

FACULDADE CÁSPER LÍBERO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Antonio Luigi Guercio Martini

ESPÍRITO DO TEMPO, O JORNALISTA E O CINEMA:
um estudo sobre “Cidadão Kane”, “Rede de Intrigas” e “Snowden – Herói
ou Traidor” sob a ótica do *Zeitgeist*

SÃO PAULO

2020

ANTONIO LUIGI GUERCIO MARTINI

ESPÍRITO DO TEMPO, O JORNALISTA E O CINEMA:
um estudo sobre “Cidadão Kane”, “Rede de Intrigas” e “Snowden – Herói ou
Traidor” sob a ótica do *Zeitgeist*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da Faculdade Cásper Líbero, na Linha de pesquisa Jornalismo, Imagem e Entretenimento como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Marli dos Santos

SÃO PAULO

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca Prof. José Geraldo Vieira

Martini, Antonio Luigi Guercio

ESPÍRITO DO TEMPO, O JORNALISTA E O CINEMA: um estudo sobre "Cidadão Kane", "Rede de Intrigas" e "Snowden - herói ou traidor" sob a ótica do Zeitgeist. / Antonio Luigi Guercio Martini. -- São Paulo, 2020.

113 f. : il. ; 30 cm.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Faculdade Cásper Líbero, 2020.

Orientador: Profa. Dra. Marli dos Santos.

1. Zeitgeist. 2. Cinema. 3. Jornalismo. 4. Cultura da mídia. 5. Newspaper movie. I. Santos, Marli dos. II. Faculdade Cásper Líbero, Mestrado em Comunicação. III. Título.

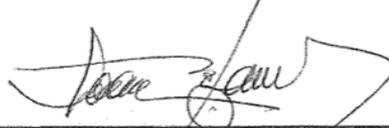
CDD 070.4

Bibliotecária responsável: Letícia Marina dos Santos - CRB 8/8369

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE Mestrado

AUTOR: ANTONIO LUIGI GUERCIO MARTINI

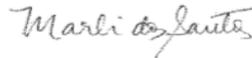
**ESPÍRITO DO TEMPO, O JORNALISTA E O CINEMA: UM ESTUDO SOBRE
"CIDADÃO KANE", "REDE DE INTRIGAS" E "SNOWDEN – HERÓI OU TRAIADOR"
SOB A ÓTICA DO ZEITGEIST**



Prof. Dr. Laan Mendes Barros
Universidade Estadual Paulista - UNESP



Profa. Dra. Ana Luiza Coiro Moraes
Faculdade Cásper Líbero - FCL



Profa. Dra. Marli dos Santos
Faculdade Cásper Líbero - FCL

Data da Defesa: 31 de agosto de 2020.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Deus pelo caminho que, nos últimos anos, me revelou, e pela oportunidade de estar em contato com o conhecimento, embora atento a não me deixar levar pela arrogância e prepotência intelectual.

A meus pais, Antonio e Antonietta, que me apoiaram, mesmo sem saber a que seria, na decisão de ingressar em 2018 no Mestrado em Comunicação Social da Faculdade Cásper Libero – algo que não tinha em vista, mas que, pouco a pouco, para além do interesse pelo saber e da relutância ao estado de angústia que provém da ignorância que possuía, foi se mostrando cada vez mais necessário ao meu amadurecimento profissional e intelectual.

À Isabella Garcia Almeida, minha futura esposa, que aturou meus excessos, crises de ansiedade, de medo, de insegurança – e inclusive minha teimosia em muitas vezes colocar tudo na culpa do mestrado – pela dificuldade que é estudar com rigor e ao mesmo tempo começar uma vida de trabalho e de responsabilidades num momento de insegurança e de crises. Sou grato também a ela por mostrar a força que se encontrava dentro de mim, por abrir meus olhos e mostrar a pessoa que eu podia ser e que não acreditava.

À grande orientadora Profa. Marli dos Santos que, como uma mãe, entendera o processo que me via no início do programa e agira pacientemente e com serenidade às inúmeras manifestações e mudanças que possuía enquanto ao tema e o direcionamento do estudo. Entendeu que eu precisava amadurecer em relação à tentação das novas ideias, conceitos e autores que buscava frequentemente pelo ímpeto de conhecer, descobrir-se como ser pensante e também na intenção de me afirmar dentro da instituição acadêmica. Foi com a devida calma e a com a possibilidade de experimentação que me oferecera que realmente entendi que o trabalho precisava andar por si mesmo e de forma natural.

À banca, composta pelo Prof. Laan de Barros e pela Profa. Ana Coiro, que foi fundamental para o que este trabalho se tornou. A qualificação ofereceu ao trabalho novos

ares, novas formas de ver e de pensar as ideias propostas, de modo que transformara o trabalho radicalmente em termos conceituais e metodológicos.

À amizade de Bruno Lopes e Marcelo Nery, sempre presentes quando precisei. À essa fortaleza que temos um com o outro, na qual partilhamos percalços e vitórias que acontecem nas nossas vidas e que, por mais distantes e dessemelhantes que sejam, cruzam-se quando necessário.

A todos os colegas, amigos e amigas que tive na Cásper nesses últimos dois anos e meio. Agradeço o apoio, as trocas de conhecimento e o companheirismo. Além disso, a todo o aprendizado e a amizade dos professores e professoras do PPGCOM, sem falar no pessoal da secretaria.

*“Qualquer ideia que te agrade,
Por isso mesmo... é tua.
O autor nada mais fez que vestir a verdade
Que dentro em ti se achava inteiramente nua...”*
(Mário Quintana)

RESUMO

Esta dissertação propõe-se a analisar, a partir do conceito *zeitgeist* do filósofo alemão Friedrich Hegel, de que forma é possível observar o espírito do tempo da comunicação midiática à luz de filmes de enfoque jornalístico. Para isso, é estabelecido, em primeiro lugar, a partir de Berardi (2019), aliado aos conceitos de Bauman (2000) e Giddens (1991), um panorama histórico de cem anos, partindo da perspectiva futurista de 1909 às complexidades do advento do século 21. Num segundo momento, de que maneira o filme, enquanto aparato técnico (BENJAMIN, 2015) e sensível (RANCIÈRE, 2009) pode fazer ver a história; trabalhando com Senra (1997), Tarapanoff (2014), Berger (2002), Dávila (2003) e Travancas (2001), por que especificamente o *newspaper movie* como gênero privilegiado; e ainda, a crítica diagnóstica de Kellner (2001) como metodologia que correlaciona a obra em sua dimensão estética e contextual. Por fim, são analisados, levando em conta as mudanças midiáticas, da *práxis* jornalística e do papel desse profissional, *Cidadão Kane*, *Rede de Intrigas* e *Snowden - Herói ou Traidor* como momentos paradigmáticos dos processos comunicativos.

Palavras-chave: *Zeitgeist*. Cinema. Jornalismo. Cultura da mídia. *Newspaper movie*.

ABSTRACT

This dissertation proposes to analyze, from the *zeitgeist* concept of the German philosopher Friedrich Hegel, how is it possible to observe the spirit of the time of media communication in the light of films with a journalistic focus. For this, it is established, firstly, from Berardi (2019), allied to the concepts of Bauman (2000) and Giddens (1991), a centenary historical panorama, starting from the futuristic perspective of 1909 to the complexities of the advent of the 21st century. In a second moment, how the film, as a technical (BENJAMIN, 2015) and sensitive (RANCIÈRE, 2009) apparatus, can make the history see; working with Senra (1997), Tarapanoff (2014), Berger (2002), Dávila (2003) and Travancas (2001), why specifically the newspaper movie as a privileged genre; and yet, Kellner's diagnostic criticism (2001) as a methodology that correlates the work in its aesthetic and contextual dimension. Finally, they are analyzed, taking into account that changes in media, journalistic praxis and the role of this professional, *Citizen Kane*, *Network* and *Snowden* as paradigmatic moments of communicative processes.

Keywords: *Zeitgeist*. Cinema. Journalism. Media Culture. Newspaper movie.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Série <i>Chromosaturations</i> de Carlos Cruz-Diez	19
Figura 2 – Ilustração do terremoto de Lisboa de 1755	26
Figura 3 – <i>Il Trittico dela Velocità: II Via</i> (1927), de Geraldo Dottori	28
Figura 4 – Na sequência, obras de Francis Picabia, Marcel Duchamp e colagem	30
Figura 5 – <i>Blade Runner</i> (1982)	32
Figura 6 – <i>Bottomless Pinocchio</i>	37
Figura 7 – <i>Rue de la Montagne-Sainte-Genève</i> (1923), de Eugène Atget	48
Figura 8 – Da esquerda para a direita, pôsteres originais de <i>Mocidade Audaciosa</i> , <i>Cidadão Kane</i> , <i>Montanha dos Sete Abutres</i> , <i>Jejum de Amor</i> e <i>A Embriaguez do Sucesso</i>	57
Figura 9 – Da esquerda para a direita, pôsteres originais de <i>Todos os Homens do Presidente</i> , <i>A Trama</i> , <i>Frost/Nixon</i> , <i>Spotlight – Segredos Revelados</i> e <i>The Post – Guerra Secreta</i>	59
Figura 10 – Joseph Pulitzer e manchete do <i>The World</i> sobre o suposto ataque hispânico ao <i>USS Maine</i>	71
Figura 11 – Cena de <i>Cidadão Kane</i>	75
Figura 12 – Cena de <i>Cidadão Kane</i>	75
Figura 13 – Cena de <i>Cidadão Kane</i>	77
Figura 14 – Panóptico	79
Figura 15 – Cena de <i>Rede de Intrigas</i>	85
Figura 16 – Cena de <i>Rede de Intrigas</i>	87
Figura 17 – Apple II	92
Figura 18 – Cena do filme <i>Snowden – Herói ou Traidor</i>	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O ESPÍRITO DO TEMPO NA MODERNIDADE E NA CONTEMPORANEIDADE	14
1.1 Da modernidade à alta modernidade.....	17
1.2 As nuances do espírito moderno	27
1.3 Alguns sintomas da alta modernidade	36
2 O PRODUTO FÍLMICO COMO FORMA DE VER O TEMPO.....	43
2.1 Cinema: entre a arte e a técnica	44
2.2 Crítica diagnóstica.....	49
2.3 A relação cinema-jornalismo.....	53
2.4 Um olhar sobre as produções.....	55
2.5 O jornalista no cinema hollywoodiano	59
3. O ZEITGEIST JORNALÍSTICO TRAZIDO PELO CINEMA.....	65
3.1 A imprensa dos magnatas do novo século	67
3.1.2 A metáfora de Orson Welles	72
3.1.3 A partilha sensível dos anos 40.....	74
3.1.4 A modernidade de “Kane”	77
3.2 Quando o jornalista sai da redação e entra no estúdio	79
3.2.1 O show tem que continuar	84
3.2.2 O conflito de gerações e o novo jornalista	89
3.3.1 A mudança estrutural de 1977	91
3.3.1 A caixa de pandora de Snowden.....	93
3.2.2 O jornalista entre bits e pixels	96
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	102
REFERÊNCIAS.....	105

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa propõe observar as temporalidades da dinâmica informativa moderna através da *práxis* jornalística dos séculos XX e XXI. A partir do conceito de *zeitgeist* (espírito do tempo) cunhado pelo filósofo alemão Friedrich Hegel, observar-se-á a história, mais atentamente os cem anos subsequentes ao Manifesto Futurista de 1909. A partir daí, a relação inequívoca entre cinema e jornalismo será analisada segundo a crítica diagnóstica de Kellner (2001). As películas *Cidadão Kane*, *Rede de Intrigas* e *Snowden – Herói ou Traidor*, serão utilizadas como chave de interpretação de suas épocas.

Esta dissertação faz parte do Programa de Pós-Graduação (PPG) em Comunicação na Contemporaneidade, da Faculdade Cásper Líbero, na linha de pesquisa *Jornalismo, Imagem e Entretenimento*.

O objeto principal de pesquisa é o filme, analisando-o na sua dualidade ontológica-ideológica (BENJAMIN, 2018) e estética (RANCIÈRE, 2009; BARROS, 2017), que servirá de compreensão para o conceito de Hegel (2008), entendida a dialética de seu idealismo (BORGES FILHO, 2011).

O objetivo geral está em investigar, a partir da representação cinematográfica, as mudanças fundamentais ocorridas no jornalismo através do processo histórico de informação e como elas manifestam o espírito do tempo. Mais especificamente, abordar as mudanças de caráter estrutural do meio informativo (fase impressa, audiovisual e digital), bem como seus fenômenos; e ainda, refletir sobre as mudanças no perfil do jornalista ao longo do tempo e a questão do novo protagonismo na notícia.

