



## **O jornalismo no cinema e a inserção do jornalista como personagem no âmbito cinematográfico**

Patrícia Novato MEIRELES<sup>1</sup>  
Maurício de Medeiros CALEIRO<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Viçosa, MG

### **Resumo**

Este artigo busca estabelecer um diálogo crítico entre jornalismo e cinema ao consolidar bases teóricas contemporâneas essenciais à construção de argumentações sobre o tema. Para tanto, serão fornecidas evidências estruturais para o desenvolvimento de discussões em torno desta temática, que se centraliza, principalmente, na questão sobre a representação do jornalista em estratégias narrativas que objetivam uma construção social da realidade.

**Palavras-chave:** jornalismo; cinema americano; mercado cinematográfico; realidade ficcional; cinema novo.

### **Introdução**

A representação do jornalista como personagem no cinema se configura em evidências estruturais da indústria cinematográfica. Neste sentido, a simetria observada nessas duas formas de registro firma-se em discussões extremamente pertinentes sobre o acompanhamento da arte fílmica nas transformações ocupadas pela atividade jornalística.

Dois registros complementares, a objetividade dos estudos relativos ao tema nos permite questionar e investigar fatores que, com base em aspectos argumentativos, determinam o processo de construção do profissional de imprensa no âmbito cinematográfico.

Entre os objetivos gerais a serem examinados neste artigo, destacam-se a projeção do jornalismo no cinema, edificada sob parâmetros essenciais à compreensão da lógica comportamental da personagem como produto cultural, a correspondência entre os temas, distribuída no próprio processo de constituição da imagem jornalística e o enredo estabelecido no diálogo recorrente ao núcleo jornalístico e fílmico.

---

<sup>1</sup> Estudante de Graduação 3º. semestre do Curso de Jornalismo da UFV, email: [patricia.meireles@ufv.br](mailto:patricia.meireles@ufv.br)

<sup>2</sup> Jornalista e Professor de História do Cinema Brasileiro na Universidade Federal Fluminense (UFF), é Doutorando em Comunicação, Imagem e Informação pelo PPGCOM-UFF, com bolsa do CNPq, e Master of Arts in Film Studies pela University of Iowa (EUA), email: [mauricio\\_m\\_caleiro@yahoo.com.br](mailto:mauricio_m_caleiro@yahoo.com.br)



A absorção da prática jornalística por recursos audiovisuais é uma clara exemplificação do papel desempenhado por produtores e consumidores de cinema. Na tentativa de ilustrar a síntese teórica dos estudos que direcionam essa dinâmica, o conjunto de elementos observados nesse campo de estudo converge para a simplificação dos aspectos figurados à cadeia de produção de filmes.

Com base na urgência de discussões administradas por categorias analíticas, o presente estudo recorre a correntes contemporâneas que auxiliam o entendimento acerca da fronteira estabelecida entre jornalismo e cinema. A partir de atributos conceituais, a definição dessas áreas específicas do saber sublinha questões fundamentais ao enquadramento do jornalista como agente do poder em processos constitutivos do sujeito.

[...] A cada uma corresponde uma das seguintes questões: que podemos saber, ou que podemos ver e dizer em tais regimes de luz e de linguagem? Que poderes é preciso enfrentar – poderes que vêm se alojar e potencializar aquilo que se diz e se está autorizado a dizer, e quais são nossas possibilidades de resistência em cada época? E, ainda, quais são nossos modos de existência, nossas modalidades de sujeito na relação com o outro, nossos processos de subjetivação? (FRANÇA, 2005, p. 1).

A transposição de limites práticos mediados com a ascensão do jornalista na esfera social opera mudanças representativas na instituição cinematográfica. A gênese na produção de discursos sobre o tema, além de retratar a construção da imagem jornalística ao longo dos anos, perpassa questões que avaliam transformações significativas na difusão desses produtos culturais existentes no processo de globalização.

