam a imprensa. No decorrer histórico, os jornalistas têm desempenhado seu trabalho com a pressão; implícita ou explícita, dos governantes.

A influência do poder no jornalismo sobre o marco criado por essa “sociedade da informação” está cada vez mais contaminada por interesses, muitas vezes, alheios ao princípio básico da profissão que vem sendo discutido, a verdade. Sobre o jornalista agem constantemente agentes externos que tratam de obter um resultado informativo concreto. Mas, por sua vez, isso não pode ser de outra maneira, já que se está na era da informação. Os meios são a “cena” na qual se existe e onde se adquire uma imagem.

Paradoxalmente, os jornalistas podem ser vítimas desta situação. O jornalista encontra-se mais solitário do que nunca frente a essa rede de interesses, podendo acabar cada vez mais especializado, cético, fazendo um jornalismo para jornalistas: cada vez que um profissional de imprensa acessa um site da web para confirmar uma informação, lhe responde outro jornalista que está a serviço da melhor imagem de uma corporação. Esta é a sociedade da informação.

Esta situação é similar em quase todos os países. Por exemplo: nos Estados Unidos se criou a denominada rádio *Liberty* para combater o comunismo durante a Guerra Fria. Com a invasão do Iraque, esta situação se repete com a aparição da *TV Liberty*, um canal de televisão que tem agido como propagandista para que a opinião pública apoie incondicionalmente a guerra.

A mediação das audiências representa um papel crucial neste sentido. Não só afeta os ingressos por publicidade, mas também serve aos políticos para averiguar até que ponto sua imagem e mensagens são percebidos pela sociedade. Desta maneira, o eixo da estratégia é que o comunicável seja aceito pela maioria.

Outra consequência deste poder dos meios de comunicação é o sensacionalismo. O jornalismo sensacionalista já teve um filme que o representou brilhantemente, **A Montanha dos Sete Abutres** de 1951. Nele se mostra como o mundo jornalístico se caracteriza por múltiplas facetas que alimentam qualquer necessidade da sociedade, seja ela qual for. Nem sempre o trabalho jornalístico busca um fim educativo, informativo e sério, mas também guarda aspectos mórbidos dirigidos essencialmente à captação de audiência. O jornalismo sensacionalista cumpre com este requisito. Sua principal finalidade é o lucro sem escrúpulos, dá ao público doses de polêmica e espetáculo, por ocasiões, perpassando o escatológico para vender mais ou captar maior audiência perante a competência midiática.

Este tipo de jornalismo alcançou seu maior êxito nos Estados Unidos, graças a jornalistas e magnatas de imprensa, Pulitzer e Hearst, na época em que a competitividade dos grandes jornais para deter um grande número de leitores e aumentar suas vendas, fez com que seus editores apelassem ao escândalo e ao exagero como fórmula para conseguir seus objetivos. **A Montanha dos Sete Abutres** trata esta temática desde uma história pessoal, a do jornalista Charles Tatum, interpretado pelo ator Kirk Douglas. Este filme, dos anos cinquenta, é uma crítica a este tipo de jornalismo e às formas de atuação dos meios de comunicação e dos jornalistas que se valem dele para destacar e ser os primeiros no discurso midiático.

O filme de Billy Wilder, baseado em fatos reais, narra, como já mencionado, a história de Tatum, que após ser despedido de um jornal de Nova York, se abriga em situação precária junto ao povoado de Albuquerque, no Novo México. Ali encontra trabalho em um jornal local, sempre à espera da “grande notícia”. De modo casual, quando ia fazer uma reportagem, chega a seus ouvidos que um homem estava preso na galeria subterrânea de uma mina. Tatum que queria se vingar dos que o haviam despedido usando a primazia a notícia, tirando assim todo o partido possível do sucesso, consegue que o delegado – *sheriff* – demore na salvação do homem com o fim de fazer disso um espetáculo e poder escrever como se de uma novela se tratasse.

A informação acaba se vendendo ao melhor lance – neste caso, a publicidade e, portanto, esquece-se o dever constitucional dos cidadãos de estar informado em benefício do entretenimento, da fofoca e da banalidade. Os informativos, sobretudo, do

meio televisivo, acabam reduzindo o espaço dedicado à informação política e se alongando em notícias absurdas por interesses comerciais.

O jornalismo contemporâneo possui como uma de suas premissas implícitas a possibilidade de acesso direto à realidade e aos fatos. Isto supõe uma relação de tensão entre os dispositivos profissionais de produção de informação e seu objeto declamado: a verdade.

Ao longo de sua história, o cinema de Hollywood considera o jornalismo e os meios como tema de uma série de oportunidades para recriar o imaginário social. Estas constatações serviram para analisar esse olhar social onde coexistem admiração, preconceitos e medo sobre o jornalismo e os meios de comunicação crescentemente midiaticizados. A perspectiva aventada foi mostrada na complexa relação que existe até hoje entre a verdade que se traduz nos códigos deontológicos da profissão, e os meios de comunicação social na sua convergência com os novos modos de pensar o jornalismo.

Segundo Rossetti (2013, p. 65) “preliminarmente, inovação é o efeito ou o ato de inovar”. Assim, ela pode ser pensada como substantivo – o novo – ou como verbo – inovar. Seguindo o pensamento desta autora, o objetivo da conclusão do capítulo é perceber a inovação no objeto e no sujeito.

Quando a inovação está no objeto, o novo pode se referir à totalidade do objeto ou apenas a uma parte do objeto. Quando a inovação é total (diz respeito à totalidade do objeto) tem-se o absolutamente novo, a novidade, aquilo que é inédito e original. A inovação parcial ocorre apenas em parte do objeto e, então, falamos em renovação, incremento, modificação, aperfeiçoamento, em que apenas um detalhe é novo. A inovação total é mais rara e se aproxima das ideias de criação e invenção. Já a inovação parcial é a mais recorrente. No campo da Comunicação, o objeto novo ou inovado pode ser um produto comunicacional, uma teoria da comunicação ou uma linguagem. Quando a inovação está no sujeito, novo pode ser o enfoque teórico ou a apropriação social. Trata-se da dimensão social e da dimensão epistemológica da inovação (REGINA ROSSETTI, 2013, P. 65).

Na prática, o jornalismo só ganhará relevância e credibilidade, e se manterá assim na sociedade, apesar dos conflitos históricos e sociais, caso consolide socialmente seus princípios de ordem ética e técnica, o direito de livre manifestação e expressão dentro dos limites da lei, e se mantenha justo, verdadeiro e imparcial sem seguir interesses econômicos ou ideológicos, livre de pré-julgamentos. O avanço tecnológico – internet, câmeras de fotografia e vídeo – também impactam a profissão e detonam questões sobre proteção à intimidade, à veracidade ou à manipulação da verdade.

Neste sentido, a manipulação midiática é bem ilustrada no **Show de Truman** (1998), um filme protagonizado pelo polifacético Jim Carrey. É um claro exemplo da construção da realidade dos meios e da importância do poder midiático da televisão. Truman é um experimento televisivo, uma estrela que nasce no próprio *reality show*, desconhecendo por completo que a cidade em que vive é um enorme platô, um falso decorado e que a gente que está no seu entorno são atores. Sua vida tem-se convertido em uma série popular da pequena tela graças às emoções que desperta no público devido a sua naturalidade e inocência, e, sobretudo, ao desconhecimento daquela farsa. Pouco a pouco o protagonista vai descobrindo a trama de trinta anos e confronta-se com criador do show. A mensagem do filme é um convite ao espectador a refletir sobre si, sobre a indústria, o direito a tudo que esta tem para conseguir audiência e se os interesses econômicos estão acima de qualquer coisa e até que ponto se está disposto a se deixar manipular por esses meios.

Uma das principais funções do jornalista ainda deveria ser a oferta de informação e conhecimento para a sociedade de maneira que esta pudesse formar seu conhecimento sem influências perniciosas.

É preciso que o jornalista tenha mínima noção da objetividade, até mesmo para se livrar de possíveis processos judiciais. As críticas surgem depois que a matéria já está publicada, restando apenas a retratação como remédio em caso de erro. Estruturar a informação em frases apropriadas também é um procedimento para se denotar objetividade. A estrutura de uma notícia se parece com uma pirâmide invertida, trazendo a informação mais importante no primeiro parágrafo.

No jornalismo, a verdade se liga à objetividade. Porém, a verdade nem sempre é evidente, ou seja, percorre o campo da subjetividade e das aparências. O jornalista precisa investigar os fatos quando possui apenas evidências ou conjecturas. Platão (428-347 a.C.), diz que nunca se deve temer quando o que se publica é a verdade. É em um cenário de conflitos entre a subjetividade, interesses mercadológicos e questões ideológicas que o profissional de imprensa está inserido. Não resta tempo para o jornalista tratar dos problemas cotidianos e ainda lidar com aspectos morais da sociedade que consome seu produto. Pressões para entregar o material da próxima edição ou superar a rapidez da concorrência o levam a não se permitir longas reflexões, prejudicando a apuração.

Karam (2004, p. 231) lembra que os conglomerados da mídia que atuam em diferentes ramos da economia colocam em jogo bilhões de dólares e consequentemente, usando essa lógica específica “torna-se muito difícil atender ao interesse público se este lhe causar problemas financeiros ou ideológicos que comprometam seu futuro”.

De qualquer forma, os princípios morais profissionais continuam povoando as páginas dos manuais e dos códigos, recheando discursos em solenidades e congressos e fazendo parte de acordos (KARAM, 2004, p. 231).

Apesar de existir toda uma padronização para a utilização na mensagem jornalística e sua prática na comunicação social, a verdade no jornalismo se conquista individualmente, através da ação do próprio jornalista frente às pressões que possa receber durante esse árduo percurso que envolve situações objetivas e subjetivas. Os filmes analisados demonstram que apesar da existência de um ideal de conduta, inserido nos Códigos Deontológicos, cabe ao jornalista, em sua ação final agir de acordo com seus princípios.

Ao final das contas, o que se pode esperar desta relação inter, multi e transdisciplinar? A resposta a esta questão induz à inovação do jornalismo no âmbito das tecnologias em três instâncias que parecem prefigurar no futuro do jornalismo:

1ª. A de considerar a tecnologia como um meio. O que fez a tecnologia com o jornalismo foi substituir os métodos mecânicos de produção. Dotar de ferramentas digitais os jornalistas e as redações foi básico. Dessa questão da revolução que gerou o poder escrever sem necessidade de imprimir ao mesmo tempo ficou no passado como um passo elementar. Esse ciclo se cumpriu com acréscimos. Hoje em dia não há ninguém que não utilize a tecnologia para produzir seus conteúdos, em todos os formatos e aspectos.

2ª. As redes sociais mudaram tudo. Ao mesmo tempo em que a tecnologia era uma ferramenta, a aparição da Internet revolucionou vários aspectos do trabalho jornalístico. O primeiro: a distribuição e acesso aos conteúdos. Deixou de ser necessário imprescindível um sistema de logística avançado para chegar ao leitor. E a evolução dos próprios aplicativos, como *WordPress*, facilitaram a publicação dos indivíduos. Os Blogs demonstraram aos próprios meios que qualquer um podia publicar, seja jornalista ou não. A partir desse momento, o jornalismo vive uma crise de identidade. No entanto, isto gera uma grande oportunidade para os profissionais da informação. Agora, o jornalista passou a ser o meio, pode criar e comunicar sem necessidade de ter um veículo enquanto empresa tradicional.

3ª. Criação de meios nativos. Faltam meios do futuro. Ainda não há nativos digitais no jornalismo, em grande parte, porque não há ainda meios digitais nativos que os estudantes possam admirar. Isto é uma dívida que quando for saldada permitirá ter melhores profissionais: corajosos, éticos e comprometidos com a verdade, assim como uma relação entre o jornalismo e a tecnologia avançada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A verdade nos códigos deontológicos da prática jornalística na filmografia contemporânea transformou em categoria o princípio primordial que conduz a profissão: a verdade. Por intermédio desta categoria, que guia os códigos de ética da imprensa e na deontologia aparece como normatização, abriu-se a possibilidade de se analisar a evolução do jornalismo e seus objetivos, tendo como suporte filmes de diferentes momentos históricos, que retratam também o próprio jornalista e seus conflitos profissionais e individuais. O estudo esclarece que o jornalista pode entender que a verdade está na forma como ele se aproxima dos fatos que fazem parte da realidade possível de se documentar. Essa realidade – transmitida de acordo com uma linguagem específica, respeitando as características e valores de um determinado meio de comunicação – adentra no ponto de vista perceptível, ou mesmo ocorre com a sua transgressão deliberada, movimenta valores construídos pelo ser humano durante toda a sua existência e é mostrada tanto na estrutura da profissão quanto no agir jornalístico, ganhando representação com os protagonistas do cinema que dão vida ao jornalista. Apesar dessa ação individual ilustrada, o jornalismo, na seleção específica utilizada neste trabalho, se encontra como principal estrela das produções cinematográficas da atualidade, procurando mais uma vez sua identidade entre o entretenimento e a informação, ávido por garantias de credibilidade sem perder seu caráter comercial que lhe sustenta, quase nunca livre de interesses.

A realidade objetiva do jornalista representada no cinema está em algo que o move, essa busca interior que vai colocá-lo, pessoalmente, em confronto com as normas éticas e, conseqüentemente, com os mandamentos previstos nos códigos deontológicos. É a verdade individual, apoiada ou não pela ética, perguntando sobre a sua conduta humana, que terá efeitos e reflexos nas sociedades e instituições como um todo. E, tudo corrobora, segundo a linguagem cinematográfica, para esse agir: os fatores socioculturais, a família, o contexto em que a situação se apresenta e inclusive a vontade íntima do agente, falível, convivendo com o bem e o mal e com as conseqüências provadas por suas atitudes. Já o jornalismo permanece refém dos jogos dos poderes e do poder econômico, tornando os profissionais de imprensa marionetes nas mãos dos grandes conglomerados midiáticos.

Quando o jornalista, apontado no cinema, busca a verdade, ele transcende, atingindo não apenas o benefício social, mas o conhecimento do seu próprio ser que o

leva a caminho da evolução. Os princípios deontológicos ficam implícitos quando o jornalista é retratado nas películas, mas cabe a este, individualmente e com a adequação da razão e de sua vontade, optar pelo caminho que irá escolher em relação à informação a ser divulgada. A verdade aparece constituída de palavras, de fotos e do poder da interpretação, também associada ao poder que a realidade impõe aos homens. Resta saber se no jornalismo praticado no século XXI há espaço para o profissional de imprensa se manifestar livremente.

Para delimitar o objeto de estudo, a seleção de 859 filmes que versam sobre o jornalismo, o jornalista e sua ação, optou-se pela criação de diversas categorias que se reduziram a sete: Protagonismo/Idealismo, Reportagem de Guerra, Sensacionalismo; Política; Esporte; Glamour e Fama; e Literatura. Mas se cada uma das categorias apresentadas fosse esmiuçada em seus meandros para a compreensão do jornalismo e do agir jornalístico não seria possível o devido esgotamento do assunto. O que se demonstrou mais importante em todas essas classificações, convergindo sempre para o mesmo ideal, e o que mantém viva a discussão sobre o jornalismo é justamente a verdade. Por essa razão, o tema ganhou destaque e uma análise crítica específica. A verdade vista como base para a busca de um jornalismo social e ao mesmo tempo tendo como personagem principal um jornalista que não precisa ser herói mas deve estar preocupado com o humano e com as comunidades que o rodeiam.

O conceito deontológico da verdade jornalística no contexto da filmografia contemporânea sob a categoria dessa verdade, de seus protagonistas e do público ao qual são destinadas estas produções mostra a realidade de acordo como se apresentam os fatos, sem nenhum tipo de intervenção ou juízo de valor. Mas o modelo de jornalismo adotado, que visa o lucro e possui dependência comercial, talvez não permita a livre apreciação do mundo. Porém, a apresentação do ‘real’ passa em sua porta de entrada pela inevitável interpretação humana. O pragmatismo e a ação deliberada – calculada – são a porta de saída que pode solucionar esse dilema.

O cinema sempre retratou o jornalista como personagem e como cidadão, destacando suas nuances pessoais e questões relativas ao agir jornalístico e à sociedade. O jornalismo segue sendo retratado como ‘Quarto Poder’, instrumento garantidor da democracia quando aplicado dentro dos padrões éticos. Mas desvela-se também o contrário disso: razões pessoais, políticas e mercadológicas fazem com que a imprensa curve-se para satisfazer a vontade de uma classe dominante que pretende perpetuar-se no poder. A filmografia em questão aproveita-se da relevância dessa atividade para ancorar histórias, gerar audiência e discutir temas importantes para o ser humano e suas

liberdades. A sétima arte, ao contrário do jornalismo, não tem o compromisso total em mostrar a realidade, portanto, nem sempre a visão que deixa transparecer é aquela que se coaduna 100% com o profissional de imprensa. Os jogos de cena, as luzes, músicas de fundo, enquadramento, entre outros dão um tom diferenciado à profissão, que muitas vezes não têm o glamour apresentado e muito mais se apresenta no ato solitário e reflexivo de alguém que busca com as palavras se interpretar e reinterpretar o mundo. O heroísmo jornalístico está no contar uma história verdadeira, interpretar os fatos de acordo com a realidade, na imparcialidade, no ouvir os dois lados, em investigar e esmiuçar as informações, se arriscar por estar na cena de um acontecimento relevante e não em ações de cunho cinematográfico, onde toma partido em determinadas situações. A ficção faz parte do cinema; de maneira nenhuma o irreal deveria adentrar no campo do jornalismo. Alia-se a todos esses fatores, a importância do caráter interdisciplinar abordado na dissertação, que trouxe não apenas a verdade jornalística, mas a busca da verdade filosófica e além disso a dureza da verdade legal, que só é considerada como tal quando está presente nos ‘autos’. Não existem verdades ou meias verdades, mas verdade única como tal, demonstrada aqui, passa por essas disciplinas para ser discutida no jornalismo.

Revela-se, sem sombra de dúvida, ser essencial a categoria da verdade, tanto na ação do jornalismo como em seu discurso. Se uma dessas pontas foge da objetividade proposta nos códigos deontológicos da profissão, a verdade se esvai e sai ganhando o interesse pessoal ao revés das necessidades coletivas. A verdade é a principal força que move o homem em busca da realização e foi o principal motor deste trabalho para gerar a interação em duas vertentes da comunicação, o jornalismo e o cinema, responsáveis não só pela informação, mas por aspectos da cidadania, pela formação de pessoas mais aptas a se compreenderem e analisarem o mundo com o objetivo de uma vida mais digna e fraterna.

Se a verdade está presente na ação humana, está atuante ao menos nos códigos deontológicos da profissão. Mais do que se descobrir através da verdade, o jornalista tenta em seu agir comunicativo se fazer compreender, não por cálculos, mas pela proposição racional das interpretações interpessoais, produzindo assim um novo saber social. O jornalismo não tem significado se não for verdadeiro.

Aproximando o retrato que o cinema faz do jornalismo e do jornalista, percebe-se que refletir sobre a ética nesta profissão ou em qualquer outra é uma angústia individual que afasta os teóricos da prática momentânea. Mas o cinema dá o suporte necessário para se fugir do previsível e se constatar a utilização dos códigos

deontológicos e, conseqüentemente, da verdade ali presente em situações de ação, quando a resolução sobre o certo e o errado precisa ser tomada em um átimo de segundo. O cinema mostra o papel do jornalista de ser um intérprete da realidade sem deixar de lado seu compromisso com a verdade e com os princípios da profissão. Demonstra ainda a complexidade do ser em suas escolhas diárias. Devido ao imediatismo que se propõe no ‘mundo virtual’ das informações não resta muito tempo para reflexões.

Apesar da conclusão que a mídia possui interesses, transformando assim a informação em um combustível para satisfações próprias ou estratégia para se fazer mais dinheiro, não se imagina o mundo sem a intermediação da realidade, mesmo que esta seja feita sem a devida pluralidade que tentaria dar conta de todas as nuances existenciais do universo.

Nesse contexto de forças em busca do capital audiência x informação, o cinema procura retratar o jornalista no concreto da ação humana, remetendo-o ao fim do ser humano enquanto tal. Não é uma forma simplista de classificação entre homens bons e maus. A acertada percepção do bem, em cada circunstância concreta, depende do templo ético de cada pessoa. Porém, não é possível que essa capacidade seja plena em alguém, para qualquer dos lados que se queira olhar. As diversas capacidades de percepção moral se complementam e convergem através da convivência e do diálogo. Por isso, a concepção moral sem ser factual muito menos emotiva, mas abarcando o lado teleológico, seria capaz de iluminar configurações sociais mais amplas e tolerantes, nas quais o pluralismo político não se confunde com o relativismo moral, que pode ser um fomentador para o crescimento da intolerância, do preconceito e da violência, como se encontra na sociedade atual quando grupos de determinada ideologia atingem o poder para se fazer valer de suas vontades, corrompendo a ética e deixando de lado inclusive as liberdades individuais previstas na Constituição. O consenso racional é mais exigente e gera maiores espaços de liberdade que o consenso fático, que se baseia no equilíbrio de forças. A capacidade de percepção do bem moral – a sensibilidade ética – pode incrementar-se pelo cultivo do saber prático. O cinema mostra a ação de jornalistas valorosos e outros não. São as ações puras que merecem a qualificação da virtude, que integram um estilo de vida, um *ethos*, mas se encaixam em uma certa totalidade estruturada, fundindo-se para materializar-se o pensamento de que o homem voltado para o belo e para o bom é só aquele que trabalha em prol de um fim humano.

De acordo com o entendimento de Joan Fontrodona, em **Ciencia y práctica em la acción directiva** (1999), há uma certa conveniência entre o bem conhecido e a

vontade. Essa relação depende da índole desses extremos. O virtuoso determina retamente as coisas que pertencem à virtude; e, como o bem é o fim e o fim é o princípio de ação, a virtude preserva o princípio da ação. Se o conhecimento do bem depende dos atos já adquiridos – ainda que não absolutamente – o homem virtuoso deve usar imediatamente o critério de bondade. Sem a verdade não existe a bondade, pois a própria intenção de escondê-la já seria um fator para aleijar os direitos sociais. A verdade, desse modo, se apresenta como atração, sem deixar de ser um desafio e uma prova de caráter para aquele que está realmente maduro. Isso porque defender uma verdade pode gerar os mais diversos e terríveis confrontos internos e sociais.

A perspectiva cívica deveria fazer o homem se entender com seus pares além da individualidade, ponderar as atitudes levando em conta o olhar e o sentimento dos outros, o que automaticamente geraria confiança e ordem social. Essa confiança, em termos jornalísticos, que é o objeto desse estudo, passa pela cooperação das organizações de mídia que deveriam exercer seu papel social ao invés de serem meras mediadoras entre os interesses sociais e individuais. Não há um setor social que detém a verdade, apenas uma definição em comum que se expressa nesse sentido.

O significado do ideal de conduta pode estar sujeito a uma constante reavaliação entre as três ciências – lógica, ética e estética – e o único mal moral é não ter um fim último e que o problema da ética é discernir que fim é possível, levando em conta todo um processo cultural e social que essa conclusão possa acarretar em seu escopo. Trata-se de perguntar que fim último pode ser capaz de ser perseguido em um curso de ação prolongado indefinidamente pelo jornalismo e seus atores. Desse modo, a estética determina qual é o fim último em termos gerais, enquanto que a ética se preocupa em determinar se este fim último, assim definido, pode ser obtido pelo sujeito em suas circunstâncias concretas. Busca-se a cada instante, e o jornalista não foge disso, o estado ideal das coisas que desemboca no que é admirável e o seu contrário, que não o é e provoca estranheza e repulsa. Trata-se de determinar por análise o que um deve deliberadamente admirar por si próprio e para o coletivo. Mas para isso faz-se essencial a independência de onde se deve e de qual seja sua realização com a conduta humana. Até que a estética nos determine o que é excelente, e quais são as condições que algo deve reunir para qualificá-lo de excelente, a ética não poderá aprovar uma ação determinada, nem a lógica poderá aprovar um determinado racionamento.