Considerando que o trabalho se propõe a analisar a relação entre espírito do tempo, cinema e jornalismo, a questão que norteia esta dissertação é: de que maneira se revela o *zeitgeist* das produções filmicas de enfoque jornalístico, de forma que se possa melhor observar as transformações na dinâmica informativa?

No capítulo 1, “O espírito do tempo na modernidade e na contemporaneidade”, são estabelecidos os marcos teóricos a partir de autores como Bauman (2000; BORDONI; BAUMAN, 2014), Giddens (1991) e Bordoni (BORDONI; BAUMAN, 2014) que se debruçam acerca das mudanças de caráter social, filosófico e político entre a modernidade clássica – caracterizada, sobretudo, pela razão – e a contemporânea – de verve mais subjetiva

e relativizante. Berardi (2019) conduz o pensamento para as manifestações de caráter subjetivo, artístico e políticas desse espírito comum, de 1909 a 2009, e Kakutani (2018), por sua vez, aborda as complexidades da fase derradeira, embora com teorizações, de forma mais sintomática e factual.

Em “O produto fílmico como forma de ver o tempo”, o filme pode ser interpretado, segundo Barros (2011), como chave hermenêutica para uma dialética entre o aparato técnico (BENJAMIN, 2018) e produto estético (BARROS, 2017; RANCIÈRE, 2009). Ainda aqui, é apresentada, com o auxílio de Daros (2018; 2019), a metodologia crítica de Kellner (2001; 2016), como proposta para as análises subsequentes pautadas na lógica do teórico da “cultura da mídia” de “texto à luz do contexto” (KELLNER, 2001). Por fim, Senra (1997), Tarapanoff (2014), Berger (2002), Dávila (2003) e Travancas (2001) tratam da relação jornalismo-cinema de forma abrangente, trazendo possíveis motivações a respeito da recorrência desse tipo de filme na produção hollywoodiana. Num segundo momento, após um breve panorama do *newspaper movies*, tratam do jornalista propriamente e sua construção social como personagem da cultura estadunidense.

Com a ajuda de Ciro Marcondes Filho (2000) a respeito da história dessa atividade, “O *zeitgeist* jornalístico trazido pelo cinema”, terceiro capítulo deste trabalho, analisa, a partir da hipótese hegeliana sustentada pelo método de Kellner (2001; 2016) e com toda a fundamentação teórica trazida, três paradigmáticos momentos da informação: era dos magnatas do começo do século XX, quando poucos homens detinham poder absoluto (*Cidadão Kane*); era da linguagem audiovisual como geradora de entretenimento e impulsionadora da subjetividade (*Rede de Intrigas*); avanço da virtualização, do acesso à informação e de mudanças estruturais com o advento da internet (*Snowden - Herói ou Traidor*).

1 O ESPÍRITO DO TEMPO NA MODERNIDADE E NA CONTEMPORANEIDADE

“Aliás, não é difícil ver que nosso tempo é um tempo de nascimento e trânsito para uma nova época. O espírito rompeu com o mundo de seu *ser-aí* e de seu representar, que até hoje durou; está a ponto de submergi-lo no passado, e se entrega à tarefa de sua transformação. Certamente, o espírito nunca está em repouso, mas sempre tomado por um movimento para a frente.”
Hegel em *Fenomenologia do Espírito* (1992, p. 26)

Durante a turbulência geracional de seus dezenove anos e já ingressado em seus primeiros estudos no seminário de *Tübingen*, a sudoeste da Alemanha, o jovem Georg W. Friedrich Hegel [1770-1831], ao lado dos colegas Friedrich Hölderlin [1770-1843] e Friedrich W. Schelling [1775-1854], testemunhava em 1789 os tremores do acontecimento que seria ulteriormente conhecido como o auge da era moderna: a Revolução Francesa. A questão do contexto histórico, tendo em vista a vida e obra desse autor, é bastante cara. Hegel era convicto de que a Revolução, assim como outros momentos da história, não poderia ser entendida por meio de argumentos isolados ou pelo acaso. Para ele, o real é relacional, ou seja, só pode ser considerado à medida que vai de encontro às contradições cotidianas que o circundam. Qualquer produção intelectual, artística ou casual, assim como as maiores paixões humanas, são, para esse filósofo, frutos indelévels de seu espaço e tempo (BORGES, 2011).

Notável representante do idealismo alemão¹, Hegel promoveu um esforço inédito, digno de uma filosofia moderna: contar a história da humanidade como uma grande narrativa, com início, meio e fim, em *Filosofia da História* (1837) – sua última e póstuma produção. A metáfora que guia a jornada, dos Antigos a Napoleão, é o Espírito Absoluto². Para Hegel, ele pode ser entendido como a instância representante de todo o amálgama daquilo gerado pela

¹ Corrente de pensamento inspirada na filosofia idealista de Immanuel Kant e no romantismo alemão, o idealismo alemão buscava compreender a lógica do mundo a partir de uma ideia sistêmica que abarcasse todas as coisas. Convicto de que a filosofia deveria articular uma visão sinóptica de todos os nossos interesses básicos num empreendimento profundamente autônomo e unificado, um todo orgânico, Hegel elaborou – junto a Fichte, Schelling e outros – aquela que foi possivelmente a especulação mais sofisticada e ambiciosa da história do pensamento (O ESTADO DA ARTE, 2018) Cf. <<http://oestadodaarte.com.br/o-idealismo-alemao/>>.

² A síntese da dialética hegeliana é composta por Espírito Subjetivo (Tese), Espírito Objetivo (Antítese) e Espírito Absoluto (Síntese). O primeiro é o espírito humano individual, contendo tudo aquilo que cerca a psicologia humana (desejos, emoções, percepção, imaginação, memória); o segundo objetiva-se na Moral, no Direito, na História e na Política humanas, no qual a subjetividade torna-se objetiva em instituições. O terceiro momento, Espírito Absoluto, concilia a dicotomia dos anteriores, momento no qual a subjetividade humana encontra-se com sua objetividade, tomando, portanto, consciência de si (HEGEL, 2008).

experiência humana em sua totalidade, como se tudo o que o homem fizera desde seu surgimento – conquistas, guerras, inspirações, revoluções – fosse diluído e reincorporado numa única *persona* que, para o idealista, caminhava rumo à liberdade e ao autoconhecimento.

Na criança, depois de longo período de nutrição tranquila, a primeira respiração – um salto qualitativo – interrompe o lento processo do puro crescimento quantitativo; e a criança está nascida. Do mesmo modo, o espírito que se forma lentamente, em direção à sua nova figura, vai desmanchando tijolo por tijolo o edifício de seu *mundo* anterior (HEGEL, 1992, p. 26 – grifo do autor).

No entanto, é reducionista assumir Hegel como puramente idealista. O filósofo é, acima de tudo, um dialético (do grego *dia*, dualidade, troca; *lektikós*, palavra, razão). Seu sistema de pensamento, que culmina na imagem metafórica ou simbólica do Espírito Absoluto - que conduz e representa a História - gira sempre em torno da ideia de contradição. Na ótica de Hegel, o real nunca é estanque, ou seja, nunca está em harmonia. Ele é sempre relacional, está sempre em conflito, num jogo ininterrupto de oposições. O Absoluto ou Espírito Absoluto nada mais é que a “suspensão” (do alemão, *aufheben*) de outras duas ideias em conflito.

Daí é possível associa-lo ao *zeitgeist*, à medida que um tempo precisa de outro para se estabelecer. A Renascença, por exemplo, teria exigido necessariamente a maturação intelectual, espiritual e artística da Idade Média em gestação para que pudesse transbordar no século 16. A era das Luzes - não por acaso contexto de Hegel -, que surgirá com força em nações como França, Alemanha e Inglaterra, foi precedida de um absolutismo desenfreado em diversas regiões do mundo. Em outras palavras, Hegel entende que uma leitura da História exigirá sempre o contexto como fator motriz, um contexto em constante transformação.

Para a filósofa Marly Carvalho Soares, o tempo histórico é a manifestação do Espírito e está sujeito a mudanças; em suas palavras, “o espírito humano parte em primeiro lugar da inconsciência em relação ao tempo histórico, e aos poucos vai tomando consciência do tempo [...]. O homem torna-se sujeito da História, isto é, responsável pela captação dos diversos sentidos na história e na cultura” (SOARES, 2013). Nesse diálogo promovido pela

consciência, ou talvez pela inconsciência humana coletiva, é que o espírito do tempo pode ser percebido.

*Zeitgeist*³ é um termo alemão que pode significar “espírito do tempo”, “espírito de uma época” ou “sinal dos tempos”. Em suma, é o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo durante cada momento de sua história. Hegel acreditava que esse estado de coisas se manifestava mais plenamente dentre os campos da arte e da religião, cabendo à filosofia o esclarecimento de suas manifestações. No que tange à arte, esta é sempre, seja qual for, produto manifesto de seu tempo, e o artista, mesmo que não deseje, revela-o igualmente em qualquer trabalho que o faça.

Neste sentido, não haveria maneira, por exemplo, de se reproduzir a arte de Yoko Ono [1933-], Takashi Murakami [1962-] ou Jeff Koons [1955-] na Idade Média, uma vez que “o homem da idade média não pode se por as questões que o homem contemporâneo se põe” (NOVELLI, 2012, p. 79). O medievalismo dependeu puramente de sua atmosfera cristológica, sem o acréscimo da função social moralizante do espírito moderno. Agora e menos surpreendente é o contrário: o contemporâneo não é capaz de reproduzir a arte medieval ou qualquer outra que não pertença à sua época, pois seu melhor não será mais do que uma cópia, à medida que, ao tentar habitar uma esfera de realidade diferente da sua, será incapaz de ir além de sua própria aura⁴. As questões e preocupações que cada tempo carrega animam o que nele será manifesto. As diferentes feições do *geist* (espírito) são capazes de produzir, nesta visão, tanto a Capela Sistina, como a música de Chopin ou o mictório de Duchamp.

Partimos, portanto, da base conceitual hegeliana a fim de acessar possíveis ramificações ou caminhos alternativos. Seguindo o raciocínio de que toda obra é fruto de sua época, tentaremos observar de que forma os filmes contam a história das suas. Para isso, este capítulo é dividido em três subcapítulos. “Da modernidade à alta modernidade” traz teses de

³ “O conceito de *espírito de época* remonta ao filósofo e escritor alemão Johann Gottfried Herder e outros românticos, mas ficou melhor conhecido por Hegel em *Filosofia da História*. Em 1769, Herder escreveu uma crítica ao trabalho *Genius seculi* do filólogo Christian Adolph Klotz, introduzindo a palavra *Zeitgeist* como uma tradução de *genius seculi* (latim: *genius* – ‘espírito guardião’ e *saeculi* – ‘do século’). Os alemães românticos, tentados normalmente à redução filosófica do passado às essências, trataram de construir o *espírito da época* como um argumento histórico de sua defesa intelectual” (ZEITGEIST, s/d).

⁴ Aura é um termo apropriado por Walter Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, que teve sua primeira versão publicada no ano de 1936. O conceito foi utilizado para designar os elementos considerados, em suma, únicos e irrepetíveis da obra de arte original (BENJAMIN, 2018).

autores relevantes – Anthony Giddens (1991), Zygmunt Bauman (2000) e Carlo Bordoni (BORDONI; BAUMAN, 2014) – que se ocuparam da passagem do estado moderno ao que foi conhecido, em 1977, como pós-modernidade, ramificada posteriormente em terminologias alternativas, das quais a “alta modernidade” (GIDDENS, 1991) caberá melhor no presente trabalho. A segunda parte, “As nuances do espírito moderno”, ao aterrissar na história, atenta-se ao intervalo centenário de 1909 e 2009, seguindo a tese de Franco Berardi (2019). Entre a crença profética no futuro e seu posterior desvanecimento, muita coisa aconteceu. Para tanto, as diversas vanguardas e movimentos artísticos e sociais ocorridos nesse interim podem ser chave de interpretação para os processos de transformação do *geist* moderno. “Alguns sintomas da alta modernidade” dedica-se à exposição de sintomas próprios do contemporâneo baseando-se na tese de Michiko Kakutani (2018). O trabalho da autora norte-americana é inspirado na eleição e no primeiro ano de mandato de Donald Trump; em paralelo ao pensamento contra factual e por vezes conspiratório do trumpismo – e do bolsonarismo no Brasil – esta etapa analisa precedentes na história da democracia liberal avessos ao pensamento racional e científico, uma vez que a alta modernidade se caracteriza, entre outras coisas, pela pulverização de narrativas. Suas teses são esmiuçadas a fim de tratar de questões concernentes à política e problemas contemporâneos como o declínio da razão, a ascensão da subjetividade e o advento da sociabilidade virtual presente na pólis globalizada.

