

A series of five horizontal white lines on the left side of the page, partially overlapping the title text.

Do *off* ao vazamento Paradigmas e dilemas jornalísticos

LETICIA CANTARELA MATHEUS

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

PATRÍCIA MIRANDA

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

ID 2271

Recebido em
07/08/2020

Aceito em
16/11/2020

O ensaio compara dois filmes que trataram do jornal norte-americano *The Washington Post* em um intervalo de quatro décadas. O objetivo é entender as diferentes representações da profissão jornalística em dois contextos comunicacionais distintos e que são expressas nas obras cinematográficas *The Post* (Steven Spielberg, 2017) e *Todos os Homens do Presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976). As diferenças nos dois filmes seriam sintoma do deslocamento da função paradigmática do repórter na construção deontológica da profissão, em direção ao protagonismo dos editores. Teria havido uma substituição do *off* pelo vazamento como dilemas éticos norteadores da atividade jornalística. Lançamos mão de uma análise narrativa, de base hermenêutica com inspiração aristotélica, comparando os dois filmes.

Palavras-chave: Jornalismo. Imaginário. Análise narrativa. Repórter. Fonte.

Desde “off” al “leak”: paradigmas y dilemas periodísticos

El ensayo compara dos películas que trataron con el periódico estadounidense “*The Washington Post*” durante un intervalo de cuatro décadas. El objetivo es comprender las diferentes representaciones de la ocupación periodística en dos contextos comunicacionales diferentes que se expresan en las obras cinematográficas *The Post* (Steven Spielberg, 2017) y *Todos los hombres del presidente* (*All the President's Men*, Alan J. Pakula, 1976). Estas serían un síntoma del cambio en la función paradigmática del reportero y en la construcción deontológica de la profesión. Este cambio sería responsable de reemplazar el “apagado” por el “escape” como un dilema ético que guía el trabajo periodístico. Hemos utilizado un análisis narrativo, comparando ambas las películas, de base hemeneutica e inspiración aristotélica.

Palabras clave: Periodismo. Imaginário. Análisis narrativa. Reportero. Fuente.

From *off* to leak: journalistic paradigms and dilemmas

The essay compares two films that dealt with the American newspaper “*The Washington Post*” over an interval of four decades. The aim is to understand the different depictions of the journalistic occupation in two different communicational contexts that are expressed in the cinematographic works *The Post* (Steven Spielberg, 2017) and *All the President's Men* (Alan J. Pakula, 1976). The differences between both works would be a symptom of the shift in the paradigmatic role of the reporter in the deontological construction of the profession, towards the protagonism of editors. This shift would be responsible for replacing the “off” for the “leaking” as an ethical dilemma that guides journalistic activity. We analysed the narrative, based on hermeneutics with Aristotelian inspiration, comparing the two films.

Keywords: Journalism, imagery. Narrative analysis. Reporter. Source.

Leticia Cantarela **MATHEUS**

Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense. Professora adjunta da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, membro do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: leticia_matheus@yahoo.com.br

ORCID



Patrícia **MIRANDA**

Doutora em Literatura Comparada pela Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora adjunta do Departamento de Jornalismo da Faculdade de Comunicação Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: patriciasobraldemiranda@gmail.com

ORCID



Introdução

Quando o filme *The Post – A Guerra Secreta* (*The Post*, Steven Spielberg, 2017), foi lançado em 2017, havia quatro décadas que o jornal *The Washington Post*, tema da obra, fora objeto de outra longa-metragem, que tinha como trama central a relação dos jornalistas com suas fontes. O emblemático *Todos os Homens do Presidente* (*All the President's Men*, Alan Pakula, 1976), contava a história do trabalho investigativo dos repórteres Bob Woodward e Carl Bernstein, conhecida como *Watergate*. Já o caso retratado em *The Post* (2017) é, na verdade, um episódio historicamente anterior ao *Watergate*, conhecido como *Pentagon Papers*. Entre o lançamento de uma obra e de outra, algo aconteceu no jornalismo. Sendo assim, é válido questionar: o que as diferentes representações do trabalho jornalístico nesses dois filmes sugerem a respeito da história do próprio jornalismo? Neste ensaio, trabalhamos a hipótese de que as duas tramas representam distintos modelos de jornalismo: a mais antiga é voltada para a reportagem, enquanto na mais recente, a centralidade da atividade jornalística se encontra na função de edição.

A reflexão se inscreve num debate mais amplo sobre redefinições do trabalho jornalístico no sistema comunicacional contemporâneo. Moretzsohn (*passim*) vem insistindo na centralidade do emprego da força de trabalho do jornalista como principal critério definidor da profissão. O argumento parece óbvio, mas não é. Seja diante da crença de ser capaz de acompanhar a velocidade do mundo digital (MORETZSHON, 2002, 2014a, 2017), ou seduzido por mitos de democratização da informação (MORETZSHON, 2006, 2014b), a definição do trabalho jornalístico parece ter se deslocado do paradigma da reportagem – tratada como investigação ou simples apuração – para o paradigma da edição, espécie de curadoria de informação ou “plataformização”. Ou seja, nosso argumento é que, enquanto em *Todos os Homens do Presidente* (1976), o paradigma profissional é o repórter, que investiga os fatos, em *The Post* (2017), o protagonismo cabe à dona da empresa. No primeiro, há uma investigação jornalística; no segundo, um vazamento de dados. Para a profissão jornalística, a diferença não é sutil. Segundo o paradigma do vazamento, o papel do repórter é negligenciado, reduzido à tarefa de editar documentos que lhe foram entregues. Em *The Post* (2017), não há ênfase no trabalho investigativo, mas em uma decisão editorial.

Desenvolvemos essa reflexão à luz da história do jornalismo, sobre sua relação com as fontes e as mudanças ocorridas na profissão nas últimas três décadas, com o advento da internet. O ensaio se divide em quatro partes. Na primeira, discutimos teoricamente a chamada “crise no jornalismo”. Em seguida, apresentamos brevemente uma revisão bibliográfica sobre nosso objeto (CUONO; BASTOS, 2020; QUARTIERO, 2018; LOPES et al. 2017; SIMIÃO; MELO, 2016; BASTOS et al., 2016; LOPES, 2016; BETINE, 2012; TARAPANOFF, 2014; CHISTOFOLETTI; OLIVEIRA, 2011; BERGER, 2002; TRAVANCAS, 2001). As duas partes subsequentes são dedicadas aos filmes separadamente, discutidos em ordem cronológica segundo o ano de lançamento (1976 e 2017). Nelas, acentuamos três dos principais argumentos que identificamos em cada um dos filmes: a) como foi elaborada a representação do trabalho jornalístico, sobretudo na sua dimensão de relacionamento com as fontes; b) qual cargo na hierarquia organizacional encarnava o paradigma do jornalista; e c) o papel da mulher no jornalismo. Essa última variável foi acrescentada em razão de identificarmos sua especial relevância na construção da trama de Spielberg, de 2017, embora não seja um problema central neste trabalho.

Chegamos a esses três argumentos a partir da observação dos dois enredos. Embora não tenhamos desprezado informações como cenário, figurino, câmera, composição etc., não realizamos uma análise fílmica *stricto sensu*, ou seja, nosso foco central foi a narrativa. Para isso, fizemos uma análise de base hermenêutica, aplicando o método de Aristóteles (2004) para a produção de uma tragédia. Assim, observamos como os personagens foram construídos, como as unidades mínimas de ação foram encadeadas nas duas tramas, identificando os nós dramáticos, os desenlaces e as peripécias, e, sobretudo, a quais personagens foram atribuídas as ações que faziam a narrativa avançar, permitindo identificar protagonistas e coadjuvantes –

variáveis que nos interessavam. Ao longo da apresentação de resultados, convocamos um conhecimento histórico sobre o jornalismo no Brasil para auxiliar numa compreensão possível acerca dos imaginários sobre os quais esses enredos operaram (DURAND, 2012). Entendemos que os personagens dos filmes e suas ações emblemáticas representam arquétipos atribuídos ao jornalista e ao seu trabalho. Nas considerações finais, acentuamos, então, alguns aspectos comparativos entre os dois longas-metragens e apontamos algumas hipóteses para reflexões futuras.