A proposta de Pierce em seus manuscritos diz que o ideal estético consiste no crescimento da racionalidade. Na geração desse ideal intervém a ação, posto que é através da ação e da replicação do autocontrole que o ideal cresce. A ação não é o fim

último, porém o crescimento da concreta racionalidade no mundo dos existentes se dá através da ação. As características desse ideal estético que aparece com a busca da verdade são: deve estar de acordo com o livre desenvolvimento da própria qualidade estética do agente; não deve se distorcer por causa das ações do mundo exterior sobre o agente; deve ter certa independência a respeito da reação do entorno e não deve ver-se aletrado pela contínua deliberação do homem. Este seria o ideal de verdade do jornalismo e consequentemente do jornalista ao atuar como um interpretante do mundo, livre do pré-julgamento e exercendo seu ofício sem pressões sociais, por exemplo, o que se torna quase impossível nos dias de hoje, inclusive pelo comprometimento da mídia com o poder. De alguma maneira, segundo o autor, a capacidade de autocontrole nos faz capazes de participar da obra de Deus. O homem não pode ver que tudo é bom a menos que possua a visão de Deus. Porém, a criatividade do homem sempre está cheia de erros de modo que, às vezes, o indivíduo se deixa levar mais por suas preferências imediatas, espontâneas, que pela finalidade própria de sua ação. Deste modo, o sujeito pode alcançar uma situação satisfatória, porém, que não coincida com as necessidades de sua ação, tal como se houvesse estabelecido na deliberação racional própria da atitude científica. Assim, em sua ação, o indivíduo busca livrar-se destas tendências imediatas, para que sua motivação esteja orientada exclusivamente pelo amor evolutivo. Ter essa espécie de raciocínio engajado e ponderado para o lado científico das confirmações é dizer e tentar ser como Deus.

Sim, há um ideal de conduta que se forma com a evolução da sociedade e com a cultura, com as leis e a moral, com a influência das culturas, transformado e discutido no mundo acadêmico, analisado por instituições e organizações de classes, entretanto, a aplicação prática está na consciência e no poder de discernimento do jornalista, em cada situação em que se vê envolvido.

O dever ser – deontologia – do jornalista mostrado no cinema o coloca em conflitos com diversos dilemas que surgem em sua vida. A busca da verdade se dá quando há disposição interna e ‘espiritual’ do jornalista em desvelar a realidade. Para se chegar ao não oculto, o cinema mostra o profissional de imprensa exercendo sua “dúvida metódica” para provar os fatos racionalmente. Por outro lado, há vilões também que, por deliberação própria e a seu favor, pretendem manter o espectador na ignorância das informações. Questiona de outro lado os interesses e o que move a mídia. Nem sempre trata-se da verdade a impulsionar o jornalismo, e, por vezes, mais a audiência como norteador do principal objetivo a ser atingido.

Sem a constante investigação interna do ser e o juízo de valor para entender os fatos, não será possível ao jornalista livrar-se da subjetividade que caracteriza o humano, segundo a interpretação vista no cinema, e assim chegar à verdade dos fatos. Mas, a filmografia mostra que por trás do jornalista, e muitas vezes mais forte do que ele, está toda a estrutura midiática que vende a notícia como um produto a ser explorado única e exclusivamente pelo lucro, confundindo a informação com o entretenimento.

Se a ciência e a prática são complementares, deveria o jornalista dar primazia à ciência sobre seus interesses práticos. É o indivíduo um agente moral que deve guiar-se em sua ação tanto pelo próprio desenvolvimento pessoal quanto pelo enriquecimento da comunidade de investigadores. Deveria, então, agir o jornalista se apropriando do pragmatismo – apontado por Peirce – como um método de reflexão cujo único propósito é dar claridade às ideias. O pragmatismo entendido como a concepção de uma lógica normativa e metodológica da investigação científica, que ao passar dos anos estaria em todos os campos do saber. Por ser assim tão pragmáticos, em alguns casos apresentados no cinema, o jornalista se coloca acima a lei e descumpre algumas regras para atingir o bem social.

O jornalista só é capaz de atribuir um significado a um conceito quando consegue aplicá-lo à própria existência e assim ter condições de determinar as consequências práticas de usar uma certa verdade baseada em um objeto de ação, que pode mudar sua visão de mundo. Esse é um caminho longo e de uma vida toda, capaz de modificar hábitos e o próprio ser em busca de desenvolvimento.

A verdade no jornalismo se vê a partir do documentário que se aproxima da linguagem jornalística. Em **Atirar num Elefante**, mais que a expressão da realidade, a informação vem à tona como um desabafo e o único meio possível de se tentar mudar uma situação de desrespeito aos direitos humanos.

Para sustentar a verdade, muitas vezes é preciso ser protagonista porque ela vai trazer confrontos com grupos que não a aceitam, não têm nenhum interesse que ela apareça ou se valem de seu ocultamento para se beneficiar. Veronica Guerin, em **O Custo da Coragem**, atuou como missionária nessa categoria de se colocar à frente, custe o que custar, por um ideal. **Intrigas de Estado** retrata o jornalista também como um ser que sente a verdade à frente de seus interesses pessoais. Em **O Informante**, o jornalista precisou acolher a verdade, sabendo ouvir a fonte e lhe dar confiança para ela mesma ser a protagonista da denuncia. Porém, Glass, no filme **O Preço de Uma Verdade** exerceu seu protagonismo alheio à verdade e fez da mentira seu suporte para

encontrar uma efêmera realização. **Paparazzi** retrata o supérfluo que toma conta do mundo imediatista onde se compra tudo em qualquer supermercado de esquina.

A verdade, para o público receptor precisa ser transparente. Precisa também ser garantida para os meios de comunicação não se complicarem ao exporem as informações. Em **Todos os Homens dos Presidente**, a transparência da verdade é conquistada após árduo esforço, exercendo uma mudança nos rumos dos Estados Unidos, pelo menos naquele momento.

A verdade pode ser fabricada, como em **Sob Fogo Cruzado**. Entretanto, o fotojornalista tinha um ideal maior que para ele justifica essa transgressão. A pergunta ainda latente é: no jornalismo os fins justificariam os meios? Em busca de um bem maior, a adulteração da verdade seria permitida? Não foi por esses caminhos que se enveredou este trabalho, mas como o poder da verdade pode ser transmitida com as imagens que colocam o espectador na cena onde jamais ele ousou imaginar estar. O distanciamento do jornalista que retrata o fato chega até a parecer cruel, mas nada pode fazer, pois seria pior para as bases da democracia se jornalistas adentrassem aos fatos. Se distanciar não quer dizer, de forma nenhuma, não vivenciar ou não viver os fatos. A vivência dos fatos, atualmente, se perfaz nas novas mídias que trazem a verdade em tempo real, por qualquer cidadão. Não é mais preciso ser jornalista para retratar os fatos, ou nunca foi. Qualquer deslize do ser humano é passível de ser documentado com câmeras minúsculas que se escondem das percepções. É a verdade vista de modo diferente, sem passar pelo crivo do profissional de imprensa e sem mesmo ter a suposta garantia de um carimbo disposto pelos grandes conglomerados midiáticos.

A proposta utilizada de interpretação da verdade nos códigos deontológicos pela perspectiva de presença e de seus indícios na filmografia contemporânea já se constitui em uma inovação. O cinema, como apresentado no trabalho, deixa rastros dos mandamentos éticos do jornalismo em sua linguagem e apresenta soluções para diversos conflitos pelos quais o jornalista pode se deparar na vida real. Esses desfechos, longe de resolverem os problemas, abrem possibilidades para a aproximação a diversas nuances do agir jornalístico seja pelo caminho previsto que considera com o 'ideal' pela sociedade ou mesmo ao avesso do que preveem as leis e a moral adotadas por uma certa cultura ou grupo social.

Muitas vezes não há um único caminho ou uma máxima sem que se passe pelo sacrifício do protagonista. Por isso está de volta a nitidez do caráter individual da virtude que a verdade em si exige. O estudo aponta que é possível inovar na linguagem

e no discurso jornalístico a partir dos novos suportes tecnológicos que dão ênfase à imagem nas mais atuais formas de fazer jornalismo.

Voltando à questão da pressa e do imediatismo, as fotografias cumprem o papel de informar instantaneamente – sem fugir da reflexão – destacando-se seu caráter de fornecer a informação, a similaridade e a semelhança, necessárias ao agir jornalístico. Iconicamente, assim como o texto, a imagem é uma forma de representação da realidade e passa também pelos ‘olhos’ ou tratamento de quem a produz e daquele que a edita. Pragmaticamente, o sentido da fotografia no jornalismo não está presente em si, mas no seu exterior que a reproduz, ícone do mundo, ‘mimetizadora’ ou espelho, segundo Peirce. Está aí a tônica do mecanismo midiático. Apesar de toda simbologia da imagem, resta a proposição do jornalismo através dessa linguagem buscar a verossimilhança, ou seja, torna-se convincente para manter a sua própria sobrevivência. Mesmo assim, a imagem depende do contexto e da historicidade presentes no espaço e no tempo de quando é feita, o que não a deixa imune da discussão sobre a sua verdade. Não há na imagem em si a garantia absoluta da verdade. Acompanhada da palavra, a imagem, como visto nas análises de **Repórteres de Guerra** e **Sob Fogo Cruzado**, torna-se a chave para a interpretação da mensagem jornalística.

Esta dissertação abre portas para um futuro estudo em continuidade e uma possível tese sobre as categorias que foram apontadas, mas não esmiuçadas. Cabe um trabalho mais amplo sobre elas para identificar os diversos estilos do jornalismo apresentados no cinema.

Pessoalmente, o trabalho me fez refletir sobre o dia a dia da profissão e os conflitos com os quais me deparo, tentando atender ao desejo dos diversos ‘patrões’ que encontro nas redações em contraponto e, muitas vezes, indo ao encontro às necessidades do público – o principal e final motivo para o qual deveria se sustentar a verdade em meio dessas forças que me abarcam no exercício da profissão. No final das contas, é o público, ou deveria ser ele, a verdade pela qual lutamos. No mundo acadêmico e como professor, fica claro a potência do cinema para fazer os alunos de jornalismo vivenciarem o sentido do jornalismo e a posição do jornalista, e como se comportar em situações das mais diversas, presentes no dia a dia da profissão. Ainda mais quando se discute a obrigatoriedade do diploma, haja vista que ser jornalista não é simplesmente conquistar um título, mas acima de tudo viver da profissão, acompanhando todo o processo da notícia, desde a reunião de pauta até a repercussão que uma possível informação pode causar na opinião pública. Desta forma e segundo tendências discutidas pelo Ministério da Educação, deve haver espaço nos bancos acadêmicos para

o aprendizado na prática, inclusive com a possibilidade do estágio obrigatório. Com uma profusão enorme de possibilidades advindas da nova mídia, este exercício de análise e interpretação da realidade proposto pelo presente trabalho e revelando-se com a verdade do jornalismo no cinema, pode ser ferramenta importante para renovar as discussões e se aproximar do ideal ético buscado pelos novos jornalistas.

REFERÊNCIAS

ADGHIRNI, Zélia Leal. O Jornalista: do mito ao mercado. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v. 2, n. 1, p. 45-57, 2008.

ALEGRE Julio Víctor Estremadoyro. Sobre la verdad en el periodismo. **Letras**, Año LXXVI, 109-110, 2005, Chile.

ANGRIMANI, Danilo. **Espreme que sai sangue**: Um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1995. 157 p. (COL.NOVAS BUSCAS EM COMUNICACAO, 47).

ARAÚJO, Inês Lacerda. A contribuição da teoria da ação comunicativa de Habermas para a ética, o direito e a epistemologia. In: **Âmbito Jurídico**, Rio Grande, X, n. 48, dez 2007. Disponível em: <http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=4465>. Acesso em: out 2013.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômano**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

ASSIS, Francisco de; MARQUES DE MELO, José. **Gêneros jornalísticos no Brasil**. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2010.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA. Princípios Internacionais da Ética Profissional no Jornalismo. Disponível em: <http://www.abi.org.br/institucional/legislacao/principios-internacionais-da-etica-profissional-no-jornalismo>. Acesso em: 27/11/2013.

ASSOCIATION OF BUSINESS COMMUNICATORS. Code of Ethics. Disponível em: <http://www.iabc.com/about/code.htm>. Acesso em: 13/01/2014.

AZNAR, Hugo. **Ética de la comunicación y nuevos retos sociales**. Barcelona: Paidós, 2005.

BARROS, Camila. Industrialização da celebridade. **Galáxia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553, v. 13, n. 26, 2013.

BARBOSA, Rui. A imprensa. **Educação Pública**. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/comunicacao/0006_06.html>. Acesso em: 26/12/2013.

BENJAMIN, Walter. **Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht**. Madrid, Taurus, 1998.

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

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. Visibilidade na Mídia e Campo Político no Brasil, in: **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 53, no 3, 2010, pp. 695 a 735.

BITTENCOURT Renato Nunes. O relativismo da noção de verdade na Comunicação Social e o falibilismo do discurso jornalístico. **Revista Espaço Acadêmico**, No. 107 – Abril de 2010.

BOAS, Sérgio Vilas. **O Estilo Magazine: O Texto em Revista**. São Paulo: Summus Editorial, 1996.

BONAZZI, Marisa; ECO, Umberto. **Mentiras que parecem verdades**. São Paulo: Summus, 1980, 135p.

BOURDIEU, Pierre. O campo político. (Grandes Conferências de Lyon, Universidade Lumière-Lyon 2, quinta-feira, 11 de fevereiro de 1999. Do original “Conférence: le champ politique”, publicado no livro *Propos sur le champ politique*. Direitos autorais concedidos pela Presses Universitaires de Lyon. Traduzido por André Villalobos, in: **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº 5. Brasília, janeiro-julho de 2011, pp. 193-216.

BRASIL. Constituição (1988). **Constituição da República Federativa do Brasil** : promulgada em 5 de outubro de 1988. Organização do texto: Juarez de Oliveira. 4.ed. São Paulo : Saraiva, 1990. 168 p. (Série Legislação Brasileira).

BRASIL. **Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros**: aprovado em 4 de agosto de 2007, aprovado pelo Congresso Nacional dos Jornalistas Profissionais . Federação Nacional dos Jornalistas. pela Federação Nacional dos Jornalistas. www.fenaj.org.br/federacao/cometica/codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf

BUCCI, E. Na TV, os cânones do jornalismo são âncoras. In: MIRANDA, D. S. (Org.). **Ética e cultura**. São Paulo: SESC, Perspectiva, 2004.

CAMELLO, Maurílio José de Oliveira. A questão da verdade na filosofia, **Theoria - Revista Eletrônica de Filosofia**, edição 01, 2009.

CANDIOTTO, C. Foucault: uma história crítica da verdade. **Trans/Form/Ação**. São Paulo, v.29(2), 2006, p.65-78.

CHAPARRO, Manuel Carlos. **Sotaques d'aquém de 'além mar**: Travessias para uma nova teoria de gêneros jornalísticos. São Paulo: Summus, 2008.

_____. Manuel Carlos. O Jornalismo na estratégia dos conflitos. In: **Revista Brasileira da Ciência da Comunicação**. São Paulo, 1999.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. Trad. Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2006.

CHAUÍ, Marilena de Souza. **Convite à Filosofia**. 12.ed. São Paulo: Ática, 2000.

CHOMSKY, Noam e HERMAN, Edward S. **Los guardianes de la libertad. Propaganda, desinformación y consenso en los medios de comunicación de masas**. Barcelona, Crítica, 1990.

CHRISTOFOLETTI Rogério, KARAM Francisco José Castilhos. Fundamentos jornalísticos para novos cenários éticos da informação. In: **Jornalismo Contemporâneo: figurações, impasses e perspectivas**. 1ª ed. Salvador-Brasília. Editora da Universidade Federal da Bahia/Compós, 2011.

_____. O caso do Brasil: Valores, códigos de ética e novos regramentos para o jornalismo nas redes sociais. **Cuadernos de Información**. núm. 29, julio-diciembre, 2011a, pp. 25-34, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.

_____. Candida de. Jornalismo pós-Wikileaks: deontologia em tempos de vazamentos globais de informação. **Contemporânea, comunicação e Cultura**, vol.09 - n.2 Bahia, 2011.

COELHO, Cláudio Novaes; CASTRO, Valdir José. **Comunicação e sociedade do espetáculo**. São Paulo: Paulus, 2006.

CORREIA, João Carlos; FERREIRA, Gil Baptista; SANTO, Paula do Espírito Santo. **Conceitos de Comunicação Política**. LabCom Books, Covilhã, Portugal, 2010.

CORREIA, João Carlos. A construção social da realidade e o jornalismo como profissão especializada. In: **Pesquisa em Media e Jornalismo**, LabCom, Covilhã, Portugal, 2012.

COSTA, Grace Soares. RODRIGUES, Allan Soljenítsin Barreto. Jornalismo de Princípios. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte – Palmas - TO – 17 a 19/05/2012.

DAGIOS, Magnus. A verdade e seu contexto: uma abordagem a partir de Habermas e Rorty. **Cadernos de Ética e Filosofia Política** 14, 1/2009, p. 25-46.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do espetáculo**: Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. (Lisboa, Mobilis in Mobile, 1991).

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da imagem: uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis/RJ: Ed. Vozes, 1993.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS DO HOMEM (Aprovada em Resolução da II Sessão Ordinária da Assembleia Geral das Nações Unidas - 10 – 12 – 1948 – Paris). In SANTOS, Reinaldo (org.). **Vade-mécum da comunicação**. 7ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Trabalhistas, 1988, p. 17.

DE FLEUR, Melvin L. y BALL-ROKEACH, Sandra J. **Teorías de la comunicación de masas**. México: Paidós, 1982.

DE SOUSA, Anaelson Leandro. Jornalistas e o cinema mudo—O protagonismo juvenil de Charlie Chaplin no curta-metragem Making a Living. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**. XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Campina Grande – PB –10 a 12/6/ 2010.

DROGUETT, Juan. A Verdade no Fenômeno de Comunicação. **Revista Imes**, v.5 n.10 p.23-29. São Paulo, 2005.

DUCROT, Oswald. **Dizer e o Dito**. São Paulo: Pontes Editores, 1987.

ERBOLATO, Mário. **Deontologia da Comunicação Social**. Petrópolis: Vozes, 1982.

FERREIRA, Fábio Gonçalves. Gêneros jornalísticos no Brasil: estado da arte. **Bibliocom**, v. 4, n. 1, p. Pág. 2-11, 2012.

FONTRODONA, Joan. **Ciencia y práctica en la acción directiva**. Madrid, Espanha: Ediciones Rialp, S.A, 1999.

FORBES, Jorge (Org.). **A invenção do futuro**: Um debate sobre a pós-modernidade e a hipermodernidade. São Paulo: Manole, 2005.

GADAMER, Hans-Georg, **Verdade e método**. 5ª. Edição revisada. Trad. de Flávio Paulo Meurer, nova revisão de Enio Paulo Giachini e Márcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis: Vozes, 2003.

_____. **Verdade e Método** - Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica. Petrópolis: Vozes, 2003.

GIDDENS, Anthony. **La constitución de la sociedad. Bases para una teoría de la estructuración**. Buenos Aires: Amorrortu, 1995.

HABERMAS, Jürgen. **Ética da discussão e a questão da verdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Teoria do agir comunicativo**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. J. **The theory of communicative action**. Vol 1. Reason and the rationalization of society. Boston, Beacon Press, 1984.

HAMM, Christian. Os prefácios (KrV A e B). In: **Comentários às obras de Kant, Crítica da Razão Pura**, Nefiponline, Florianópolis, 2012.

HEIDEGGER, M. **Introdução à Metafísica**. trad. Emmanuel C. Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1987.

HERMANN, Nadja. **Ética e estética**: a relação quase esquecida. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. 119p. – (Coleção filosofia; 193).

JORGE, Ivan Marinho; BARZOTTO, Rafael. Quase Famosos: uma análise da impessoalidade no jornalismo. **Revista Advérbio**, volume VII, N. 15, 2012.

KANT, I. **Crítica da razão pura**. Trad. Valério Rohden e Udo B. Moosburger. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção os pensadores).

KARAM, Francisco José Castilhos. Jornalismo e ética no século XXI. **Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional**, Ano 13 n.13, p. 15-27, jan/dez. 2009.

_____. **Jornalismo, Ética e Liberdade**. São Paulo: Summus, 1997. (coleção Novas buscas em comunicação; v. 54).

_____. **A ética Jornalística e o Interesse Público**. São Paulo: Summus Editorial, 2004.

KARAM, Francisco José; SCHMITZ, Aldo Antonio. A ética de lado a lado: fontes de notícias e jornalistas frente a frente. **Intexto**, n. 23, 2010.

KOSOVSKI, Ester. Ética, imprensa e responsabilidade social. In: KOSOVSKI, Ester. **Ética na Comunicação**. Rio de Janeiro: Mauad, 2008.

LACAN, Jacques - **Seminário 21 – Les non-dupes errent** - não publicado – Aula 3, 18 de dezembro de 1973a.

_____. **Televisão** – Emissão para o Serviço de Pesquisa do ORTF, 1973b - DVD.

LEITE, Sidney Ferreira; CINTRA, André. A guerra nas telas do cinema: a experiência de Hollywood. **Líbero**, v. 6, n. 11, 2007.

LIVRO DE ESTILO. Código Deontológico do Jornalista. Disponível em: http://static.publico.pt/nos/livro_estilo/29-codigo-d.html. Acesso em 13/01/2014

MAIA, Kênia Beatriz Ferreira; PEREIRA, Fabio Henrique. Apontamentos sobre a relação entre liberdade de imprensa e identidade profissional dos jornalistas. **Logos**, v. 17, n. 2, p. 191-202, 2010.

MARCONDES, Ciro. **Dicionário da comunicação**. São Paulo: Paulus, 2009.

MATOSO, Leonardo Magela Lopes. "O escafandro e a borboleta": uma reflexão crítica sobre o corpo. **Revista Uratágua** – acadêmica multidisciplinar- DCS/UEM, no. 29 nov./2013 – abril/2014.

MC QUAIL, Denis. **Introducción a la teoría de la comunicación de masas**. Buenos Aires: Paidós, 1991.

MEDINA, Cremilda. **Notícia, um produto à venda**: jornalismo na sociedade urbana e industrial – 2. ed. – São Paulo: Summus, 1988.

MEDINA, Jorge Lellis Bomfim. Gêneros jornalísticos: repensando a questão. **Revista Symposium**, Ano 5 • nº 1 • janeiro-junho 2001, Recife, PE.

MELO, José Marques de. **Teoria do Jornalismo**: identidades brasileiras. São Paulo: Paulus 2006.

_____. **Jornalismo Opinitivo**: gêneros opinativos no jornalismo brasileiro - 3. ed. rev. e ampl. – Campos do Jordão: Mantiqueira, 2003.

MESSA, Fábio de Carvalho. Jornalismo esportivo não é só entretenimento. **Anais do 8º Fórum Nacional de Professores de Jornalismo**. Maceió, p. 1-8, 2005.

MOURA, Carlos Alberto. **Nietzsche**: civilização e cultura. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

NECCHI, Vitor. A (im) pertinência da denominação “jornalismo literário”. **Estudos em Jornalismo e Mídia** - Ano VI - n. 1 pp. 99 - 109 jan./jun. 2009.

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

OBJETHOS – OBSERVATÓRIO DA ÉTICA JORNALÍSTICA. Códigos. Disponível em <http://objethos.wordpress.com/codigos/>. Acesso em; 04/01/2014.

OLIVEIRA, Paulo César de. A ética da ação comunicativa em Jürgen Habermas. **Revista Estudos Filosóficos** nº 1 /2008 – versão eletrônica, São João del Rei, MG.

ORTELLS-BADENES, Sara. La mercantilización de la información: la nueva era informativa en televisión. **RLCS, Revista Latina de Comunicación Social**, nº 64, 2009.

PENA, Felipe. O jornalismo Literário como gênero e conceito. **Revista Contracampo**, v. 2, n. 17, p. 43-58, 2007.

PATIAS, Jaime Carlos. **O Espetáculo No Telejornal Sensacionalista:** Uma análise do “Brasil Urgente”. 2005. 227 f. Mestrado (dissertação) - Faculdade Cásper Líbero, São Paulo, 2005.