1.1 Da modernidade à alta modernidade

“A história é mais ou menos uma bobagem. Nós não queremos tradição. Queremos viver o presente, e a única história digna de interesse é a história que fazemos hoje”. O discurso de Henry Ford [1863-1947], empresário e transformador dos processos de produção, no *Chicago Tribune* em 1916, trazido por Bauman (2000, p. 151), fez eco ao cada vez mais categórico sentimento de seu tempo. No entanto, o *carpe diem* do novo milênio encontra-se anos-luz ao referido pelo magnata da indústria automotiva. Há um abismo real entre a outrora cobiçada fábrica fordista – segundo a reflexão de Bauman, “[...] lugar do encontro face a face, mas também do voto de ‘até que a morte nos separe’ entre o capital e o trabalho” (2000, p. 134) – e a filosofia empreendedora de Bill Gates – que, nas palavras de Richard Sennett, “parece livre da obsessão de agarrar-se às coisas. Seus produtos surgem furiosamente para

desaparecer como apareceram, enquanto Rockefeller queria possuir oleodutos, prédios, máquinas ou estradas-de-ferro por longo tempo” (SENNETT, 1998, p. 61-62).

A série de arte cinética (que explora efeitos visuais por meio de movimentos físicos ou ilusão de ótica) intitulada *Chromosaturations*, criada em 1965 pelo artista venezuelano Carlos Cruz-Diez, parece dar forma física, ou ao menos sensorial, ao estado de coisas volúvel característico da modernidade tardia. A cor trabalhada em Cruz-Diez deixa de ser um elemento fixo de mensagens codificadas para se transformar num acontecimento ou numa fenomenologia (MOLINA, 2012). Esse tipo de estética, diferente da clássica perspectiva linear – para entrar num clichê – não aponta para algum centro de referência localizado. A montagem parece escapar ao tempo do relógio e do calendário. Somente através da percepção única e inconstante do espectador que a obra se desdobra. Sensações, temporalidades e percepções são experimentadas a partir de cada momento vivido apenas no presente, anulando as noções de passado e futuro. Segundo o próprio autor, o que aqui se dá “é o conceito de um presente perpétuo” (Ibdem).

Figura 1 – Série *Chromosaturations* de Carlos Cruz-Diez.



Fonte: Follow The Colors⁵

A modernidade, para o filósofo social inglês Anthony Giddens, “refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII e que ulteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” (1991, p. 11). Historicamente, é o período marcado pelo rompimento com o pensamento escolástico⁶, entre outros de matizes supra-históricas, e da racionalidade humana como entendimento privilegiado do mundo, tendo conhecidamente como auge a Revolução Francesa. Isso soa libertador. O homem estaria finalmente livre para compreender o mundo segundo suas próprias faculdades. Porém, mesmo a nova era carregava igualmente normatividades implícitas. Ao substituir a providência divina pelo “progresso providencial” (GIDDENS, 1991), o homem acaba servindo a um tipo de ordem mais mundano que seu predecessor.

⁵ C.f.: <<https://followthecolours.com.br/art-attack/chromosaturacion-carlos-cruz-diez/>>.

⁶ “Seguindo-se ao período da escola patrística, a filosofia praticada no seio do cristianismo passou a ser ensinada em escolas, a partir do século IX. O período conhecido como escolástica perdurou até o fim da Idade Média e tem seu nome derivado da palavra latina ‘scholasticus’, que significa ‘aquele que pertence a uma escola’” (MACIEL, s/d). C.f.: <<https://www.infoescola.com/filosofia/escolastica/>>.

A divina providência foi por muito tempo uma ideia diretiva do pensamento cristão. Sem estas orientações precedentes, o Iluminismo, em primeiro lugar, dificilmente teria sido possível. Não é de forma alguma surpreendente que a defesa da razão desagrilhada apenas remodele as ideias do providencial, ao invés de removê-las. Um tipo de certeza (lei divina) foi substituído por outro (a certeza de nossos sentidos, da observação empírica), e a providência divina foi substituída pelo progresso providencial (GIDDENS, 1991, p. 54).

O imperativo da razão, intencional ou não, “[...] tanto proporcionava segurança como oferecia emancipação do dogma da tradição” (GIDDENS, 1991, p. 54). Esse processo ininterrupto foi senão intensificado com o passar dos séculos, tornando-se fundante para a construção do espírito moderno que conhecemos.

Foi preciso chegar à expressão máxima dessa racionalidade fria e calculista em Hiroshima e Nagasaki para que a dúvida fosse posta sobre a mesa. Havia desde esse rompimento um consenso tácito de que o cérebro estaria acima das demais interpretações possíveis (religiosas, espirituais, subjetivas). Após o período marcado por verdades absolutas, em que o cérebro valia mais que a intuição, e a segurança mais do que a angústia da dúvida, poucos imaginariam que “[...] as sementes do niilismo estavam no pensamento iluminista desde o início” (GIDDENS, 1991, p. 54).

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman [1925-2017] ilustrou esse estado através do processo de “fluidez” a que a modernidade tardia estaria submetida. A passagem química é característica de líquidos e gases. O que os distingue dos sólidos é que, se submetidos a algum tipo de tensão, os fluidos “[...] não mantêm sua forma com facilidade” (2000, p. 8). A inspiração vem do “derretimento dos sólidos” do *Manifesto Comunista* (1848), de Marx e Engels, que já possuía esse sentido.

Da mesma forma o autor distingue os modernos. Os da era “líquida” possuem a mesma dificuldade em “parar” (BAUMAN, 2000) como de depositar suas energias no presente ao invés de no futuro. Há, portanto, nesse estado um “[...] rápido declínio da antiga ilusão moderna: da crença de que há um fim do caminho em que andamos, um *telos* alcançável da mudança histórica [...]” (BAUMAN, 2000, p. 37). A ideia de um ponto de chegada alcançável no fim do arco-íris da complexidade pelo cálculo cartesiano viu-se

despedaçada na modernidade tardia. A ciência e a teoria mostraram-se frágeis no sentido de afirmar verdades absolutas – vide a teoria quântica⁷.

O que decorre disso, para Bauman (2000), é que “[assim] como antes, os antigos veículos do progresso estão vencidos, prontos para o ferro-velho, mas não há nenhuma invenção promissora à vista na qual possamos reinvestir a esperança de tirar da encrenca todas as vítimas desorientadas” (2014, p. 20), ou seja, a crença ilusória de pontos de ancoragem absolutos é de todo desfeita na contemporaneidade. A responsabilidade da vida, para ele, cabe agora unicamente ao indivíduo, seu único guia ante a indefinição e incerteza das coisas.

O estado de crise caracterizado por essa mudança de forma não é o mesmo daquele de 1929. A antiga aposta na desenvoltura do Estado administrado, responsável até então pela correção dos desvios ocasionais da mão invisível⁸, já não existe mais. Seus tentáculos multiplicaram-se até perder fôlego. Na década de 1970, devido à inflação e ao desemprego crescente, a locomotiva do progresso começou a frear e o Estado já não fora mais capaz de tomar conta de tudo sozinho como antes. Suas promessas já não produzem o mesmo efeito e as demandas, outrora vistas como monopólio seu, tornam-se onerosas e complexas demais uma vez que as nações se encontram cada vez mais envolvidas numa teia de acordos globais e fenômenos oscilantes muitas vezes imprevisíveis. A salvação “vinda de cima” (BAUMAN; BORDONI, 2000, p. 18) estava em vias de findar.

Diferente de sociólogos e teóricos simpatizantes de algum tipo de evolucionismo social ou teleologia histórica, Giddens encara a história, desde seus primórdios, inerentemente marcada por “descontinuidades” (1991). Levanta ainda duas hipóteses que podem ajudar a enxergar o fenômeno presente com mais nitidez: a primeira é o “desencaixe”. O termo refere-se ao “[...] ‘deslocamento’ das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo e espaço” (GIDDENS, 1991, p. 29).

⁷ Diferentemente das leis de Isaac Newton [1643-1727], que tinham como utilidade a previsão de eventos ligados especificamente a situações mundanas (como a lei de ação e reação), a teoria quântica, revelada pelos estudos de Erwin Schrodinger [1887-1961] em 1925, ao entrar numa realidade microscópica, é capaz de supor a respeito de eventos atômicos, porém é incapaz de prevê-los com exatidão, dando margem a fenômenos como o indeterminismo e a relacionalidade, estudados por essa teoria (O QUE É..., 2018). C.f.: <<https://www.youtube.com/watch?v=M9avJFXwXsM>>.

⁸ A “mão invisível do mercado” é um termo criado pelo escocês Adam Smith, no livro *Uma investigação sobre a natureza e a causa da riqueza das nações*. O conceito afirma que o próprio mercado pode se autorregular, sem precisar da intervenção do Estado para isso (REIS, 2019).

Mas que extensões são essas? O teórico inglês as define em duas categorias: “compromissos com rosto” e “compromissos sem rosto”. A primeira diz respeito a relações de co-presença estabelecidas entre trocas recíprocas por pessoas de carne e osso, e a segunda, à criação e desenvolvimento de algum tipo de “fê” em “fichas simbólicas” e “sistemas peritos”, definidos pelo autor como “sistemas abstratos” – os quais paira constantemente uma estranha mas naturalizada sensação de “aja-como-de-hábito” (Ibdem, p. 89).

Tomando como exemplo a viagem aérea, o ar casual estudado e a calma animação do pessoal de bordo são provavelmente tão importantes na renovação da confiança dos passageiros quanto qualquer quantidade de anúncios demonstrando estatisticamente o quão segura é a viagem aérea (GIDDENS, 1991, p. 89).

Cauteloso, Giddens (1991, p. 102, p. 133) desconsidera na alta modernidade um mundo colonizado por grandes sistemas impessoais. Há para ele, na verdade, uma “transformação da intimidade” à medida que certos tipos de relações são passíveis de serem mantidas à distância e laços pessoais podem ser estabelecidos com indivíduos antes desconhecidos.

O mundo moderno, para se sustentar evitando revoltas, precisa que as pessoas confiem nele com todas as suas forças. As relações de parentesco, ora determinantes a todo tipo de direcionamento voltado para a vida (casamento, vocação profissional, religião), são substituídas por interações pessoais íntimas (amigos, relacionamentos) e impessoais (auto-ajuda, empreendedorismo, *coaching*). A religião, responsável pelo *telos* pré-moderno, assim como a comunidade local é pelas tradições, pelo comércio, trabalho e guerras, foram substituídas, respectivamente pelo “pensamento contra-factual orientado para o futuro” (GIDDENS, 1991, p. 92). Ou seja, por uma situação que ainda não aconteceu, mas poderia ter acontecido – seja o progresso científico, material ou intelectual – que fornece sentido a esse estado de coisas.

O segundo movimento descontínuo deriva do conceito de “reflexividade” (GIDDENS, 1991). Consequência do próprio Iluminismo, a razão, no contexto da vida social, pressupõe que as práticas sociais sejam “[...] constantemente examinadas e reformadas à luz de informação renovada sobre estas próprias práticas, alterando assim constitutivamente seu caráter” (Ibdem, p. 45). Ao contrário dos números, a ciência humana – que traz à tona questões menos exatas como a democracia, a política e a convivência – é nula em verdades

absolutas, o que coloca, portanto, a “circularidade da razão” em órbita (Ibdem, p. 48), uma espécie de efeito bumerangue, no qual o sopro da contingência e das incertezas é capaz de trazer questões de volta a seu ponto de partida, sendo estas, portanto, frequentemente passíveis de reavaliação e correções.

Para ele, o que isso acarreta “[...] é que a vida pessoal torna-se atenuada e privada de pontos de referência firmes: há uma volta para dentro, para a subjetividade humana, e o significado e a estabilidade são buscados no eu interior” (GIDDENS, 1991, p. 118). Da mesma forma, para Bauman (2000), o senso de individualidade no mundo líquido encontra dificuldades em estabelecer parâmetros seguros. O marketing percebeu isso e se deu ao trabalho de nos vender não apenas roupas e acessórios, mas sentidos de identidade. Escolhemos entre o casual da *Levi's*, o alternativo da *Forever 21* e a elegância jovial da *Zara* como formas legítimas de pertencimento e autoafirmação.