Crise do jornalismo?

O profissionalismo no jornalismo baseou-se no Brasil na ideia de objetividade (RIBEIRO, 2000). Segundo Tuchman (1999), objetividade significava obedecer a uma sequência de tarefas na construção da notícia. Para ser jornalística, uma informação precisava ser verdadeira, e o que outorgava essa veracidade era precisamente a observância a essas tarefas. Além de conferir ao jornalista autoridade para narrar os fatos, o ritual de objetividade cumpria a tarefa pragmática de evitar processos jurídicos. Ou seja, a verdade jornalística nada teria a ver com princípios filosóficos. Tratava-se de algo pragmático: era verdade aquilo que se conseguia verificar por meio da apuração, isto é, aquilo do qual o jornalista tinha provas, ou documentais ou testemunhais, sobre um fato, podendo, neste último caso, a testemunha ser ele mesmo. Quaisquer informações para além dessa fronteira deixavam de ser jornalísticas, logo, como meros boatos, não deveriam ser publicadas.

Segundo essa lógica, as evidências com as quais o jornalista trabalhava podiam ser de três tipos¹, em ordem crescente de autoridade: em terceiro lugar, as evidências testemunhais de terceiros. Alguém assumia publicamente saber de algum fato. Ou seja, a informação podia ser falsa, mas o fato de a fonte ter dito aquilo era verdade. Nesses casos, a autoridade era emprestada ao jornal pela palavra pública da fonte, que, por isso, encontrava-se excluída qualquer possibilidade de anonimato. Corria-se o risco, entretanto, de a notícia ficar meramente declaratória, se reduzida a entrevistas. O segundo tipo era a evidência documental (atas de assembleias, leis, Diário Oficial, boletins de ocorrência, sentenças jurídicas, depoimentos sob juízo, notas oficiais etc.). O caráter oficial desses documentos também emprestava autoridade aos jornais. O risco, por outro lado, era de se praticar o chamado jornalismo “chapa-branca”, se a reportagem ficasse limitada ao conteúdo oficial sem a busca do contraditório. Porém, o primeiro e mais poderoso modo de evidenciação no jornalismo se fundamentava na autoridade pública do próprio jornalista, a partir do seu testemunho. O fato de um jornalista ter presenciado um fato era suficiente para que fosse divulgado, sem requerer outro tipo de prova. Acreditamos que este último paradigma se encontra em crise, e não o jornalismo como um todo. Isso se acontece não em razão uma queda na credibilidade dos jornais, mas por transformações nos modos de produção da notícia.

A autoridade testemunhal residiu no repórter ao longo de quase todo o século XX, começando ainda nas reformas empresariais da década de 1920, com a consagração da função do repórter (BARBOSA, 2007), profissionalizando-se a partir da década de 1950 (RIBEIRO, 2000), e, finalmente, alcançando seu ápice no processo de redemocratização na década de 1980 (SILVA, 2008), em torno de lutas sindicais e da construção de uma identidade trabalhadora para o jornalista. É esse emblema que parece ter se deslocado, como sugere a mudança de paradigma da representação do jornalista nos dois filmes, lançados em um intervalo de tempo de 40 anos.

¹ Todo esse modelo precisa ser revisto em função do advento do jornalismo de dados, contudo, não nos aprofundaremos nesse assunto no presente artigo.

Dentre as inúmeras vertentes explicativas para uma suposta crise no jornalismo, o argumento tecnológico parece incontornável. Para Bock (2011), a facilidade de produção e difusão de imagens pelo cidadão, pelo acesso à tecnologia, levou a uma confusão sobre o que seja jornalismo. A autora defende que essas imagens produzidas pelo cidadão não contam com a autoridade institucional do jornalismo, por estarem desvinculadas de uma organização de mídia² e por não serem reconhecidas pela própria “comunidade interpretativa” dos jornalistas, para usar o conceito-chave de Zelizer (1992). Isso não excluiria necessariamente o chamado “jornalismo-independente”, que pode perfeitamente ser reconhecido pela comunidade. O que definiria, portanto, a legitimidade de um material como jornalístico seria sua validação pela própria comunidade de jornalistas. E o que escaparia a essas imagens capturadas pelo cidadão no cotidiano é justamente a força de trabalho específica empregada pelo jornalista, isto é, sua apuração. Nesse caso, a defesa da autoridade jornalística se encontra no fato de ele próprio ou ter testemunhado o fato ou ter ouvido a história diretamente com uma fonte capaz de sustentá-la publicamente. Na medida em que as informações chegam por terceiros – os chamados dossiês ou vazamentos –, como o jornalista pode se responsabilizar por elas, garantindo-lhe a veracidade, logo, sua própria autoridade?

É importante destacarmos, contudo, que o “cidadão-jornalista” não é o primeiro a pressionar uma redefinição sobre o trabalho jornalístico. Nerone (2015) lembra que os jornalistas sempre policiaram as fronteiras de sua comunidade interpretativa. Basta lembrar que, durante muito tempo, os fotógrafos não contavam com o *status* de repórteres. O mesmo pode se dizer em relação aos *publishers* (donos dos jornais) que, no passado, já foram chamados de jornalistas e hoje não mais, redefinidos como empresários (RUSSIAL et al., 2015). Em resumo, uma série de cargos da indústria da notícia não é ocupada por jornalistas, tais como gráficos, copeiras, telefonistas, executivos, artistas gráficos, publicitários etc. Porém, dar a essa indústria o nome de jornalismo é algo relativamente recente (NERONE, 2015). Barbosa (2010) alerta, por exemplo, sobre o anacronismo de denominarmos jornalistas aqueles que escreviam em jornal no século XIX. Segundo a autora, essas pessoas eram chamadas simplesmente de “homens de imprensa” ou de “publicistas”.

O que hoje designamos de jornalismo nem sempre foi a mesma coisa. O fenômeno possui uma historicidade, logo, a circunscrição de sua atividade também. Russial et al. (2015) acreditam estar havendo uma de-institucionalização do jornalismo em função do acesso direto do público a fontes primárias. Não vamos desenvolver esse ponto neste ensaio, mas discordamos dos autores. O público sequer consegue distinguir uma *fake news*, mal sabe fazer uma busca simples no Google, e o acesso à internet, para grande parte da população brasileira, limita-se ao serviço de WhatsApp integrado ao plano de telefonia móvel, sem acesso à web propriamente dita. Gleason (2015) lembra, por exemplo, que apenas o jornalista continua com acesso privilegiado a locais, pessoas e certas informações oficiais e que o simples acesso à tecnologia de produção e difusão de notícias não pode ser visto como o único fator distintivo do trabalho jornalístico, que ainda depende de reconhecimento público. Por outro lado, Russial et al. (2015) questionam até que ponto os novos jornalistas da era digital se reconhecem e são aceitos pela comunidade interpretativa dos jornalistas. O que nos parece é que o modelo de autoridade jornalística se encontra em disputa porque seu ofício mudou sensivelmente. Os autores lembram que a autoridade jornalística se alternou, no século XX, entre dois paradigmas: o investigativo e o testemunhal. Em ambos, o protagonismo coube ao repórter. Mas como fica hoje essa autoridade diante do modelo do vazamento? A mudança na representação do jornalista entre os filmes de 1976 e de 2017 parece nos dar algumas indicações.