PAVANI, Cecília (org). **Jornal: informação e ação.** 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2002.

PIZARROSO, A. Justificando la guerra. Manipulación de la opinión pública en los conflictos más recientes. **Comunicacional: Revista Internacional de Comunicacional Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales**, vol. 1, nº 6, 2008, p.p 3 – 19.

RAMOS, Roberto. CAPOTE: Uma abordagem complexa. **Sessões do Imaginário-Cinema| Cibercultura| Tecnologias da Imagem**, v. 13, n. 19, 2008.

RODRIGUES, Luciana; HENNIGEN Inês. Jornalismo, a questão da verdade e a produção de subjetividade, **Arquivos Brasileiros de Psicologia**, vol. 63, núm. 3, 2011, pp. 45-57, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RORTY, Richard. **Contingência, ironia e solidariedade.** São Paulo: Martins Fontes, 2007

ROSSETTI, Regina. Categorias de inovação para os estudos em Comunicação. **Comunicação & Inovação**, v. 14, n. 27, p. 63-72, 2013.

ROSSI, Clóvis. **O que é jornalismo.** Brasiliense: São Paulo, 2002.

RUFINO, Daiane. Manuel Carlos Chaparro e a bus de um jornalismo social. **Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional**, Ano 14 n.14, p. 131-141 jan/dez. 2010.

SALTZMAN, Joel. **Frank Capra and the Image of the Journalist in American Film.** Los Angeles: The Norman Lear Center, University of South California – USC, 2002.

SANTAELLA, Lucia. **A percepção.** Uma teoria semiótica. São Paulo: Experimento, 1993.

SANTO, Paula do Espírito; FIGUEIRAS, Rita. Comunicação Eleitoral, in **Conceitos de Comunicação Política**, LabCom Books, Covilhã, Portugal, 2010.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação.** trad. Arthur M. f. Sá Correia, rio de Janeiro, Contraponto, 2001.

SCALZO, Marília. **Jornalismo de revista.** São Paulo: Editora Contexto, 2006.

SERRANO, Estrela. Spin doctoring e profissionalização da comunicação Política. In **Conceitos de Comunicação Política**, LabCom Books, Covilhã, Portugal, 2010.

SILVA, Mariana Ramos da; SANTOS, Márcia Guena dos. O Tempo na construção da narrativa de A Sangue Frio. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Mossoró - RN – 12 a 14/06/2013

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história breve do jornalismo no Ocidente**. Porto, Edições Universidade Fernando Pessoa, p. 12-93, 2008.

THOMPSON, John B. **Escândalo Político**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2000.

TRAVANCAS, Isabel. Jornalista como personagem de cinema. **Intercom** – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Campo Grande – MS, 2001

TUCHMAN, Gaye, **La producción de la noticia. Estudio sobre la construcción de la realidad**. Barcelona: Gili, 1983.

UNESCO. **Um mundo de muitas vozes (Relatório McBride)**. Rio de Janeiro: FGV, 1983.

VERÓN, Eliseo. **Construir el acontecimiento**. Buenos Aires: Gedisa editorial, 1987.

VILLAÇA, Mariana Martins. “América Nuestra” — Glauber Rocha e o cinema cubano, in **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 22, nº 44, pp. 489-510, 2002.

WEAVER, David. IN: CIC. **Cuadernos de Información y Comunicación**. Madrid: Departamento de Periodismo III, Faculdade de Ciencias de la Información, Universidad Complutense, 1997.

WOLF, Mauro. **Teorias das comunicações de massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ŽIŽEK, Slavoj (1998) “Multiculturalismo, o la lógica cultural del capitalismo multinacional”. IN: JAMESON, F. y ZIZEK, S., **Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo**. Buenos Aires, Paidós, 1998.

APÊNDICE

RESULTADOS DA PESQUISA FILMOGRÁFICA

A VERDADE NOS CÓDIGOS DEONTOLÓGICOS DA
PRÁTICA JORNALÍSTICA NA FILMOGRAFIA CONTEMPORÂNEA

Filmografia geral sobre o tema

1932 – Forbidden, A Mulher Proibida, diretor Frank Capra
1932 - Love is a Racket, diretor William Willman
1932 – The Roadhouse Murder, diretor J. Walter Ruben
1932 - The Sport Parade, diretor Dudley Murphy
1933 - A la sombra de los muelles, I Cover the Waterfront, diretor James Cruze
1933 - Clear all wires!, diretor George W. Hill.
1933 - I cover the Waterfront, diretor James Cruze
1933 - King Kong, diretor Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack
1934 - Dr. Mônica, diretor William Keighley
1934 - Hi, Nellie!, Olá, Nellie!, diretor Mervyn LeRoy
1934 - It Happened One Night – Aconteceu naquela noite, diretor Frank Capra
1934 – The Hell Cat, diretor Albert S. Rogell
1935 – The Front Page Woman, diretor Michael Curtiz
1935 – The Headline Woman, diretor William Nigh
1935 - The Murder Man, diretor Tim Whelan
1935 - The pay-off, Liquidando contas, diretor Robert Florey
1935 – The Whole Town's Talking, O Homem que nunca pecou, diretor John Ford
1936 - Big Brown Eyes, Olhos Castanhos, diretor Raoul Walsh
1936 – Fury, Fúria, diretor Fritz Lang
1936 - Half Angel, diretor Sidney Lanfield
1936 - Libeled Lady, Casado com Minha Noiva, diretor Jack Conway
1936 - Love on the run, Do amor ninguém foge, diretor W. S. Van Dyke
1936 – Mr. Deeds Goes to Town, O Galante Mr. Deeds, diretor Frank Capra
1936 - The Golden Arrow, A Flecha de Ouro, diretor Alfred E. Green
1937 - Back in Circulation, Silêncio que condena, diretor Ray Enright
1937 - Los chicos de la prensa – The Newspaper Boys, diretor Ramón Peón
1937 - Mr. Dear Miss Aldrich, diretor George B. Seitz
1937 - Nothing Sacred – Nada é Sagrado, diretor William Wellman
1937 - Smart Blonde, diretor Frank McDonald
1937 – The Adventurous Blonde, diretor Frank McDonald.
1937 - The Last Gangster, diretor Edward Ludwig
1938 - Silkwood - Retrato de uma Coragem, diretor Mike Nichols
1938 - That certain age, diretor Edward Ludwig
1938 - Too Hot to Handle, Sob os Céus dos Trópicos, diretor Jack Conway
1938 - Torchy Blane in Panama, diretor William Clemens
1939 – A Each dawn I die, A morte me persegue, diretor William Keighley
1939 - Adventures of Jane Arden, diretor Terry O. Morse
1939 - Blackwell's Island, diretor William McGann
1939 - Charlie McCarthy, Detective, diretor Frank Tuttle
1939 - His Girl Friday, Jejum de amor, diretor Howard Hawks
1939 - Mr. Smith Goes to Washington, A Mulher faz o Homem, diretor Frank Capra
1939 - The Return of Doctor X, A Volta do Doutor X, diretor Vincent Sherman
1939 - Twelve Crowded Hours, diretor Lew Landers
1940 - A Dispatch from Reuter's, Uma Mensagem da Reuter, diretor William Dieterle
1940 - Arise, My Love - Levanta-Te, Meu Amor, diretor Mitchell Leisen
1940 - Behind the news, diretor Joseph Santley
1940 - Citizen Kane - Cidadão Kane – diretor Orson Welles
1940 – Comrade X, O Inimigo X, diretor King Vidor
1940 - Doomed to die, diretor William Nigh
1940 - Foreign Correspondent, Correspondente Estrangeiro, diretor, Alfred Hitchcock
1940 - His Girl Friday, diretor Howard Hawks

1940 - Meet John Doe, Adorável Vagabundo, diretor Frank Capra
1940 - Stranger on the third floor, diretor Boris Ingster.
1940 – The Philadelphia Story, Núpcias de Escândalo, diretor George Cukor
1940 - The Philadelphia Story, The Philadelphia Story, diretor George Cukor
1941 - Dangerous Moonlight, Luar Perigoso, diretor Brian Desmond Hurst
1941 - In Old Cheyenne, diretor Joseph Kane
1941 - In the Navy, Marinheiros de Água Doce, diretor Arthur Lubin
1941 - Penny Serenade, Serenata Prateada, diretor George Stevens
1941 - Unholy Partners, Suprema Cantada, diretor Mervyn LeRoy
1942 - Man from Headquarters, diretor Jean Yarbrough
1942 - Mississippi Gambler, diretor John Rawlins
1942 - The Keeper of the Flame, O Fogo Sagrado, diretor George Cukor
1942 - Woman of the Year, A Mulher do Dia, diretor George Stevens
1943 - Keeper of the Flame, Fogo Sagrado, diretor George Cukor
1944 - Cover Girl, Modelos, diretor Charles Vidor
1944 - It Happened Tomorrow, O Tempo é Uma Ilusão, diretor René Clair
1944 - Lady in the Dark, A mulher que não sabia amar, diretor Mitchell Leisen
1944 – Laura, diretor Otto Preminger
1944 – Lifeboat, Um Barco e Nove Destinos, diretor Alfred Hitchcock
1944 - Passage to Marseille, Passagem para Marselha, diretor Michael Curtiz
1944 - See here, Private Hargrove, Senhor Recruta, diretor Wesley Ruggles
1945 - Christmas in Connecticut, Indiscrição, diretor Peter Godfrey
1945 - The Story of G.I. Joe, Também Somos Seres Humanos, diretor William Wellman
1946 - Easy To Wed, Quem Manda é o Amor, diretor Edward Buzzell
1946 - Home in Oklahoma, diretor William Witney
1946 - It shouldn't happen to a dog, diretor Herbert Leeds
1947 - Gentleman's Agreement, A Luz é para Todos, diretor Elia Kazan
1947 – Magic Town, Cidade Mágica, diretor William Willman
1948 - Call Northside 777, Sublime Devoção, diretor Henry Hathaway
1948 - Command Decision, Trágica Decisão, diretor Sam Word
1948 - June Bride, A Noiva da Primavera, diretor Bretna Windust
1948 - On Our Merry Way, No Nosso Caminho, diretor King Vidor
1948 - Pototo, Boliche y Compañía, diretor Ramón Barreiro
1948 – The Big Clock, O Relógio Verde, diretor John Farrow
1949 - All The King's Men, A Grande Ilusão, diretor Robert Rossen
1949 - All The King's Men, A Grande ilusão, diretor Robert Rossen
1949 - Chicago Deadline, Caminhos sem fim, diretor Lewis Allen
1949 - The Fountainhead, Vontade Indômita, diretor King Vidor
1949 - The Lady Gambles, A Viciada, diretor Michael Gordon
1949 - The Lawless, Fugitivo de Santa Maria, diretor Joseph Losey
1950 - All about Eve, A Malvada, diretor Joseph L. Mankiewicz
1950 - Right Cross, Por um amor, diretor John Sturges
1950 - Sunset Boulevard, Crepúsculo dos Deuses, diretor Billy Wilder
1950 – The Underworld Story, Sob o Manto da Intriga, diretor Cyril Raker Endfield
1951 – Ace in the Hole – A Montanha dos Sete Abutres, diretor Billy Wilder
1951 - Angels in the Outfield, Anjos e Piratas, diretor Clarence Brown.
1951 – Bannerlin, Bendito Escândalo, diretor Don Weis
1951 - Flight to Mars, Voando para Marte, diretor Lesley Selander
1951 - Goodbye, My Fancy , Adeus, Meu Amor, diretor Vincent Sherman
1951 - Here Comes the Groom, Órfãos da Tempestade, diretor Frank Capra
1951 - The Sound of Fury, Justiça Injusta, diretor Cyril Raker(Cy) Endfield
1952 - Deadline USA, A Hora da Vingança, diretor Richard Brooks
1952 - Flesh and Fury, Tormento da Carne, diretor Joseph Pevney
1952 - Lo Sceicco Bianco, O abismo de um sonho, diretor Federico Fellini
1952 - Park Row, A Dama de Preto, diretor Samuel Fuller
1952 - The Captive City, Cidade Cativa, diretor Robert Wise
1952 - Turning Point, Tributo de Sangue, diretor William Dieterle
1952 - Washington Story, A Indiscreta, diretor Robert Pirosh
1953 - Down Among the Sheltering Palms, À Sombra das Palmeiras, diretor Edmund Goulding
1953 - It happens every Thursday, O Amor resolve tudo, diretor Joseph Pevney.

1953 – Reportaje, diretor Emilio Fernández
1953 - Roman Holiday, A Princesa e o Plebeu, diretor William Wyler
1953 - The Blue Gardenia, A Gardênia Azul, diretor Fritz Lang
1954 - Don't fence me in, diretor John English
1954 - Executive Suite, Um Homem e Dez Destinos, diretor Robert Wise
1954 – Living It Up, A Farra dos Malandros, diretor Norman Taurog
1954 - Rear Window, Janela Indiscreta, diretor Alfred Hitchcock
1954 – The Black Rider, diretor Wolf Rilla
1955 - Älskling på vågen, diretor Schamyl Bauman
1955 – Historias de la Radio, diretor José Luis Sáenz de Heredia
1955 - Je Plaide Non Coupable, diretor Edmond T. Gréville
1955 - Je suis un sentimental, Eu sou um sentimental, diretor John Berry
1955 - Love is a Many Splendored Thing, Suplício de uma Saudade, diretor Henri King
1955 – Tiger by the Tail, O Diário Delator, diretor John Gilling
1956 - Beyond a reasonable doubt, Suplício de Uma Alma, diretor Fritz Lang
1956 - Desfolhando a Margarida, En effeuillant la Marguerite, diretor Marc Allégret
1956 - Escuela de periodismo, diretor Jesús Pascual
1956 - Foreign Intrigue, Tramas e Traições, diretor Sheldon Reynolds
1956 - High Society, Alta Sociedade, diretor Charles Walters
1956 - Run for the sun, Dois Destinos se Encontram, diretor Roy Boulting
1956 - Texas Lady, diretor Tim Whelan
1956 - The Gamma People, Os Monstros do Raio Gamma, diretor John Gilling
1956 - The Harder They Fall, A Trágica Farsa, diretor Mark Robson
1956 - While the City Sleeps, No Silêncio de uma Cidade, diretor Fritz Lang
1957 - A Face in the Crowd – Um rosto na multidão - diretor - Elia Kazan
1957 - Beginning of the End, diretor Bert I. Gordon
1957 - Designing Woman, Teu Nome é Mulher, diretor Vicente Minnelli
1957 - Kill me tomorrow, diretor Terence Fisher e Francis Searle
1957 - Rio Zona Norte, diretor Nelson Pereira dos Santos
1957 - Sweet Smell of Success, A embriaguez do sucesso, diretor Alexander Mackendrick
1957 - The sun also rises, E Agora Brilha o Sol, diretor Henry King
1957 - The Tarnished Angels, Almas Maculadas, diretor Douglas Sirk
1958 - Another Time, Another Place, Vítima de uma paixão, diretor Lewis Allen
1958 - Deux Hommes dans Manhattan, diretor Jean-Pierre Melville
1958 - I want to live!, Quero Viver!, diretor Robert Wise
1958 - Kala Pani, diretor Raj Khosla
1958 – O Homem do Sputnik, diretor Carlos Manga
1958 - Teacher's Pet, Amor de jornalista, diretor George Seaton
1958 - The Quiet American, O Americano Tranquilo, diretor Joseph Mankiewicz
1958 - Vou te Contá, diretor Alfredo Palácios
1959 – 30, diretor Jack Webb
1959 - Immer die Mädchen, diretor Fritz Remond
1959 - La Dolce Vita, A Doce Vida, Federico Fellini
1959 - The Angry Hills, Colinas da Ira, diretor Robert Aldrich
1960 - À bout de souffle, Acossado, diretor Jean-Luc Godard
1960 - Cidade Ameaçada, diretor Roberto Farias
1960 - Circus of Horrors, Circo dos Horrores, diretor Sidney Hayers
1960 - Elmer Gantry, Entre Deus e o Pecado, diretor Richard Brook
1960 - Murder in the Dark, Um Tiro no Escuro
1960 - Please Don't Eat the Daisies, Já Fomos tão Felizes, diretor Charles Walters
1960 - Space Men, diretor Antonio Margheriti
1960 - Visit to a Small Planet, Rabo de foguete, diretor Norman Taurog.
1961 - The Mark, A Marca do Cárcere, diretor Guy Green
1962 - Boca de Ouro, diretor Nelson Pereira dos Santos
1962 - Cronaca Familiare, Dois Destinos, diretor Valerio Zurlini
1962 - Hatari!, diretor Howard Hawks
1962 - Lawrence da Arábia, diretor David Lean
1962 – O Assalto ao Trem Pagador, diretor Roberto Farias
1962 – O Pagador de Promessas, diretor Anselmo Duarte
1962 - Porozhnyj rejs, diretor Vladimir Vengerov

1962 - The Man Who Shot Liberty Balance, O Homem que Matou o Facínora, diretor John Ford
1963 - Shock Corridor, Paixões que alucinam, diretor Samuel Fuller
1964 - A New Kind of Love, Amor Daquele Jeito, diretor Melville Shavelson
1964 - Black like Me, diretor Carl Lerner
1964 - Sex and the Single Girl, Médica, Bonita e Solteira, diretor Richard Quine
1965 - Bedford Incident, O Caso Bedford, diretor James B. Harris
1965 - Boeing-Boeing, diretor John Rich
1965 - Darling, Darling, A que amou demais, John Schlesinger
1965 - Mil Pedacos, A Thousand Clowns, diretor Fred Coe
1965 - O Desafio, diretor Paulo César Saraceni
1965 - Veneri al sole, diretor Marino Girolami
1966 - Blow-Up, Depois daquele beijo, diretor Michelangelo Antonioni
1966 - Nayak, O Herói, diretor Satyajit Ray
1966 - Made in U.S.A., diretor Jean-Luc Godard
1967 - In cold blood, A Sangue Frio, diretor Richard Brook
1967 - O Justiceiro, diretor Nelson Pereira dos Santos
1967 - Terra em Transe, diretor Glauber Rocha
1967 - The Venetian Affair, Missão Secreta em Veneza, diretor Jerry Thorpe
1967 - Vivre pour vivre, Viver por viver, diretor Claude Lelouch.
1968 - A Vida Provisória, diretor Maurício Gomes Leite
1968 - Anzio or The Battle For Anzio, A Batalha de Anzio, diretor Edward Dmytryk
1968 - Bye, Bye, Barbara, Que aconteceu com Bárbara?, diretor Michel Deville
1968 - O Estranho Mundo de Zé do Caixão, diretor José Mojica Marins
1968 - Paper Lion, Paper Lion, diretor Alex March
1968 - Sharon vestida de rojo, diretor Germán Lorente
1969 - Brasil Ano 2000, diretor Walter Lima Jr
1969 - Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, Investigação sobre um cidadão acima de qualquer suspeita, diretor Elio Petri.
1969 - Medim Cool, Dias de Fogo, diretor Haskell Wexler
1969 - O Bandido da Luz Vermelha, diretor Rogério Sganzerla
1969 - The Assassination Bureau, Sindicato do Crime, diretor Basil Dearden
1969 - Topaz, Topázio, diretor Alfred Hitchcock
1969- Z, diretor Costa Gavras.
1970 - Gaily, Gaily, Uma Certa Casa em Chicago, diretor, Norman Jewison
1970 - Incident in San Francisco, diretor Don Medford
1970 - Nella stretta morsa del ragno, diretor Antonio Margheriti
1970 - Z, Z, diretor Costantin Costa-Gavras
1971 - Death of a Hooker, diretor Ernie Pintoff
1971 - La Salamandre, diretor Alain Tanner
1971 - Play Misty for Me, Perversa Paixão, diretor Clint Eastwood
1971 - Star Spangled Girl, Uma Garota de Raça, diretor Jerry Paris
1971 - The Mephisto Waltz, Balada Para Satã, diretor Paul Wendkos.
1971 - Vanishing point, Corrida Contra o Destino, diretor Richard C. Sarafian
1972 - Cancel My Reservation, O Azarado, diretor Paul Bogart
1972 - Extreme Close-Up, Outra Janela Indiscreta, diretor Jeannot Szwarc
1972 - La boda o la vida, diretor Rafael Romero Marchent
1972 - L'Heritier, A Estranha Herança de Bart Cordell, diretor Philippe Labro
1972 - Stand up and be counted, diretor Jackie Cooper
1972 - Tout Va Bien, diretor Jean-Luc Godard
1972 - Wesele, diretor Andrzej Wajda
1972 - Zanna Bianca, diretor Lucio Fulci
1973 - Running Wild, Livres como o Vento, diretor Robert McCahon
1973 - The Way We Were, Nosso Amor de Ontem, diretor Sidney Pollack
1973 - Un Linceul n'a pas de poches, diretor Jean-Pierre Mocky
1974 - Alice in den Städten, Alice nas Cidades, diretor Win Wenders
1974 - La Cruz Del Diablo, A Cruz do Diabo, diretor John Gilling
1974 - Shoot to kill, diretor William Berke
1974 - The Autobiography of Miss Jane Pittman, diretor John Korty
1974 - The Front Page, Primeira Página, diretor Billy Wilder
1974 - The Odessa File, O Dossiê de Odessa, diretor Ronald Neame

1974 - The Parallax View, A Trama, diretor Allan Pakula
1974 - Un Nuage entre les dents, diretor Marco Pio
1974 - Why rock the boat?, diretor John Howe
1975 - Amici Mie!, Meus Caros Amigos, diretor Mario Monicelli
1975 - Crime Club, O Clube do Crime, diretor Jeannot Szwarc.
1975 - Die Verlorene Ehre der Katharina Blum, A Honra Perdida de uma Mulher, diretor Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta.
1975 - Firebird Conspiracy, Conspiração Firebird, diretor V De Romero
1975 - Hustling, diretor Joseph Sargent
1975 - Il Pleut Sur Santiago, Chove Sobre Santiago, diretor Helvio Soto
1975 - The Passenger, Profissão Repórter, diretor Michael Angelo Antonioni
1976 - A Queda, diretor Ruy Guerra, Nelson Xavier
1976 - All the President's Men, Todos os Homens do Presidente, diretor Allan Pakula
1976 - Das Netz, A Teia, diretor Manfred Purzer
1976 - Die verlorene Ehre der Katharina Blum, A Honra Perdida de Katharina Blum, diretor Volker Schlöndorff
1976 - Futureworld, Ano 2003 - Operação Terra, diretor Richard T. Heffron.
1976 - Harry and Walter Go to New York, Dois vigaristas em Nova York, diretor Mark Rydell
1976 - Jouet, Le, diretor Francis Veber
1976 - Network, Rede de Intrigas, diretor Sidney Lumet
1976 - St. Ives, Cinco Dias de Conspiração, diretor J. Lee Thompson
1976 - The Lazarus Syndrome, Corrupção Branca, diretor Jerry Thorpe
1977 - Between the Lines, Between the Lines, diretor Micklin Silver
1977 - La Part du Feu, A Parte do Leão, diretor Étienne Périer
1977 - Lucio Flávio - O Passageiro da Agonia, diretor Hector Babenco
1977 - Una Giornata Particolare, Um Dia Muito Especial, diretor Ettore Scola
1978 - A Lira do Delírio, diretor Walter Lima Júnior
1978 - Autostop rosso sangue, Fugitivo Sanguinário, diretor Pasquale Festa Campanile
1978 - Capricorn One, Capricórnio Um, diretor Peter Hyams
1978 - Choose Me, Corações Solitário, diretor Alan Rudolph
1978 - Doramundo, diretor João Batista de Andrade
1978 - La Chambre verte, diretor François Truffaut
1978 - Newsfront, diretor Phillip Noyce
1978 - Outro Lado do Crime, diretor Clery Cunha
1978 - Slow Dancing in the Big City, O Sentido do Amor, diretor John G. Avildsen
1978 - Solos en la madrugada, diretor, José Luis Garci
1978 - Spider-Man Strikes Back, O Retorno do Homem Aranha, diretor Ron Satlof
1978 - Superman, Superman O filme, diretor Richard Donner
1979 - Agatha, O Mistério da Agatha, diretor Michael Apted
1979 - Being There, Muito além do Jardim, diretor Hal Ashby
1979 - Bez Znieczulenia, Sem Anestesia, diretor Andrzej Wajda
1979 - Cannibal Holocaust, diretor Ruggero Deodato
1979 - La Mort en direct, A Morte ao Vivo, diretor Bertrand Tavernier
1979 - La verdad sobre el caso Savolta, diretor, Antonio Drove
1979 - O Cavaleiro Elétrico, The Electric Horseman, diretor Sydney Pollack
1979 - Os Amantes da Chuva, diretor Roberto Santos.
1979 - Somethig Short of Paradise, diretor David Helper
1979 - The China Syndrome, Síndrome da China, diretor James Bridges
1979 - The Dark, diretor John Bud Cardos
1979 - The Journalist, diretor Michael Thornhill
1979 - Zombi 2, diretor Lucio Fulci
1980 - Bez Milosci, diretor Barbara Sass
1980 - Dedicataria, diretor Jaime Chavarri
1980 - Demasiado para Gálvez, diretor Antonio Gonzalo
1980 - La Terraza, O Terraço, diretor Ettore Scola
1980 - Superman 2, diretor Richard Lester
1980 - The Howling, Grito de Horror, diretor Joe Dante
1980 - The Island, A Ilha, diretor Michael Ritchie
1980 - Where The Buffalo Roam, diretor Art Linson
1981 - Absence of malice, Ausência de Malícia, diretor Sidney Pollak