O substrato presente nas produções fílmicas analisadas fundamenta-se na experiência e visibilidade alcançadas por estas, em detrimento de fatores essenciais para a compreensão do dispositivo jornalístico inserido à lógica mercadológica de produção cinematográfica. Para tanto, serão discutidos neste artigo, os filmes *Cidadão Kane*, clássico americano imortalizado por Orson Welles e *Terra em Transe*, obra cinematográfica brasileira da autoria de Glauber Rocha.

### **Ensaio cinematográfico**

O cinema lançou olhos sobre a imprensa e adaptou o jornalismo aos diversos gêneros da criação cinematográfica. Adequada a oposições paradigmáticas, a prática



jornalística se efetivou em circunstâncias essenciais ao conteúdo crítico das produções fílmicas. A naturalização das atividades jornalísticas evidenciadas em um mesmo plano de projeção da imagem, assim como a restrição a determinados mecanismos funcionais de propagação da realidade ficcional, retrata de forma emblemática a interseção constituída entre a exposição do profissional de imprensa e o cenário da indústria cinematográfica.

A afinidade entre jornalismo e cinema é histórica, e se esta aproximação tem sido examinada mais frequentemente em relação ao filme, o jornal por sua vez contribui desde cedo para a difusão e preferência das imagens cinematográficas. O aporte do jornalismo ao cinema pode ser constatado tanto na escolha de temas veiculados pela imprensa, quanto na adoção de formas habitualmente exploradas pelo jornal – como o documentário e a reportagem – ou, ainda mais recentemente, por meio da apropriação de certos procedimentos próprios do jornalismo, incorporados pela linguagem cinematográfica. Mas a colaboração mais intensa e duradoura entre os dois meios de comunicação se deu pela via da correlação temática, e foi definitivamente consagrada pelo filme de jornalista, desenvolvido especialmente pelo cinema americano (SENRA, 1997, p. 37).

A interface entre jornalismo e cinema contribui de forma significativa para a construção de um painel temporal centralizado nas atividades laborais da imprensa. A emergência da figura jornalística, quantitativamente representada pelas telas da indústria cinematográfica, reforça a posição de destaque ocupada por esses profissionais nas imagens de cinema.

Do ponto de vista histórico, a linguagem cinematográfica incorpora os jornalistas aos seus roteiros face às exigências hollywoodianas e a reprodução de filmes com base em temáticas jornalísticas revela certa ambiguidade na apresentação do personagem. Com isso, a figura dramática do profissional de imprensa preserva uma dualidade parcialmente fragmentada com a consolidação do jornalista como herói em aspectos que fortalecem a integridade da profissão e, paralelamente, introduz uma imagem pouco valorizada e volúvel do profissional em atividade.

O conjunto de argumentos centralizados em torno dessa problemática envolve outra questão enraizada ao mundo do jornalismo. Os elementos necessários à coerência de uma imagem atingem, instantaneamente, a relação estabelecida entre produtores e consumidores de cinema. Assim, a sequência dos fatos observados no desenvolvimento contínuo e coerente de uma ideia reflete na postura adotada pelo público.



O contato do filme com o espectador testemunha suposições que examinam o oportunismo das produções cinematográficas em exercer influência sobre o público. Sendo assim, a visão distorcida da imprensa e a adoção de medidas de caráter manipulatório fortalecem a representação dos tecidos fílmicos e molda o comportamento do espectador.

### **“Se a manchete for grande, notícia se tornará”**

O jornalismo cinematográfico por extensão possui uma importância crucial na evolução da arte representada pela cinematografia. O enfoque à profissão de jornalista em diferentes películas demonstra uma ampliação sensível da pluralidade espacial conquistada na produção de discursos sobre o tema.