Ribeiro e Bertol (2016) discutem o atual papel do jornalista em um dos principais vazamentos de informações confidenciais da história recente, que provou que a Agência Nacional de Segurança (ANS) dos Estados Unidos, mais do que espionava, monitorava as comunicações mundialmente em escala de

² O problema da formação universitária em Jornalismo é um debate circunscrito ao Brasil e por isso não aparece na bibliografia internacional.

massa, e não apenas de suspeitos individuais, como se imaginava. Diferentemente da ex-soldado norte-americana Chelsea Manning, que entregou os documentos divulgados no *WikiLeaks*, o ex-agente da própria ANS, Edward Snowden, optou por fazer a denúncia entregando os documentos a jornalistas, entre eles, Glenn Greenwald, que deu início a uma série de reportagens, com a publicação da primeira matéria no *The Guardian*, em 2013³. Além de questões de segurança nacional, é evidente que aquela procura se deu pelo prestígio e credibilidade do jornalista, por mérito dele. Mas não foi ele quem revelou a espionagem por meio de investigação própria. Sem dúvida, a edição, isto é, a organização do volume de informação em textos inteligíveis, é um trabalho relevante, uma vez que dificilmente alguém entra no *WikiLeaks* para procurar documentos oficiais ou é capaz de entendê-los. A ideia de que o público busca as fontes primárias é uma ilusão. Além do baixo letramento digital, ainda há a barreira da língua, com um isolamento internacional bastante significativo por parte dos brasileiros, presos ao português.

Porém, o referido caso foi totalmente diferente da investigação representada em *Todos os Homens do Presidente* (1976), no qual os próprios repórteres faziam as descobertas e apenas confirmavam com a fonte, inclusive, mentindo e seduzindo para obter as informações. Segundo o filme, o informante jamais passa as informações em primeira mão. A obra serviu de ferramenta pedagógica durante décadas, ao ensinar os estudantes de jornalismo que uma informação em *off* é uma informação impúblicável. Ela se encontra no plano do boato, como dissemos acima, e só pode ser revelada depois de confirmada pelo trabalho do repórter. No caso dos vazamentos, o fato de os documentos serem oficiais prescindem de investigação que, segundo Castilho (2010), foi o grande parâmetro de qualidade jornalística no Brasil a partir da redemocratização, nos anos 1980.

Ao longo do século XX, a autoridade jornalística se consolidou com base na imagem do herói, tendo o jornalista como cidadão politicamente engajado na defesa dos interesses da sociedade (TRAVANCAS, 1993, 2001). Essa função não cabia a um jornalista qualquer, mas ao que ocupava o cargo de repórter, aquele que efetivamente desempenhava a tarefa investigativa e cujo emblema foram Bob Woodward e Carl Bernstein. O modelo do repórter policial já funcionava como parâmetro profissional, mas foi o desempenho desses dois repórteres do *The Washington Post* na apuração do caso *Watergate* que serviu de emblema à lógica do chamado jornalismo investigativo. No entanto, desde a década de 1990, com o advento da internet, esse paradigma que via no *ethos* do repórter a definição do jornalista teria se rompido sob o privilégio da função jornalística como edição. Em *The Post* (2017), os dilemas passam a ser fundamentalmente empresariais.

O que a comparação entre *The Post* (2017) e *Todos os Homens do Presidente* (1976) parece mostrar é que, por mais relevantes que os vazamentos sejam, eles apontam para uma redefinição, pelo menos no plano imaginário, da natureza que envolve o trabalho do jornalista. O risco é vulnerabilizar a autoridade jornalística, uma vez que os jornais passaram a se comportar cada vez mais como meras plataformas e a substituírem o repórter pelo editor, ou seja, um curador de conteúdo. Esse tipo de atividade não se distingue muito de quaisquer outros modos de narração cotidiana – você ouviu uma história e repete, passa adiante. Sua grande diferença, conforme defendemos, é o emprego de uma força de trabalho específica.

As obras

Obra referencial na formação de jovens jornalistas, *Todos os Homens do Presidente* (1976) é ainda hoje um modelo de representação do jornalismo, inclusive citado esteticamente em outros filmes sobre a mesma temática. No caso da obra de Spielberg, pode-se dizer que o filme presta homenagem ao primeiro,

³ Para quem não lembra, a cobertura foi inaugurada pelo jornal britânico *The Guardian* em 06 de junho de 2013 e amplamente acompanhada pelo noticiário brasileiro. Disponível em: <https://www.theguardian.com/world/2013/jun/06/nsa-phone-records-verizon-court-order>. Acesso em: 12/10/2021.

ao evocar a história original em algumas referências estéticas ao longo da obra e em uma citação explícita no final. Isso significa que, ainda que tenha trabalhado com enredo distinto e com base em fatos distintos, Spielberg não foi indiferente à obra de Pakula. Pelo contrário, estabeleceu com ela um diálogo que, a nosso ver, ilumina as mudanças no jornalismo.

Enquanto em *Todos os Homens do Presidente* (1976) a história é centrada no *Watergate*⁴, *The Post* (2017) conta o caso dos *Pentagon Papers*, episódio do vazamento de documentos sigilosos, em 1971, sobre o envolvimento militar dos Estados Unidos, entre 1945 e 1967, no Vietnã. Nossa hipótese é a de que essa mudança representacional não é gratuita, mas parte de um novo entendimento sobre o que seja jornalismo, colocando em xeque antigos parâmetros deontológicos da profissão cujo signo maior talvez tenha sido a imagem do repórter. Em *The Post* (2017), a equipe de repórteres trabalha exaustivamente, porém sua tarefa se limita a editar o volume de dados recebidos.

Antes de partirmos para o aprofundamento sobre os filmes, é preciso apontar os limites de nossa reflexão, tendo em vista a impossibilidade de alcançar a extensão das mudanças no imaginário social acerca do trabalho do jornalista. Isso porque recentemente foram lançados outros filmes com temática similar, mas que não seguiram a mesma linha de representação de *The Post* (2017), centrada na edição.

Por exemplo, Lopes et al (2017) encontraram em *Spotlight – Segredos revelados* (Tom McCarthy, 2015) o mesmo tipo de valorização do repórter que ocorre em *Todos os Homens do Presidente* (1976). As autoras acentuam que não só o filme rendeu homenagens estéticas e narrativas a *Todos os Homens do Presidente* (1976), como, inclusive, a representação dominante do jornalismo que aparece em *Spotlight* (2015) é daquele que se faz “na rua”, contrariando a ideia corrente do chamado “jornalismo sentado” (PEREIRA, 2014; WALTZ, 2015).⁵

Representações cinematográficas do jornalismo datam de pelo menos o início do século XX. Atribui-se à produção *The Power of Press* (Van Dyke Brook, 1909) a primazia na abordagem. Em 2002, Berger (2002) havia feito o levantamento de 785 filmes que tinham o jornalismo ou como tema central ou como profissão de algum dos personagens mais importantes. A grande maioria deles, porém, era de origem americana. Daí o mérito de Silva (2014) que, dentre inúmeros trabalhos sobre a temática, optou por se concentrar nos filmes nacionais. Alguns desses trabalhos (BETINE, 2012; SIMIÃO; MELO, 2016) discutem questões relativas às práticas jornalísticas e, de modo geral, essas pesquisas inscrevem seu problema em torno da representação da profissão. A maioria assume um caráter comparativo entre dois ou mais filmes. *Todos os homens do presidente* (1976) frequentemente volta a ser lembrado, contudo, recentemente houve um boom de interesse por *Spotlight* (2015) e *The Post* (2017). Como bem observa Quartiero (2018), *Spotlight* (2015), lançado no Brasil em 2016, foi celebrado por jornais e revistas nacionais como exaltação do jornalismo investigativo, como modelo redentor capaz de salvar o jornalismo. O autor coloca *The Post* (2017) na mesma linha argumentativa de *Spotlight* (2015), isto é, de valorização da obtenção das informações (QUARTIERO, 2018), hipótese da qual discordamos.