1981 - Achter Glas, Achter Glas, diretor Ab Van Ieperen
1981 - An Eye for an Eye, Ajuste de Contas, diretor Steve Carver
1981 - Bleierne Zeit, Die, Anos de Chumbo, diretor Margarethe von Trotta
1981 - Deadline, O Momento Final, diretor Arch Nicholson
1981 - Die Fälschung, Circle of Deceit, diretor Volker Schlöndo
1981 - Dirty Tricks, diretor Alvin Rakoff
1981 - Eyewitness, Um Caso Maldito, diretor Peter Yates
1981 - Febbre a 40!, Feliz Aniversário, diretor Marius Mattei
1981 - Firecracker, Punhos de Ferro, diretor Cirio H. Santiago
1981 - Inferno dei morti-viventi, diretor Bruno Mattei
1981 - O Beijo no Asfalto, diretor Bruno Barreto
1981 - Reds, Reds, diretor Warren Beatty
1981 - The Incubus, diretor John Hough
1982 - A Stranger is Watching, Alguem espia nas trevas, diretor Sean S. Cunningham
1982 - Antonieta, diretor Carlos Saura
1982 - Boat People, diretor Ann Hui
1982 - Britannia Hospital, Hospital de Malucos, diretor Lindsay Andreson
1982 - Dead End Street, Decisão Fatal, diretor Yaki Yosha
1982 - Die Sehnsucht der Veronika Voss - O desespero de Veronika Voss - diretor - Rainer Werner Fassbinder
1982 - Grog, Grog - Os Piratas estão no Ar, diretor Francesco Laudadio
1982 - Hanky Panky, Hanky Panky - Uma Dupla em Apuros, diretor Sidney Poitier
1982 - Madame Claude, diretor Just Jaeckin
1982 - Missing - O Desaparecido, diretor Costa Gavras
1982 - My Favorite Year, Um Cara Muito Baratinado, diretor Richard Benjamin
1982 - Robbers of the Sacred Mountain, O Segredo do Tesouro Perdido, diretor Bob Schultz
1982 - Safari 3000, diretor Harry Hurwitz
1982 - Segredo da Múmia, diretor Ivan Cardoso
1982 - Tchau Amor, diretor Jean Garrett
1982 - The Trail of the Pinky Panther, Na Trilha da Pantera Cor-de-Rosa,
1982 - The year of living dangerously, O ano em que vivemos em perigo, diretor Peter Weir
1982 - Tootsie, diretor Sydney Pollack
1982 - Visiting Hours, Horário de Visitas, diretor Jean Claude Lord
1982 - Wrong is Right, The Man with The Deadly Lens, O Homem com Lentes Mortais, diretor Richard Brooks
1983 - A Próxima Vítima, diretor João Batista de Andrade
1983 - Amityville III - O Demônio (Amityville 3-D), diretor Richard Fleischer.
1983 - Bar Esperança, diretor Hugo Carvana
1983 - Capitalismo Selvagem, diretor André Klotzel
1983 - E La Nave Va, diretor Frederico Fellini
1983 - Eddie And The Cruisers, Eddie, o Ídolo Pop, diretor Martin Davidson
1983 - Enigma Mortal, diretor Juan Carlos Desanzo
1983 - Last Plane Out, O Último Avião, diretor David Nelson
1983 - Love is Forever, Fugitivos do Laos, diretor Hall Bartlett
1983 - Ploughman's Lunch, Sem Limite para a Ambição, diretor Richard Eyre
1983 - Prisoner Without a Name, Cell Without a Number, Prisioneiro sem Nome, diretor Linda Yellen
1983 - Superman 3, diretor Richard Lester
1983 - The Barcelona Kill, O Assassinato de Barcelona, diretor Jose Antonio de la Loma
1983 - The Osterman Weekend, O Casal Osterman, diretor Sam Peckinpah
1983 - Under fire, Sob Fogo Cerrado, diretor Roger Spottiswode
1983 - Zeder, diretor, Pupi Avati
1984 - 1984, diretor: Michael Radford
1984 - A Case of Libel, Liberdades em Conflito, diretor Eric Till
1984 - Amor Maldito, diretor Adélia Sampaio
1984 - Another Country, Memórias de um Espião, diretor Marek Kanievska
1984 - C.H.U.D, A Cidade das Sombras, diretor Douglas Cheek
1984 - Concrete Beat, Barra Pesada, diretor Robert Butler
1984 - Dark Horse, Guerrilha, diretor Robert Collins
1984 - Evil That Men Do, Justiça Selvagem, diretor J. Lee Thompson
1984 - Flashpoint Africa, Pontos de Fusão, África, diretor Francis Megahy

1984 – Fort Saganne, Forte Saganne, diretor Alain Corneau
1984 - Fruto Verde, diretor Regina Duarte
1984 - Los reporteros, diretor Iñaki Aizpuru
1984 - Not for Publication, diretor Paul Bartel
1984 – Scandal Sheet, O Chantagista, diretor David Lowell Rich
1984 - Sherlock Holmes and The Masks of Death, Máscaras da Morte, diretor Roy Baker
1984 – The Bostonians, Os Bostonianos, diretor James Ivory
1984 – The Executioner, - Part II, O Executor II, diretor James Bryant
1984 - The Killing Fields, Os Gritos do Silêncio, diretor Roland Joffé
1984 - The ratings game, Campeão de Audiência, diretor Danny de Vito
1985 - Angkor: Cambodia Express, Resgate no Vietnã, diretor Lek Kitapaporn
1985 - Apenas um dos Rapazes, Just One of The Guys, diretor Lisa Gottlieb.
1985 - Compromising Positions, Posições Comprometedoras, diretor Frank Perry
1985 - Defence of the Realm, Em Defesa da Verdade, diretor David Drury
1985 – Eleni, diretor Peter Yates
1985 - Fever Pitch, Jogo no Escuro, diretor Richard Brooks
1985 – Finnegan Begin Agai, A Volta por Cima, diretor Joan Silver
1985 – Fletch, Assassinato por Encomenda, diretor Michael Ritchie
1985 - Horvatov Izbor, diretor Eduard Galic
1985 - Inferno in diretta, diretor Ruggero Deodato
1985 - Max Headroom, diretor Annabel Jankel, Rocky Morton
1985 - Miami Golem, diretor Alberto de Martino
1985 - Morons From Outer Spac, Corra! Os Et's Chegaram, diretor Mike Hodges
1985 - Murrow - O Desafio de um Homem, diretor Jack Gold
1985 - Obsessed With A Married Woman, Obsessão de uma Mulher Casada, diretor Richard Lang
1985 – Patriamada, diretor Tizuka Yamazaki
1985 – Perfect, Perfeição, diretor James Bridges
1985 - Reckless Disregard, Sombras da Notícia, diretor Harvey Hart
1985 - Scandal Sheet, Rede de Escândalos, diretor David Lowell Rich
1985 - The Innocent Sleep, Caçada na Noite, diretor Scott Michell
1985 - The Mean Season, Temporada Sangrenta, diretor Phillip Borsos
1985 – The Wild Geese 2, Caçado pelos Cães de Guerra, diretor Peter Hunt
1985 - Transilvânia 6-5000, diretor Rudy DeLucca
1986 - Apostando Alto, High Stakes, diretor Larry Kent.
1986 - Aquele Domingo Secreto, That Secret Sunday, diretor Richard Cola.
1986 - Bad Guys, Galos de Briga, diretor Joel Silberg
1986 - Crocodilo Dundee, diretor Peter Faiman
1986 - Diary of a Perfect Murder, Diário de Um Assassino, diretor Robert Day
1986 - Double Negative, Imagem Dupla, diretor George Bloomfield
1986 – Heatburn, A Difícil Arte de Amar, diretor Mike Nichols
1986 – Kamikaze, diretor Didier Grousset
1986 - La Nuit du risque, Os Heróis Nunca Morrem, diretor Sérgio Gobbi
1986 - Monster In The Closet, O Monstro do Armário, diretor Bob Dahlin
1986 - News at eleven, O preço da Verdade, diretor Mike Robe
1986 – Offret, O Sacrifício, diretor Andrei Tarkovsky
1986 – Os Trapalhões e o Rei do Futebol, diretor Carlos Manga
1986 - Perry Mason: The Case Of The Shooting Star, Perry Mason - O Caso do Crime do Apresentador, diretor Ron Satlof
1986 – Power, Os Donos do Poder, diretor sidney Lumet
1986 - Psycho 3, Psicose 3, diretor Anthony Perkins
1986 - Rosa Luxemburg, Rosa Luxemburgo, diretor Margarethe Von Trotta
1986 – Salvador, Salvador, o Martírio de um Povo, diretor Oliver Stone
1986 - The Big Hurt, Estranhas Fantasias - Um Suspense Perigoso, diretor Barry Peak
1986 – The Fly, A Mosca, diretor David Cronenberg
1986 - The Image maker, Próxima Atração: Morte, diretor Hal Weiner
1986 - The Offspring, Do Sussuro Ao Grito, diretor Jeff Burr
1986 - Vento Sul, diretor José Frazão
1986 – Violets are Blues, As Violetas São Azuis, diretor Jack Fisk
1987 – A Mulher da Metralhadora, Big Bad Mama 2, diretor Gim Wynorski
1987 - Amazon Women On The Moon, Amazonas na Lua, diretor Joe Dante, Carl Gottlieb, John Landis

1987 - Broadcast News, Nos Bastidores da Notícia, diretor James L. Brooks
1987 - City In Panic, Cidade em Pânico, diretor Robert Bouvier
1987 - Cross Mission, Missão Mortífera, diretor Al Bradley
1987 - Cry Freedom, Um Grito de Liberdade, diretor Richard Attenborough
1987 - Eternamente Pagu, diretor Norma Bengell
1987 - Full Metal Jacket, Nascido para Matar, diretor Stanley Kubrick
1987 - Gardens of Stone, Jardins de Pedra, diretor Francis Ford Coppola
1987 - Good Morning, Vietnam, Bom dia, Vietnã, diretor Barry Levinson
1987 - Entrevista, Entrevista, diretor Federico Fellini
1987 - Lady Beware, Vitrine do Desejo, diretor Karen Arthur
1987 - Leila Diniz, diretor Luís Carlos Lacerda
1987 - Les Pyramides bleues, Tensão no Paraíso, diretor Arielle Domblasle
1987 - Nights in the White Satin, Flash - A História de uma Vida por Trás das Câmaras, diretor Michael Bernard
1987 - Omega Syndrome, Síndrome de Ômega, diretor Joseph Maduke
1987 - Prescription for a Murder, Receita para Matar, diretor Clarke Mackey
1987 - Radio days, A Era do Rádio, diretor Woody Allen
1987 - Rádio Pirata, diretor Lael Rodrigues
1987 - Shadows On the Wall, Sombras na Parede, diretor Patrick Poole
1987 - Soultangler, O Embrulhador de Almas, diretor Pat Bishow
1987 - Stillwatch, diretor Rod Holcomb
1987 - Street Smart, Armação Perigosa, diretor Jerry Schatzberg
1987 - Superman 4 - The Quest for Peace, Superman 4 - Em Busca da Paz, diretor Sidney J. Furie
1987 - Sweet Revenge, Resgate Arriscado, diretor Mark Sobel
1987 - The Rosary Murders, O Mistério do Rosário Negro, diretor Fred Walton
1987 - Witness in the War Zone, Testemunhas de Guerra, diretor Nathaniel Gutman
1988 - A Arte do Matador, Art Killer Framed, diretor Graeme Campbell
1988 - A Dead Triangle, Triângulo Mortal, diretor Robbe De Hert
1988 - A Whisper Kills, Sussuro Mortal, diretor Chirstian I. Nyby II
1988 - A World Apart, Um Mundo à Parte, diretor Chris Menges
1988 - Betraye, Atraíçoados, diretor Costa Gavras
1988 - Bloodsport , O Grande Dragão Branco, diretor Newt Arnold
1988 - Call me, O Telefonema, diretor Sollace Mitchell
1988 - Crocodilo Dundee II, diretor John Cornell
1988 - Dark Before Dawn, Conspiração ao Amanhecer, diretor Robert Totten
1988 - Deadline, Com as Horas Contadas, diretor Richard Stroud
1988 - DeadLine: Madrid, Incidente em Madri, diretor Jonh Patterson
1988 - Eight Men Out, Fora da Jogada, diretor John Sayles
1988 - Freakshow, História Bizarra, diretor Constantino Magnatta
1988 - Funny Farm, Uma Fazenda do Barulho, diretor George Roy Hill
1988 - Gorillas in the Mist, Nas Montanhas dos Gorilas, diretor Michael Apted
1988 - Grievous Bodily Harm, Cerco Suicida, diretor Mark Joffe
1988 - Indiscreet, Indiscrição, diretor Richard Michaels
1988 - LIP servisse, diretor W.H.Macy
1988 - Murder In Paradise, Assassinato no Paraíso
1988 - Never Say Die, Conspiração de Morte, diretor Geoff Murphy
1988 - Primal Rage, Fúria Primata, diretor Vittorio Rambaldi
1988 - Shooter, Fotografando a Morte, diretor Gary Nelson
1988 - Sleep Well Professor Oliver, Rituais Assassinos, diretor John Patterson
1988 - Switching Channels, Trocando de Canais, diretor Ted Kotcheff
1988 - Switching Channels, Trocas de Marido, diretor Ted Kotcheff
1988 - Take My Daughters Please, Por Favor, Levem Minhas Filhas, diretor Larry Elikann
1988 - Talk radio, Verdades que Matam, diretor Oliver Stone
1988 - The Dead Pool, Dirty Harry na Lista Negra, diretor Buddy Van Horn
1988 - The House On Carroll Street, Pesadelo da Rua Carroll, diretor Peter Yates
1988 - Walker, Walker - Uma Aventura na Nicarágua, diretor Alex Cox
1988 - Women on Wheels, Gang da Loba, diretor David O'Malley
1988 - A Grande Arte, diretor Walter Salles Jr.
1989 - Alvorada de Aço, Desert Steel, diretor Glenn Gebhard.
1989 - Batman, diretor Tim Burton

1989 - Bloodhounds of Broadway, Doce Inocência, diretor Howard Brookner
1989 - Brenda Starr, diretor Robert Ellis Miller
1989 - Burndown, diretor James Allen
1989 - Crimes and Misdemeanors, Crimes e Pecados, diretor Woody Allen
1989 - Cry in the Dark, Um Grito no Escuro, diretor Fred Schepisi
1989 - Fletch Lives, Fletch Vive, diretor Michael Ritchie
1989 - Heart of Dixie, Dixie, diretor Martin Davidson
1989 - In una notte di Chiaro di Luna, Numa Noite de Luar, diretor Lina Wertmüller
1989 - L. A. Vice, Seqüestro em Los Angeles, diretor Joseph Merhi
1989 - Margaret Bourke-White, Retratos de Guerra, diretor Lawrence Schiller
1989 - Marked for Murder, Trama Homicida, diretor Rick Sloane
1989 - Messenger of Death, Mensageiro da Morte, diretor J. Lee Thompson
1989 - Midnight Warrior, Guerreiro da Meia-Noite, diretor Joseph Merhi
1989 - Money, Power and Murder, Dinheiro, Poder e Assassinato , diretor Lee Philips
1989 - No Holds Barred, Desafio Total, diretor Thomas J. Wright
1989 - Red Scorpion, diretor Joseph Zito
1989 - Revenge Of The Radioactive Reporter, Radiação Assassina, diretor Craig Pryce
1989 – Robochic, diretor Ed Hansen, Jeff Mandel
1989 - Rush Week, Trágica Semana de Calouros, diretor Bob Bralver
1989 - The Assassin, Treinado para Matar, diretor Jon Hess
1989 – Threat , O Grande Poder, diretor Cyrus Nowrasteh
1989 - TV Pirada, diretor Jay Levey
1989 – Underground, Nos Subterrâneos do Crime, diretor James McCalmont
1990 – A Show of Force, Prova de Força, diretor Bruno Barreto
1990 - A Time to Die, A Hora de Revidar, diretor Charles T Kanganis
1990 - Basket Case 2, diretor Frank Henenlotter
1990 - Bethune: The Making of a Hero, Revolução de um Herói, diretor Philip Borsos
1990 - Born To Fight, Nascido para a Luta, diretor Vincent Dawn
1990 - Chimera ou Monkey Boy, O Mistério de Chimera, diretor Lawrence Gordon Clark
1990 - Dead End Brattigan, Homem sem Saída, diretor Gus Trikonis
1990 – Eternity, O Guerreiro do Tempo, diretor Steven Paul
1990 - False Identity, Falsa Identidade, diretor James Keach
1990 - Fatal Sky, O Céu Sob Suspeita, diretor Frank Shields
1990 - Goognigh Sweet Wife: A Murder In Boston, Durma Bem, Querida, diretor Jerrold Freedman
1990 - House of cards, diretor Paul Seed
1990 – Istanbul, diretor Mats Arehn
1990 - Lady in the Corner, Jogo de Intrigas, diretor Peter Levin
1990 - Le Denommé, Sem Tempo para a Justiça, diretor: Jean-Claude Dague
1990 - Lethal Charm, diretor Richard Michaels
1990 - Over My Dead Body, Na Trilha do Assassino, diretor Bradford May
1990 - She'll Take a Romance, Procura-se um Romance, diretor Piers Haggard
1990 - Somebody Has to Shoot the Picture, Retratos de um Crime, diretor Frank Pierson
1990 - The Bonfire Of The Vanities, A Fogueira das Vaidades, diretor Brian De Palma
1990 - The Care Of Time, Dublê de Guerra, diretor John Davies
1990 - The Dreamer of Oz, Sonhos de Oz, diretor Jack Bender
1990 – The Image, O Poder da Imagem, diretor Peter Werner
1990 - The Man Inside, Relatório Wallraff, diretor Bobby Roth
1990 - The Other Side, O Outro Lado, diretor Peter Bergman
1990 – The Sleeping Car, O Expresso Macabro, diretor Douglas Curtis
1990 - Tune in Tomorrow..., Tia Júlia e o Escrevinhador, diretor Jon Amiel
1990 - Pirates of Silicon Valley , Piratas da informática, diretor Martyn Burke
1991 - Beyond The Call Of Duty, Muito Além do Inferno, diretor Ciro H. Santiago
1991 - Bump in the Nigth, Busca Desesperada, diretor Karen Arthur
1991 – Chameleon Street, As 1000 Faces de Street, diretor: Wendell B. Harris Jr
1991 - Como ser mujer y no morir en el intento, diretor Ana Belén
1991 - Continental Divide, Brincou com Fogo... Acabou fígado, diretor Michael Apted
1991 – Cover Up, Força Vermelha, diretor Manny Coto
1991 - Dance With Death, Stripper Suicida, diretor Charles Phillip Moore
1991 - Double Edge, No Limite da Violência, diretor Amos Kollek
1991 - He said, She said, Ele disse, Ela disse, diretor Ken Kwapis e Marisa Silver

1991 - Keeper of the City, Exterminador da Máfia, diretor Bobby Roth
1991 - L. A. Story, diretor Mick Jackson
1991 – La Leyenda de una máscara, diretor José Buil
1991 - Lethal Justice, Justiça Brutal, diretor Christopher Reynolds
1991 - Midnight Heat ou Sunset Heat, No Calor da Meia-Noite, diretor John Nicolella
1991 - Milena - A Amante de Franz Kafka, diretor Véra Belmont
1991 - Muro di gomma, diretor Marco Risi
1991 - Nightmare On The 13th Floor, Elevador para o Além, diretor Walter Grauman
1991 - Raw Nerve - Nervos a Flor da Pele, diretor David Prior
1991 - Schrei aus Stein ou Scream of Stone, No Coração da Montanha, diretor Werner Herzog
1991 - Shadow Of China, Sombras da China, diretor Mitsuo Yanagimachi
1991 – Tacones Lejanos, De Salto Alto, diretor Pedro Almodóvar
1991 - The Killing Mind, Mente Assassina, diretor Michael Ray Rhodes
1991 – The Plague, A Peste de Camus, diretor Luís Puenzo
1991 - Touch And Die, As Mãos da Morte, diretor Piernico Solinas
1991 - Ulterior Motives, Caçada Internacional, diretor James Becket
1991 - Year of the Gun, O Ano da Fúria, diretor John Frankenheimer
1991 - Yes Virginia - There Is A Santa Claus, Yes Virginia - Papai Noel Existe! , diretor Charles Jarrott
1992 - A House of Secrets and Lies, Segredos e Mentiras, diretor Paul Schneider
1992 - A River Runs Through, Nada é Para Sempre, diretor Robert Redford
1992 - American Samurai, diretor Sam Firstenberg.
1992 - Bob Roberts, diretor Tim Robbins
1992 - Born too Soon, Nasce uma Esperança, diretor Noel Nosseck
1992 – Chaplin, diretor Richard Attenborough
1992 - Charles and Diana - A Palace Divided, Charles e Diana - Um Palácio Dividido, diretor John Power
1992 - De Johnsons, OS Filhos da Morte, diretor Rudolf van der Berg
1992 - Diên Biên Phú, Diên Biên Phú - a Última Batalha da Indochina, diretor Pierre Shoendoerffer
1992 – Exclusive, Suspeitos, diretor Alan Metzger
1992 - Groundhog Day, Feitiço do Tempo, diretor Harold Ramis
1992 – Hero, Herói por acidente, diretor Stephen Frears
1992 - Maniac Cop III - O Distintivo do Silêncio, diretor William Lustig
1992 – Newsies, Extra! Extra!, diretor Kenny Ortega
1992 - Sex & Crime, Paixões e Crimes, diretor M. Behrman
1992 - Straight Talk, Falando Francamente de Perua pra Perua, diretor Barnet Kellman
1992 - Taking Back My Life: The Nancy Zigenmeyer Story, Voltar a Viver, diretor Harry Winer
1992 - The Killing Device, Plano Assassino, diretor Paul MacFarland
1992 - The Lost World, Em Busca do Mundo Perdido, diretor Timothy Bond
1992 - The President's Child, Inocente Ameaça, diretor Sam Pillsbury
1992 - The Public Eye – A Testemunha Ocular - diretor - Howard Franklin
1992 - Turtle Beach, Praia dos Sonhos, diretor Setephen Wallace
1992 - Zong heng tian xia, Honra e Glória, Zong heng tian xia, diretor Godfrey Ho
1993 - Born Yesterday, O Renascer de uma mulher, diretor Luis Mandoki
1993 - Children Of The Corn 2 - The Final Sacrifice, Os Filhos do Mal 2 - O Sacrifício Final, diretor David Price
1993 - Deadly Exposure, De Frente para a Morte, diretor Lawrence Mortorff
1993 - Fire on the Amazon, Inferno Selvagem, diretor Luis Llosa
1993 - Jack The Bear, Dias Amargos, diretor Marshall Herskovitz
1993 – Kalifornia, diretor Dominic Sena
1993 – Kika, diretor Pedro Almodóvar
1993 - Man's Best Friend, Max - Fidelidade Assassina, diretor John Lafia
1993 - Midnight Edition, Fuga Final, diretor Howard Libov
1993 - Of Love And Shadows, De Amor e de Sombras, diretor Betty Kaplan
1993 – Outrage - Dispara – diretor - Carlos Saura
1993 - Quest for Justice, Questão de Justiça, diretor James Keach
1993 - Sleepless in Seatle, Sintonia de Amor, diretor Nora Ephron
1993 - Stringer - Edição Extra - Aqui, Agora, diretor Michael DeLuise
1993 – The Crawlers, diretor Fabrizio Laurenti
1993 - The Crush, Paixão Sem Limite, diretor Alan Shapiro
1993 – The Heart Of Justice, O Coração da Justiça, diretor Bruno Barreto