A sociologia clássica de Karl Marx, Émile Durkheim e Max Weber, segundo Giddens (1991), observa, respectivamente, o capitalismo, o industrialismo e o ímpeto de racionalização como as tônicas desse processo. Giddens procura não se ater a uma única força motivadora. Para ele, entre os vários fatores, o capitalismo possui papel importante no afastamento das instituições do mundo tradicional decorrente dos intercâmbios estabelecidos entre o “empreendimento econômico competitivo” e os “processos generalizados de transformação em mercadoria” (1991). Já o industrialismo e a tecnologia, frutos da tentativa racional cada vez mais produtivamente assertiva, tornam-se aliados do primeiro à medida que mostram sua eficiência e barateamento de custos.

Em adição ao capitalismo e ao industrialismo, soma-se a vigilância e o poder militar como mantenedoras do Estado-nação. De maneira interligada, a vigilância age no sentido *lato*, no controle de informação e na supervisão social, ao passo que o poder militar opera no sentido *stricto*, detido ao controle dos meios de violência (GIDDENS, 1991). O surgimento do Estado-nação, conceito fruto dos quatro componentes citados, é a cristalização dessa dinâmica, os quais, por menores e mais precários que fossem, eram extremamente mais organizados, do ponto de vista civilizatório, que os estados pré-modernos. Em resumo, o industrialismo, movido pelo impulso capitalista, torna-se a dinâmica elementar das relações estabelecidas entre o homem e a natureza. Em paralelo, a vigilância e o poder militar garantem formas de controle e proteção ao novo modelo de organização social estabelecido.

Nos setores industrializados do globo – e, crescentemente, por toda parte – os seres humanos vivem num *ambiente criado*, um ambiente de ação que, é claro, é físico, mas não mais apenas natural. Não somente o ambiente construído das áreas urbanas, mas a maioria das outras paisagens também se torna sujeita à coordenação e controle humanos (GIDDENS, 1991, p. 66).

Soma-se aqui ainda o fator último da globalização, processo de aprofundamento internacional de integração econômica, social, cultural e política ocorrido entre o final do século XX e começo de XXI, impulsionado pelos avanços mercadológicos multilaterais incentivados pelo fim da Guerra Fria, o advento de novas ferramentas de comunicação e o avanço da internet. Nessa simbiose, produz-se algo peculiar: “[...] acontecimentos locais são modelados por eventos ocorrendo a muitas milhas de distância e vice-versa” (GIDDENS, 1991, p. 69). Significativo aqui são menos videoconferências entre Nova Iorque e Madagascar e mais o contexto das relações internacionais em condições de globalização. O aumento do dólar, a possível guerra entre EUA e Irã e o surto do Covid-19 na China possuem consequências que não afetam apenas estes países. Toda uma engrenagem global é igualmente afetada por qualquer tipo de oscilação (econômica, comunicativa ambiental) a qual não cabe isolacionismos. O mesmo acontece na comunicação.

A comunidade global dos novos tempos ou a “inteligência coletiva” descrita pelo teórico francês Pierre Levy [1956-] como formas de pensamento e reflexão tornadas possíveis pelas novas redes abertas de comunicação via internet, contribui para o intercâmbio cultural ao mesmo tempo que o desverticaliza. Uma vez que nivela sob o mesmo patamar todo e qualquer tipo de cultura, tradição, raça ou credo, a comunidade global é capaz de estabelecer, segundo o prenúncio de Bauman (2014), “[...] [uma] condição madura para ser explorada por demagogos que sejam ociosos, iludidos e arrogantes o bastante para prometer um atalho para a felicidade [...]” (p. 83-84).

O sociólogo polonês não acreditava que estaríamos nos desviando da modernidade. Contrapondo a tese do sociólogo Carlo Bordoni (BORDONI; BAUMAN, 2014), de que o fim da era moderna estaria decretado à medida que a nova era havia subestimado a antiga ao preencher seu espaço com “[...] brilhos, imagens, cores e sons [...]” e substituindo “substância por aparência” e “valores por participação” (BORDONI; BAUMAN, 2014, p. 71), Bauman é enfático:

Como quer que você chame o presente capítulo da história moderna [...], esse capítulo não conta uma história em que a promessa moderna está sendo minada e escarnecida; ao contrário, conta uma história em que ela é ressuscitada, reinventada, reencarnada, espanada e vestida num traje reciclado e revigorado, ou novinho em folha; e está sendo lançada num novo trilho, ajustado para veículos de alta velocidade. Chego à tentação de dizer que foi em nosso tempo que a promessa original da modernidade alcançou sua fruição mais plena (BORDONI; BAUMAN, 2014, p. 71).

O fato de as promessas da modernidade clássica caírem por terra não faz da história recente um período diferente. Após o terremoto de Lisboa de 1755, o espírito moderno subordinara à razão, ancorada pela prevenção e pela ciência, qualquer tipo de desastre natural – para os cartesianos, “desastre moral” (BORDONI; BAUMAN, 2014), uma vez que o homem deteria os instrumentos garantidos pela ciência a fim de evitar qualquer espécie de falha contingente. Porém, a história da ciência não pode se considerar linear ou inequívoca. As “ilusões juvenis da modernidade” (Ibidem, p. 75), para Bauman, não mais se sustentam, a saber: “[...] a mais importante, a ilusão de que o fracasso de qualquer estratégia [...] não constitui uma prova final da futilidade da promessa, e que uma estratégia segura será afinal encontrada [...]” (Ibidem, p. 75). Em outras palavras, a vã suposição de que toda contingência seria capaz de ser prevista e que a racionalidade resolveria todo e qualquer tipo de problema mundano.

Figura 2 – Ilustração do terremoto de Lisboa de 1755



Fonte: Observador⁹

Talvez seja essa a maior ruína deixada pela modernidade clássica. O que resta agora – passada a crença no cérebro humano de manipular os “desvios” da natureza e organizar as irregularidades do irregular – são os vestígios desse passado. A Modernidade, como vimos, não desaparece; talvez tenha deixado sua inicial maiúscula para trás. Passada a era de certezas, o estado de espírito moderno ainda é curiosamente sentido – e com mais força ainda. Tal como o *Anjo da História*¹⁰ de Walter Benjamin, Giddens enxerga no carro de Jagrená a metáfora integradora da fase moderna corrente: “[...] uma máquina em movimento de enorme potência que, coletivamente como seres humanos, podemos guiar até certo ponto mas que também ameaça escapar de nosso controle e poderia se espatifar” (GIDDENS, 1991, p. 140).

⁹ C.f.: <<https://observador.pt/especiais/terramoto-de-1755-a-tragedia-que-arrasou-lisboa-e-tambem-mudou-o-mundo/>>.

¹⁰ Leitura da obra *Angelus Novus*, de Paul Klee, na qual o ensaísta alemão Walter Benjamin [1892-1940] enxerga um anjo que intenta se afastar de algo que o encara fixamente – a montanha de ruínas dos acontecimentos da história – ao passo que é vorazmente soprado contra sua direção por uma tempestade que o conduz incansavelmente ao progresso (ORICCHIO, 2008).

São diversos os termos utilizados para dar nome ao período histórico trabalhado nessa argumentação. Popularizado pela primeira vez em 1979 como “pós-modernidade” por Jean-François Lyotard [1924-1998] em *A condição pós-moderna*, passando por “modernidade reflexiva” (BECK, 1994), “hipermodernidade” (LIPOVETSKY, 2004), “modernidade líquida” (BAUMAN, 2000), entre outros, o conceito adotado mais consonante com as ideias deste trabalho é de “alta modernidade” (GIDDENS, 1991) – uma vez que, a despeito do revisionismo radical das premissas clássicas da modernidade observado até aqui, a era de hoje, na visão inspirada por Giddens (1991) e Bauman (2014), não se desloca de sua precedente como a desenvolve em patamar ainda mais sofisticado.

1.2 As nuances do espírito moderno

Na tentativa de aproximação do *zeitgeist* moderno, o panorama apresentado pelo sociólogo italiano Franco Berardi [1949-], que procura iluminar as transformações do imaginário moderno por meio das contrastantes visões de futuro presentes de 1909 a 2009, é de grande valia para este trabalho. Para Berardi, o século XX é a “linha de chegada e realização das promessas da modernidade” e só tem início no momento que os futuristas anunciam “o advento do reino da máquina, da velocidade e da guerra” (2019, p. 13). O 1º Manifesto Futurista, publicado em 20 de fevereiro de 1909 por Filippo Tommaso Marinetti [1876-1944] na manchete do parisiense *Le Figaro*, seria a primeira declaração consciente do que seria depois conhecido pelo nome de vanguarda e “[...] [o] primeiro ato consciente do século que acreditou no futuro” (BERARDI, 2019, p. 13). Utopia moderna e gesto radical ambicioso, o futurismo foi a “alma estética” (Ibidem, p. 15) do espírito do capitalismo avançado que viria por influenciar todo o processo produtivo e a criação do ambiente urbano que conhecemos.

Figura 3 – *Il Trittico della Velocità: II Via* (1927), quadro futurista de Geraldo Dottori.



Fonte: Wikiart¹¹

Il Trittico della Velocità: II Via (1927), de Geraldo Dottori, brinda de forma entusiástica valores intrínsecos do futurismo italiano – a saber, a técnica, o progresso e a velocidade –, assim como os “essenciais” – segundo o manifesto: a coragem, a revolta e a audácia (BERARDI, 2019). O mosaico cubista, composto de recortes abstratos da vida apressada dos grandes centros urbanos, desenha ao mesmo tempo um arranha-céu, que se dirige ao infinito, e uma face no centro da tela, que revela o caráter anímico do espírito futurista. Curiosamente, a mesma verve teleológica¹² iluminista de Hegel na crença de um futuro tangível pode ser observada nas hipérboles de Marinetti, como nas tintas e colagens de artistas desse movimento.

¹¹ C.f.: <<https://www.wikiart.org/en/gerardo-dottori/il-trittico-della-velocit-il-via-1927>>.

¹² Ciência que se pauta no conceito de finalidade (causas finais) como essencial na sistematização das alterações da realidade, existindo uma causa fundamental que rege, através de metas, propósitos e objetivos, a humanidade, a natureza, seus seres e fenômenos. Cf. <<https://www.dicio.com.br/teleologico/>>

O futurismo, especificamente na Itália, além de sinalizar o vindouro espírito dos anos 1930, constituía uma tentativa de inserir esta nação no rol das potências de sua época. O país buscava construir uma política colonialista, e a única maneira de atingi-la seria investindo em processos de modernização e militarização.

Paralelo ao esforço italiano, o futurismo ocorrera igualmente na Rússia, embora sob moldes diferentes. Segundo o romantismo poético de escritores como Vladimir Maiakóvski [1893-1930], seria necessário “arrancar alegria ao futuro” (BERARDI, 2019, p. 34), ou seja, em tempos de guerra civil e onda crescente de conformismo, marginalização e repressão, a tentativa seria enxergar no futuro o horizonte de paz perdido – mesmo que isso significasse, na prática, o esboço de um vindouro regime autoritário. Contrário ao de vocação italiana “essencialmente nacionalista, agressiva e machista”, o futurismo russo adotava, segundo este autor, um viés “internacionalista”, afirmava o “valor solidário da luta de classes” e detinha a “ideia libertária e igualitária da relação entre os sexos” (BERARDI, 2019, p. 34).

A inspiração simbolista de poetas como Velimir Khlébnikov [1885-1922] em extrair o que estava para além da linguagem referencial, o “a-significante” (BERARDI, 2019), é observada – mesmo que surgida em oposição a essa abordagem – nos italianos, visto que tanto eles como os russos traziam consigo “[...] a intenção antirrealista, a inspiração a uma linguagem que evoca mais do que descreve (BERARDI, 2019, p.51). A poesia, dessa forma, é útil na tentativa de “extrair sentido” (Ibidem), em elaborar algum tipo de imaginação utópica ante a realidade caótica que se tornara a cidade de burgueses *versus* proletários.