Nenhum desses estudos (CUONO; BASTOS, 2020; QUARTIERO, 2018; LOPES et al. 2017; SIMIÃO; MELO, 2016; BASTOS et al, 2016; LOPES, 2016; BETINE, 2012; TARAPANOFF, 2014; TRAVANCAS, 2001) compara dois filmes num intervalo de tempo de 40 anos, o que fornece um interessante distanciamento histórico. Do mesmo modo, nenhum deles compara histórias sobre um mesmo jornal, o *The Washington Post*, adquirido em 2013, portanto, antes do lançamento de *The Post* (2017) por Jeff Bezos, dono da Amazon, com um investimento de 250 milhões de dólares.⁶

⁴ *Watergate* é o nome da investigação de sabotagem do Partido Republicado à campanha presidencial do candidato democrata, senador George McGovern, que culminou na renúncia do presidente Richard Nixon, em 1974.

⁵ Vencedor de dois Oscars em 2016 – melhor filme e melhor roteiro original – *Spotlight* (2015) trata de uma investigação, de 2002, sobre denúncias de padres pedófilos em Boston pelo *The Boston Globe*.

⁶ Wikipedia, verbete *The Washington Post*.

No eixo dos vazamentos, não das representações cinematográficas, os estudos costumam oscilar entre perspectivas otimistas (MALINI; ANTOUN, 2012) e outras mais pessimistas (CHRISTOFOLETTI; OLIVEIRA, 2011; CHRISTOFOLETTI, 2016), porém, nos alinhamos às reflexões de Ribeiro e Bertol (2017), ao pensarem redefinições da autoridade jornalística.

Metodologicamente, os filmes tratados aqui foram entendidos a partir de sua configuração narrativa. Buscamos a construção de seus enredos, a distribuição das ações dramáticas entre os diferentes personagens, a função dos personagens e de suas ações para o encadeamento dos acontecimentos, a estrutura temporal dos roteiros, os pontos de inflexão dramática, núcleos dramáticos paralelos, citações estéticas, elementos que indicassem a historicidade dos filmes, entre outras categorias da análise narrativa, porém, não nos aprofundamos em questões fílmicas propriamente ditas. As obras foram observadas como um texto. Conforme explica Pinto (2002, p. 11), os textos não se referem apenas a palavras escritas, mas também a “[...] formas empíricas do uso da linguagem verbal, oral ou escrita, e/ou outros sistemas semióticos no interior de práticas sociais contextualizadas histórica e socialmente [...]”. O processo de construção de qualquer trabalho estético, por exemplo, adaptações de casos reais para o cinema, envolve a seleção de cenas e acontecimentos considerados mais relevantes ou convenientes para os realizadores. Ou seja, as próprias características estéticas dos filmes ocorrem dentro de um contexto, não sendo ideologicamente neutras (LOPES et al., 2017). Assim, as obras cinematográficas dizem mais do momento em que foram lançadas e menos sobre os acontecimentos nelas representadas.

Todos os homens do presidente (1976)

Com um custo de 8,5 milhões de dólares e tendo arrecadado 70,6 milhões⁷, o filme de Alan Pakula, lançado em 1976, sobre o caso *Watergate*, de 1972, é baseado em fatos históricos e inspirado no livro homônimo dos jornalistas Bob Woodward (Robert Redford) e Carl Bernstein (Dustin Hoffman), do jornal americano *Washington Post*. O episódio marca a consagração do papel do repórter como protagonista da atividade jornalística, a partir de um divórcio entre as esferas políticas e literárias (RIBEIRO, 2000; BARBOSA, 2007). É uma situação emblemática da relevância que o jornalismo tinha adquirido na segunda metade do século XX e a autoridade que os homens de jornal e as empresas jornalísticas haviam conquistado. E, mais do que isso, da mistura de uma identidade jornalística forjada aos moldes de investigador policial.

O que há em comum entre *Todos os Homens do Presidente* (1976) e *The Post* (2017) é a percepção de que a notícia já não era suficiente ao jornalismo. Era preciso denunciar e desmontar esquemas de corrupção e fraude. No entanto, esse princípio se organiza de formas distintas nos dois filmes: como missão profissional em *Todos os Homens do Presidente* (1976) - é o repórter que encarna essa responsabilidade; e como vocação empresarial em *The Post* (2017) - o *ethos* jornalístico é mantido, mas ele se revela muito mais nas decisões dos editores.

Em *Todos os Homens do Presidente* (1976), o presidente republicano Richard Nixon estava concorrendo à reeleição com o uso da máquina estatal, obrigando a CIA e o FBI a monitorar a campanha adversária. Em meio a essa operação sigilosa, uma equipe que estava instalando grampos telefônicos na sede nacional do Partido Democrata, o prédio conhecido como *Watergate*, foi flagrada e presa por assalto comum. A partir daí começa o trabalho de Woodward. Ele desconfiou das informações sobre a roupa e sobre o valor que os ladrões tinham no bolso, estranhou o fato de terem *walkie talkies* e de a quinta pessoa não ter sido localizada, bem como o fato de haver, na trama, um advogado misterioso, que não era advogado.

⁷ Wikipedia, verbete *Todos os Homens do Presidente*. Filme vencedor de dois Oscars.

O então vice-diretor do FBI, Mark Felt, decide revelar o esquema à imprensa. Sua identidade não foi revelada no filme, vindo a público apenas em 2005, quando ele tinha 91 anos. No filme, ele representava o personagem misterioso: a fonte privilegiada. Seu modo de atuar, usando o Washington Post, teria como contrapartida a ocultação de sua identidade, valendo-se do recurso da fonte em *off*. Na época, Felt recebeu o codinome de Garganta Profunda, em referência ao filme pornográfico *Deep Throat* (Gerard Damiano, 1972), com a atriz Linda Lovelace. A piada era que Felt era a Linda Lovelace do FBI.

Diante dessa trama, observamos, no filme, a abordagem de um dilema ético em relação à procedência e à responsabilização pública sobre a origem da informação: a questão da fonte⁸ em *off* que adiciona tensão ética à relação oficial (pública) e não oficial (privada) das fontes com o jornal, isto é, se a fonte decide se expor publicamente ou não e o quanto o jornalista pode confiar nela. É preciso acentuar que o critério do *off* não é, em hipótese alguma, o mesmo que usar fonte anônima.

Princípio deontológico conflituoso nas redações, a fonte que fala *off the record* vale-se da relação mútua de confiança com o jornalista. Nesse sentido, estabelece com ele o *off* simples, um acordo segundo o qual qualquer declaração ou informação pode ser publicada, contanto que o nome do informante não seja identificado. Vale destacar que seu uso não é consensual. Esse tipo de situação é especialmente arriscada para a credibilidade do jornalista, tornando-o refém da fonte, bem como para a empresa, que fica refém do repórter. O segundo modelo é *off* total, quando nem a identidade da fonte nem a informação pode ser tornada pública (no caso de uma revelação que ajuda o repórter a contextualizar a história, a nortear o seu trabalho), como ocorreu no caso *Watergate*. Em ambas as situações, a fonte em *off* oferece um segredo dentro de um contexto possível de divulgação – pelo estatuto da fonte e pela noticiabilidade da informação (MANUAL FOLHA, 1996). O uso de tais tipos de *off* por parte do jornalista, portanto, não corresponde à prática de divulgar informação de fonte anônima que não é válida para o trabalho jornalístico e que deve ser descartada.