1993 - The pelican brief, Dossiê Pelicano, diretor Alan J. Pakula
1993 - The Switch, Um Sopro de Vida, diretor Bobby Roth
1993 - Witness to The Execution, Execução ao Vivo, diretor Tommy Lee Wallace
1994 - A Última Palavra, The Last Word, diretor Tony Spiridakis
1994 - Before the Rain, Antes da Chuva, diretor Milcho Manchevski
1994 - Beyond suspicion, Na Trilha da Corrupção, diretor Paul Ziller
1994 - Caroline at Midnight, As Sombras de um Passado, diretor Scott McGinnis
1994 - Cut Up, Corte Mortal, diretor Mike Lyddon, Jeff S. Turick
1994 - Dark Side of Genius, O Lado Negro de um Gênio, diretor Phedon Papamichael
1994 - Dating the Enemy, Flertando com o Inimigo, diretor Megan Simpson Huberman
1994 - Edge of Deception, Marcas da Traição, diretor George Mihalka
1994 - Fatherland, A Nação do Medo, diretor Christopher Menaul
1994 - I Love Trouble, Adoro Problemas, diretor Charles Shyer
1994 - Immortal Combat, Preparado para Matar, diretor Daniel Neira
1994 - In search of Dr. Seuss, A Jornada Mágica, diretor Vicent Paterson
1994 - Interview With The Vampire, Entrevista com o Vampiro, diretor Neil Jordan
1994 - Lady Repórter, diretor Randy Man
1994 - Moment of Truth: Caught in the Crossfire, Fogo Cruzado, diretor Chuck Bowman
1994 - Mrs. Parker and The Vicious Circle, O Círculo do Vício, diretor Alan Rudolph
1994 - Natural Born Killers, Assassinos por Natureza, diretor Oliver Stone
1994 - Nina Takes a Lover, O Amante de Nina, diretor Alan Jacobs
1994 - No Contest, Risco de Morte, diretor Paul Lynch
1994 - No Limite da Liberdade, diretor Garry Bennett
1994 - Obsessão Diabólica, Seduced By Evil, diretor Tony Wharmby
1994 - Prêt-à-Porter, diretor Robert Altman
1994 - Quiz show, A verdade dos Bastidores, diretor Robert Redford
1994 - Radioland Murders, Assassinatos na Rádio WBN, diretor Mel Smith.
1994 - S. F. W - Filhos da Violência, diretor Jefery Levy
1994 - Speechless, Apenas Bons Amigos, diretor: Ron Underwood.
1994 - Spencer: Pale Kings & Princes, Spencer - Tráfico da Morte, diretor Vic Sarin
1994 - Spitfire, Spitfire - Perseguição Implacável, diretor Albert Pyun
1994 - Star Witness, O Assassinato de Grace Kelly, diretor Damian Bessinger
1994 - Streets of Rage, Ruas de Violência, diretor Richard Elfman
1994 - The Childhood Friend, Acerto de Contas, diretor Pupi Avati
1994 - The paper, O Jornal, diretor Ron Howard
1994 - The St. Tammany Miracle, O Amor Pode Tudo, diretor Joy N. Houck
1994 - Todos los hombres sois iguales, diretor, Manuel Gómez Pereira
1995 - Acts Of Contrition, O Perigo Está Por Perto, diretor Paul Egleson
1995 - Adão e Eva, Adão e Eva, diretor Joaquim Leitão.
1995 - Almost Golden: The Jessica Savitch Story, O Preço da Vaidade, diretor Peter Werner
1995 - Bidoni, A Enrascada, diretor Felice Farina
1995 - Bombay, diretor Mani Rathnam.
1995 - Dead Stop, Mensageiro da Morte, diretor Alan Smithee
1995 - Dolores Clairbone, Eclipse Total, diretor Taylor Hackford
1995 - Down Came A Blackbird, Torturados, diretor Jonathan Sanger
1995 - Entre Pancho Villa y una mujer desnuda, Entre Pancho Villa y una mujer desnuda, diretor Sabina Berman e Isabelle Tardán
1995 - Fast Money, diretor, Alexander Wright.
1995 - Felony, Felony - Quando as Leis são Rompidas, diretor David A Prior
1995 - Howling: New Moon Rising. Um Lobisomem na Califórnia, diretor Clive Turner
1995 - Jenipapo, diretor Monique Gardenberg
1995 - La flor de mi secreto, A Flor de Meus Segredos, diretor Pedro Almodóvar
1995 - La Ley de la Frontera, diretor Adolfo Aristarain
1995 - Merlin's Shop Of Mystical Wonders, As Maravilhas do Mago Merlin, diretor Kenneth J. Berton
1995 - Night Train To Venice, O Último Trem Para Veneza, diretor Carlo Quinterio
1995 - Pushing the Limits, Ultrapassando os Limites, diretor Thierry Donard
1995 - Rough Magic, Viagem Mágica,
1995 - Run for the Sun, Dois Destinos se Encontram, diretor Roy Boulting
1995 - Sacred Cargo, À Beira do Caos, diretor Alexander Buravsky
1995 - Sostiene Pereira, Páginas da Revolução, diretor Roberto Faenza

1995 - Spenser: A Savage Place, Spenser - Violência Sem Limites, diretor Joseph L. Scanlan
1995 - The Best Revenge, A Vingança, diretor James Becket
1995 - The Brigdes of Madison County, As Pontes de Madison, diretor Clint Eastwood
1995 - The Darkening, Ritual Satânico, diretor William Mesa
1995 - The Heidi Chronicles, Lembranças de uma Paixão, diretor Paul Bogart
1995 - The Infiltrator, Infiltrador - Em Busca da Verdade, diretor John Mackenzie
1995 - The Truth About Cats and Dogs, Feito Cães e Gatos, diretor Michael Lehmann
1995 - To Die For, Um Sonho Sem Limites, diretor Gus van Sant
1995 - Truman, diretor Frank Pierson
1995 - Zooman, Bala Perdida, diretor Leon Ichaso.
1996 - Bird of Prey, O Preço da Vingança, diretor Temístocles López
1996 - Crimetime, Envolvido com o Crime, diretor George Sluizer
1996 - Devil's Food, Pacto Perigoso, diretor George Kaczender
1996 - Doces Poderes, diretor Lúcia Murat
1996 - Enemy, diretor Bruce Pattison
1996 - Entertaining Angels - The Dorothy Day's Story, A História de Dorothy Day, Celebração dos Anjos, diretor Michael Ray Rhodes
1996 - Ghost in the shell, O Fantasma do Futuro, diretor Mamoru Oshii
1996 - Michael, Michael - Anjo e Sedutor, diretor Nora Ephron
1996 - Power 98FM, diretor Jaime Hellman
1996 - Ren ye huang hun, diretor Yi Fei Chen
1996 - Secret Weapon, Arma Secreta, diretor Steven Schachter.
1996 - Seeds of Doubt, O Alvo de uma Suspeita, diretor Peter Foldy.
1996 - Skeletons, Pacto de Morte, diretor David Coteau
1996 - Tesis, Morte ao Vivo, diretor Alejandro Amenábar
1996 - The Disapperance of Garcia Lorca, O Desaparecimento de Garcia Lorca, diretor Marcos Zurinaga
1996 - The Great White Hype, O Trambique do Século, diretor Reginald Hudlin
1996 - The Late Shif, Trapaças no Horário Nobre, diretor Betty Thoams
1996 - The Near Room, diretor David Hayman
1996 - The People vs. Larry Flynt, O povo contra Larry Flynt, diretor Milos Forman
1996 - Up Close & Personal, Íntimo e Pessoal, diretor Jon Avnet
1996 - Virtual Terror, Pesadelos, diretor Ian Powell, Omid Nooshin
1996 - Wharf Rat, Vingança Máxima, diretor Jimmy Huston
1996 - Sostiene Pereira, diretor Roberto Faenza
1997 - 007 - Tomorrow Never Dies, O Amanhã Nunca Morre, diretor Roger Spottiswoode
1997 - Chinese box, O Último Entardecer, diretor Wayne Wang
1997 - Comanche territory, Território Comanche, diretor Gerardo Herrero
1997 - Despabílate Amor, Acorda Amor, diretor Eliseo Subiela
1997 - Elles, Elas, diretor Luis Galvão Teles
1997 - Extramarital, Anatomia de um Assassinato, diretor Yael Russcol.
1997 - Hotel Shangai, Diretor: Eliot Gould e Annie Giradot
1997 - L. A. Confidential, Los Angeles - Cidade Proibida, diretor Curtis Hanson
1997 - L. A. Confidential, Los Angeles, Cidade Proibida, diretor Curtis Hanson
1997 - Legacy, Legado, diretor T. J. Scott
1997 - Mad city, O Quarto Poder, diretor Costa-Gavras
1997 - Meet Wally Sparks, diretor Peter Baldwin
1997 - Midnight in the Garden of Good and Evil, Meia-Noite no Jardim do Bem e do Mal, diretor Clint Eastwood
1997 - Money Talks, Tudo por Dinheiro, diretor Brett Ratner
1997 - Night Flier, diretor Mark Pavia
1997 - O que é isso, companheiro?, diretor Bruno Barreto
1997 - Office Killer, Mente Paranóica, diretor Cindy Sherman
1997 - One Fine Day - Um Dia Especial - Michael Hoffman
1997 - Private Parts, O rei da baixaria, diretor Betty Thomas
1997 - Scream 2, Pânico 2, diretor Wes Craven
1997 - Setouchi munraitto serenade, diretor Masahiro Shinoda
1997 - Silent Cradle, O Berço Silencioso, diretor Paul Ziller
1997 - Tenda dos Milagres, diretor Nelson Pereira dos Santos
1997 - The Wings of the Dove, Asas do Amor, diretor Iain Softley

1997 - This World, then the Fireworks, diretor Michael Oblowitz
1997 - Treca Zena, diretor Zoran Tadic
1997 – Tropicana, diretor Daniel Diaz Torres
1997 - Vive la République, Viva a República, diretor Eric Rochant
1997 - Wag the dog, Mera Coincidência, diretor Barry Levinson
1997 - Weapons of Mass Distraction, Os Rivais, diretor Stephen Surjik
1997 - Welcome to Sarajevo, Bem Vindo a Sarajevo, diretor Michel Winterbottom
1997 - Yatgo ho yan, Mr. Nice Guy - Bom de Briga, diretor Sammo Hung Kam-Bo
1998 – Celebrity, Celebridades, diretor Woody Allen.
1998 – Convergence, Encontro Inevitável: A Morte, diretor Gavin Wilding
1998 - Deep Impact, Impacto Profundo, diretor Mimi Leder
1998 – Exposé, Footsteps, diretor Daphna Edwards
1998 - Fear and loathing in Las Vegas, Medo e Delírio, diretor Terry William
1998 - Fibra Óptica, diretor Francisco Athié
1998 - Naked City: a Killer Christmas, Cidade Nua 2 - Natal Assassino,diretor Peter Bogdanovich
1998 – O Corvo Branco, White Raven, diretor Andrew Stevens
1998 – Os Defensores - Justiça a Qualquer Preço, The Defenders: Choice of Evils, diretor Andy Wolk
1998 – Palmetto, Crime em Palmetto, diretor Volker Schlöndorff
1998 – Pleasantville, A Vida em Preto e Branco, diretor Gary Ross
1998 - Primary Colors, Segredos do Poder, diretor Mike Nichols
1998 – Raising the Heights, As Duas Faces do Ódio, diretor Max Gottlieb
1998 - Supreme Sanction, Treinada para Matar, diretor John Terlesky
1998 - The Lost World, O Mundo Perdido, diretor: Bob Keen.
1998 - True Crime, Crime Verdadeiro, diretor Clint Eastwood
1998 - Velvet Goldmine, diretor Todd Haynes
1998 – Winchell, O Poder da Notícia, diretor Paul Mazurski
1999 - Cerca de la frontera, diretor Rodolfo Durán.
1999 - Crossmaheart, diretor Henry Herbert
1999 - Drop Back Ten, diretor Stacy Cochran
1999 – Edtv, diretor Ron Howard
1999 – Lain, diretor Ruytaro Nakamuna
1999 - Music of the Heart, Música do Coração, diretor Wes Craven
1999 - Neve sobre os Cedros, diretor Scott Hicks
1999 - Never Been Kissed, Nunca Fui Beijada, diretor Raja Gosnell
1999 – O Dia da Caça, diretor Alberto Graça
1999 - Runaway Bride, Noiva em Fuga, diretor Gary Marshall
1999 - Scream 3, Pânico 3, diretor Wes Craven.
1999 - Striking Poses, Lente Assassina, diretor Gail Harvey
1999 - Te con Mussolini, Chá com Mussolini, diretor Franco Zeffirelli
1999 - The Insider – O Informante - Michael Mann
1999 - The Time Shifters, Caçadores de Emoção, diretor Mario Azzopardi
1999 - The Truman Show, O Show de Truman, diretor Peter Weir
1999 - Tuesdays with Morrie, diretor Mick Jackson
1999 – Um Copo de Cólera, diretor Aluísio Abranches
1999 - Unconditional Love, diretor Steven Rush
2000 - Almost famous, Quase Famosos, diretor Cameron Crowe
2000 - El mismo amor; la misma lluvia, O Mesmo Amor; A Mesma Chuva - diretor - Juan José Campanella
2000 - Erin Brockovich, Erin Brokovich - Uma Mulher de Talento, diretor Steven Soderbergh
2000 - Harrison flowers, O resgate de Harrison, diretor Élie Chouraqui
2000 - Harrison's Flowers, O Resgate de Harrison, diretor Elie Chouraqui
2000 - Hur som helst är han jävligt död, diretor Kjell Sundvall
2000 - In the Mood for Love, Amor à Flor da Pele, diretor Kar-wai Wong.
2000 - Sex & Mrs. X, diretor Arthur Allan Seidelman
2000 - When The Sky Falls, Alto Risco, diretor John MacKenzie
2001 - 15 minutos, diretor John Herzfeld
2001 - Going Back, De Volta ao Inferno, diretor Sidney J. Furie
2001 - Monday Night Mayhem, Abrindo o Jogo, diretor Ernest Dickerson
2001 - No man's land, Terra de Ninguém, diretor Danis Tanovic
2001 - The fourth angel, O Quarto Anjo, diretor Robin Hunter

2001 - Tinta roja, Tinta Vermelha, diretor Francisco Lombardi
2001 – War photographer, Fotógrafo de guerra, diretor Cristian Frei
2001 - 15 Minutes, 15 Minutos), diretor John Herzfeld
2001 - No Man's Land / Nikogaršnja zemlja, Terra de Ninguém, diretor Danis Tanovic
2001 - The Shipping News, Chegadas e Partidas, diretor Lasse Hallstrom
2002 - Callas forever, diretor Franco Zeffirelli
2002 – Chicago, diretor Rob Marshall
2002 - Cidade de Deus, diretor Fernando Meirelles
2002 - Confessions of a dangerous mind, Confissões de Uma Mente Perigosa, diretor George Clooney
2002 - Live from Bagdad, Ao Vivo em Bagdá, diretor Mick Jackson
2002 - Our America, Território Violento, diretor Ernest Dickerson
2002 - Samy y yo, Samy e Eu, diretor Eduardo Milewicz
2002 – Spider Man, Homem Aranha, diretor Sam Raimi
2002 - The Big Time, diretor Paris Barclay T
2002 - The final curtain, O Campeão de Audiência, diretor Patrick Harkins
2002 - The Quiet American, O Americano Tranquilo, diretor Phillip Noyce
2002 - Uma onda no ar, diretor Helvécio Ratton
2002 - Cidade de Deus, diretor Fernando Meirelles
2003 - Bruce Almighty, O Todo Poderoso, diretor Tom Shadyac
2003 – Interview, A Entrevista, diretor Theo Van Gogh
2003 - Shattered Glass, O Preço de Uma Verdade, diretor Billy Ray
2003 - The Life Of David Gale, A Vida de David Gale, diretor Alan Parker
2003 - Verónica Guerin – O Custo da Coragem Veronica Guerin - diretor - Joel Schumacher
2004 – Crónicas, diretor Sebastián Cordero
2004 – Crusader, O poder da mídi, diretor Brian Goeres
2004 - In my country, Em Minha Terra, diretor John Boorman
2004 – Paparazzi, diretor Paul Abascal
2004 – Spider-Man 2, Homem Aranha 2, diretor Sam Raimi
2004 - Anchorman: The Legend of Ron Burgundy, O âncora – A lenda de Ron Burgund, diretor Adam McKay.
2004 - Control Room, Central Al Jazeera, diretor Jehane Noujaim
2005 – Edison, Edison – Poder e Corrupção, diretor David J. Burke
2005 - Good Night and Good Luck, Boa Noite e Boa Sorte, diretor George Clooney
2005 - Le Promeneur du Champ de Mars, O último Mitterrand, Diretor Robert Guédiguian
2005 - The prize winner of Defiance, Ohio, diretor Jane Anderson
2005 - The Weather Man, O Sol de Cada Manhã, diretor Gore Verbinski
2005 - Vlado – 30 anos depois, diretor João Batista de Andrade
2006 - An imaginary portrait of Diane Arbus, A Pele, diretor Steven Shainberg
2006 - An Inconvenient Truth, Uma verdade inconveniente, diretor Davis Guggenheim
2006 – Bordertown, Cidade Sob Ameaça, diretor Gregory Nava
2006 - Devil's Wear Prada, O Diabo Veste Prada, diretor David Frankel
2006 - Diamantes de sangue, diretor Edward Zwick
2006 - God Grew Tired of Us – The Story of Lost Boys of Sudan, diretor Christopher Dillon Quinn Tommy Walker
2006 - Infinite Justice, Justiça Infinita, diretor Jamil Dehlavi
2006 - The 11th Hour, Última hora, diretor Nadia Connors e Leila Connors Oetersen
2006 - The TV Set, Um Elenco do Barulho, diretor Jake Kasdan
2007 - A história das coisas, diretor Annie Leonard
2007 - A Mighty Herat, O Preço da Coragem, diretor Michael Winterbottom
2007 - Le scaphandre et le papillon (Diving Bell and the Butterfly), O Escafandro e a Borboleta, diretor Julian Schnabel
2007 - Lions for lambs, Leões e Cordeiros, diretor Robert Redford
2007 – Person, diretor Marina Person.
2007 – Resurrecting The Champ, O resgate de um campeão, diretor Rod Lurie
2007 – Spider Man 3, Homem Aranha 3, diretor Sam Raimi
2007 - The Hoax, O Vigarista do Ano, diretor Lasse Hallström
2007 - The hunting party, A Caçada, diretor Richard Shepard
2007 – Zodiac, Zodiaco, diretor David Fincher
2008 - 5 Days of War, 5 Dias de Guerra, diretor Renny Harlin
2008 – Changeling, A Troca, diretor Clint Eastwood

2008 - Frost/Nixon, diretor Ron Howard
2008 – Leningrad, Leningrado, diretor Aleksandr Buravsky
2008 – Nothing But The Truth, Faces da Verdade, diretor Rod Lurie
2008 – Quarantine, Quarentena, diretor John Erick Dowdle
2008 – Slumdog millionaire, Quem quer Ser um Milionário?, diretor Danny Boyle
2008 - The Children of Huang Shi, Orfãos da Guerra, diretor Roger Spottiswoode
2009 - Beyond a Reasonable Doubt , Acima de Qualquer Suspeita, diretor Peter Hyams
2009 – Caro Francis, diretor Nelson Hoinoff
2009 - Five minutes of Heaven, Cinco Minuto de Paz, diretor Oliver Hirschbiegel
2009 – State of Play, Intrigas de Estado, diretor Kevin Macdonald
2009 - Topografia de Um Desnudo, direção Teresa Aguiar.
2009 – Triage, Testemunhas de Uma Guerra, diretor Danis Tanovic
2010 – Armadillo, diretor Janus Metz Pedersen
2010 - Inside Job, Trabalho Interno, diretor Charles Ferguson
2010 - Män som hatar kvinnor, Os Homens que Não Amavam as Mulheres, diretor Niels Arden Oplev
2010 - Morning Glory, Uma Manhã Gloriosa, diretor Roger Michell
2010 – Restrepo, diretores Sebastian Junger e Tim Hetherington
2010 - The Bang Bang Club, Repórteres de Guerra, diretor Steven Silver
2010 - The Social Network, A Rede Social, diretor David Fincher
2011 - Beyond Assignment, Além da pauta, diretor Jim Virga
2011 - The Help, Histórias Cruzadas, diretor Tate Taylor
2011 – The Ides of March, Tudo pelo Poder, diretor George Clooney
2011 - Ticking Clock, Lutando contra o tempo , diretor Ernie Barbarash
2012 – Cloud Atlas, A Viagem, diretor Lana Wachowski, Tom Tykwer, Andy Wachowski
2012 - Hemingway e Gellhorn, diretor Philip Kaufmann
2012 - The Rum Diary, Diário de um Jornalista Bêbado, diretor Bruce Robinson
2013 - La Grande Bellezza, A grande beleza, diretor Paolo Sorrentino
2013 - The Secret Life of Walter Mitt, A Vida Secreta de Walter Mitty, diretor Bem Stiller

CATEGORIAS

A filmografia escolhida em um primeiro momento foi pré-classificada diante das sete seguintes categorias que serão dispostas abaixo. Os autores usados para embasar o apêndice estão dispostos dentro das Referências desta dissertação.

1 – PROTAGONISMO/IDEALISMO

Nesta categoria inserem-se os filmes que trazem a figura protogênica do jornalista no exercício da pesquisa necessária para a construção da notícia. Esse 'herói' retratado pelo cinema busca a verdade, o bem comum e a democracia. O herói é aquele que ultrapassa os limites possíveis em termos das condições históricas ou pessoais para conquistar uma façanha ou glória.

Travancas (2001, p. 2) trabalha o conceito de herói no jornalismo, fazendo um contraponto com o vilão, que é representado pelo profissional que não mede esforços para conseguir seus objetivos e dar um “furo” de reportagem. “Sem caráter e trafegando pelo submundo do crime, ele não hesita em colocar sua carreira na frente de tudo e todos.”

Já o herói identifica-se com os valores do mundo público e defende a verdade, a democracia, o bem comum. Nesse sentido pode-se dizer que o jornalista surge como o herói urbano do século XX. Não é à toa que Clark Kent, o Superhomem - é jornalista. E o herói do nosso tempo também é criado pelo cinema. Entendo aqui herói nos termos que Helal(1998:138) utiliza para discutir este papel na

atualidade. Herói como “quem conseguiu, lutando, ultrapassar os limites possíveis das condições históricas e pessoais de uma forma extraordinária, contendo esta façanha uma necessária dose de ‘redenção’ e ‘glória’ de um povo. Mas, para que sua trajetória heróica alcance este status, é necessário que as pessoas acreditem na verdade que as façanhas do herói afirmam.” (TRAVANCAS, 2001, p. 2).