O uso de ferramentas essenciais ao ajuste da narração aproxima o material cinematográfico do conteúdo jornalístico e encaminha propostas de delineamento expositivo acerca da temática central. De maneira singular, a revolução estética sintetizada pela obra cinematográfica, *Cidadão Kane*, imortalizada por Orson Welles, antecipa valores conceituais e utiliza recursos técnicos inovadores. Nesta inscrição, o dinamismo assistido na unidade de roteiro produzido pelo diretor ultrapassa o equilíbrio dos componentes visuais e atribui ao tecido fílmico uma característica magistral.

É arbitrário o julgamento de um artista jovem pela sua primeira obra, sobretudo porque esse artista que se inicia vive quase sempre a experiência pródiga e desordenada da própria descoberta. Pode-se sentir, em geral, sua natureza e a qualidade do impulso que o leva a criar (MORAES, 1991, p. 55).

A genialidade do filme produzido por Welles propõe um equilíbrio dos elementos cinematográficos distanciados das demais produções de cinema, situadas, principalmente, no circuito americano. Desse modo, a valorização do som e da imagem formada pela câmera como uma expressão da realidade ficcional, evidenciam nesse processo de criação, padrões artísticos elementares.

Dentre os procedimentos técnicos desenvolvidos e aperfeiçoados pelo jovem diretor americano, destacam-se: os contrastes luminosos, sobrecarregados com os efeitos de sombra e luz; “Welles caracteriza e descaracteriza quem ele bem quer no momento que quer e com o simples recurso claro-escuro. Só ilumina as emoções que vêm do íntimo como se a luz lhes brotasse natural” (MORAES, 1991, p. 57); a narrativa



não-linear, incorporada a recursos de *flashback* e o redimensionamento do espaço cênico a partir de estratégias que visam à distorção de imagens.

Admirável no tratamento de registros cinematográficos, Welles mostrou-se um artista versátil que ampliou suas possibilidades de liberdade narrativa. Substancialmente, *Cidadão Kane*, culminou na impressão assegurada de uma obtenção completa da realidade (MORAES, 1991) e contribuiu de forma significativa para os mecanismos de produção fílmica que se aprimoraram posteriormente.

O filme-revolução (MORAES, 1991) de Welles, “a mais cintilante obra cinematográfica de todos os tempos” (AUGUSTO, 1991, p. 51), supostamente baseou-se na vida do magnata da imprensa norte-americana William Randolph Hearst. A trama, concentrada na existência autônoma de Charles Foster Kane e adaptada aos aspectos públicos e privados da vida do magnata, desfrutam de particularidades que deflagram a construção dramática da personagem.

De acordo com uma postura analítica, o filme capta uma visão crítica dos jornalistas, absorvida por valores ideológicos da produção audiovisual, e a partir da difusão de discursos, multiplica exponencialmente, o uso e abuso do poder da imprensa. Enriquecida com novas dimensões de filmagem, a obra cinematográfica desenvolve uma postura tendenciosa identificada com a propagação da ideologia americana.

“Os Estados Unidos dominam a produção e distribuição mundial de dramaturgia televisiva, filmes e publicidade” (ORTIZ, 1996, p. 90). A hegemonia americana no campo da indústria cultural assumiu o exercício do poder de informação e adequou o jornalista ao cinema tradicional. A narrativa jornalística, fortemente influenciada pelo cinema clássico americano, consagrou o jornalista como personagem e garantiu a predominância do modelo americano de imprensa nas produções cinematográficas.

O legado deixado pela cinematografia tradicional americana em harmonia com o cinema europeu difundido na pré-Segunda Guerra permitiu a Orson Welles romper com os padrões estéticos vigentes e introduzir diferentes valores às suas criações artísticas. Aplicado a um suporte conceitual, os estudos realizados pelo teórico contemporâneo dos processos de Globalização, Renato Ortiz, estabelece um comparativo interessante à manutenção da hegemonia americana em relação aos recursos audiovisuais.

A narrativa cinematográfica tradicional, originada em Hollywood, adotou um modelo de produção cinematográfica – *studio-system* – dominante e redimensionada com a sistematização da realidade fílmica.