A utilização da informação em *off* não é uma unanimidade. Mesmo nos Estados Unidos, onde a liberdade de imprensa está assegurada na primeira emenda da Constituição, jornalistas já foram punidos com multa e até com prisão por não identificarem seus informantes. Depois de alguns escândalos em que diferentes jornalistas forjaram testemunhas e declarações em suas reportagens⁹, fraude acobertada pelo direito de não revelar seus informantes, alguns procedimentos profissionais tentam minimizar os potenciais estragos na credibilidade da empresa jornalística. O próprio Washington Post, desde 2004, decidiu não mais publicar entrevistas em *off*, ou, caso se julguem necessárias, que pelo menos um editor deve estar ciente da identidade da fonte.

Tais cuidados expõem a armadilha em que muitas vezes o jornalista se vê obrigado a negar informações que não podem ser sustentadas publicamente. Assim, o repórter precisa tentar antecipar o interesse da fonte em tornar pública a informação que ela está repassando. Considerando que toda fonte é interessada, o repórter é, por definição, vulnerável nessa relação. Contra essa vulnerabilidade, o filme de Pakula apresenta antídoto claro: apuração. No filme, em nenhum momento Garganta Profunda repassa informações aos repórteres. Ele apenas confirma o que Woodward e Bernstein já tinham descoberto por conta própria.

⁸ Tecnicamente, Pena (2012, p. 62) identifica três tipos de fonte: a oficial, aquela que fala em nome da instituição (sempre a fonte mais tendenciosa pelos interesses que tem a preservar); oficiosa, que fala pela instituição, mas não está autorizada por ela; e a independente, que não mantém nenhum vínculo com o assunto em questão.

⁹ O último caso famoso foi do jornalista alemão Claas Relotius, do *Der Spiegel*, revelado em 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/12/eps/1549973689_120344.html>. Acesso em: 12/10/2021.

Se até aqui introduzimos a questão ética, o segundo problema diz respeito às características pessoais e habilidades profissionais que caracterizariam um bom repórter. Em *Todos os Homens do Presidente* (1976), ele seria aquele solitário curioso e persistente, sempre com um bloquinho na mão e um telefone na orelha, disposto a dormir pouco e abdicar de sua vida pessoal, confirmando o que Travancas (1993, p. 101, grifo original). observa sobre a categoria: “o *ser jornalista* é a função prioritária” na vida dos repórteres. No filme, Woodward e Bernstein montam o quebra-cabeça da história a partir de fragmentos que vão descortinando, na corrida contra o concorrente *The New York Times*. Em boa parte das cenas, eles estão “pendurados” ao telefone, apurando. Os protagonistas encarnam dois tipos ideais que, por sua vez, representam dois modos de trabalhar: um antigo, romântico, sistemático, e o outro impulsivo, instintivo e obcecado pelo furo. Eles polarizariam os paradigmas descritos por Ribeiro (2000), na década de 1950 no Brasil, sobre o conflito geracional entre os “românticos” e os “profissionais”. Ambos, porém, repórteres.

Em uma das cenas, quando Woodward se apresenta à redação, Bernstein se faz de difícil, fala em nome do jornal. Ele possuía 16 anos de experiência profissional, mas nunca havia “deslanchado” na carreira, nunca havia sido encarregado de nenhum grande caso. Sobrevivia fazendo o dia-a-dia, o “arroz com feijão” do jornal, fatal para alguém ambicioso. Tinha, entretanto, uma qualidade que havia desenvolvido ao longo dos anos: dominava o texto jornalístico. Durante quase dois séculos, o bom jornalismo se pautara pela qualidade do texto, numa aproximação com a esfera literária e a retórica do Direito. No entanto, a habilidade em escrever não era mais suficiente para Bernstein se projetar na profissão. Faltava-lhe o furo.

A combinação dos dois perfis encerrava a composição ideal de talentos próprios de um jornalista: um tem energia, garra, vontade, curiosidade; o outro se cerca de boas fontes, escreve bem. O trabalho da dupla permitia que seus temperamentos se complementassem: ousados, mas cautelosos. A figura do editor contingenciava a atuação dos repórteres quando uma informação explosiva em mãos requeria cautela.

Em relação à representação feminina, o único papel ativo de uma repórter no filme de 1976 é tangencial à trama central, porém fundamental para o desenrolar da investigação. É ela quem obtém os primeiros documentos que indicam a fraude, porém, há uma sugestão, no filme, de que a jornalista obtivera os documentos ao “sair” com uma fonte privilegiada. Já no longa de 2017, há mais mulheres na redação, além de a protagonista ser mulher.

***The Post – A guerra secreta* (2017)**

O filme *The Post* (2017) apresenta outro conjunto de dilemas jornalísticos, como a proximidade com as fontes, expressa na amizade entre a dona do jornal, Katharine Graham (Meryl Streep), e o antigo secretário de Defesa, Robert McNamara (Bruce Greenwood), bem como certa atitude diante de dossiês que “chegam” aos jornais. Enquanto, em *Todos os Homens do Presidente* (1976), a atitude dos repórteres diante de documentos ou pistas em *off* é a de investigação, em *The Post* (2017), a atitude é de simples compilação (edição). A principal ação dramática, decidir divulgar documentos confidenciais, fica a cargo da empresa, encarnada na personagem de Meryl Streep.

O longa de 2017 (112”, EUA), que custou 50 milhões de dólares e arrecadou 179,8 milhões¹⁰, trata do escândalo que ficou conhecido como *The Pentagon Papers*, o vazamento de documentos secretos do FBI (Relatório McNamara) por parte de um “subversivo” do FMI. Jornalista infiltrado nas tropas no Vietnã, Dan Elsberg fazia parte dos correspondentes de guerra, mas, operando secretamente para um grupo ativista, roubou documentos sigilosos para divulgação – prática hoje conhecida como “vazamento”. Ele seria alguém

¹⁰ Wikipedia, verbete *The Post* (film).

como o Edward Snowden, a Chelsea Manning ou o Julian Assange da época. O episódio se passa em 1971 quando a guerra estava em andamento¹¹.

Nele, “chega” um dossiê ao jornal (vazamento) e o dilema profissional se resume à decisão de publicá-lo ou não. Trata-se de uma decisão editorial e as informações não foram obtidas pelo trabalho de investigação. Os documentos foram entregues ao jornalista Bem Bagdikian, conhecido da fonte “vazadora” que copiara o dossiê original. De posse do material, os jornalistas não se reúnem na redação e sim na casa do editor, que está o tempo todo em contato com a dona do jornal e com o advogado da empresa. Os impedimentos para publicá-lo também não são de ordem jornalística, *stricto sensu*, mas econômica.

O filme faz referência a *Todos os Homens do Presidente* (1976) ao manter uma continuidade cenográfica em relação à redação do Washington Post. Esteticamente, a redação é apresentada de forma semelhante, apenas dá a impressão de ser um pouco menor do que a original, com menos profundidade no cenário. O “aquário”, onde fica o editor-executivo, também é bem parecido. Apenas a mesa é um pouco maior. Nas primeiras cenas em que aparecem esses ambientes, o ângulo e a composição são idênticos à obra de 1976. Apenas depois que o espectador é capaz de estabelecer a conexão entre os dois filmes é que a câmera começa a ser usada em posições mais diversas e os *takes* passam a ser feitos de ângulos diferentes. A outra referência, no final do filme, é mais explícita: nela, Spielberg recria a sequência de abertura de *Todos os Homens do Presidente* (1976).