Não só a ficção mostra o jornalista como um herói, há diversos casos retratados nas sinopses deste trabalho que apresentem, no cinema, histórias reais do jornalista como herói, inclusive no filme sobre a jornalista Verônica Guerin, que deu a vida por um ideal. O filme a Montanha dos Sete Abutres, por outro lado, retrata o jornalista inescrupuloso, Charles Tatum, que pretende sair do anonimato e para isso usa a cobertura jornalística e assume o resgate de um homem soterrado para aparecer. Porém, a estratégia pessoal e política não dá resultados e Leo Mimosa, o indivíduo soterrado, morre durante os trabalhos.

Adghirni (2008, p. 46) também vê o jornalismo e o jornalista ocupando um lugar preponderante na história do século XX

(...) a tal ponto que alguns sociólogos (Neveu, Ruellan, Palmer) falam de uma “mitologia do jornalismo”. Heróis e rebeldes, nas trincheiras de guerra, como correspondentes ou como repórteres investigativos nos bastidores do poder ou ainda como colunistas de grife lidando com informações privilegiadas, jornalistas invadiram e ocuparam espaço privilegiado na sociedade. (ADGHIRNI, 2008, p. 46).

Porém, essa imagem romântica do jornalista não atinge todos os profissionais. Hoje a tecnologia se sobrepõe ao trabalho de campo e “é provável que nem ele nem a sociedade acreditem mais na função social do jornalismo” Adghirni (2008, p. 47). As informações devem também ser passadas em tempo real e o significado da palavra jornalista (analista de um dia) pode perder força em meio aos interesses políticos e sociais das empresas.

Dentro do protagonismo podemos inserir também a característica do ideal ético, com a inserção de filmes cuja temática assiná-la a busca incessante do jornalista por fazer prevalecer seus princípios, fins e valores. Karam e Schimitz (2010, p. 171) creem que o jornalismo vale-se dos conflitos, da diversidade de ideias, da variedade de opiniões, da multiplicidade de interesses e da complexidade das relações humanas, atributos protagonizados pelas fontes jornalísticas e percebidos pelo público pela notoriedade, surpresa, utilidade, dramaticidade, pelo suspense, conhecimento e inusitado. Nesse sentido, o cinema se apropria de todas essas características desse profissional para criar um retrato real e ficcional do jornalista e assim atrair o público para suas criações.

Nessa esteira, Berger (2002) afirma que a atividade profissional do jornalista pode ser facilmente associada à função de personagem:

(...) o jornalista, na sua rotina de trabalho, localiza problemas, investiga suas causas, descobre fatos e apresenta soluções na forma de enunciados; os personagens cinematográficos são construídos através de ações quando acompanham, interferem e solucionam questões no filme. Muitos filmes de jornalista terminam com a publicação da reportagem, com o jornal

sendo impresso ou a manchete exposta na banca revista. Ou seja, a ação do jornalista ao elucidar a trama conecta a atividade jornalística à história. E a história contada, neste caso, é uma história verdadeira, pois mereceu notícia no jornal. (BERGER, 2002, p. 15)

Relação de filmes – protagonismo/idealismo

1909 - The Power of the Press, O poder da imprensa, diretor Van Dyke Brook
1928 - The Power of the Press, Mocidade Audaciosa, diretor: Frank Capra
1929 - El reportero del diablo (Der Teurter), diretor Billy Wilder
1931 - Cimarron, diretor Wesley Ruggles
1931 - Yellow Ticket, Passaporte Amarelo, diretor Raoul Walsh
1932 - Diamond Trail, diretor Harry L. Fraser
1933 - I cover the Waterfront, diretor James Cruze
1934 - Hi, Nellie!, Olá, Nellie!, diretor Mervyn LeRoy
1934 - It Happened One Night – Aconteceu naquela noite, diretor Frank Capra
1935 – The Front Page Woman, diretor Michael Curtiz
1935 – The Headline Woman, diretor William Nigh
1935 - The Murder Man, diretor Tim Whelan
1936 - Half Angel, diretor Sidney Lanfield
1936 – Mr. Deeds Goes to Town, O Galante Mr. Deeds, diretor Frank Capra
1937 - Back in Circulation, Silêncio que condena, diretor Ray Enright
1937 - Mr. Dear Miss Aldrich, diretor George B. Seitz
1937 - Smart Blonde, diretor Frank McDonald
1937 – The Adventurous Blonde, diretor Frank McDonald.
1937 - The Last Gangster, diretor Edward Ludwig
1938 - Silkwood - Retrato de uma Coragem, diretor Mike Nichols
1938 - Torchy Blane in Panama, diretor William Clemens
1939 – A Each dawn I die, A morte me persegue, diretor William Keighley
1939 - Adventures of Jane Arden, diretor Terry O. Morse
1939 - Blackwell's Island, diretor William McGann
1939 - The Return of Doctor X, A Volta do Doutor X, diretor Vincent Sherman
1939 - Twelve Crowded Hours, diretor Lew Landers
1940 - A Dispatch from Reuter's, Uma Mensagem da Reuter, diretor William Dieterle
1940 - Behind the news, diretor Joseph Santley
1940 – Comrade X, O Inimigo X, diretor King Vidor
1940 - Doomed to die, diretor William Nigh
1940 - Foreign Correspondent, Correspondente Estrangeiro, diretor, Alfred Hitchcock
1940 - Stranger on the third floor, diretor Boris Ingster.
1941 - In Old Cheyenne, diretor Joseph Kane
1941 - Unholy Partners, Suprema Cantada, diretor Mervyn LeRoy
1942 - Man from Headquarters, diretor Jean Yarbrough
1942 - Mississippi Gambler, diretor John Rawlins
1943 - Keeper of the Flame, Fogo Sagrado, diretor George Cukor
1944 – Laura, diretor Otto Preminger
1944 - See here, Private Hargrove, Senhor Recruta, diretor Wesley Ruggles
1946 - Home in Oklahoma, diretor William Witney
1947 - Gentleman's Agreement, A Luz é para Todos, diretor Elia Kazan
1947 – Magic Town, Cidade Mágica, diretor William Willman
1948 - Call Northside 777, Sublime Devoção, diretor Henry Hathaway
1948 - Pototo, Boliche y Compañía, diretor Ramón Barreiro
1948 – The Big Clock, O Relógio Verde, diretor John Farrow
1949 - Chicago Deadline, Caminhos sem fim, diretor Lewis Allen
1949 - The Lawless, Fugitivo de Santa Maria, diretor Joseph Losey
1950 – The Underworld Story, Sob o Manto da Intriga, diretor Cyril Raker Endfield
1951 – Bannerlin, Bendito Escândalo, diretor Don Weis
1952 - Deadline USA, A Hora da Vingança, diretor Richard Brooks
1952 - Park Row, A Dama de Preto, diretor Samuel Fuller
1952 - The Captive City, Cidade Cativa, diretor Robert Wise
1952 - Turning Point, Tributo de Sangue, diretor William Dieterle
1953 - It happens every Thursday, O Amor resolve tudo, diretor Joseph Pevney.

1954 - Don't fence me in, diretor John English
1954 – The Black Rider, diretor Wolf Rilla
1955 - Je Plaide Non Coupable, diretor Edmond T. Gréville
1956 - Beyond a reasonable doubt, Suplício de Uma Alma, diretor Fritz Lang
1956 - Texas Lady, diretor Tim Whelan
1956 - The Gamma People, Os Monstros do Raio Gamma, diretor John Gilling
1956 - While the City Sleeps, No Silêncio de uma Cidade, diretor Fritz Lang
1957 - Beginning of the End, diretor Bert I. Gordon
1957 - Kill me tomorrow, diretor Terence Fisher e Francis Searle
1957 - The sun also rises, E Agora Brilha o Sol, diretor Henry King
1958 - Deux Hommes dans Manhattan, diretor Jean-Pierre Melville
1958 - I want to live!, Quero Viver!, diretor Robert Wise
1958 - Kala Pani, diretor Raj Khosla
1958 - Teacher's Pet, Amor de jornalista, diretor George Seaton
1958 - Vou te Contá, diretor Alfredo Palácios
1960 - Circus of Horrors, Circo dos Horrores, diretor Sidney Hayers
1960 - Elmer Gantry, Entre Deus e o Pecado, diretor Richard Brook
1960 - Murder in the Dark, Um Tiro no Escuro
1961 - The Mark, A Marca do Cárcere, diretor Guy Green
1962 - Hatari!, diretor Howard Hawks
1962 - Porozhnyj rejs, diretor Vladimir Vengerov
1962 - The Man Who Shot Liberty Balance, O Homem que Matou o Facínora, diretor John Ford
1963 - Shock Corridor, Paixões que alucinam, diretor Samuel Fuller
1964 - Black like Me, diretor Carl Lerner
1965 – Bedford Incident, O Caso Bedford, diretor James B. Harris
1965 - Veneri al sole, diretor Marino Girolami
1967 - Terra em Transe, diretor Glauber Rocha
1967 - The Venetian Affair, Missão Secreta em Veneza, diretor Jerry Thorpe
1968 – A Vida Provisória, diretor Maurício Gomes Leite
1969 – Medim Cool, Dias de Fogo, diretor Haskell Wexler
1969 – The Assassination Bureau, Sindicato do Crime, diretor Basil Dearden
1970 - Incident in San Francisco, diretor Don Medford
1971 - Death of a Hooker, diretor Ernie Pintoff
1971 - La Salamandre, diretor Alain Tanner
1972 - Stand up and be counted, diretor Jackie Cooper
1972 - Tout Va Bien, diretor Jean-Luc Godard
1973 - Running Wild, Livres como o Vento, diretor Robert McCahon
1974 - Shoot to kill, diretor William Berke
1974 - Why rock the boat?, diretor John Howe
1975 – Crime Club, O Clube do Crime, diretor Jeannot Szwarc.
1975 – Hustling, diretor Joseph Sargent
1976 - All the President's Men, Todos os Homens do Presidente, diretor Allan Pakula
1976 - Jouet, Le, diretor Francis Veber
1976 - St. Ives, Cinco Dias de Conspiração, diretor J. Lee Thompson
1976 - The Lazarus Syndrome, Corrupção Branca, diretor Jerry Thorpe
1977 - Between the Lines, Between the Lines, diretor Micklin Silver
1978 – A Lira do Delírio, diretor Walter Lima Júnior
1978 - Capricorn One, Capricórnio Um, diretor Peter Hyams
1978 - Outro Lado do Crime, diretor Clery Cunha
1979 – The Dark, diretor John Bud Cardos
1979 – The Journalist, diretor Michael Thornhill
1980 – Dedicatória, diretor Jaime Chavarri
1980 - Demasiado para Gálvez, diretor Antonio Gonzalo
1981 - An Eye for an Eye, Ajuste de Contas, diretor Steve Carver
1981 - Bleierne Zeit, Die, Anos de Chumbo, diretor Margarethe von Trotta
1981 – Deadline, O Momento Final, diretor Arch Nicholson
1981 – Firecracker, Punhos de Ferro, diretor Cirio H. Santiago
1982 - Britannia Hospital, Hospital de Malucos, diretor Lindsay Andreson
1982 - Dead End Street, Decisão Fatal, diretor Yaki Yosha
1982 - Die Sehnsucht der Veronika Voss – O desespero de Veronika Voss – diretor - Rainer Werner

Fassbinder
1983 – A Próxima Vítima, diretor João Batista de Andrade
1983 - Capitalismo Selvagem, diretor André Klotzel
1983 - Eddie And The Cruisers, Eddie, o Ídolo Pop, diretor Martin Davidson
1983 – Last Plane Out, O Último Avião, diretor David Nelson
1983 - Prisoner Without a Name, Cell Without a Number, Prisioneiro sem Nome, diretor Linda Yellen
1983 – The Barcelona Kill, O Assassinato de Barcelona, diretor Jose Antonio de la Loma
1984 - A Case of Libel, Liberdades em Conflito, diretor Eric Till
1984 - Concrete Beat, Barra Pesada, diretor Robert Butler
1984 - Dark Horse, Guerrilha, diretor Robert Collins
1984 - Flashpoint Africa, Pontos de Fusão, África, diretor Francis Megahy
1984 - Not for Publication, diretor Paul Bartel
1984 - Sherlock Holmes and The Masks of Death, Máscaras da Morte, diretor Roy Baker
1984 - The Killing Fields, Os Gritos do Silêncio, diretor Roland Joffé
1985 - Compromising Positions, Posições Comprometedoras, diretor Frank Perry
1985 – Eleni, diretor Peter Yates
1985 - Horvatov Izbor, diretor Eduard Galic
1985 - Murrow - O Desafio de um Homem, diretor Jack Gold
1985 – Perfect, Perfeição, diretor James Bridges
1985 - The Innocent Sleep, Caçada na Noite, diretor Scott Michell
1985 - The Mean Season, Temporada Sangrenta, diretor Phillip Borsos
1986 - Aquele Domingo Secreto, That Secret Sunday, diretor Richard Cola.
1986 - Double Negative, Imagem Dupla, diretor George Bloomfield
1986 - La Nuit du risque, Os Heróis Nunca Morrem, diretor Sérgio Gobbi
1986 – Os Trapalhões e o Rei do Futebol, diretor Carlos Manga
1986 - Psycho 3, Psicose 3, diretor Anthony Perkins
1986 - The Big Hurt, Estranhas Fantasias - Um Suspense Perigoso, diretor Barry Peak
1986 - Vento Sul, diretor José Frazão
1987 - Broadcast News, Nos Bastidores da Notícia, diretor James L. Brooks
1987 - City In Panic, Cidade em Pânico, diretor Robert Bouvier
1987 - Cross Mission, Missão Mortífera, diretor Al Bradley
1987 - Cry Freedom, Um Grito de Liberdade, diretor Richard Attenborough
1987 - Good Morning, Vietnam, Bom dia, Vietnã, diretor Barry Levinson
1987 - Les Pyramides bleues, Tensão no Paraíso, diretor Arielle Domblasle
1987 - Omega Syndrome, Síndrome de Ômega, diretor Joseph Maduke
1987 - Shadows On the Wall, Sombras na Parede, diretor Patrick Poole
1987 – The Rosary Murders, O Mistério do Rosário Negro, diretor Fred Walton
1988 - A Arte do Matador, Art Killer Framed, diretor Graeme Campbell
1988 - A Dead Triangle, Triângulo Mortal, diretor Robbe De Hert
1988 - A Whisper Kills, Sussuro Mortal, diretor Chirstian I. Nyby II
1988 – A World Apart, Um Mundo à Parte, diretor Chris Menges
1988 - Dark Before Dawn, Conspiração ao Amanhecer, diretor Robert Totten
1988 – Deadline, Com as Horas Contadas, diretor Richard Stroud
1988 - DeadLine: Madrid, Incidente em Madri, diretor Jonh Patterson
1988 - Gorillas in the Mist, Nas Montanhas dos Gorilas, diretor Michael Apted
1988 - Grievous Bodily Harm, Cerco Suicida, diretor Mark Joffe
1988 - Murder In Paradise, Assassinato no Paraíso
1988 – Primal Rage, Fúria Primata, diretor Vittorio Rambaldi
1988 – The Dead Pool, Dirty Harry na Lista Negra, diretor Buddy Van Horn
1988 - The House On Carroll Street, Pesadelo da Rua Carroll, diretor Peter Yates
1989 – Batman, diretor Tim Burton
1989 - Burndown, diretor James Allen
1989 - Heart of Dixie, Dixie, diretor Martin Davidson
1989 - Messenger of Death, Mensageiro da Morte, diretor J. Lee Thompson
1989 - Midnigh Warrior, Guerreiro da Meia-Noite, diretor Joseph Merhi
1989 - Red Scorpion, diretor Joseph Zito
1989 - Rush Week, Trágica Semana de Calouros, diretor Bob Bralver
1989 – Threat , O Grande Poder, diretor Cyrus Nowrasteh
1989 – Underground, Nos Subterrâneos do Crime, diretor James McCalmont
1990 – A Show of Force, Prova de Força, diretor Bruno Barreto

1990 - A Time to Die, A Hora de Revidar, diretor Charles T Kanganis
1990 - Chimera ou Monkey Boy, O Mistério de Chimera, diretor Lawrence Gordon Clark
1990 - Dead End Brattigan, Homem sem Saída, diretor Gus Trikonis
1990 - False Identity, Falsa Identidade, diretor James Keach
1990 - Goognigh Sweet Wife: A Murder In Boston, Durma Bem, Querida, diretor Jerrold Freedman
1990 - House of cards, diretor Paul Seed
1990 - Le Denommé, Sem Tempo para a Justiça, diretor: Jean-Claude Dague
1990 - Lethal Charm, diretor Richard Michaels
1990 - Over My Dead Body, Na Trilha do Assassino, diretor Bradford May
1990 - Somebody Has to Shoot the Picture, Retratos de um Crime, diretor Frank Pierson
1990 - The Image, O Poder da Imagem, diretor Peter Werner
1990 - The Man Inside, Relatório Wallraff, diretor Bobby Roth
1991 - Bump in the Nigth, Busca Desesperada, diretor Karen Arthur
1991 - Como ser mujer y no morir en el intento, diretor Ana Belén
1991 - Dance With Death, Stripper Suicida, diretor Charles Phillip Moore
1991 - Keeper of the City, Exterminador da Máfia, diretor Bobby Roth
1991 - Muro di gomma, diretor Marco Risi
1991 - Shadow Of China, Sombras da China, diretor Mitsuo Yanagimachi
1991 - The Killing Mind, Mente Assassina, diretor Michael Ray Rhodes
1991 - The Plague, A Peste de Camus, diretor Luís Puenzo
1991 - Touch And Die, As Mãos da Morte, diretor Piernico Solinas
1992 - American Samurai, diretor Sam Firstenberg.
1992 - Exclusive, Suspeitos, diretor Alan Metzger
1992 - Sex & Crime, Paixões e Crimes, diretor M. Behrman
1992 - Taking Back My Life: The Nancy Zigenmeyer Story, Voltar a Viver, diretor Harry Winer
1992 - The Public Eye - A Testemunha Ocular - diretor - Howard Franklin
1992 - Turtle Beach, Praia dos Sonhos, diretor Setephen Wallace
1992 - Zong heng tian xia, Honra e Glória, Zong heng tian xia, diretor Godfrey Ho
1993 - Deadly Exposure, De Frente para a Morte, diretor Lawrence Mortorff
1993 - Fire on the Amazon, Inferno Selvagem, diretor Luis Llosa
1993 - Outrage - Dispara - diretor - Carlos Saura
1993 - Quest for Justice, Questão de Justiça, diretor James Keach
1993 - Sleepless in Seatle, Sintonia de Amor, diretor Nora Ephron
1993 - Stringer - Edição Extra - Aqui, Agora, diretor Michael DeLuise
1993 - The Crawlers, diretor Fabrizio Laurenti
1993 - The Heart Of Justice, O Coração da Justiça, diretor Bruno Barreto
1993 - The pelican brief, Dossiê Pelicano, diretor Alan J. Pakula
1993 - The Switch, Um Sopro de Vida, diretor Bobby Roth
1994 - Cut Up, Corte Mortal, diretor Mike Lyddon, Jeff S. Turick
1994 - Edge of Deception, Marcas da Traição, diretor George Mihalka
1994 - I Love Trouble, Adoro Problemas, diretor Charles Shyer
1994 - Immortal Combat, Preparado para Matar, diretor Daniel Neira
1994 - Moment of Truth: Caught in the Crossfire, Fogo Cruzado, diretor Chuck Bowman
1994 - No Contest, Risco de Morte, diretor Paul Lynch
1994 - No Limite da Liberdade, diretor Garry Bennett
1994 - Quiz show, A verdade dos Bastidores, diretor Robert Redford
1994 - Radioland Murders, Assassinatos na Rádio WBN, diretor Mel Smith.
1995 - Acts Of Contrition, O Perigo Está Por Perto, diretor Paul Egleson
1995 - Bombay, diretor Mani Rathnam.
1995 - Dead Stop, Mensageiro da Morte, diretor Alan Smithee
1995 - Felony, Felony - Quando as Leis são Rompidas, diretor David A Prior
1995 - La Ley de la Frontera, diretor Adolfo Aristarain
1995 - Sacred Cargo, À Beira do Caos, diretor Alexander Buravsky
1995 - Sostiene Pereira, Páginas da Revolução, diretor Roberto Faenza
1995 - Spenser: A Savage Place, Spenser - Violência Sem Limites, diretor Joseph L. Scanlan
1995 - The Best Revenge, A Vingança, diretor James Becket
1995 - The Infiltrator, Infiltrador - Em Busca da Verdade, diretor John Mackenzie
1996 - Entertaining Angels - The Dorothy Day's Story, A História de Dorothy Day, Celebração dos Anjos, diretor Michael Ray Rhodes
1996 - Seeds of Doubt, O Alvo de uma Suspeita, diretor Peter Foldy.

1996 – Tesis, Morte ao Vivo, diretor Alejandro Amenábar
1996 – The People vs. Larry Flynt, O povo contra Larry Flynt, diretor Milos Forman
1996 - Wharf Rat, Vingança Máxima, diretor Jimmy Huston
1997 – Extramarital, Anatomia de um Assassinato, diretor Yael Russcol.
1997 - O que é isso, companheiro?, diretor Bruno Barreto
1997 – Silent Cradle, O Berço Silencioso, diretor Paul Ziller
1997 - Tenda dos Milagres, diretor Nelson Pereira dos Santos
1997 - Treca Zena, diretor Zoran Tadic
1997 - Yatgo ho yan, Mr. Nice Guy - Bom de Briga, diretor Sammo Hung Kam-Bo
1998 - Naked City: a Killer Christmas, Cidade Nua 2 - Natal Assassino, diretor Peter Bogdanovich
1998 – O Corvo Branco, White Raven, diretor Andrew Stevens
1998 – Palmetto, Crime em Palmetto, diretor Volker Schlöndorff
1998 - Supreme Sanction, Treinada para Matar, diretor John Terlesky
1998 - True Crime, Crime Verdadeiro, diretor Clint Eastwood
1998 - Velvet Goldmine, diretor Todd Haynes
1999 - Cerca de la frontera, diretor Rodolfo Durán.
1999 - Crossmaheart, diretor Henry Herbert
1999 - Music of the Heart, Música do Coração, diretor Wes Craven
1999 - Neve sobre os Cedros, diretor Scott Hicks
1999 - Never Been Kissed, Nunca Fui Beijada, diretor Raja Gosnell
1999 - The Insider – O Informante - Michael Mann
2000 - Erin Brockovich, Erin Brokovich - Uma Mulher de Talento, diretor Steven Soderbergh
2000 - When The Sky Falls, Alto Risco, diretor John MacKenzie
2001 - The fourth angel, O Quarto Anjo, diretor Robin Hunter
2002 - Cidade de Deus, diretor Fernando Meirelles
2002 - Our America, Território Violento, diretor Ernest Dickerson
2002 - Uma onda no ar, diretor Helvécio Ratton
2003 - Verónica Guerin – O Custo da Coragem Veronica Guerin - diretor - Joel Schumacher
2006 – Bordertown, Cidade Sob Ameaça, diretor Gregory Nava
2007 - The hunting party, A Caçada, diretor Richard Shepard
2007 – Zodiac, Zodíaco, diretor David Fincher
2008 – Changeling, A Troca, diretor Clint Eastwood
2008 – Nothing But The Truth, Faces da Verdade, diretor Rod Lurie
2010 - Män som hatar kvinnor, Os Homens que Não Amavam as Mulheres, diretor Niels Arden Oplev
2012 – Cloud Atlas, A Viagem, diretor Lana Wachowski, Tom Tykwer, Andy Wachowski

2 – REPORTAGEM DE GUERRA

Nesta categoria inserem-se os filmes que correspondem aquele que de modo direto ou indireto abordam a temática bélica, por tratarem de uma notícia inserida no contexto da guerra.

Quanto ao gênero guerra, é mister ampliar o campo de reflexão, uma vez que a guerra está mergulhada no universo mágico. Quem sustenta essa hipótese é Paul Virilio, em seu livro Guerra e Cinema. De acordo com o autor, a principal finalidade da guerra é a produção do espetáculo: “Abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir, antes da morte, o pânico da morte” (LEITE, 2007, p. 121)

Diversos filmes na história do cinema retratam esse conflito ético do jornalista que ao mesmo tempo que precisa retratar a realidade e os horrores de uma guerra, lucra com a venda de jornais, de imagens e notícias das atrocidades cometidas pelos homens.