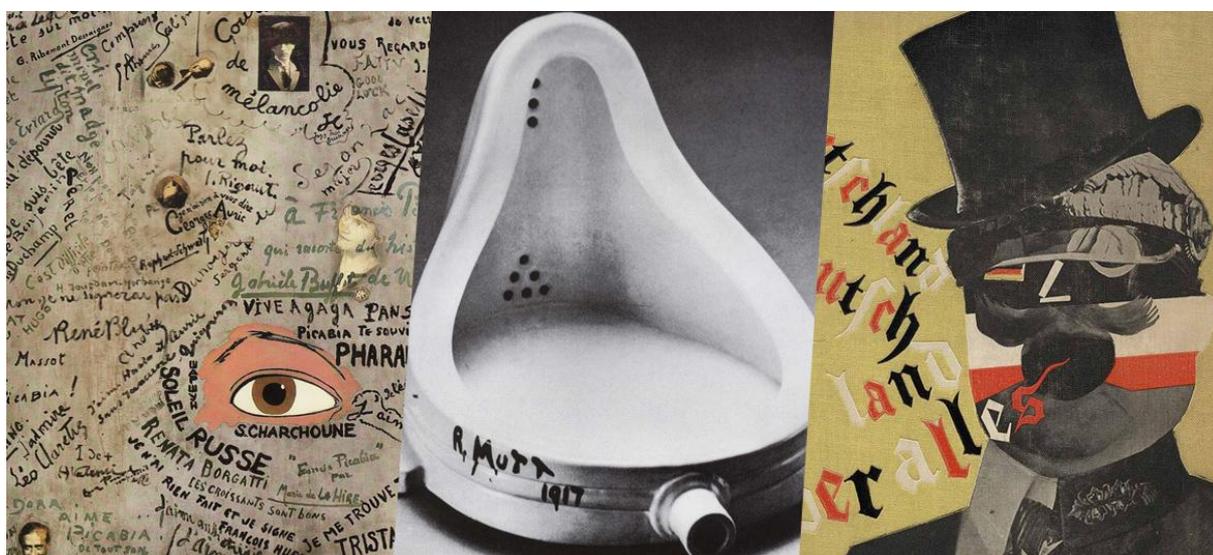
Para Khlébnikov, “uma poesia tem algo a ver com voo; no mais breve possível sua linguagem tem que cobrir a maior distância de imagem e pensamento” (BERARDI, 2019, p. 56). O uso de poesia e do simbolismo como métodos de fuga da realidade foram igualmente adotados aos interesses da propaganda (mercadológica e política) por sua capacidade notável de “[...] extrair o máximo de conteúdo no menor tempo possível” (Ibidem, p. 55). A publicidade surge dessa dialética entre imaginação subversiva e libertária da palavra somada às exigências econômicas do mercado. Em suma, o espírito positivista da época aliava, de uma maneira ou de outra – e por mais estranho isso que pudesse parecer –, técnica e modernização a ideais utópicos e transgressores.

O ponto de inflexão dessa perspectiva tem início com a “ironia dadaísta” (BERARDI, 2019). Ante o incontestável e hiperbólico gesto de controle e racionalização inequívoco da

história, “[...] o ‘dadá’ ri da necessidade. O gesto dadaísta não se insere na série geradora definível como história. Não a História, mas as histórias, a multiplicação das derivações, o abandonar-se ao fluxo dos acontecimentos” (BERARDI, 2019, p. 80). O dadá nada mais é que um movimento de negação.

Surgido na Zurique de 1916, é a tentativa de resposta ao racionalismo desenfreado que a Primeira Grande Guerra impusera às consciências de forma jamais vista. Ao louvar a “incoerência, o absurdo e o caos” (MIRANDA, 2015), Tristan Tzara [1896-1963], Marcel Duchamp [1887-1968], Francis Picabia [1879-1953], Man Ray [1890-1976] e outros protestavam contra os preceitos de uma sociedade estagnada e obcecada pela guerra. O dadaísmo, assim, tornara-se berço de uma espécie de filosofia da contestação, abrindo caminhos para a tentativa sessentista antiautoritária e contracultural de “ampliar a área do possível” (BERARDI, 2019, p. 80) ou da consciência, presentificada sequencialmente no surrealismo, na cultura hippie e no próprio *rock-n-roll*.

Figura 4 – Na sequência, obras de Francis Picabia, Marcel Duchamp e colagem



Fonte: Canto dos Clássicos¹³

Entre as décadas de 40 e 50, em meio a todo processo que trouxera a errância e a dúvida ao centro do debate, houve uma alternância de projeções acerca do dia de amanhã. Da utopia, que, mesmo equivocada em suas verdades, acreditava num futuro para a humanidade, o ponteiro é invertido em direção à distopia. Para além dos clássicos romances de George

¹³ C.f. <<https://www.cantodosclassicos.com/dadaismo/>>.

Orwell [1903-1950], Aldous Huxley [1894-1963] e Ray Bradbury [1920-2012], é a ficção científica o “laboratório central dessa mudança radical” (BERARDI, 2019, p. 95). Escritores como Isaac Asimov [1920-1992], Philip Joseph Farmer [1918-2009] e Philip Dick [1928-1982] deram vida em seus escritos a uma humanidade capaz de se estender infinitamente, por meio da tecnologia e suas ramificações, para além dos limites do espaço e do tempo.

No entreguerras, a palavra *futuro* ainda estava presente na distopia, mesmo que em forma de crise, privação e opressão – representada por perspectivas catastróficas tendo como inimigos máquinas e robôs. Nas décadas seguintes, foi perdendo força, uma vez que processos telemáticos e robóticos se expandiram de tal maneira que a relação humana foi igualmente afetada, não havendo mais divisão entre mundo real e virtual-cibernético. Nomes como Philip Dick [1928-1982] e William Gibson [1948-] criaram ficções nessa linha de raciocínio. O “totalitarismo político” que pretendia “anular e submeter as temporalidades singulares com a imposição de um futuro ideológico, hierárquico, linear e finalista” dá lugar ao “totalitarismo sem totalidade da integração funcional” que produz as coisas segundo o “princípio de correspondência ao código” (BERARDI, 2019, p. 99).

O imaginário anterior da expansão espacial e extraterrestre, por vezes aterrorizante, caminhava em direção a um futuro imaginável. Por motivos diversos, o curso foi reprogramado e o humano voltou-se para a conquista do “espaço interno, do mundo interior, o espaço da mente, da alma: o espaço temporal” (Ibdem, p. 108) – diria ainda, o espaço inimaginável. A citação de Rick Deckard em *Blade Runner*¹⁴ (1982) “Todas essas lembranças se apagarão com o tempo, como lágrimas na chuva” representa o sentimento de ameaça da espécie ante a inextinguível simbiose humano-máquina.

Como pode haver futuro quando tudo já está escrito? A técnica, divindade benéfica da qual o futurismo esperava a beleza, a velocidade, a riqueza e, sobretudo, o futuro, revelou-se uma divindade despótica que anula o futuro, transformando o tempo em repetição, em ilimitada geração de fragmentos idênticos (BERARDI, 2019, p. 99).

¹⁴ Filme inspirado em *Android Dream of Electric Sheep*, de Philip Dick.

Figura 5 – *Blade Runner* (1982)



Fonte: Magazine HD¹⁵

O modelo fordista de “organização científica do trabalho” (BAUMAN, 2000), admirado por capitalistas e comunistas como Lênin – pautado no pressuposto weberiano da “racionalidade instrumental”, que entendia o destino da história humana dado como sabido, cabendo às pessoas ocuparem-se dos meios e não dos fins – definitivamente não é o mesmo com as mudanças do pós guerra.

Na ótica baumaniana, os prognósticos sólidos de Orwell e Huxley já não fazem mais sentido num mundo onde a “cabine do piloto está vazia” (BAUMAN, 2000, p. 71). Para o autor, o capitalismo leve descortina uma capilaridade de vozes, narrativas, gostos e credos tamanha que não é mais possível encontrar qualquer Grande Irmão na multidão – “não saber os fins, em lugar da incerteza tradicional de não saber os meios” (SCHULZE *apud* BAUMAN, 2000, p.72). Segundo Bauman, esse tipo de capitalismo não abole e nem torna dispensáveis autoridades vigentes. Permite, na verdade, uma quantidade tão grande que nenhuma é capaz de durar por muito tempo e chegar a uma posição de exclusividade sobre as demais.

Berardi faz um parêntesis dizendo que é no ano de 1977 especificamente que “a modernidade começa a se dissolver” (2019, p. 85). Naquele ano, pontos-chave da revolução informativa e tecnológica se assentavam: Steve Wozniak e Steve Jobs desenvolvem a filosofia da Apple, lançando ao mesmo tempo suas interfaces; Alain Minc e Simon Nora escrevem *A informatização da sociedade*, “[...] texto que teoriza a crise iminente do conceito de Estado nacional por causa dos efeitos da telemática” (BERARDI, 2019, p. 85); e Jean-François Lyotard produz *A condição pós-moderna*, clássico que popularizaria o termo daí em diante.

¹⁵ C.f.: <<https://www.magazine-hd.com/apps/wp/classic-fever-blade-runner-1982/>>.

Ecoando as “fichas simbólicas” e os “sistemas peritos” de Giddens (1991), Cazaloto (2013) entende a dissolução social como sintoma do processo histórico de virtualização das comunidades. Tal fenômeno surge com o advento da mídia impressa, que traz à tona um *ethos* (ou discurso comum) alternativo, dessa vez não advindo de instituições marcadas pela localidade e pelo tempo (núcleo familiar, comunidades religiosas, de ofício, de pertencimento).

Por questões econômicas e linguísticas, jornais, revistas e folhetins eram restritos a determinados tipos de público, porém, os meios de comunicação eletrônicos de massa (principalmente o rádio e a televisão), por sua “vocalização globalizadora”, estabeleceram a “primeira onda” do processo de virtualização (CAZELOTO, 2013, p. 46). Os novos dispositivos conversavam mais e melhor com as audiências, eram mais rentáveis, impactavam por seu “realismo” (porque baseados em som e imagem), traziam maior variedade de temas – ligados, entre outras coisas, à vida comum (lazer, moda, costumes) – e, no sentido comunitário, reforçavam tanto laços territoriais, quanto “[...] propiciaram um alargamento dos laços afetivos e da pertença para além dos limites das nações” (CAZELOTO, 2013, p. 46).

Resultante disso é uma cultura que começa a disputar papel de “espelho” com a comunidade territorial (Ibdem). No passado, os pontos de referência eram predominantemente “sólidos” (BAUMAN, 2000), marcados pela tradição, pelo ritual, pelo sacrifício e, sobretudo, pela impossibilidade de negação do grupo ou da instituição. O *lifestyle* que se apresenta no seu lugar (*american way of life*, por exemplo) é mais flexível, exige menor esforço e pode ser substituído por outro quando quiser.

Essa tensão entre cultura local e remota servirá de base para o fenômeno da globalização e do multiculturalismo contemporâneos. Por sua vez, “O efeito da virtualização moderna é a relativização (e, por fim, a neutralização mútua) dos valores com os quais o indivíduo avalia sua pertença e seus vínculos” (CAZELOTO, 2013, p. 48), o que Giddens possivelmente se referia com a ideia de “evaporação da grande narrativa” (1991, p. 12).

Outro motivo para as mudanças da alta modernidade estariam na substituição da vida centrada em torno do produtor na que teria os holofotes no consumidor. A sociedade produtora, para Bauman (2000, p. 90), “[...] tende a ser normativamente regulada. Há um mínimo de que se precisa a fim de manter-se vivo e ser capaz de fazer o que quer que o papel de produtor possa requerer, mas também um máximo com que se pode sonhar [...]”. Já a

consumidora, “[...] deve se bastar sem normas: ela é orientada pela sedução, por desejos sempre crescentes e quereres voláteis [...]” (2000, p. 90). O próprio sentido da palavra obediência, seguindo essa lógica, sofre uma transformação: a coerção física e autoritária dos tempos antigos tende a ser atualmente alcançada através de *soft powers*¹⁶ e mecanismos de atração e sedução dos discursos voltados ao consumidor (2000, p. 101).

A ex-primeira-ministra britânica Margaret Thatcher [1923-2013] e o considerado pai da administração moderna, Peter Drucker [1909-2005], eram contrários a iniciativas, por vezes impositivas, do Estado em determinar o controle da vida privada em seus diversos aspectos, ao inserirem o indivíduo, ao invés da sociedade, no centro da capacidade de levar as coisas a cabo. A liberdade individual e o livre mercado promovidos pelo contexto americano e inglês oitocentista deram abertura a um tipo de pensamento que privilegiava, após décadas de estatismo burocrático, não mais o coletivo, mas o individual (BAUMAN, 2000).