Uma grande diferença entre as duas obras está no papel da mulher. Herdeira do jornal, Graham (Streep) fica viúva depois que o marido se suicida e ela se vê obrigada a assumir o pequeno jornal de seu falecido pai. Até então, ela tinha sido dona-de-casa e, embora fosse a dona da empresa, que mais tarde se projetaria como um jornal nacional, o comando ficara por conta do marido depois que seu pai morreu, uma vez que o cargo executivo era visto como uma atividade fundamentalmente masculina. Quando, então, com a morte também do marido, é obrigada a exercer um posto de comando, ela se depara com sua fragilidade, falta de preparo e, principalmente, com a dificuldade em ser ouvida no mundo dos negócios dominado por vozes masculinas. Essas tensões são materializadas em inúmeras cenas, em especial naqueles em que Graham participa de reuniões com os conselheiros do jornal e com banqueiros. Tentando fazer a empresa crescer, ela decide abrir o capital na Bolsa de Valores. Enquanto isso, é pressionada pelo seu editor-chefe, Ben Bradlee (Tom Hanks), a assumir uma postura mais jornalística, a entender melhor o setor em que atua. *The Post* (2017), talvez seja o primeiro filme sobre jornalismo, ou que tenha o jornalismo como pano de fundo, em que essa atividade profissional – e empresarial – é metaforizada por uma mulher. A personagem de Meryl Streep possui centralidade na trama, diferentemente de *Todos os Homens do Presidente* (1976), que enfoca dois protagonistas masculinos. Em *The Post* (2017), a evolução dramática da personagem Katharine Graham sustenta e é sustentada pela trama relativa ao seu jornal. Ela começa seu trabalho insegura, com medo de contrariar o governo e totalmente comprometida com as fontes. Deslocada da sua antiga função de esposa e de boa anfitriã, responsável por promover festas e manter os ambientes sociais agradáveis, a *publisher* não aparenta ter noção sobre *accountability* nem sobre as rotinas produtivas de um jornal. É Bradlee (Tom Hanks), seu editor-executivo, quem a conduz por um caminho de iniciação deontológica dentro do jornalismo, lembrando que sua atividade econômica não é como outras quaisquer, que os escândalos rendem dinheiro, não o contrário, como ocorreria com outras marcas, e, principalmente, que a sobrevivência de sua empresa depende de independência e de compromisso com o público.

11 Reconhecida como perdida pelos EUA, a Guerra do Vietnã, que durou de 1959 a 1975, custou ao menos 1,1 milhão de vidas entre soldados e civis vietnamitas (algumas estimativas chegam a 3 milhões), mais de 4 mil soldados sul-coreanos, entre 240 mil e 300 mil cambojanos, entre 20 mil e 62 mil laocianos, e mais de 58 mil norte-americanos, além de 1.971 norte-americanos desaparecidos e mais de 700 restos mortais de soldados achados desde então. (Fontes: LE, Quynh. 40 anos depois: dez coisas que você talvez não saiba sobre a guerra do Vietnã. *BBC News Brasil*, 30 abr. 2015. Disponível em: <http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/04/150430_vietna_guerra_fatos_pai>. Acesso em: 12/10/2021; AP. Os 40 anos do fim da Guerra do Vietnã em números. *O Globo*, Saigon/Washington, 30 abr. 2015. Disponível em: <<http://www.oglobo.globo.com/mundo/os-40-anos-do-fim-da-guerra-do-vietna-em-numeros-16012519%3fvevietna-em-rsao=amp>>. Acesso em: 12/10/2021).

O clímax da virada da personagem é quando, no meio de uma festa, Graham decide, ao telefone, autorizar a publicação da reportagem sobre o relatório secreto do FMI, contrariando seus assessores e correndo o risco de sacrificar sua amizade com o principal alvo do escândalo, o ex-secretário de Defesa e empresário McNamara. Ali ela abandona a identidade de “uma adorável mulher”, como era classificada condescendentemente pelos conselheiros do jornal, para se tornar *publisher*. A consolidação de sua virada se dá no final, quando Graham passeia com intimidade pela empresa, conversa com os funcionários, é esbarrada por um jornalista na redação como se não mais despertasse as mesuras de lady boss (ele sequer pede desculpas) e pode sentir o ritmo de produção, principalmente, quando visita a gráfica.

Essa transformação da personagem funcionaria como um chamado ao jornalismo para que recupere sua função de prestação de serviço, apelo feito explicitamente pelo personagem de Tom Hanks em determinado momento. Por outro lado, percebe-se que a ênfase do filme de Spielberg recai sobre a empresa em si e não sobre os repórteres. De fato, um dos repórteres do Washington Post consegue contato com Dan Elsberg, a fonte do FMI, que lhe repassa outra cópia do relatório, uma vez que o grande concorrente nacional, *The New York Post*, estava sob censura prévia. Apesar de ter que viajar para encontrar a fonte que estava foragida e correr risco pessoal ao transportar o relatório, o repórter não é o protagonista. O trabalho da equipe de reportagem se limita a compilar trechos do relatório, sem que a narrativa dê indícios de nenhuma investigação adicional. A ação dramática fica por conta da dona do jornal, que precisa decidir se publica ou não o relatório.

Considerações finais

Embora já tenhamos estabelecido algumas comparações nos tópicos anteriores, incluindo a discussão sobre o papel do repórter e a representação da mulher nas duas tramas, gostaríamos de finalizar revisando e acentuando algumas das diferenças e das semelhanças entre as representações do jornalista nas duas obras. Como vimos, chama a atenção a distância entre a posição de heróis assumida pelos repórteres Woodward e Bernstein (TRAVANCAS, 2001) e a função coadjuvante dos repórteres em *The Post* (2017). Neste último, a ênfase recai sobre os esforços de uma equipe de reportagem para consolidar o conteúdo a partir de um relatório “vazado”. Diferentemente do primeiro filme, em *The Post* (2017), o protagonismo se encontra em Katharine Graham, a insegura herdeira-proprietária do jornal Washington Post. Por mais que estivesse envolvida com a prática jornalística por força do cargo, Graham não é qualificada como repórter, seja verbalmente nos diálogos, ou nas atividades desempenhadas por ela nas cenas. Suas interações são basicamente com seu editor-chefe, Ben Bradlee. No entanto, conforme vai se envolvendo com o setor de comunicação, ela passa gradativamente a incorporar o *ethos* jornalístico, sobretudo a partir do dilema de sua amizade com uma fonte.

Essa mudança de paradigma diria respeito ao tipo de trabalho desempenhado pelo jornalista, sobretudo na sua relação com as fontes. Enquanto o dilema ético-profissional que constitui o *leit-motiv* de *Todos os Homens do Presidente* (1976) é a função do off, em *The Post* (2017), a tensão dramática gira em torno de questões comerciais, com a proprietária do periódico pressionada pelos acionistas a defender a saúde financeira da empresa frente a pressões de órgãos de estado que alegavam ser o tema tratado sensível à “segurança nacional”. A apuração, que nesse caso pode perfeitamente ser conceituada como investigação jornalística, foi reduzida, no filme, ao paradigma contemporâneo do vazamento, fenômeno que tem exercido verdadeiro fascínio. Segundo Carvalho e Bruck (2018), a sociedade vive um momento de deslumbre pelo vazamento, que se tornou, ele próprio, um acontecimento jornalístico. De fato, muitas vezes o próprio vazamento se torna a notícia em si e menos aquilo que ela revela, como é o caso da *Cablegate*, em 2010¹².

¹² Vazamento de um conjunto de correspondências diplomáticas dos Estados Unidos, incluindo alguns sigilosos, disponibilizados no site *WikiLeaks* e repassados, aos poucos, a cinco grandes jornais do mundo.

Para Christofolletti e Oliveira (2011), os vazamentos alteraram a deontologia profissional ao introduzirem novos atores no sistema informacional, tal como o *WikiLeaks*. Além disso, os vazamentos, no contexto atual, são de natureza muito diferente do que foi aquele retratado em *The Post* (2017), havendo muito mais a mediação tecnológica pela quebra de sistemas de segurança digitais. Sem falar que essas plataformas armazenadoras de documentos vazados ficam disponíveis ao grande público, podendo o cidadão, em teoria, buscar informação diretamente, sem o processo de edição jornalística. Se o ponto de partida do fenômeno é tecnológico, como dissemos acima, a partir de uma lógica de convergência (RENAULT, 2013), as consequências vão muito além: são de ordem ética, profissional e, até mesmo, econômicas, tendo em vista o jornalismo ser um negócio. Não à toa, o protagonismo no filme de 2017 se encontra na figura de empresária.