Segundo Sousa (2008, p. 114) no contexto global do século XIX, o jornalismo de guerra assumiu uma importância fundamental e a cobertura das guerras despiu-as da auréola de epopeia, evidenciou o sofrimento e a dor, provocou consequências políticas e militares e

intensificou, em certos momentos, a censura ao jornalismo, mas também suscitou o interesse dos leitores e fez aumentar as vendas.

Até 1854, ano em que começou a Guerra da Crimeia, a cobertura de guerra era amadora. Os melhores jornais pagavam aos soldados estacionados na frente para escreverem sobre as batalhas e os restantes jornais copiavam as notícias dos primeiros. O estilo dos soldados nem sempre era adequado, as informações nem sempre eram as mais relevantes e interessantes e as notícias chegavam, normalmente, com atraso à sede dos jornais. Assim, quando o conflito da Crimeia começou, nos Balcãs, estendendo-se depois à Crimeia, opondo a França, a Inglaterra e a Turquia à Rússia, com os três primeiros países a tentarem contrariar as intenções expansionistas russas, o Times, à época o mais poderoso jornal inglês, enviou para a frente de batalha o repórter William Howard Russell. Na verdade, Russell não foi o primeiro jornalista de guerra. Um ano antes, o Daily News tinha enviado para a frente de batalha o jovem jornalista Edwin Lawrence Godkin, mas as reportagens deste último nunca tiveram o destaque nem o impacto das de Russell (que eram mais dramáticas), embora, genericamente, abordassem os mesmos temas. (SOUSA, 2008, p. 113 e 114)

O autor acima descreve início das coberturas de guerra, consideradas amadoras em um primeiro momento. Hoje o que se vê é a especialização dessa cobertura, sendo realizada muitas vezes ao vivo para todo o mundo, como a exemplo do Guerra do Golfo, em 1990, com os bombardeios ao Iraque transmitidos em tempo real para todo o planeta. O jornalista então, no meio dessa espetacularização dos conflitos e da morte, se vê em um dilema ético ao retratar os conflitos, que contrapõem a função social de denunciar a guerra e a questão de se aproveitar de uma desgraça anunciada para vender jornais.

Relação de filmes – Reportagem de Guerra

1938 - Too Hot to Handle, Sob os Céus dos Trópicos, diretor Jack Conway
1940 - Arise, My Love - Levanta-Te, Meu Amor, diretor Mitchell Leisen
1940 - Foreign Correspondent, Correspondente Estrangeiro, diretor, Alfred Hitchcock
1941 - Dangerous Moonlight, Luar Perigoso, diretor Brian Desmond Hurst
1944 - Passage to Marseille, Passagem para Marselha, diretor Michael Curtiz
1945 - The Story of G.I. Joe, Também Somos Seres Humanos, diretor William Wellman
1958 - Another Time, Another Place, Vítima de uma paixão, diretor Lewis Allen
1958 - The Quiet American, O Americano Tranquilo, diretor Joseph Mankiewicz
1959 - The Angry Hills, Colinas da Ira, diretor Robert Aldrich
1968 - Anzio or The Battle For Anzio, A Batalha de Anzio, diretor Edward Dmytryk
1981 - Die Fälschung, Circle of Deceit, diretor Volker Schlöndorff
1982 - The year of living dangerously, O ano em que vivemos em perigo, diretor Peter Weir
1983 - Love is Forever, Fugitivos do Laos, diretor Hall Bartlett
1983 - Under fire, Sob Fogo Cerrado, diretor Roger Spottiswoode
1984 - The Killing Fields, Os Gritos do Silêncio, diretor Roland Joffé
1985 - Angkor: Cambodia Express, Resgate no Vietnã, diretor Lek Kitapaporn
1985 - Horvatov Izbor, diretor Eduard Galic
1986 - Salvador, Salvador, o Martírio de um Povo, diretor Oliver Stone
1987 - Full Metal Jacket, Nascido para Matar, diretor Stanley Kubrick
1987 - Gardens of Stone, Jardins de Pedra, diretor Francis Ford Coppola
1987 - Witness in the War Zone, Testemunhas de Guerra, diretor Nathaniel Gutman
1988 - Shooter, Fotografando a Morte, diretor Gary Nelson
1989 - Margaret Bourke-White, Retratos de Guerra, diretor Lawrence Schiller
1990 - Born To Fight, Nascido para a Luta, diretor Vincent Dawn
1991 - Beyond The Call Of Duty, Muito Além do Inferno, diretor Ciro H. Santiago
1991 - Double Edge, No Limite da Violência, diretor Amos Kollek

1992 - Diên Biên Phú, Diên Biên Phú - a Última Batalha da Indochina, diretor Pierre Shoendoerffer
1994 - Before the Rain, Antes da Chuva, diretor Milcho Manchevski
1997 - Comanche territory, Território Comanche, diretor Gerardo Herrero
1997 - Legacy, Legado, diretor T. J. Scott
1997 - Welcome to Sarajevo, Bem Vindo a Sarajevo, diretor Michel Winterbottom
2000 - Harrison flowers, O resgate de Harrison, diretor Élie Chouraqui
2000 - Harrison's Flowers, O Resgate de Harrison, diretor Elie Chouraqui
2001 - Going Back, De Volta ao Inferno, diretor Sidney J. Furie
2001 - No man's land, Terra de Ninguém, diretor Danis Tanovic
2001 - War photographer, Fotógrafo de guerra, diretor Cristian Frei
2001 - No Man's Land / Nikogarsnja zemlja, Terra de Ninguém, diretor Danis Tanovic
2002 - The Quiet American, O Americano Tranquilo, diretor Phillip Noyce
2004 - Control Room, Central Al Jazeera, diretor Jehane Noujaim
2006 - God Grew Tired of Us - The Story of Lost Boys of Sudan, diretor Christopher Dillon Quinn Tommy Walker
2006 - Infinite Justice, Justiça Infinita, diretor Jamil Dehlavi
2007 - A Mighty Herat, O Preço da Coragem, diretor Michael Winterbottom
2007 - Lions for lambs, Leões e Cordeiros, diretor Robert Redford
2008 - 5 Days of War, 5 Dias de Guerra, diretor Renny Harlin
2008 - Leningrad, Leningrado, diretor Aleksandr Buravsky
2008 - The Children of Huang Shi, Orfãos da Guerra, diretor Roger Spottiswoode
2009 - Triage, Testemunhas de Uma Guerra, diretor Danis Tanovic
2009 - To shoot an Elephant - Atirar num Elefante, Alberto Arce
2010 - Armadillo, diretor Janus Metz Pedersen
2010 - Restrepo, diretores Sebastian Junger e Tim Hetherington
2010 - The Bang Bang Club, Repórteres de Guerra, diretor Steven Silver
2012 - Hemingway e Gellhorn, diretor Philip Kaufmann

3 - SENSACIONALISMO

Nesta categoria inserem-se os filmes que tratam sobre a especulação jornalística em voltas de situações chocantes, limites ou que fogem dos padrões convencionais da convivência social. Lembra-se que o sensacional traz uma sensação intensa, admirável, espetacular e formidável. Pode estar associados também à capacidade de escandalizar, emocionar e chocar. Nessa categoria, abrigou-se também aqueles jornalistas que usaram de meios antiéticos ou ilegais para conseguirem visibilidade, fama e destaque profissional. Nesta categoria há a constante exploração do espetáculo.

Nota-se que o leitor depende do espetáculo criado em torno de uma publicação para se interessar pelo produto midiático. Conforme argumenta Debord, (1997, p. 10 e 11) o espetáculo é um elemento articulador, ele estabelece mediações entre as várias dimensões da realidade social capitalista.

O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, midiaticizada por imagens. O espetáculo não pode ser compreendido como o abuso de um mundo da visão, o produto das técnicas de difusão massiva de imagens... O espetáculo, compreendido na sua totalidade, é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Ele não é um suplemento ao mundo real, a sua decoração readicionada. É o coração da irrealidade da sociedade real. Sob todas as suas formas particulares, informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos, o espetáculo constitui o modelo presente da vida socialmente dominante. Ele é a afirmação onnipresente da escolha já feita na produção, e o seu corolário, o consumo. Forma e conteúdo do espetáculo são identicamente a justificação total das condições e dos fins do sistema existente. O espetáculo é também a

presença permanente desta justificação, enquanto ocupação da parte principal do tempo vivido fora da produção moderna (Debord, 1997, p. 10 e 11).

Para Novaes e Castro (2006, p. 17 e 18):

Na sociedade do espetáculo, a realidade social já não aparece como coisa, mas como imagem, que oscila entre ser um conjunto autônomo e separado das ações humanas. (...) Se para a consciência reificada a realidade social é opaca, dura, impenetrável, para a consciência imagética ela é translúcida, gelatinosa, impenetrável: em ambos os casos, a possibilidade da práxis, da ação social transformadora, é negada. De acordo com Debord, o triunfo da sociedade do espetáculo corresponde à monopolização da aparência pela classe dominante e seus funcionários (os que pensam/agem a seu serviço). A crítica da sociedade do espetáculo é a crítica da sociedade que reduz a vida humana à aparência (...).

Utilizando essa mesma linha de raciocínio podemos também abordar o sensacionalismo. Como comenta Patias (2006, p. 81).

Sensacionalismo e popularesco - O gênero, no seu estilo e forma, tende a explorar o extraordinário, o anormal, o *fait divers*, utilizando-se da linguagem do espetáculo e imagens chocantes que prendem a atenção do público, criando grande expectativa, mas perde o seu impacto inicial logo que a história é mostrada e consumida pelo telespectador. Extrai do fato, da notícia, a sua carga emotiva e apelativa e enaltece. Quase fabrica uma nova notícia, que passa a se vender por si mesma. Nesse gênero de jornalismo, o mais importante é a manchete, que faz o leitor ou telespectador ler ou assistir (comprar) apenas por atração. Ao contrário do jornalismo sério, o sensacionalista se presta a informar mais para satisfazer as necessidades instintivas do público, por meio de formas sádicas e espetaculares, expondo pessoas ao ridículo.

Angrimani (1995 p. 13) usa outra definição de sensacionalismo:

O sensacional que produz sensação intensa, referente a sensação, que desperta viva admiração ou entusiasmo, espetacular, formidável (...). Sensacionalismo divulgação e exploração, em tom espalhafatoso, de matéria capaz de emocionar ou escandalizar.

Marcondes Filho (*apud* Angrimani, 1995, p. 15) que descreve a prática sensacionalista

(...) como nutriente psíquico, desviante ideológico e descarga de pulsões instintivas. Caracteriza sensacionalismo como o grau mais radical da mercantilização da informação: tudo o que se vende é aparência (...). (...) No jornalismo sensacionalista as notícias funcionam como pseudo-alimentos às carências do espírito (...) O jornalismo sensacionalista extrai do fato, da notícia a sua carga emotiva e apelativa e a enaltece. Fabrica uma nova notícia que a partir daí passa a se vender por si mesma.

Por fim, Angrimani (1995, p. 17) do trinômio que deve estar presente para a existência do sensacionalismo

(...) deve existir o trinômio escândalo-sexo-sangue, pois, para os três níveis de maior enfoque do jornal sensacionalista, sendo a moral, o tabu e a repressão sexual e, por fim, a liberação das tendências sádicas do leitor o fundo sociopsicológico desse tipo de jornalismo.

Relação de filmes - sensacionalismo

1914 – Making a Living, Carlitos Repórter, diretor Henry Lehrman
1931 - The Front Page, A primeira Página, diretor Lewis Milestone
1932 – The Roadhouse Murder, diretor J. Walter Ruben
1933 - A la sombra de los muelles, I Cover the Waterfront, diretor James Cruze
1933 - Clear all wires!, diretor George W. Hill.
1933 - King Kong, diretor Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack
1935 – The Whole Town's Talking, O Homem que nunca pecou, diretor John Ford
1936 – Fury, Fúria, diretor Fritz Lang
1937 - Nothing Sacred – Nada é Sagrado, diretor William Wellman
1937 – The Adventurous Blonde, diretor Frank McDonald.
1940 - His Girl Friday, diretor Howard Hawks
1940 - Meet John Doe, Adorável Vagabundo, diretor Frank Capra
1948 - On Our Merry Way, No Nosso Caminho, diretor King Vidor
1951 – Ace in the Hole – A Montanha dos Sete Abutres, diretor Billy Wilder
1951 - Angels in the Outfield, Anjos e Piratas, diretor Clarence Brown.
1951 - The Sound of Fury, Justiça Injusta, diretor Cyril Raker(Cy) Endfield
1953 – Reportaje, diretor Emilio Fernández
1953 - The Blue Gardenia, A Gardênia Azul, diretor Fritz Lang
1954 – Living It Up, A Farra dos Malandros, diretor Norman Taurog
1956 - Desfolhando a Margarida, En effeuillant la Marguerite, diretor Marc Allégret
1956 - Escuela de periodismo, diretor Jesús Pascual
1957 - The Tarnished Angels, Almas Maculadas, diretor Douglas Sirk
1958 – O Homem do Sputnik, diretor Carlos Manga
1959 - Immer die Mädchen, diretor Fritz Remond
1960 - Cidade Ameaçada, diretor Roberto Farias
1962 - Boca de Ouro, diretor Nelson Pereira dos Santos
1962 - Lawrence da Arábia, diretor David Lean
1962 – O Assalto ao Trem Pagador, diretor Roberto Farias
1962 – O Pagador de Promessas, diretor Anselmo Duarte
1964 - Sex and the Single Girl, Médica, Bonita e Solteira, diretor Richard Quine
1969 – O Bandido da Luz Vermelha, diretor Rogério Sganzerla
1974 - The Autobiography of Miss Jane Pittman, diretor John Korty
1974 - The Front Page, Primeira Página, diretor Billy Wilder
1974 - Un Nuage entre les dents, diretor Marco Pio
1975 – Die Verlorene Ehre der Katharina Blum, A Honra Perdida de uma Mulher, diretor Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta.
1975 – The Passenger, Profissão Repórter, diretor Michael Angelo Antonioni
1976 – Das Netz, A Teia, diretor Manfred Purzer
1976 - Die verlorene Ehre der Katharina Blum, A Honra Perdida de Katharina Blum, diretor Volker Schlöndorff
1976 – Network, Rede de Intrigas, diretor Sidney Lumet
1977 - Lucio Flávio - O Passageiro da Agonia, diretor Hector Babenco
1978 – Newsfront, diretor Phillip Noyce
1978 - Solos en la madrugada, diretor, José Luis Garci
1979 - Cannibal Holocaust, diretor Ruggero Deodato
1979 - La Mort en direct, A Morte ao Vivo, diretor Bertrand Tavernier
1979 – Os Amantes da Chuva, diretor Roberto Santos.
1981 - Absence of malice, Ausência de Malícia, diretor Sidney Pollak
1981 - Dirty Tricks, diretor Alvin Rakoff
1981 – Eyewitness, Um Caso Maldito, diretor Peter Yates
1981 – O Beijo no Asfalto, diretor Bruno Barreto
1982 – Grog, Grog - Os Piratas estão no Ar, diretor Francesco Laudadio
1983 - Ploughman's Lunch, Sem Limite para a Ambição, diretor Richard Eyre
1984 – Scandal Sheet, O Chantagista, diretor David Lowell Rich
1984 – The Executioner, - Part II, O Executor II, diretor James Bryant
1984 - The ratings game, Campeão de Audiência, diretor Danny de Vito
1985 - Defence of the Realm, Em Defesa da Verdade, diretor David Drury
1985 - Fever Pitch, Jogo no Escuro, diretor Richard Brooks
1985 – Fletch, Assassinato por Encomenda, diretor Michael Ritchie

1985 - Inferno in diretta, diretor Ruggero Deodato
1985 - Reckless Disregard, Sombras da Notícia, diretor Harvey Hart
1985 - Scandal Sheet, Rede de Escândalos, diretor David Lowell Rich
1985 – The Wild Geese 2, Caçado pelos Cães de Guerra, diretor Peter Hunt
1986 – Kamikaze, diretor Didier Grousset
1986 - News at eleven, O preço da Verdade, diretor Mike Robe
1986 - Perry Mason: The Case Of The Shooting Star, Perry Mason - O Caso do Crime do Apresentador, diretor Ron Satlof
1987 – A Mulher da Metralhadora, Big Bad Mama 2, diretor Gim Wynorski
1987 - Prescription for a Murder, Receita para Matar, diretor Clarke Mackey
1987 - Street Smart, Armação Perigosa, diretor Jerry Schatzberg
1988 - Bloodsport , O Grande Dragão Branco, diretor Newt Arnold
1988 – Indiscreet, Indiscrição, diretor Richard Michaels
1988 - LIP servisse, diretor W.H.Macy
1988 - Murder In Paradise, Assassinato no Paraíso
1988 - Switching Channels, Trocas de Marido, diretor Ted Kotcheff
1989 - Cry in the Dark, Um Grito no Escuro, diretor Fred Schepisi
1989 - In una notte di Chiaro di Luna, Numa Noite de Luar, diretor Lina Wertmüller
1989 - Marked for Murder, Trama Homicida, diretor Rick Sloane
1989 - Money, Power and Murder, Dinheiro, Poder e Assassinato , diretor Lee Philips
1989 - TV Pirada, diretor Jay Levey
1990 - Basket Case 2, diretor Frank Henenlotter
1990 - Bethune: The Making of a Hero, Revolução de um Herói, diretor Philip Borsos
1990 - Fatal Sky, O Céu Sob Suspeita, diretor Frank Shields
1990 - Lady in the Corner, Jogo de Intrigas, diretor Peter Levin
1990 - She'll Take a Romance, Procura-se um Romance, diretor Piers Haggard
1992 - Charles and Diana - A Palace Divided, Charles e Diana - Um Palácio Dividido, diretor John Power
1992 – Hero, Herói por acidente, diretor Stephen Frears
1992 – Newsies, Extra! Extra!, diretor Kenny Ortega
1993 – Kika, diretor Pedro Almodóvar
1993 - Witness to The Execution, Execução ao Vivo, diretor Tommy Lee Wallace
1994 – A Última Palavra, The Last Word, diretor Tony Spiridakis
1994 - Natural Born Killers, Assassinos por Natureza, diretor Oliver Stone
1994 - Nina Takes a Lover, O Amante de Nina, diretor Alan Jacobs
1994 - S. F. W - Filhos da Violência, diretor Jefery Levy
1994 - The paper, O Jornal, diretor Ron Howard
1996 – Crimetime, Envolvido com o Crime, diretor George Sluizer
1996 - Power 98FM, diretor Jaime Hellman
1996 - Secret Weapon, Arma Secreta, diretor Steven Schachter.
1997 - L. A. Confidential, Los Angeles - Cidade Proibida, diretor Curtis Hanson
1997 - Mad city, O Quarto Poder, diretor Costa-Gavras
1997 - Meet Wally Sparks, diretor Peter Baldwin
1997 - Money Talks, Tudo por Dinheiro, diretor Brett Ratner
1998 – Convergence, Encontro Inevitável: A Morte, diretor Gavin Wilding
1998 – Winchell, O Poder da Notícia, diretor Paul Mazurski
1999 - Drop Back Ten, diretor Stacy Cochran
1999 – Edtv, diretor Ron Howard
1999 - Runaway Bride, Noiva em Fuga, diretor Gary Marshall
1999 - Striking Poses, Lente Assassina, diretor Gail Harvey
1999 - The Truman Show, O Show de Truman, diretor Peter Weir
2000 - Hur som helst är han jävligt död, diretor Kjell Sundvall
2001 - 15 minutos, diretor John Herzfeld
2002 – Chicago, diretor Rob Marshall
2002 - Confessions of a dangerous mind, Confissões de Uma Mente Perigosa, diretor George Clooney
2002 - Live from Bagdad, Ao Vivo em Bagdá, diretor Mick Jackson
2003 - Shattered Glass, O Preço de Uma Verdade, diretor Billy Ray
2003 - The Life Of David Gale, A Vida de David Gale, diretor Alan Parker
2004 – Crónicas, diretor Sebastián Cordero
2004 – Paparazzi, diretor Paul Abascal

2006 - An imaginary portrait of Diane Arbus, A Pele, diretor Steven Shainberg
2010 - Morning Glory, Uma Manhã Gloriosa, diretor Roger Michell
POLITICA
1939 - Mr. Smith Goes to Washington, A Mulher faz o Homem, diretor Frank Capra
1940 - Foreign Correspondent, Correspondente Estrangeiro, diretor, Alfred Hitchcock
1949 - All The King's Men, A Grande Ilusão, diretor Robert Rossen
1949 - All The King's Men, A Grande ilusão, diretor Robert Rossen
1952 - Washington Story, A Indiscreta, diretor Robert Pirosh
1954 - Executive Suite, Um Homem e Dez Destinos, diretor Robert Wise
1956 - Foreign Intrigue, Tramas e Traições, diretor Sheldon Reynolds
1965 - O Desafio, diretor Paulo César Saraceni
1969 - Topaz, Topázio, diretor Alfred Hitchcock
1969- Z, Z, diretor Costa Gavras.
1970 - Z, Z, diretor Costantin Costa-Gavras
1973 - Un Linceul n'a pas de poches, diretor Jean-Pierre Mocky
1974 - The Odessa File, O Dossiê de Odessa, diretor Ronald Neame
1974 - The Parallax View, A Trama, diretor Allan Pakula
1975 - Il Pleut Sur Santiago, Chove Sobre Santiago, diretor Helvio Soto
1979 - La verdad sobre el caso Savolta, diretor, Antonio Drove
1981 - Reds, Reds, diretor Warren Beatty
1982 - Boat People, diretor Ann Hui
1982 - Missing - O Desaparecido, diretor Costa Gavras
1982 - Wrong is Right, The Man with The Deadly Lens, O Homem com Lentes Mortais, diretor Richard Brooks
1983 - The Osterman Weekend, O Casal Osterman, diretor Sam Peckinpah
1985 - Patriamada, diretor Tizuka Yamazaki
1986 - Power, Os Donos do Poder, diretor sidney Lumet
1986 - The Image-maker, Próxima Atração: Morte, diretor Hal Weiner
1987 - Eternamente Pagu, diretor Norma Bengell
1988 - Talk radio, Verdades que Matam, diretor Oliver Stone
1989 - The Assassin, Treinado para Matar, diretor Jon Hess
1990 - Istanbul, diretor Mats Arehn
1991 - Cover Up, Força Vermelha, diretor Manny Coto
1992 - Bob Roberts, diretor Tim Robbins
1992 - The President's Child, Inocente Ameaça, diretor Sam Pillsbury
1993 - Of Love And Shadows, De Amor e de Sombras, diretor Betty Kaplan
1994 - Speechless, Apenas Bons Amigos, diretor: Ron Underwood.
1995 - Bidoni, A Enrascada, diretor Felice Farina
1995 - Jenipapo, diretor Monique Gardenberg
1995 - Truman, diretor Frank Pierson
1996 - Doces Poderes, diretor Lúcia Murat
1996 - Enemy, diretor Bruce Pattison
1996 - The Disapperance of Garcia Lorca, O Desaparecimento de Garcia Lorca, diretor Marcos Zurinaga
1997 - Chinese box, O Último Entardecer, diretor Wayne Wang
1997 - Despáilate Amor, Acorda Amor, diretor Eliseo Subiela
1997 - Vive la République, Viva a República, diretor Eric Rochant
1997 - Wag the dog, Mera Coincidência, diretor Barry Levinson
1998 - Fibra Óptica, diretor Francisco Athié
1998 - Primary Colors, Segredos do Poder, diretor Mike Nichols
1999 - Unconditional Love, diretor Steven Rush
2004 - In my country, Em Minha Terra, diretor John Boorman
2005 - Good Night and Good Luck, Boa Noite e Boa Sorte, diretor George Clooney
2005 - Le Promeneur du Champ de Mars, O último Mitterrand, Diretor Robert Guédiguian
2005 - Vlado - 30 anos depois, diretor João Batista de Andrade
2008 - Frost/Nixon, diretor Ron Howard
2009 - State of Play, Intrigas de Estado, diretor Kevin Macdonald
2011 - The Ides of March, Tudo pelo Poder, diretor George Clooney

4 – GLAMOUR E FAMA

Nesta categoria inserem-se os filmes que apresentam o jornalismo atrelado ao mundo das celebridades, da posse, do luxo e, sobretudo da fama, como sendo um selo da profissão. Neste contexto, os filme desta categoria mostram como o jornalista convive com esse mundo de fascínio e como sente-se atraído por essa ideia da fama, que constitui o reconhecimento social de ele pertencer a esse mundo. Há então a ideia de celebridade e a confusão entre a profissão de jornalista com a inserção desse profissional como parte do mundo dos artistas.