Com a crise do *studio-system*, modelo de produção cinematográfica, Hollywood volta-se para o mercado mundial, sendo obrigada a deslocalizar a fabricação dos filmes (entre 1978 e 1982, o número de películas filmadas fora dos Estados Unidos passa de 41% para 57%) (ORTIZ, 1996, p. 108).

Esse recorte, apresentado no cenário atual de exibição, revela as novas propostas de reestruturação e substituição por novos modelos de construção do cinema no mercado cinematográfico. Insere-se em tal lógica, uma identidade cultural à cinematografia, em processos intensivos de produção, ajustados a uma concepção de “desterritorialização da cultura” e, principalmente, sustentados ao deslocamento das unidades produtivas (ORTIZ, 1996).

Um “filme-global”, realizado para um público-alvo mundial, é produzido por uma *major* de Hollywood, dirigido por um cineasta europeu, financiado pelos japoneses, contém no elenco vedetes internacionais, e as cenas se passam em vários lugares do planeta (ORTIZ, 1996, p. 108).

Ao seguir essa linha de raciocínio, o referencial do filme *Cidadão Kane* induz articulações indissociáveis ao núcleo global. Para melhor compreendermos essa temática, visualizamos o caráter permeável da película que repousa no compartilhamento de objetos comuns à interpretação histórica de paradigmas culturais da sociedade contemporânea.

Afirmar a existência de uma memória internacional popular é reconhecer que no interior da sociedade de consumo são forjadas referências culturais mundializadas. Os personagens, imagens, situações, veiculadas pela publicidade, história em quadrinhos, televisão, cinema constituem-se em substratos dessa memória (ORTIZ, 1996, p. 126).

Ainda sob uma perspectiva contemporânea, os estudos teóricos de Foucault revelam o jornalismo como um artifício preponderante à disseminação e controle do poder, por intermédio da informação – aplicada à idéia de saber – que retoma e aprofunda discussões articuladas a valores societários. A distorção desse recurso simbólico (saber), recorrente a uma lógica político-social, revela em formações discursivas, uma construção argumentativa pré-estabelecida da imprensa como uma instância social que distorce e estabelece critérios persuasivos a esse conceito.



No filme *Cidadão Kane*, indícios que confrontam essa perspectiva podem ser visualizados na emergência de dispositivos políticos que conduzem a narrativa. Sujeita a acontecimentos inusitados, a obra cinematográfica torna evidente a questão das relações de poder e antecipa uma distinção conceitual entre “micro-poderes” e “macro-poderes”. Proprietário de 37 jornais, sindicatos, uma rede de rádio, fábricas de papel, “um império dentro de um império”<sup>1</sup>, o magnata da imprensa, Charles Foster Kane, detém uma grande força política de dominação que desencadeia o surgimento de “poderes periféricos” que ambicionam alcançar uma amplitude cada vez maior.

Podemos dizer que quando em seus estudos Foucault foi levado a distinguir no poder uma situação central e periférica e um nível macro e micro de exercício, o que pretendia era detectar a existência e explicitar as características de relações de poder que se diferenciavam do Estado e seus aparelhos (MACHADO, 1998, p. XIV).

A inserção do poder nos tecidos sociais é peça fundamental do filme que resulta em interpretações genéricas das tentativas de Kane – que tentou se candidatar a governador – instituir influências morais a partir de técnicas de dominação. O que significa na linguagem fílmica observada, uma experimentação que converge para o centro – macro-poder – e em níveis variados de concentração de poder.

### **O jornalismo no cinema brasileiro**

A distribuição do filme nacional em discursos jornalísticos organiza-se através de implicações apresentadas em temáticas alternativas. “Mais tarde Glauber Rocha retomaria a personagem do jornalista, desta vez na forma da alegoria, para discutir igualmente a responsabilidade política do intelectual brasileiro” (SENRA, 1997, p. 19).