Outro aspecto a destacar é que as duas representações tratam de uma mesma empresa real passando por episódios distantes apenas um ano um do outro. Woodward e Bernstein, protagonistas do filme de 1976, tiveram como chefes, na vida real, Graham e Bradlee, que, no filme de 2017, passam a protagonistas no olhar de Steven Spielberg (EMERY; EMERY, 1984). O curioso é que os acontecimentos se deram na ordem cronológica inversa aos lançamentos dos filmes: primeiro houve o escândalo dos *Pentagon Papers* (1971) e depois o escândalo *Watergate* (1972).

Podemos pensar também que a representação de Graham como uma mulher insegura que tem uma epifania ética em *The Post* (2017) também sugere um *spin off* retroativo. Ou seja, no olhar de Spielberg, por causa da experiência que ela adquiriu no caso *Pentagon Papers*, Graham se tornou forte e corajosa o bastante para fazer seu jornal enfrentar dois anos de pressão até a renúncia de Nixon, em 1974. O fato de Spielberg ter escolhido o ponto de vista de uma mulher para contar a história também diz muito sobre o momento histórico do lançamento do filme – na época, ganhava força o movimento *MeToo*, que começou com uma denúncia de assédio contra o produtor hollywoodiano Harvey Weinstein. Portanto, ainda que Spielberg não tenha previsto esses acontecimentos quando começou a produção, seu significado ficou ainda mais amplificado pelo *timing* do lançamento.

O que ficou claro na comparação entre os dois longas foi que eles são fruto do contexto histórico em que foram produzidos e lançados, uma vez que dialogam com o imaginário de cada época. Chama atenção, por isso, o relevo que a lógica do vazamento adquire no filme do segundo decênio do século XXI, como um novo grande paradigma jornalístico¹³ e, ao mesmo tempo, uma espécie de ameaça à sua sustentabilidade. O problema, no nosso ponto de vista, é que os grandes jornais passaram a operar como simples plataformas “vazadoras”, satisfeitos – pela economia que fazem – em reproduzir dossiês ou *tweets* de autoridades.

Sugerimos pelo menos três desdobramentos para esta reflexão, para quem se interessar. O primeiro é uma pesquisa comparativa entre um maior número de filmes sobre jornalismo, numa perspectiva histórica, de modo a perceber suas variações no imaginário. O segundo é uma análise dos jornais propriamente ditos, aqueles de grande circulação, contando, nos últimos anos, quantas reportagens foram de fato fruto de investigação realizada por um repórter e quantas foram somente reprodução de conteúdo, associada, no máximo, ao que chamam de “repercussão”. Qual o percentual de notícias simplesmente declaratórias ou divulgação de trabalho realizado por outras instituições? Afinal, o que hoje o público compreende como jornalismo? Por fim, outro caminho é comparar o trabalho de grandes jornais industriais com organizações independentes que têm investido em jornalismo investigativo, tentando saber sua capacidade de definir a percepção do que seja jornalismo.

13 Não consideramos o paradigma do vazamento o único novo, pois acreditamos no enorme potencial do jornalismo de dados, uma espécie singular de apuração que soube tirar proveito das potencialidades do meio digital sem fragilizar ou subordinar a ele o jornalismo, embora também provoque alterações na deontologia profissional e, até mesmo, nas habilidades requisitadas para tal trabalho. Cf. Lima Junior (2011) e Mancini e Vasconcellos (2016).

Referências

ARISTÓTELES. **Da arte poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

BARBOSA, Marialva C. **História Cultural da Imprensa**. Brasil - 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____. **História Cultural da Imprensa**. Brasil – 1800-1900. Rio de Janeiro: Mauad-X, 2010.

BASTOS, Isys; ALMEIDA, Luana Carolina Souza de; SAVERNINI, Erika. A Representação Cinematográfica da Profissão de Jornalista no Filme Spotlight: Segredos Revelados. In: ENCONTRO REGIONAL DE COMUNICAÇÃO, 14., 2016, Juiz de Fora. **Anais...** Juiz de Fora: UFJF, 2016. Disponível em: <https://www.academia.edu/37479215/A_Representa%C3%A7%C3%A3o_Cinematogr%C3%A1fica_da_Profiss%C3%A3o_de_Jornalista_no_Filme_Spotlight_Segredos_Revelados>. Acesso em: 12 out. 2020.

BETINE, Giovanna. A ética jornalística e sua configuração cinematográfica. **BOCC** - Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, 2012. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/betine-giovanna-a-etica-jornalistica-e-sua-configuracao.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2020.

BERGER, Christa (Org.) **Jornalismo no cinema**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.

BOCK, Mary Angela Bock. Citizen video journalists and authority in narrative: Reviving the role of the witness. **Journalism**, v.13, n.5, p. 639-653, 2011. Disponível em: <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1464884911421703>>. Acesso em: 12 out. 2020.

CARVALHO, Carlos A.; BRUCK, Mohazir S. Vazamentos como acontecimento jornalístico: notas sobre performatividade mediática de atores sociais. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 3, p. 1-20, set./dez. 2018. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/29713>>. Acesso em: 12 out. 2020.

CASTILHO, Marcio. **Um patrimônio dos próprios jornalistas**: o Prêmio Esso, a identidade profissional e as relações entre imprensa e Estado (1964-1978). 2010. 340 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 2010.

CHRISTOFOLETTI, Rogério; OLIVEIRA, Cândida de. Jornalismo Pós-WikiLeaks: deontologia em tempos de vazamentos globais de informação. **Contemporânea**, v. 9, n.2, p. 231- 245, ago. 2011. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/5072>>. Acesso em: 12 out. 2021.

_____. Riscos Éticos em Tempos de Delações, Vazamentos e Clamor pela Transparência. **Brazilian Journalism Research**, v.12, n.2, p.58-77, 2016. Disponível em: <<https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/889/783>>. Acesso em: 12 out. 2020.

CUONO, Victoria Capaldo; BASTOS, Robson da Silva. A construção do personagem do jornalista no cinema: uma análise dos filmes “The Post: A Guerra Secreta” e “Spotlight: Segredos Revelados”. **Revista Iniciacom**, v.9, n.1, 2020. Disponível em: <<http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/iniciacom/article/view/3360>>. Acesso em: 12 out. 2020.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

EMERY, Edwin; EMERY, Michael. **The Press and America**: an interpretative history of the mass media. New Jersey: Prentice-Hall, 1984.

GLEASON, Tim. If We Are All Journalists, Can Journalistic Privilege Survive? **Javnost - The Public**, v. 22, n.4, p. 375-386, 2015. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13183222.2015.1091625?journalCode=rjav20>>. Acesso em: 12 out. 2020.

LIMA JUNIOR, Walter Teixeira. Jornalismo computacional em função da “Era do Big Data”. **Líbero**, São Paulo, v. 14, n. 28, p. 45-52, dez. 2011. Disponível em: <<http://seer.casperlibero.edu.br/index.php/libero/article/view/329>>. Acesso em: 12 out. 2020.

LOPES, Fernanda Lima; DUARTE, Maurício da Silva; VIEIRA, Itala Manduell. Representações cinematográficas do jornalismo investigativo em Todos os homens do presidente (1976) e Spotlight (2015). **Revista Famecos**, v. 24, n. 3, 2017. Disponível em: <<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/26904>>. Acesso em: 12 out. 2020.

MACÊDO, Carolina Ruiz de. A Representação do Ethos Jornalístico no Cinema: da premissa teórica da verdade ao mundo cão das rotinas. Anais, Campina Grande (PB). In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 12., 2020, Campina Grande. **Anais...** Campina Grande: Intercom, 2010. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1515-1.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2020.