No devir histórico, o significado “celebridade” foi associado a outras denominações. Entretanto, a substituição de termos sempre figurou entre sentidos de fama e glamour, com o passar do tempo se distanciando do sentido de renome e se aproximando do sentido hoje empregado, de celebração. A fama, em um contexto da máxima da individualização, passou a ser compreendida como recompensa, algumas vezes bastante efêmera. Essa gratificação social, a aclamação pública, deslocou o sentido da fama de devoção para celebração. (BARROS, 2013, p. 267)

É nesse contexto definido na citação acima que se escora o jornalista inserido na categoria Glamour e Fama. A categoria referida apresenta os profissionais de imprensa trafegando pelo mundo das celebridades e as questões éticas que a situação pode gerar, bem como as confusões morais que o jornalista pode ter ao fazer parte e conviver neste meio.

Relação de filmes – Glamour e Fama

1929 – A Caixa de Pandora, diretor Georg Pabst
1931 - Platinum Blonde, Loura e Sedutora, diretor Frank Capra
1932 - Blessed Event, diretor Roy Del Ruth
1932 - Love is a Racket, diretor William Willman
1940 - Citizen Kane - Cidadão Kane – diretor Orson Welles
1940 – The Philadelphia Story, Núpcias de Escândalo, diretor George Cukor
1942 - Woman of the Year, A Mulher do Dia, diretor George Stevens
1944 - Cover Girl, Modelos, diretor Charles Vidor
1948 - June Bride, A Noiva da Primavera, diretor Bretaigne Windust
1950 - All about Eve, A Malvada, diretor Joseph L. Mankiewicz
1952 - Lo Sceicco Bianco, O abismo de um sonho, diretor Federico Fellini
1955 - Älskling på vågen, diretor Schamyl Bauman
1956 - High Society, Alta Sociedade, diretor Charles Walters
1957 - A Face in the Crowd – Um rosto na multidão - diretor - Elia Kazan
1957 - Sweet Smell of Success, A embriaguez do sucesso, diretor Alexander Mackendrick
1957 - The Tarnished Angels, Almas Maculadas, diretor Douglas Sirk
1959 – 30, diretor Jack Webb
1959 - La Dolce Vita, A Doce Vida, Federico Fellini
1960 - À bout de souffle, Acossado, diretor Jean-Luc Godard
1960 - Please Don't Eat the Daisies, Já Fomos tão Felizes, diretor Charles Walters
1964 - A New Kind of Love, Amor Daquele Jeito, diretor Melville Shavelson
1965 – Darling, Darling, A que amou demais, John Schlesinger
1966 - Nayak, O Herói, diretor Satyajit Ray
1967 – O Justiceiro, diretor Nelson Pereira dos Santos
1980 - Bez Milosci, diretor Barbara Sass
1981 - Achter Glas, Achter Glas, diretor Ab Van Ieperen
1983 - E La Nave Va, diretor Federico Fellini
1986 - Apostando Alto, High Stakes, diretor Larry Kent.
1987 – A Mulher da Metralhadora, Big Bad Mama 2, diretor Gim Wynorski
1987 – Entrevista, Entrevista, diretor Federico Fellini
1987 - Leila Diniz, diretor Luís Carlos Lacerda
1989 - Bloodhounds of Broadway, Doce Inocência, diretor Howard Brookner

1990 - The Bonfire Of The Vanities, A Fogueira das Vaidades, diretor Brian De Palma
1990 - The Dreamer of Oz, Sonhos de Oz, diretor Jack Bender
1991 - Ulterior Motives, Caçada Internacional, diretor James Becket
1992 - Straight Talk, Falando Francamente de Perua pra Perua, diretor Barnet Kellman
1994 - Prêt-à-Porter, diretor Robert Altman
1994 - Star Witness, O Assassinato de Grace Kelly, diretor Damian Bessinger
1994 - The Childhood Friend, Acerto de Contas, diretor Pupi Avati
1995 - Almost Golden: The Jessica Savitch Story, O Preço da Vaidade, diretor Peter Werner
1995 - To Die For, Um Sonho Sem Limites, diretor Gus van Sant
1996 - The Late Shift, Trapaças no Horário Nobre, diretor Betty Thoams
1996 - Up Close & Personal, Íntimo e Pessoal, diretor Jon Avnet
1997 - Midnight in the Garden of Good and Evil, Meia-Noite no Jardim do Bem e do Mal, diretor Clint Eastwood
1998 - Celebrity, Celebridades, diretor Woody Allen.
2000 - Almost famous, Quase Famosos, diretor Cameron Crowe
2002 - The Big Time, diretor Paris Barclay T
2002 - The final curtain, O Campeão de Audiência, diretor Patrick Harkins
2003 - Interview, A Entrevista, diretor Theo Van Gogh
2006 - Devil's Wear Prada, O Diabo Veste Prada, diretor David Frankel

5 - LITERATURA

Nesta categoria inserem-se os filmes que abordam a interface entre a literatura e o jornalismo, sendo a primeira a base de sustentação da segunda e a origem sensível da atividade profissional do jornalismo.

Felipe Pena (2007) em seu artigo **O jornalismo Literário como gênero e conceito** define o jornalismo literário usando uma metáfora da estrela de sete pontos, ou seja, busca as setes categorias primordiais dessa categoria.

A primeira questão é que o jornalista literário não ignora o que aprendeu no jornalismo diário, apenas desenvolve as regras de tal maneira que acaba constituindo novas estratégias profissionais, sem deixar de lado os velhos princípios como apuração e observação atenta, ética, etc. (Pena, 2007, p. 49).

Mas a segunda característica diz respeito a ir além dos limites do cotidiano. “Em outras palavras, quer dizer que o jornal esta rompe com duas características básicas do jornalismo contemporâneo: a periodicidade e a atualidade”, segundo PENA (2007, p. 49.) Não há hora de fechar o jornal e muito menos um tempo restrito para entregar sua reportagem.

Outra questão de acordo com o autor “é contextualizar a informação da forma mais abrangente possível, o que seria muito mais difícil rio exíguo espaço de uni jornal. Para isso, é preciso mastigar as informações , relacioná-las com outros fato(...) localizá-las em um espaço temporal de longa duração.

Para Pena, a quarta questão é o compromisso do jornalismo literário com a sociedade, abordando o assunto pensando no bem comum, sem esquecer do espírito público e solidário do jornalismo. Já quinta característica do jornalismo literário, seguindo as ideias de PENA, rompe com as correntes do lide. “Para quem não sabe, o lide é uma estratégia narrativa inventada por jornalistas americanos no começo do século passado com o intuito de conferir objetividade à imprensa” (PENA, 2007, p. 50)

O sexto ponto é que o jornalismo literário deve evitar os definidores primários.

Eles são os famosos entrevistados de plantão. Aqueles sujeitos que ocupam algum cargo público ou função específica e sempre aparecem na imprensa. São as fontes oficiais: governadores, ministros, advogados, psicólogos, etc. Como não há tempo no jornalismo diário, os repórteres sempre procuram os personagens que já estão legitimados neste círculo vicioso. Mas é preciso criar alternativas, ouvir o cidadão comum, a fonte anônima, as lacunas, os pontos de vista que nunca foram abordados. (PENA 2007, p. 51)

Em último lugar destaca-se, na visão de pena, a perenidade.

Uma obra baseada nos preceitos do jornalismo literário não pode ser efêmera ou superficial. Diferentemente das reportagens do cotidiano, que, em sua maioria, caem no esquecimento no dia seguinte, o objetivo aqui é a permanência. Um bom livro permanece por gerações, influenciando o imaginário coletivo e individual em diferentes contextos históricos. (PENA 2007, p. 51)

O cinema, também perene, retratou essas características presentes no jornalismo literário e as questões éticas envolvendo essa produção.

Relação de filmes - Literatura

1942 - The Keeper of the Flame, O Fogo Sagrado, diretor George Cukor
1950 - Sunset Boulevard, Crepúsculo dos Deuses, diretor Billy Wilder
1967 - In cold blood, A Sangue Frio, diretor Richard Brook
1974 - Alice in den Städten , Alice nas Cidades, diretor Win Wenders
1982 – Antonieta, diretor Carlos Saura
1987 - Nights in the White Satin, Flash - A História de uma Vida por Trás das Câmaras, diretor Michael Bernard
1990 - The Care Of Time, Dublê de Guerra, diretor John Davies
1991 - Year of the Gun, O Ano da Fúria, diretor John Frankenheimer
1994 – A Última Palavra, The Last Word, diretor Tony Spiridakis
1995 - Entre Pancho Villa y una mujer desnuda, Entre Pancho Villa y una mujer desnuda, diretor Sabina Berman e Isabelle Tardán
1995 - La flor de mi secreto, A Flor de Meus Segredos, diretor Pedro Almodóvar
1995 - Night Train To Venice, O Último Trem Para Veneza, diretor Carlo Quinterio
2000 - El mismo amor; la misma lluvia, O Mesmo Amor; A Mesma Chuva - diretor - Juan José Campanella
2001 - Tinta roja, Tinta Vermelha, diretor Francisco Lombardi
2002 - Samy y yo, Samy e Eu, diretor Eduardo Milewicz
2007 - Le scaphandre et le papillon (Diving Bell and the Butterfly), O Escafandro e a Borboleta, diretor Julian Schnabel
2007 - The Hoax, O Vigarista do Ano, diretor Lasse Hallström
2011 - The Help, Histórias Cruzadas, diretor Tate Taylor
2013 - La Grande Bellezza, A grande beleza, diretor Paolo Sorrentino

6 - POLÍTICA

Nesta categoria inserem-se os filmes cuja temática trata sobre a política como um exercício do poder, das ideologias dominantes ou das situações de conflitos que sugerem este tipo de problema.

A política se desenvolve no espaço público e a mídia tenta revelar as nuances desse cenário, muitas vezes tensionado entre o dever de informar e a necessidade de gerar dividendos. O modelo de jornalismo norte-americano, no qual as empresas jornalísticas buscam o lucro, é a realidade possível para os meios de comunicação que convivem com suas próprias ideologias e

com o ideal ético previsto nos manuais deontológicos da categoria. Surge nessa conjectura a necessidade dos políticos se adaptarem à lógica dos meios. A consequência disso pode ser perigosa, pois a relação entre políticos e jornalistas se dá em um campo privilegiado de trocas perversas por informações e outros interesses comerciais e eleitoreiros.

O filme *Terra em Transe*, por exemplo, nos mostra a linha tênue que separa o jornalista da política até o limite em que o profissional começa a fazer parte das disputas pelo voto e pelo poder. De acordo com Bourdieu:

Quem quer que entre para a política, assim como alguém que ingresse em uma religião, deve operar uma transformação, uma conversão. Mesmo que esta não lhe apareça como tal, mesmo que não tenha consciência disso, ela lhe é tacitamente imposta, e a sanção em caso de transgressão é o fracasso ou a exclusão. Trata-se, portanto, de uma lei específica e que constitui um princípio de avaliação e eventualmente de exclusão. Um índice, o escândalo: quem entra para a política se compromete tacitamente a eximir-se de certos atos incompatíveis com sua dignidade, sob pena de escândalo. (BOURDIEU, 2011, p. 195)

Não importa em qual ano estamos ou em que momento da história vivemos, a política só se faz com apoio em diversos fronts, inclusive o da mídia e de outros partidos. Vieira buscava a pureza dos atos políticos que se mostraram impossíveis, inclusive quando este se viu com o domínio dos poderes nas mãos. Biroli e Miguel, (2010, p. 696) indicam que os agentes políticos lutam pela ampliação de seu “capital” – entendido como o reconhecimento, pelos pares, de sua relevância naquele universo –, o que inclui a obtenção de cargos, mas não se confunde com ela.

O representante se afirma como tal por se constituir em porta-voz de determinados setores sociais, reconhecido pelos seus representados e pelos outros agentes políticos – o que também não se confunde necessariamente com o exercício de um mandato formal. A concorrência entre os agentes no campo político é uma concorrência pelo direito de falar em nome de outros. (BIROLI e MIGUEL, 2010, p. 696)

Os donos do poder retratam os partidos de direita da época que se aproveitavam também da religião para influenciar o povo. Porém, por seu turno, o partido de esquerda que lutava pela oposição a essas ideias também se curvava a interesses capitalistas. Bourdieu também cita essa recorrente ligação entre a religião e política.

Para que fique claro que não estou fazendo pura especulação, evocarei simplesmente o uso que certos políticos fazem da acusação de irresponsabilidade lançada contra os profanos que desejam se meter com a política: com dificuldade para suportar a intrusão dos profanos no círculo sagrado dos políticos, eles os chamam à ordem do mesmo modo que os clérigos lembravam aos leigos sua ilegitimidade. (BOURDIEU 2011, p. 198)

Relação de filmes - Política

1982 - <i>Boat People</i> , diretor Ann Hui
1982 - <i>Missing</i> - <i>O Desaparecido</i> , diretor Costa Gavras

1982 - Wrong is Right, The Man with The Deadly Lens, O Homem com Lentes Mortais, diretor Richard Brooks
1983 - The Osterman Weekend, O Casal Osterman, diretor Sam Peckinpah
1985 – Patriamada, diretor Tizuka Yamazaki
1986 – Power, Os Donos do Poder, diretor sidney Lumet
1986 - The Imagemaker, Próxima Atração: Morte, diretor Hal Weiner
1987 - Eternamente Pagu, diretor Norma Bengell
1988 - Talk radio, Verdades que Matam, diretor Oliver Stone
1989 - The Assassin, Treinado para Matar, diretor Jon Hess
1990 – Istanbul, diretor Mats Arehn
1991 – Cover Up, Força Vermelha, diretor Manny Coto
1992 - Bob Roberts, diretor Tim Robbins
1992 - The President's Child, Inocente Ameaça, diretor Sam Pillsbury
1993 - Of Love And Shadows, De Amor e de Sombras, diretor Betty Kaplan
1994 – Speechless, Apenas Bons Amigos, diretor: Ron Underwood.
1995 – Bidoni, A Enrascada, diretor Felice Farina
1995 – Jenipapo, diretor Monique Gardenberg
1995 – Truman, diretor Frank Pierson
1996 - Doces Poderes, diretor Lúcia Murat
1996 – Enemy, diretor Bruce Pattison
1996 – The Disapperance of Garcia Lorca, O Desaparecimento de Garcia Lorca, diretor Marcos Zurinaga
1997 - Chinese box, O Último Entardecer, diretor Wayne Wang
1997 - Despabílate Amor, Acorda Amor, diretor Eliseo Subiela
1997 - Vive la République, Viva a República, diretor Eric Rochant
1997 - Wag the dog, Mera Coincidência, diretor Barry Levinson
1998 - Fibra Óptica, diretor Francisco Athié
1998 - Primary Colors, Segredos do Poder, diretor Mike Nichols
1999 - Unconditional Love, diretor Steven Rush
2004 - In my country, Em Minha Terra, diretor John Boorman
2005 - Good Night and Good Luck, Boa Noite e Boa Sorte, diretor George Clooney
2005 - Le Promeneur du Champ de Mars, O último Mitterrand, Diretor Robert Guédiguian
2005 - Vlado – 30 anos depois, diretor João Batista de Andrade
2008 - Frost/Nixon, diretor Ron Howard
2009 – State of Play, Intrigas de Estado, diretor Kevin Macdonald
2011 – The Ides of March, Tudo pelo Poder, diretor George Clooney

7 - ESPORTE

Nesta categoria inserem-se os filmes que tratam do universo esportivo sob a ótica ou ponto de vista do jornalismo. Há uma discussão sobre o a associação ao jornalismo esportivo como sendo de caráter de entretenimento, mais atrelado ao show do que com o compromisso com a informação em sim.

Para o doutor em Teoria Literária, Fábio de Carvalho MESSA, (2005 p.3), em texto produzido para o 8º Fórum Nacional de Professores de Jornalismo, o jornalismo esportivo diário é, na realidade, um jornalismo de variedades, amenidades, cujo tema não é o esporte em si, mas os seus conglomerados e actantes (personagens) que compõem essa rede mercadológica.

Não existe, no jornalismo factual, informação sobre os esportes, existe propaganda sobre o esporte, publicidade de marcas e logos, propaganda ideológica sobre os suas relações de poder. Sensacionalismo e merchandising. As pautas das editorias de esportes tentam se constituir a partir de uma “busca” de informação, dentro de um contexto monótono dos jogos e treinos. A informação buscada restringe-se à identificação de um furo jornalístico, geralmente para escandalizar, produzir material efêmero e dispensável. É só construção de imagens. Imagem dos atletas, das grifes e patrocínios, imagens da torcida. (MESSA, 2005 p.3).

Nesse sentido, o jornalismo esportivo ganha características do sensacionalismo e rumo para o entretenimento. O jornalista inserido nessa editoria muitas vezes sofre os mesmos conflitos que os profissionais que cobrem as celebridades, presentes na categoria Glamour e fama proposta por essa dissertação.

Nesse mesmo sentido, Sousa (2005, p. 1) defende que o esporte está relacionado com aspectos lúdicos da sociedade e, em si, é uma forma de lazer e entretenimento que encontra na mídia uma forma de se posicionar além do lazer e da competição para figurar como espetáculo que garante retorno em venda e em audiência.

Quando os jornais, primeiro, e o rádio e a televisão depois, descobriram o esporte enquanto conteúdo houve uma alteração em sua dimensão lúdica e localizada em uma sociedade: o esporte passou a ser notícia. Mas não uma notícia como outra qualquer. O reconhecimento de suas particularidades levou à setorização e, consequentemente, à descoberta de formas condizentes de tratar essa nova matéria-prima que emergia da sociedade com força e potencial de interessar a todos os públicos. A primeira e talvez mais importante destas particularidades deduz-se do fato de os acontecimentos esportivos se enquadrarem na categoria de notícias brandas ou leves, que geram uma grande quantidade de histórias de interesse humano. Neste contexto, a notícia esportiva se enquadra como mais um fator de fuga e entretenimento em meio ao abundante fluxo informativo que caracteriza as sociedades atuais. Uma outra importante característica é que tais acontecimentos demandam um tratamento diferenciado que se manifesta em uma relativa liberdade de linguagem e formatação de reportagens. (SOUSA, 2005, p. 1).

Mesmo com características específicas apontadas acima, o jornalista esportivo vive também os questionamentos éticos a cada momento de seu dia a dia na profissão e consequentemente um confronto de interesses.

Relação de filmes - Esporte

1932 - The Sport Parade, diretor Dudley Murphy
1935 - The pay-off, Liquidando contas, diretor Robert Florey
1952 - Flesh and Fury, Tormento da Carne, diretor Joseph Pevney
1956 - The Harder They Fall, A Trágica Farsa, diretor Mark Robson
1957 - Designing Woman, Teu Nome é Mulher, diretor Vicente Minnelli
1968 - Paper Lion, Paper Lion, diretor Alex March
1980 - Where The Buffalo Roam, diretor Art Linson
1982 - Safari 3000, diretor Harry Hurwitz
1986 - Bad Guys, Galos de Briga, diretor Joel Silberg
1988 - Eight Men Out, Fora da Jogada, diretor John Sayles
1988 - Funny Farm, Uma Fazenda do Barulho, diretor George Roy Hill
1989 - Alvorada de Aço, Desert Steel, diretor Glenn Gebhard.
1991 - La Leyenda de una máscara, diretor José Buil
1991 - Schrei aus Stein ou Scream of Stone, No Coração da Montanha, diretor Werner Herzog
1995 - Pushing the Limits, Ultrapassando os Limites, diretor Thierry Donard
1996 - The Great White Hype, O Trambique do Século, diretor Reginald Hudlin
1997 - Weapons of Mass Distraction, Os Rivals, diretor Stephen Surjik
1998 - Fear and loathing in Las Vegas, Medo e Delírio, diretor Terry William
1999 - Tuesdays with Morrie, diretor Mick Jackson
2001 - Monday Night Mayhem, Abrindo o Jogo, diretor Ernest Dickerson
2007 - Resurrecting The Champ, O resgate de um campeão, diretor Rod Lurie

Por fim, para cada categoria acima detalhada, foi escolhido o filme base mais representativo. Após decupados, os filmes irão compor o escopo de análise crítica do trabalho, seguindo a discussão dos capítulos com exemplos das filmografias referidas.

A escolha por relevância dos filmes se dará a partir do ano 2000 para a análise seja baseada na realidade atual do jornalismo. Além disso, usou-se como critérios a data mais recente da película, bem como a preferência por histórias reais ou baseadas em fatos reais e a adequação do filme em questão com a rotina diária do jornalista e sua apresentação para os telespectadores.

Dessa forma, chegou-se a seguinte lista para futuras análises.

PROTAGONISMO/IDEALISMO

Diante dessa categoria dupla foram escolhidos dois filmes para o trabalho

O CUSTO DA CORAGEM, VERONICA GUERIN (2003), filme que deu origem ao estudo e traz em seu tema principal uma jornalista como a protagonista da história, que conseguiu que a verdade viesse à tona após seu sacrifício; e

FACES DA VERDADE (2008), que mostra, em uma história baseada em fatos reais a luta de uma jornalista para cumprir seus ideais éticos em relação ao exercício da profissão, mesmo tendo que enfrentar a prisão por causa disso.

REPORTAGEM DE GUERRA

REPÓRTER DE GUERRA (2010) mostra a história verídica de quatro fotojornalistas que cobrem os confrontos civis na África do Sul antes do fim do Apartheid e das eleições que colocou Nelson Mandela como presidente do país. Em meio à busca pelo reconhecimento profissional e por revelar as mazelas dos conflitos ao mundo, os repórter vivenciam diversas situações que chegam ao limite de suas escolhas éticas.

SENSACIONALISMO

O PREÇO DE UMA VERDADE (2003), revela a ânsia de um jornalista para conseguir histórias sensacionais, que fogem da realidade, mesmo que para isso seja necessário inventar personagens e todos os acontecimentos. Mesmo com todos os processos de checagem de uma respeitada revista, quando a informação passa pelo crivo de diversos editores e departamentos, é possível uma informação errada chegar ao leitor.

GLAMOUR E FAMA

QUASE FAMOSOS (2000), também baseado em fatos reais, traz a rotina jornalística de um repórter de 15 anos que acompanha uma famosa banda de rock em sua turnê pelos Estados Unidos. Vem à tona a questão do glamour e da fama quando o jovem repórter passa a conviver intimamente com seus ídolos e se questiona eticamente a melhor forma de contar suas histórias, sem se envolver como fã ou se aproveitar do suposto status de celebridade.

LITERATURA

O ESCAFANDRO E A BORBOLETA (2007), discute em uma metáfora contida em seu próprio nome, a busca da verdade individual conquistada a partir da escrita. O autoconhecimento vem à tona também quando todas as possibilidades físicas de um organismo se esvaem por causa de uma paralisia total.

POLÍTICA

TUDO PELO PODER (2011), único filme que não é baseado em fatos reais apresenta a relação do jornalista que defende uma causa própria como assessor de imprensa. Além da relação entre o jornalismo e o poder, a película apresenta também a convivência cheia de tensões e manipulações entre os veículos de grande mídia e um assessor de imprensa.

ESPORTE

O RESGATE DE UM CAMPEÃO (2007), discute o papel e o dia a dia de um jornalista esportivo que busca uma história sensacional para alavancar sua carreira, mas acaba publicando uma mentira devido a um descuido individual. A história verídica analisa aspectos fundamentais da rotina jornalística como a checagem das fontes e os cuidados com a informação e as consequências que a falta desses cuidados pode gerar, além de analisar o jornalismo como entretenimento.