No filme, *Terra em Transe*, do cineasta baiano, reflexões acerca do torpor político brasileiro são contempladas em uma dimensão diferenciada. O engajamento sociopolítico da narrativa ordena uma massa intelectual, que a serviço da liberdade, atenta aos flagrantes da repressão social e presencia a desconstrução de identidades políticas.

A efervescência de novas ideias, popularizadas com a intervenção de intelectuais, direciona a negação de matrizes reacionárias expostas a um contexto de resistência política. Paralelamente, a ruptura dos ideais da militância crítica, excluídos



de força moral, busca na figura de um líder social, a coerência política necessária à instauração de um regime democrático.

A interferência de segmentos políticos, suscitadas às inquietações revolucionárias, encontra no exercício da expressão participativa, elementos indispensáveis à liberdade de imprensa. Dessa maneira, o destaque à temática jornalística na obra cinematográfica de Glauber Rocha permitiu a criação do poeta e jornalista, Paulo Martins, como opositor das forças opressoras vigentes, ao promover a excreção do legado reacionário da política brasileira.

O importante papel político-social atribuído à profissão de jornalista incide à censura da imprensa durante o regime ditatorial e nega o mero “transplante” de fórmulas sociais que se vinculam à linguagem de interesses partidários.

O caráter subversivo atribuído à personagem de Paulo Martins conduz à militância política, conflitos de cunho social que deslocam a imagem da imprensa. O universo ficcional situa-se no país e capital de Eldorado, onde também são captadas evidências narrativas na província de Alecrim, locais em que Paulo promove uma ruptura do ambiente reflexivo e vislumbra impactos de grande escala na esfera política. Incerto quanto às escolhas das bases eleitorais que pretende seguir, o jornalista hesita ao apoio das forças políticas de Porfírio Dias, líder conservador e opositor dos extremistas que criaram a “mística do povo” e Felipe Vieira, representante popular que, em razão de perspectivas ilusórias, auxilia bases populares e defende reformas sociais.

A inexistência de coerência cívica explícita através da oposição entre poesia e política promove uma discordância em relação aos padrões coletivos de conduta, corrompidos com a exposição alegórica da personagem poética. A fim de apresentar denotações práticas que discutem o uso da imprensa como propaganda extremista, o filme critica a “irresponsabilidade política” no cenário nacional e assimila, ironicamente, virtudes da democracia aliada à idéia de pátria.

Mas por ora trata-se de desenvolver e esgotar o tema do herói adventício, do herói intelectual: inquieto, desorientado, preocupado em resolver suas próprias dúvidas existenciais e frustrações políticas e abandonado de quaisquer perspectivas imediatas – pois já não existe a crença de que as coisas haverão de melhorar brevemente, já não existe o otimismo alimentado desta crença, já não existe a moral da história (BORGES, 1983, p. 40).

Em resumo, a importância do intelectual assistida no filme e associada ao processo de manutenção da cultura, detém uma postura estritamente participativa no



processo de legitimação da nação. Em razão de argumentos avaliativos, a função desempenhada pelos intelectuais possui um valor de caráter simbólico e, simultaneamente, particular, ao objetivar uma correspondência funcional das matrizes político-sociais.

A ideia de crise, determinada com as limitações dos intelectuais, ilustra um painel voltado a acontecimentos que expressam o gradual desaparecimento dessas figuras. Durante esse processo, pôde-se definir o aniquilamento de mecanismos que interferem em projetos de transformação social e a ausência desse grupo na resolução de problemas que se propõem analisar a sociedade contemporânea. “Trata-se de agora filmar a própria crise. Marginal agora já não é apenas o outro, o sertanejo, o favelado, mas o próprio intelectual, alijado da faculdade de opinar livremente e olhado com desconfiança pelos grupos que haviam assumido o poder” (BORGES, 1983, p. 39)