MALINI, Fábio; ANTOUN, Henrique. Monitoramento, vazamentos e anonimato nas revoluções democráticas das redes sociais da internet. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, v. 14, n. 12, p. 68-79, 2012. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2012.142.01>>. Acesso em: 13 out. 2020.

MANCINI, Leonardo; VASCONCELLOS, Fabio. Jornalismo de Dados: conceito e categorias. **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**, v.18, n 1, p. 69-82, 2016. Disponível em: <<http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/fem.2016.181.07>>. Acesso em: 12 out. 2020.

McNAIR, Brian. **Journalism at the Movies, Journalism Practice**. New York: Routledge, 2011.

MILAN, Alexa. Modern Portrayals of Journalism in Films. **The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications**, vol. 1, n. 1, 2010. Disponível em: <<https://www.ijpc.org/uploads/files/alexa%20milan%20modern%20portrayals%20of%20journalism%20in%20film.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2020.

MORETZSOHN, Sylvia. O 'novo ritmo da redação' de O Globo: a prioridade ao jornalismo digital e seus reflexos nas condições de trabalho e produção da notícia. **Parágrafo**: Revista Científica de Comunicação Social da Fiam-Faam, v. 2, p. 146-165, 2014a. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recifof/article/view/234>>. Acesso em: 12 out. 2020.

_____. **Jornalismo em tempo real** - o fetiche da velocidade. Rio de Janeiro: Revan, 2002.

_____. O 'jornalismo cidadão' e o mito da tecnologia redentora. **Brazilian Journalism Research**, v. 10, p. 248-271, 2014b. Disponível em: <<https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/751>>. Acesso em: 12 out. 2020.

_____. O mito libertário do jornalismo cidadão. **Comunicação e Sociedade**, v. 9-10, p. 63-81, 2006. Disponível em: <<https://revistacomsoc.pt/index.php/revistacomsoc/article/view/1215>>. Acesso em: 12 out. 2020.

_____. Uma legião de imbecis: hiperinformação, alienação e o fetichismo da tecnologia libertária. **Liinc em Revista**, v. 13, p. 294-306, 2017. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/liinc/article/view/4088>>. Acesso em: 12 out. 2020.

NASCIMENTO ROCHA, Luiz Eduardo; BELING LOOSE, Eloisa. Representações do jornalista no cinema americano: mapeamento das recorrências desde a década de 1970. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 40., 2017, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Intercom, 2017. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1174-1.pdf>>. Acesso em: 06 ago. 2020.

NERONE, John. Journalism's Crisis of Hegemony, **Javnost - The public**, v. 22, n. 4, p. 313-327, 2015. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13183222.2015.1091614?journalCode=rjav20>>. Acesso em: 12 out. 2020.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

NITSCH, Cordula. **Journalistic Reality as Material for Hollywood**: Comments on Investigative Journalism in Film. Augsburg, Universität Augsburg: 2005. Disponível em: <<https://www.ijpc.org/uploads/files/Journalistic%20Reality%20as%20Material%20for%20Hollywood%20-%20Cordula%20Nitsch.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2020.

NOVO Manual de Redação. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/circulo/manual_introducao.htm>. Acesso em: 25 jul. 2020.

PENA, Felipe. **Teorias do Jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2012.

RENAULT, David. A convergência tecnológica e o novo jornalista. **Brazilian Journalism Research**, v.9, n. 2, p. 30-49, 2013. Disponível em: <<https://bjr.sbpjor.org.br/bjr/article/view/575>>. Acesso em: 12 out. 2020.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart; BERTOL, Rachel. Memórias em disputa na cobertura do caso Snowden. A reinvenção da autoridade jornalística na era digital. **Contracampo**, Niterói, v.35, n. 03, dez. 2016/ mar. 2017. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17582>>. Acesso em: 12 out. 2020.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. **História e imprensa no Rio de Janeiro dos anos 50**. 2000. 360 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

RUSSIAL, John; LAUFER, Peter; WASKO, Janet. Journalism in Crisis? **Javnost - The Public**, v. 22, n.4, p.299-312, 2015. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13183222.2015.1091618>>. Acesso em: 12 out. 2020.

SILVA, Igor da Costa. **A Representação do Jornalista no Cinema Brasileiro**. 2014. 61f. Monografia (Graduação em Comunicação Social/ Jornalismo) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <<https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/4961/4/ISilva.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2020.

SILVA, Marco Antonio Roxo da. **Jornalistas, pra quê?** Militância sindical e o drama da identidade profissional. 2008. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2008.

SIMIÃO, João Victor da Silva; MELO, Licemar Vieira. A ética jornalística em “Todos os homens do presidente”: uma leitura à luz dos mandamentos de Paul Johnson. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 17., 2016, Curitiba. **Anais...** Curitiba: Intercom, 2016. Disponível em: <<https://www.portalintercom.org.br/anais/sul2016/resumos/R50-1208-1.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2020.

TARAPANOFF, Fabíola. **Jornalistas no cinema: imagens e representações**. 2014. 332 f. Tese (Doutorado. Comunicação Social) – Faculdade de Comunicação da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2014. Disponível em: <<http://tede.metodista.br/jspui/bitstream/tede/706/1/FabiolaTarapanoff2.pdf>>. Acesso em: 12 out, 2020.

THE POST – A GUERRA SECRETA. Direção: Steven Spielberg. Produtoras: 20th Century Fox, DreamWorks Pictures, Amblin Partners, Amblin Entertainment, Pascal Pictures, Star Thrower Entertainment, Participant Media. Estados Unidos, 2017. 1 DVD (116 min).

TODOS OS HOMENS DO PRESIDENTE. Direção: Alan J. Pakula. Produtora: Wildwood Enterprises. Estados Unidos, 1976. 1 DVD (138 min).

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**. Volume 1: Porque as notícias são como são. Florianópolis: Insular, 2005.

TRAVANCAS, Isabel Siqueira. **O Mundo dos Jornalistas**. São Paulo: Summos, 1993.

_____. Jornalista como personagem do cinema. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 24., 2001, Campo Grande. **Anais...** Campo Grande: Intercom, 2001. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/126095204111040878962932586357600200383.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2020.

TUCHMAN, Gaye. A objectividade como ritual estratégico: uma análise das noções de objectividade dos jornalistas. In: TRAQUINA, Nelson (Org.). **Jornalismo: questões, teorias e estórias**. Lisboa: Vega, 1993, pp. 74-100.

WALTZ, Igor. O “Jornalista Sentado” e Condições de Produção: considerações sobre práticas profissionais na comunicação em rede. **Leituras do jornalismo**, ano 2, v. 2 n. 4, p. 116-133, jul./dez. 2015. Disponível em: <<https://www3.faac.unesp.br/leiturasdojornalismo/index.php/leiturasdojornalismo/article/view/69>>. Acesso em: 12 out. 2020.

ZELIZER, Barbie. **Covering the body: The Kennedy Assassination, the Media, and the Shaping of Collective Memory**. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

Informações para textos em coautoria

Concepção e desenho do estudo

Leticia Cantarela Matheus e Patrícia Sobral de Miranda

Aquisição, análise ou interpretação dos dados

Leticia Cantarela Matheus e Patrícia Sobral de Miranda

Redação do manuscrito

Leticia Cantarela Matheus e Patrícia Sobral de Miranda

Revisão crítica do conteúdo intelectual

Leticia Cantarela Matheus e Patrícia Sobral de Miranda

Informações sobre o artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese

Não se aplica

Fontes de financiamento

Não se aplica.

Considerações éticas

Não se aplica.

Declaração de conflito de interesses

Não se aplica.

Apresentação anterior

Não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais

Não se aplica.