

JORNALISMO E VERDADE NA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA CONTEMPORÂNEA

Regina Rossetti¹
Aguinaldo Pettinati²

Introdução

O cinema retratou o jornalista como personagem destacando suas nuances pessoais e questões relativas ao agir jornalístico e à sociedade. O jornalismo foi retratado como personagem que busca a verdade e instrumento garantidor da democracia quando aplicado dentro dos padrões éticos. Mas também revelou 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 contemporânea aproveita-se da relevância dessa atividade jornalística para ancorar histórias, gerar audiência e discutir temas importantes para o ser humano e suas liberdades. 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 sentido, este artigo trata 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.

¹ Professora do PPGCOM da USCS Universidade Municipal de São Caetano do Sul e professora na Universidade Paulista - UNIP. Doutora em Filosofia pela USP com pós-doutorado pela mesma Universidade. Rossetti.regina@uol.com.br

² Jornalista e Mestre em Comunicação pela USCS Universidade Municipal de São Caetano do Sul. Professor de Jornalismo na Uninove. apetinati@yahoo.com.br

Protagonismo da verdade

Muitos filmes trazem a questão da verdade em sua narrativa em alusão direta ao exercício profissional do jornalismo. Na produção de **O Informante** (1999), 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. 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.

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. 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. 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. 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

Revista Livre de Cinema p. 5-20 v. 3, n. 1, jan/abr, 2016

a original. 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.

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).

Os filmes 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.

Outro filme que trata diretamente sobre o preço da fama é **Paparazzi** (2004). 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.

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.

Suspensão ética da verdade

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. 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.

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.

O filme é ambientado na Nicarágua, nos meses finais da luta popular da Frente Sandinista de Libertação Nacional contra a ditadura de Anastásio 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. 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.

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

Revista Livre de Cinema p. 5-20 v. 3, n. 1, jan/abr, 2016

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.

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.”

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.

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.

Transparência e opacidade do poder

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 Levison. 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 da China de guerra contra Alemanha e seus aliados (*Apud* DE FLEUR e BALL-ROKEACH, 1982, pp. 219-220).

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, 2012, 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.

Considerações finais

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 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, movimentando 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.

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.

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.

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 conseqüências 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.

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. Em **O Informante**, o jornalista precisou acolher a verdade, sabendo ouvir a fonte e lhe dar confiança para ela mesma ser a protagonista da denúncia. 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 estudo, 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.

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.

Referências

BENJAMIN, Walter. **Iluminaciones III. Tentativas sobre Brecht**. Madrid, Taurus, 1998.

DE FLEUR, Melvin L. y BALL-ROKEACH, Sandra J. **Teorías de la comunicación de masas**. México: Paidós, 1982.

GIDDENS, Anthony. **La constitución de la sociedad. Bases para una teoría de la estructuración**. Buenos Aires: Amorrortu, 1995.

ORTELLS-BADENES, Sara. La mercantilización de la información: la nueva era informativa en televisión. **RLCS, Revista Latina de Comunicación Social**, nº 64, 2009.

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.

WEAVER, David. IN: CIC. **Cuadernos de Información y Comunicación**. Madrid: Departamento de Periodismo III, Facultad 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.