O surgimento do *Cinema Novo*, condicionado a um aparato sociocultural inovador, apresentou ideários substanciais à reestruturação do sistema político brasileiro. Articulado sob uma postura sensivelmente crítica, o projeto iniciado com uma proposta de coesão social e anulação moral de determinados discursos correspondentes aos debates nacionais, propôs uma concepção autêntica de cinema assumida por uma conjuntura estrutural de mudanças. Em contraposição à representação do cinema como agente difusor do capitalismo, criaram-se controvérsias que se distanciaram dos modelos clássicos de exibição e inauguraram um cinema independente feito à margem.

São reflexões que se vinculam a um determinado aspecto: o da marginalidade, seja como tema fílmico, seja como opção contestatória num certo momento da história de nosso cinema, seja como inseparável contingência do produto cultural diante de um contexto capitalista, utilitarista, subdesenvolvido e policiado (BORGES, 1983, p. 21).

### **Considerações finais**

A aliança entre jornalismo e cinema configura padrões coesivos de enquadramento, que correspondem a uma lógica multidimensional da arte em contato com a realidade. Certamente, a sólida associação entre essas duas formas de registro, confere experiências que engendram efeitos potenciais aos recursos cinematográficos utilizados em uma representação objetiva da realidade.



A adaptação do jornalismo a uma significação plural define no cinema, valores interpretativos que implicam na assimilação de conteúdos referentes à produção de imagens. Ao seguir essa linha de raciocínio, identificamos uma multiplicidade de gêneros assistidos nessas áreas e uma apresentação cada vez mais recorrente da personagem jornalística no cenário de cinema.

Durante o desenvolvimento deste estudo, o diálogo com as diferentes inserções do tecido fílmico, nos permitiu enfatizar sobre as diferentes formas de representação do dispositivo jornalístico na área cinematográfica. Com base nessa argumentação, essa operação favoreceu uma melhor compreensão da realidade fílmica e resultou no aparecimento de variáveis que interferem no processo elucidativo de mediação feito entre jornalismo e cinema.

Coube aqui avaliar as diversas dinâmicas representativas no cenário da imprensa ampliadas a um quadro teórico que se propôs delinear cada filme apresentado. Em um primeiro plano, *Cidadão Kane*, filme produzido por Orson Welles, antecipou uma revolução estética e apresentou diagnósticos interpretativos de como a figura jornalística se configurou ao mercado de produção cultural e criou evidências que o tornaram um agente do poder. Ao transpor uma realidade ficcional de inquietações políticas no cenário nacional, Glauber Rocha exibiu o jornalista como peça fundamental e projetou os jornalistas a uma aproximação popular de denúncia aos desequilíbrios sociais.

#### Notas:

<sup>1</sup> *CIDADÃO KANE* (*Citizen Kane*, Orson Welles, EUA, 1941)

#### Referências Bibliográficas

AUGUSTO, Sérgio; LABAKI, Amir (org.). **Folha conta 100 anos de cinema**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.

BORGES, Luiz Carlos R. **O cinema à margem**. Campinas: Papyrus, 1983.

FRANÇA, Andréa. **Foucault e o cinema contemporâneo**. Alceu, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 30-39, jan./jun. 2005

MACHADO, Roberto. **Por uma genealogia do poder**. In: FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. 7.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.



MORAES, Vinícius de; CALIL, Carlos Augusto (org.). **O cinema de meus olhos**. São Paulo: Companhia das Letras: Cinemateca Brasileira, 1991.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1996.

PEREIRA, Paulo Antônio. **Imagens do movimento**: introduzindo ao cinema. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

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

STEPHENSON, Ralph; DEBRIX, J.R. **O Cinema como Arte**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

### **Filmografia**

**CIDADÃO KANE** (*Citizen Kane*, Orson Welles, EUA, 1941).

**TERRA EM TRANSE** (Glauber Rocha, Brasil, 1967).