Porém, a premissa radical de encontrar soluções biográficas para problemas sócio-históricos começa a ganhar terreno, e esse ideário desemboca na chamada “política vida”¹⁷. Ao passo que a esfera privada (intimidades, subjetividades) ganha relevância na esfera pública, produz-se um estado de incertezas, no qual cada indivíduo é convidado a encarar seus problemas unicamente através de dinâmicas de auto-realização ou auto-ajuda. Se antes, o passado tinha contornos definidos, “[...] viajamos agora sem uma ideia de destino que nos guie, não procuramos uma boa sociedade nem estamos muito certos sobre o que, na sociedade em que vivemos, nos faz inquietos e prontos para correr” (BAUMAN, 2000, p. 154).

Franco Berardi (2019) crê que é possível esboçar o estado de espírito final do da modernidade tardia a partir do conceito cunhado por Deleuze e Guatarri em *Mil Platôs* (1980): o *rizoma*. Ao contrário de uma árvore, o *rizoma* possui estrutura subterrânea e tem como característica essencial “[...] não funcionar de forma simétrica, mas sim acêntrica, não hierárquica e que prolifera” (BERARDI, 2019, p. 118). Longe da lógica aristotélica de “não-

¹⁶ O autor Joseph Nye cunhou o termo *soft power* (poder suave) para se referir ao tipo de dominação que passou a ser corriqueira nas disputas mundiais por território: não mais nos campos de batalha, mas sim no âmbito da língua, do esporte, da religião e da cultura em geral (CORREIA, 2018).

¹⁷ A política-vida “refere-se a questões políticas que fluem a partir dos processos de auto-realização em contextos pós-tradicionais, onde influências globalizantes penetram profundamente no projeto reflexivo do eu e, inversamente, onde os processos de auto-realização influenciam as estratégias globais.” É a configuração da vida pessoal como parte integrante e influente da esfera política (GIDDENS, 2002, p. 197).

contradição¹⁸” e do princípio dialético de oposição e exclusão, o que constitui o *rizoma* é a “adjacência infinita”, a qual se pode fazer com uma série de planos os quais “podem se sobrepor, mas que nunca serão excludentes” (2019, p. 118).

Esse tipo de constituição das formas de pensamento esboça o horizonte da cultura em rede. A criação da *World Wide Web* deu bases para a criação da forma sociocultural que advém da relação de trocas entre sociedade, cultura e novas tecnologias de base micro-eletrônicas surgidas em meados da década de 1970: a cibercultura. Na relação promíscua entre “corpos, máquinas e fluxos” (BERARDI, 2019, p. 129) a que esta cultura é submetida, a sensibilidade tende a arrefecer quanto mais disseminada for a conexão. Para Berardi, “sensibilidade é a faculdade de compreender aqueles sinais que não podem ser verbalizados, ou seja, codificados de maneira discreta, verbal, digital” (2019, p. 156), pois ela pressupõe necessariamente o vínculo do contato humano – aquele que carrega significados como o de um olhar, um semblante ou um gesto que por vezes contradiz a fala, estranhos à linguagem cibernética.

Esse afastamento entre as coisas do mundo contingente e plurissemântico do virtual povoado de significantes aquém da realidade possui efeito direto na vida das pessoas. Em primeiro lugar, Berardi percebe a infelicidade pós-moderna, a saber, a “[...] consciência sem sensibilidade. Consciência sem a graça da harmonia entre o jogo cósmico e a derivação singular. Singularidade desarmônica” (BERARDI, 2019, p. 156). Outros efeitos são a hiperssexualização de nossos dias, o consumo crescente da pornografia – decorrentes desse estado de dessensibilização – e o suicídio, como verdadeiro fenômeno dessa época. Uma nova geração de jovens e adultos que teve início no Japão, mas pode ser observada com facilidade em outros países, são os *hikikomori* – conhecidos por viverem muito tempo em condições de permanente reclusão no espaço conectado do próprio quarto. Não exclusivamente pela tecnologia, mas por motivos geracionais de pressão e competição culturais como “rígidas normas sociais”, “altas expectativas manifestadas pelos pais” e “cultura da vergonha”, no caso específico deste país, somadas ao contexto ocidental de “estagnação econômica” e “globalização”, “fazem com que a sociedade japonesa [e geral] seja terreno fértil para sentimentos de inadequação e o desejo de querer se esconder do mundo” (GENT, 2019).

¹⁸ Na Lógica de Aristóteles, o princípio da não-contradição afirma que duas afirmações contraditórias não podem ser verdadeiras ao mesmo tempo. Ex: As duas proposições "A é B" e "A não é B" são mutuamente excludentes. C.f.: <<https://www.infoescola.com/filosofia/principio-da-nao-contradicao/>>.

1.3 Alguns sintomas da alta modernidade

Giddens (1991), há quase três décadas, percebia que a alta modernidade caracterizava-se pela “evaporação da grande narrativa”, a saber, “o ‘enredo’ dominante por meio do qual somos inseridos na história como seres tendo um passado definitivo, um futuro predizível” (1991, p. 12). A perspectiva desse novo tempo, para ele, depara-se com uma “pluralidade de reivindicações heterogêneas de conhecimento, na qual a ciência não tem lugar privilegiado” (1991, p. 12).

De Abraham Lincoln [1809-1865] a Barack Obama, havia a esperança de que os Estados Unidos e o resto do mundo, por consequência, caminhariam rumo ao progresso (científico, cultural, civilizatório) ancorado pelos ideais de tolerância, empirismo e emancipação, herdados do Iluminismo francês e americano. Para Obama, na observação de Kakutani (2018), havia por trás da vida notável de Abraham Lincoln – ascensão diante da pobreza, superação educacional-formativa, coragem e prudência na forma como encarara a dramática situação vivida pelo seu país – a admirável capacidade dos norte-americanos em “[...] se reinventar constantemente para se adaptar a sonhos cada vez maiores” (OBAMA, 2005). Para o democrata, havia uma energia que diferenciava aquele país dos demais, ao que dizia que é “exatamente essa energia que nos diferencia, uma sensação de que não há limites para as alturas que nossa nação pode alcançar” (OBAMA, 2005).

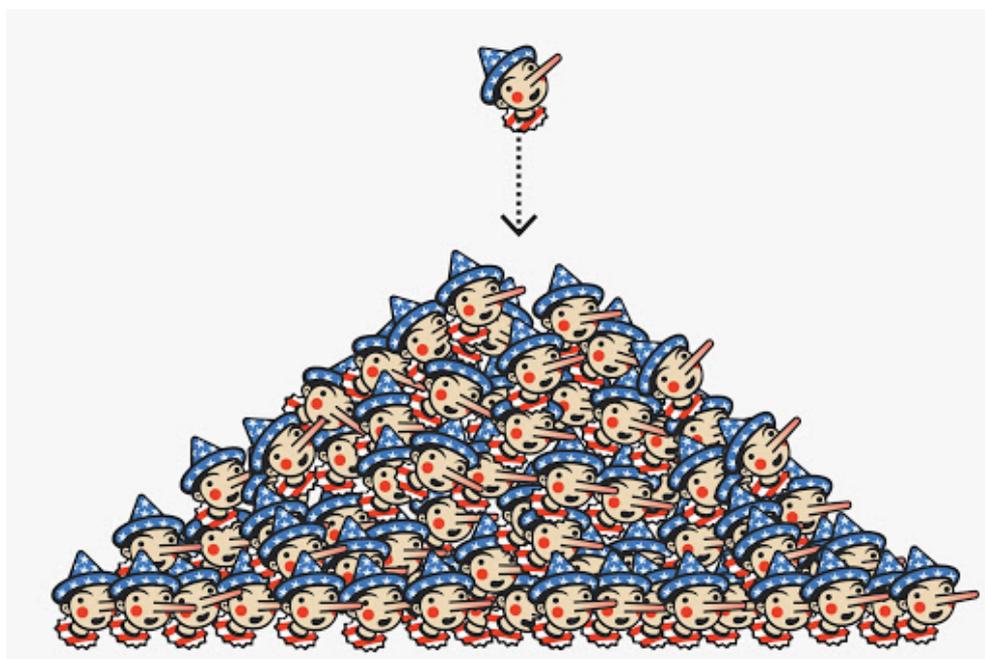
No entanto, em 2016, com a eleição de Donald Trump, os tempos já não são os mesmos e o ideário cristalizado na era Obama começa a dar sinais de opacidade. Michiko Kakutani, crítica literária do *The New York Times*, compreende a eleição do republicano como marco de uma era que o pensamento científico e racional, alicerces da modernidade clássica, perdem em grande medida sua força. Para ela, Trump “[...] preside uma administração que se tornou, em seu primeiro ano, a própria personificação dos princípios anti-iluministas, repudiando os princípios do racionalismo, da tolerância e do empirismo tanto nas políticas quanto no *modus operandi*” (2018, p. 30).

Durante os três primeiros anos de mandato, Trump cometera incríveis 16241 mentiras ou alegações enganosas (KESSLER; KELLY; RIZZO, 2020) – chegando em abril de 2019 à quantidade de 171 no prazo de apenas três dias – a maioria delas emitidas à rede *Fox* (AGUILAR, 2019). Ao assumir o cargo, desqualifica como *fake news* (notícias falsas) e *fake*

media (mídia falsa) os desmentidos de que sua cerimônia de posse teria mais pessoas que a de seu antecessor (POSSE..., 2017). Desde então, os ataques à imprensa vindos de cima tornaram-se cada vez mais frequentes e hostis.

Aquilo que mais impressiona nessa conjuntura, na leitura de Kakutani, é que a mais fragilizada nisso tudo é a própria imprensa. Ao invés do bom senso e a indignação apontarem como inadmissíveis as mentiras e falácias do *Bottomless Pinocchio* (“Pinóquio sem fim”, apelido do *The Washington Post* – vide figura 6), o eleitorado e boa parte da sociedade civil veem curiosamente nesta mesma imprensa a grande ameaça à sociedade. Segundo pesquisa realizada em dezembro de 2018 pelo Columbia Journalism Review, Reuters e Ipsos, 60% dos norte-americanos acreditam que jornalistas recebem dinheiro de suas fontes com frequência ou em algum momento de sua profissão (POLL..., 2019).

Figura 6 – *Bottomless Pinocchio*



Fonte: Washington Post¹⁹

No Brasil, Jair Bolsonaro, inspirado pelo chefe de estado americano, mentiu ou declarou afirmações distorcidas 472 vezes em pouco mais de um ano (FREITAS et al., 2020). Não apenas falácias escancaradas – como “montamos nossa equipe de forma técnica, sem o

¹⁹ C.f.: <<https://www.washingtonpost.com/politics/2018/12/10/meet-bottomless-pinocchio-new-rating-false-claim-repeated-over-over-again/>>.

tradicional viés político”, “11 meses sem corrupção no governo” (Ibdem) e a afirmação arrogantemente insustentável de que o vídeo publicado por ele convocando pessoas para as manifestações de 15 de março de 2020 seria na verdade referente a 2015 (BOLSONARO..., 2020) – mas, de forma ainda mais grave, com o deslocamento do campo do argumento para o da opinião, uma suposição que induz ao erro. Assim o fez com a insinuação sexual a respeito da jornalista Patrícia Campos Mello no caso da CPI das *Fake News*, por exemplo (REPÓRTER..., 2020), e com a alegação inócua de que sua eleição em primeiro turno teria sido fraudada pelo TSE (ORTE, 2020). No fundo, todos esses desvios têm um sentido muito evidente, mas que podem por vezes nos escapar: agem como nuvens de fumaça a fim de sobrepor uma pauta (mesmo que ficcional com o objetivo claro de desviar o foco da opinião pública) a outra – como uma espécie de Teoria do Agendamento²⁰ filtrada agora pelo poder político. A guerra das narrativas, e não dos fatos e argumentos, entra em curso.

Não por acaso, a palavra eleita para o ano de 2016 pelo *Oxford Dictionaries*, departamento da universidade de Oxford responsável pela elaboração de dicionários, foi pós-verdade (*post-truth*). A instituição a define como substantivo “que se relaciona ou denota circunstâncias nas quais fatos objetivos possuem influência menor em moldar a opinião pública do que quando apela-se à emoção e a crenças pessoais” (OXFORD LANGUAGES, 2016). Mentiras e conspirações envolvendo Barack Obama e Hilary Clinton durante a campanha de Donald Trump (COCKBURN, 2016) e informações falsas a respeito do Brexit na Grã-Bretanha, fizeram com que a frequência de uso do termo despontasse a partir daquele ano no debate público (Ibdem).

O cenário bélico provocado pela razão instrumental²¹ em seu estado máximo fora também o ponto de partida para o sentimento descrença com a objetividade. A base do argumento pós-moderno é de que ideias como realidade objetiva, progresso e mesmo consenso eram desconfiáveis, uma vez que o projeto moderno de organização lógica e racional caíram por terra junto com as ruínas dos anos 30.

²⁰ Na década de 1970, a dupla de pesquisadores Maxwell McCombs e Donald Shaw, desenvolveu uma teoria na qual se discute o fato de que é a mídia quem determina quais assuntos farão parte das conversas dos consumidores de notícias. Essa teoria que ganhou o nome de Teoria do Agendamento e defende que o público tende a dar mais importância aos assuntos que tem maior exposição nos meios de comunicação, sugerindo assim que é a mídia quem diz sobre o que iremos falar (BROWN, 2014).

²¹ “Razão instrumental” é um termo usado por Max Horkheimer no contexto de sua Teoria Crítica para designar o estado em que os processos racionais são plenamente operacionalizados na sociedade. C.f.: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Raz%C3%A3o_instrumental>.

Para pensadores como Foucault, Derrida e Lyotard, a verdade não era assim tão definitiva. O problema da suposição é que toda tentativa de negação, mesmo que justificada, abria caminhos em nível equivalente a narrativas alternativas. A alegação de parcialidade da ciência e a adoção de explicações aleatórias como assunção para questões complexas, por exemplo, contribui para Kakutani (2018) anos mais tarde, mesmo sem saber, para suposições negacionistas de caráter histórico e científico, e até mesmo geográfico (terraplanismo).

Uma vez que pontos de apoio extrínsecos encontram-se instáveis e não mais seguros, resta buscar internamente a chave para essa questão. É ao que Giddens (1991, p. 118) se refere, “[à medida que] o significado e a estabilidade são buscados no eu interior”, como “[uma] volta para dentro”. Desde que surge, no século XIX, a psicologia como ciência, bem como o conceito de inconsciente por Sigmund Freud, o homem percebe que há um *eu* dentro de si, ou seja, que possui impulsos, desejos e complexidades para além do que a consciência e teorias objetivas poderiam explicar. Esse passo significativo da subjetividade, que habitava paralelamente as artes com o impressionismo e o pós-impressionismo, ramifica-se no inconsciente coletivo de Jung às imagens surrealistas de Dalí.

É também em Freud que aparece pela primeira vez o termo *narcisismo*. Inspirado no mito grego do belo e vaidoso Narciso, que morre por encantar-se com sua própria imagem, o conceito é identificado nos escritos do psicanalista como patologia. Após o surto consumista do pós-guerra, Christopher Lasch resgata o termo na década de 70 como norma cultural vigente, era em que a neurose e a histeria do passado davam lugar ao culto ao indivíduo e à busca fanática por sucesso, fama e dinheiro. Nos tempos de hoje, o efeito apenas se intensificou. O novo ego regado a *likes* e *shares* e assegurado por *blocks* do reino digital é, para Kakutani (2018), “[um] espetáculo de si mesmo”.

O que decorre disso é a tábula rasa entre fato e opinião, argumento e gosto, comprovação científica e teoria conspiratória. Mesmo assim, a adoção da subjetividade narcisista na alta modernidade, assim como a relativização do consenso objetivo, são dialéticas: encorajam tanto discursos igualitários advindos de vozes marginalizadas

(movimento “Me Too”²², “Black Lives Matter”²³) quanto discursos negacionistas e conspiracionistas.

O radicalismo político cresce vertiginosamente também por conta da internet. O “filtro invisível” de Eli Pariser ou a janela para o mundo (*Windows*) podem parecer, para a maioria das pessoas, imparciais. No entanto, a lógica com que a rede trabalha aponta para o inimigo maior de todo tipo de comunicação: nós mesmos. O fenômeno das bolhas e nichos que as redes proporcionam remetem mais a um modelo de sociedade tribal e menos ao de uma sociedade republicana e democrata (KAKUTANI, 2018, p. 140). À medida que o algoritmo é programado segundo nosso próprio histórico de gostos e preferências, o monitor parece, cada vez mais, uma espécie de espelho desfigurado.

Como as redes sociais nos dão informações que tendem a confirmar nossa visão de mundo – o que Pariser chama de ‘uma repetição infundável de nós mesmos’ –, as pessoas vivem em bolhas de conteúdo cada vez mais restrito e em jardins murados de pensamento igualmente limitados (KAKUTANI, 2018, p. 144).

Ainda que a comunicação digital possibilite o acesso aos quadrinhos da *The New Yorker* e dos artigos da *The Economist* a usuários de qualquer parte do globo, o animal político contemporâneo, ao não se atentar, tende a diminuir sua amplitude de ideias nesse ecossistema. Segundo Kakutani, o público a favor de Trump dependia muito de uma “comunidade isolada de conhecimento” (2018, p. 140) na qual a rede social era usada como arma a fim de transmitir perspectivas hiperpartidárias, reforçando visões de mundo comuns aos usuários ao passo que atacava o jornalismo de massa e qualquer tipo de pensamento crítico ou de oposição. Resultado: “um ambiente”, nas palavras de Kakutani, “no qual o presidente pode fazer alusão a um evento terrorista na Suécia que nunca aconteceu (FLECK, 2017) ou um assessor presidencial fazer referência ao fantasioso ‘massacre de Bowling Green’ (ASSESSORA..., 2017)” (KAKUTANI, 2018, p. 139-140).

²² O movimento “Me Too” (Eu Também), com uma grande variedade de nomes alternativos locais e internacionais, é um movimento contra o assédio e a agressão sexual que começou a se espalhar na internet em outubro de 2017 (MOVIMENTO..., s/d).

²³ “Black Lives Matter” (Vidas Negras Importam) é um movimento ativista internacional com início em 13 julho de 2013, com origem na comunidade afro-americana, que campanha contra a violência direcionada a pessoas negras (BLACK..., s/d).

Para Martin Moore, autor de *Democracy hacked: how technology is destabilizing global politics* (“Democracia Hackeada: como a tecnologia está desestabilizando a política mundial”, em tradução livre) e diretor no Centro de Estudos de Mídia, Comunicação e Energia da King’s College London, “é mais fácil promover anarquia do que democracia nas redes” (RUDNITZKI, 2019 – tradução nossa). A mesma rede responsável por democratizar informações, forçar governos e instituições a serem mais transparentes e tornar possíveis comunicações com o outro lado do planeta carrega um lado obscuro: a possibilidade para mal-intencionados anônimos de espalhar mentiras, crueldades e preconceito de forma abundante e com poucos vestígios.

Para Kakutani, nesse ecossistema, tanto a notícia séria como o “material sensacionalista, bizarro e revoltante” (2018, p. 151) são capazes de chegar ao topo das pesquisas. Casos que assustaram o mundo como as postagens da “fábrica de *trolls* russos” responsáveis “desinformar e dividir” o povo americano, entre outros, a fim de desestabilizar democracias por meio de pautas culturais (MARTINS, 2018) e o vazamento de dados de 87 milhões de usuários do Facebook feito pela empresa Cambridge Analytica para fins estratégicos da campanha de Trump são provas da vulnerabilidade da esfera pública virtual (AFP, 2019).

Vemos, portanto que a modernidade, como todo período histórico, é passível de mudanças. Aos poucos, a era calcada na assunção de pressupostos de liberdade, igualdade e fraternidade rígidos e bem demarcados vai vendo seu projeto caminhar à sua própria revelia. A surpresa é que, com o aumento das liberdades instaurado pelo espírito iluminista, a subjetividade intensifica-se de tal modo que relativiza todo e qualquer estatuto categórico. Assim, a modernidade percebeu pouco a pouco sua semente niilista.

Vemos então que o cálculo racional fora vivamente capaz dar conta de questões matemáticas, teóricas e científicas – nas quais, inclusive a noção de factualidade jornalística, bebe da fonte –, porém encontrara abismo na complexidade do real em sua inteireza. A metafísica, a subjetividade a física quântica são apenas alguns dos temas que retomam suas pautas com crescente vigor. Mesmo assim, a questão que se coloca é que a negação da objetividade, que se viu frágil na radicalidade, é assumida agora em pressuposições outrora tácitas da vida ordinária. Pudemos observar, portanto, através da metáfora do espírito

histórico, o desenrolar desses acontecimentos do auge da crença absoluta em um futuro tangível ao declínio desse *ethos* – o que se verá também no campo da comunicação.

2 O PRODUTO FÍLMICO COMO FORMA DE VER O TEMPO

Vimos no primeiro capítulo, dos tempos sólidos ao processo histórico de fluidez, diferentes formas de se pensar e fazer a modernidade. Teorias, estudos e apontamentos serviram de base para a compreensão do panorama do século XX e XXI, mais precisamente, no intervalo de cem anos da publicação do Manifesto Futurista de 1909 até hoje. O espírito histórico futurista sofre inúmeras mutações ao longo dos anos. Desde o impacto dadaísta, as formas de pensamento e consciência da sociedade ocidental problematizam-se, chegando no seu auge ao final da década de 60. A partir de 1977, novos paradigmas da informação se apresentaram e se somaram às mudanças já introduzidas.

A fim de ilustrar mais adiante o panorama jornalístico desse contexto através de narrativas filmicas, é necessário primeiro uma abordagem sobre o caráter ontológico do filme. Obra de arte ou aparato técnico-industrial? No subcapítulo “Cinema: entre a arte e a técnica”, retomaremos esse debate histórico. O filme pode ser entendido, na leitura de Barros (2017), como algo “sem anestesia” – chamado por Rancière (2009) de “partilha do sensível” – ou seja, aquilo que não advém propriamente do caráter “anestesiado” de teorias e abstrações (BARROS, 2017), mas daquilo que é capaz de fazer sentir e emocionar as pessoas.

Como lembra Benjamin (2018), não se pode negar as raízes tecnicistas do filme. Melhor dizendo, como qualquer mercadoria, esse é vendido em larga escala e, diferentemente da obra manual e/ou artesanal, faz parte de uma cadeia de produção na qual o objetivo final é o lucro do investidor. Borges Filho (2011), no entanto, recorda que nada mais dialético para Hegel do que uma saída dualista à essa questão ontológica.

Em “Crítica diagnóstica” abordaremos a metodologia de análise filmica do teórico estadunidense Douglas Kellner. Seu método baseia-se na “dialética de texto e contexto” (KELLNER, 2016). Para ele, a interpretação do primeiro requer necessariamente a análise do segundo. O estudo de Daros (2019), em acréscimo, observa os referenciais teóricos do filósofo da cultura da mídia (KELLNER, 2001), seus objetivos, e qual a importância de pensar os produtos midiáticos a fim de obter uma compreensão sociopolítica mais rica e abrangente.

O subcapítulo “A relação cinema-jornalismo” observa as proximidades técnicas e discursivas entre os modos de se fazer e se pensar dentro da redação e do *set* de filmagem.

Senra (1997), Marcondes Filho (2000), Tarapanoff (2014) e Dávila (2003) explicitam o problema da transparência como mito fundador das *práxis*, enquanto Senra (1997) retoma as semelhanças entre o texto jornalístico e o roteiro cinematográfico clássico.

A presença do jornalista no cinema e suas diversas representações são trazidas em “Um olhar sobre as produções”. Ver um filme é, para Tarapanoff (2014), mais do que mero escapismo: revela a verdade da condição humana, e é capaz de ensinar sobre o mundo e as pessoas. Entre vilão e herói, a representação do jornalista no cinema vai muito além da caricatura. A era clássica trouxe obras como *Cidadão Kane* (1941), *A Montanha dos Sete Abutres* (1951) e *Embriaguez de Sucesso* (1957). A nova fase de criação, mais independente e politizada, segundo Miranda (2016), produziu *Todos os Homens do Presidente* (1976) e *Rede de Intrigas* (1976). Por fim, ainda que preliminarmente, uma nova imagem se forma em obras como *Snowden – Herói ou Traidor* (2016) e *Hacker* (2015), em que a estrutura da informação jornalística, bem como de seu consumo, passa por mudanças radicais.

Em “O jornalista no cinema hollywoodiano”, Senra (1997), Tarapanoff (2014) e Berger (2002) são referenciais para explicar o porquê de o jornalista ser tão representado na filmografia estadunidense. Para Travancas (2001), toda sociedade fabrica seus heróis, e esse, segundo a teoria de Campbell (1989), pode dialogar em alguma medida com sua sociedade. Senra (1997) e Dávila (2003) voltam à questão, preocupando-se agora com os antecedentes históricos de estabelecimento e reconhecimento desse ator no campo social. Tarapanoff (2014) contribui de maneira estatística e conceitual com suas entrevistas, e Cuthbert (2017) finaliza a proposta falando sobre como o imaginário do profissional de notícia se forma.

2.1 Cinema: entre a arte e a técnica

A tentativa de pensar a história à luz do cinema depara-se com algumas perguntas: 1) é possível, sob ótica hegeliana, abordar o cinema como objeto de compreensão e elucidação da história?; 2) como pensar o conceito de *geist* (espírito) tendo o filme como pano de fundo?; 3) é possível refletir acerca das transformações do jornalismo ao longo de diferentes épocas tendo como foco as *práxis* representadas em *Cidadão Kane*, *Todos os Homens do Presidente* e *Snowden – Herói ou Traidor*?

A arte, a religião e a filosofia são, para Hegel, formas possíveis de acessar o espírito da história; em outras palavras, “[...] são momentos de consciência que o Espírito tem de si e momentos pelos quais o Espírito se torna ciente de si” (NOVELLI, 2012, p. 80). A história da arte, mais especificamente, “(...) não é uma outra história que não seja a história do Espírito” (idem, 2012, p. 78). Através, portanto, da manifestação artística, é possível observar os contornos, tonalidades e preocupações caras a cada momento vivido, pois justamente “[...] os mecanismos ou estratégias pelos quais um tema artístico ou uma forma de expressão artística tornam-se hegemônicos também manifestam como o homem que se submete ou acolhe o tema e a forma compreende a si mesmo aí e tudo mais que o cerca” (2012, p. 79).

Visto por alguns como a “arte do século XX” (APARÍCIO, 2014, p. 7), o cinema é oficialmente reconhecido como tal, ou sétima arte, pelo *Manifesto das Sete Artes* (1923) de Ricciotto Canudo [1877-1923]; além de ser compreendido como uma arte sintética, ou seja, capaz de abrigar suas anteriores (arquitetura, escultura, pintura, música, poesia, dança). No entanto, é problemático o encerramento da questão no sentido ao qual os termos “história da arte” e “teoria da arte” podem remeter. A palavra *arte* (do latim, *ars*, *artis*) é definida como “[...] uma habilidade adquirida, da qual opõe-se às faculdades concedidas pela natureza e, por outro lado, ao conhecimento rigoroso da realidade, da ciência ou *scientia*” (ETIMOLOGIA..., 2019). Na Grécia Antiga, a partir de um contexto artístico mais avançado, adquire sentido de beleza, de aproximação com o belo ou o transcendente.

A estética, por outro lado, é o lugar a que o fazer artístico se destina. O artesão, o pintor e o escultor, por meio de suas habilidades artísticas, produzem algo que está para além do tecido, da tinta e do mármore. É no lugar da estesia – “ação plena de sensibilidade, de percepção de realidade” – que esse fazer encontra sentido (BARROS, 2017, p. 161). Entender a arte exclusivamente no sentido canônico ou classificado apenas nos livros de história pode não fazer sentido no que tange à compreensão de um filme contemporâneo, por exemplo. De outra forma, pode ser estabelecido para o entendimento deste trabalho “[um] regime específico de identificação e pensamento das artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 13).

Para Jacques Rancière, crítico à premissa de Walter Benjamin – a qual enxerga na propriedade técnica o fator determinante para a propriedade estética e política das artes – “a revolução técnica vem depois da estética” (RANCIÈRE, 2009, p. 48). O advento da modernidade põe em órbita não apenas insurreições conhecidas por datas, nomes e locais

específicos, mas outras de caráter subjetivo, capazes de modificar aos poucos as formas de percepção da realidade. A “revolução estética” rompe com todo e qualquer “sistema de representação” (Ibdem), a saber, “situações e formas de expressão que convinham à baixeza ou elevação do tema” (Ibdem, p. 47). À medida que o belo clássico não é mais visto de cima, novas formas de expressão acabam por ser percebidas.

Que uma época e uma sociedade possam ser lidas nos traços, vestimentas ou gestos de um indivíduo qualquer (Balzac), que o esgoto seja revelador de uma civilização (Hugo), que a filha do fazendeiro e a mulher do banqueiro sejam capturadas pela mesma potência do estilo como ‘maneira absoluta de ver as coisas’ (Flaubert), todas essas formas de anulação ou de subversão da oposição do alto e do baixo não apenas precedem os poderes da reprodução mecânica. Elas tornam possível que esta seja mais do que a reprodução mecânica. Para que um dado modo de fazer técnico – um uso das palavras ou da câmera – seja qualificado como pertencendo à arte, é preciso primeiramente que seu tema o seja (RANCIÈRE, 2009, p. 47-48).

As diferentes formas de expressão (poéticas, literárias, musicais, pictóricas) advindas de uma comunidade são o que Rancière chama de “partilhas do sensível” (RANCIÈRE, 2009) – em suas palavras, “a existência de um ‘comum’ e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas” (2009, p. 15). Nesse lugar comum das sensibilidades, representam-se as partes singelas – cordel nordestino, moda de viola, grafite de rua – e expressivas – *blockbuster*, telenovela, clipe de música – de uma comunidade, apresentando e operando dinâmicas que envolvem locais, temporalidades, assim como as razões de ser e de sentir. Uma partilha sensível pode ser ainda entendida como uma pequena cena de um grande vitral numa catedral gótica, na qual é possível ver sua história, suas marcas no tempo e no espaço à medida que possibilita o campo de visão do todo. A película pode ser dessa maneira assumida como essa fração dos sentidos e sentimentos a que as artes e as expressões humanas podem fazer ver.

Não podemos negar, à mesma medida, o inseparável caráter técnico do cinema e seus desdobramentos. Se o cinema como arte expressa o Espírito, como técnica não é diferente. “No cinema [...]”, escreve Benjamin, “[...] temos uma forma, cujo caráter de arte, pela primeira vez, é determinado de parte a parte por sua reprodutibilidade” (2018, p. 51). Com

início na litografia²⁴ do século XVIII, que pela primeira vez promove a serialização massiva na escrita e no desenho manual, o processo é continuado pela fotografia – aquela capaz de equalizar a linguagem visual à já habituada e familiar leitura da linguagem escrita.

Benjamin, diferentemente de Rancière, entende que o modo de fazer de uma sociedade está intrinsecamente ligado à maneira que essa percebe a si e ao seu redor. A título de exemplo, com o surgimento da fotografia, há uma transformação nas artes pictóricas: à medida que o valor representativo entra em declínio – vide a superioridade da lente ante esta tarefa –, a criação torna-se menos figurativa e mais abstrata, como se pode ver nas paisagens impressionistas de Van Gogh ou Claude Monet.

O “valor de culto”, que pressupõe a admiração de virtudes como a beleza, o bem, a justiça, assim como o louvor a Deus por meio das imagens – cultivado ao longo da atividade manual – é ultrapassado pelo “valor de representação”, característico da produção industrial, que tem como característica o fim em si mesma (BENJAMIN, 2018). O culto encontra-se com a técnica não por acaso nos primórdios da fotografia, quando era comum seu uso no registro de lembranças, inclusive de pessoas já falecidas²⁵. “Na expressão fugaz de um rosto humano, a aura acena das primeiras fotografias pela última vez” (Ibidem, p. 47). Eugène Atget (1857-1927) demarca esse momento de transição, era em que a adoração se ausenta da imagem definitivamente, quando expõe, pela primeira vez, uma Paris desocupada, desprovida de rostos humanos.

²⁴ A litogravura é um estilo de impressão que funciona como uma gravação feita por meio de desenhos sobre uma matriz porosa. Trata-se de um processo químico, que tem como base o princípio da repulsão entre água e óleo. Feito por meio de uma ferramenta gordurosa, como um lápis ou bastão, o desenho surge por meio do acúmulo de gordura na superfície da matriz. C.f.: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Litografia#:~:text=Litografia%20ou%20litogravura%20\(do%20grego,repuls%C3%A3o%20entre%20%C3%A1gua%20e%20%C3%B3leo](https://pt.wikipedia.org/wiki/Litografia#:~:text=Litografia%20ou%20litogravura%20(do%20grego,repuls%C3%A3o%20entre%20%C3%A1gua%20e%20%C3%B3leo)>.

²⁵ Era comum no Reino Unido do século XIX a arte de fotografar mortos, de velhos à recém-nascidos, como forma de preservar a lembrança dos entes queridos. C.f.: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Fotografia_p%C3%B3smorte#:~:text=Fotografia%20P%C3%B3s%20Morte%20\(ou%20fotografia,imortalizar%20seus%20entes%20queridos%20mortos%2C](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fotografia_p%C3%B3smorte#:~:text=Fotografia%20P%C3%B3s%20Morte%20(ou%20fotografia,imortalizar%20seus%20entes%20queridos%20mortos%2C)>.

Figura 7 – *Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève* (1923), de Eugène Atget



Fonte: MOMA²⁶

Ao passo que a reprodutibilidade corporifica-se atingindo o apogeu no século XX com o advento do cinematógrafo, observa-se uma mudança qualitativa em sua natureza, que vai na contramão das técnicas artesanais. “A obra de arte torna-se uma figuração com funções totalmente novas [...]” (BENJAMIN, 2018, p. 39), que podem valer tanto às que vêm inseridas em jornais e periódicos, mostras de fotografia e salas de cinema que, junto à tiragem jornalística e à propaganda ascendente, atingem milhões de pessoas. Ademais, nota-se que a própria finalidade da obra, a esta altura, relativiza-se à medida que começa a se perder na multidão de aplicações, desvirtuando inexoravelmente a qualidade autoral daquele que a produziu.

Vemo-nos, portanto, ante um aspecto peculiar do filme: é associado tanto à arte no sentido estético, quanto aparato propulsor da reprodutibilidade no sentido técnico. Em outras palavras, manifestação sensível de um “comum” (RANCIÈRE, 2009), vide a legitimidade subjetiva dos sujeitos que do filme podem fazer uso e, ato contínuo, aparato técnico, não-subjetivo e motivado por fins ideológicos e não espontâneos. Arte e técnica. O cinema é

²⁶ C.f.: <<https://www.moma.org/collection/works/43170>>.

indissociável dessa dialética. Uma saída possível para esse entendimento estaria na própria ideia de dialética.

Do grego *dia* (dualidade, troca) e *lektikós* (palavra, razão), a dialética tivera em Hegel um de seus principais expoentes. Desde Platão, muitos pensadores como Plotino, Espinosa e Darwin, explicaram o mundo a partir do ovo²⁷. A palavra *plica* vem do latim e quer dizer dobra. *Implicare* significa fazer dobras, trazer as coisas para dentro, implicando-as; *ex-plicare* significa abrir as dobras, colocando as coisas para fora, ou seja, desdobrando-as. Assim como toda a riqueza de cores e aromas das pétalas das flores encontram-se na semente, é pelo desdobramento contínuo a partir de um ponto inicial que o pensador de Stuttgart entende como vêm a ser todas as coisas do mundo.

(...) de um ovo surge um pintinho. De uma semente surge a planta. De uma criança surge o adolescente. Deve haver uma contradição no ovo, na semente e na criança. Algo no ovo conspira contra esse estado atual e busca um estado novo. [...] Se tudo estiver profundamente pacificado dentro de cada um destes três exemplos, se nenhuma luta, contradição, oposição, houve, nunca surgirá uma segunda realidade (BORGES FILHO, 2011, p. 18).

Para Hegel, o real é relacional. Isso significa que o real ou, por exemplo, uma identidade só é capaz de reconhecer a si própria a partir de sua relação com outra, quer dizer, a partir da relação com aquilo que lhe falta. O real, nessa perspectiva, não pode ser definido de forma direta, objetiva, unívoca, senão esboçado a partir de infindáveis perspectivas dissonantes. O real hegeliano só é capaz de vir ao encontro, em última análise, a essa incômoda indefinição. Não obstante, é preciso procurar um conceito sintético que supere a contradição, que abarque tanto o primeiro quanto o segundo caso, encontrando assim outra contradição e dessa forma outra síntese em uma retroalimentação contínua.

2.2 Crítica diagnóstica

Uma das perspectivas possíveis à abordagem dos produtos da cultura estabelecida pelos meios de comunicação como o cinema, o rádio, a televisão e a internet pode ser vista na

²⁷ *Explicatio ab ovo* é uma expressão latina que significa entender o mundo “a partir do ovo inicial”, ou seja, como processo que se dá a partir de um princípio inicial que se desdobra continuamente até a produção de todas as coisas do mundo. C.f.: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ab_ovo>.

obra de Douglas Kellner. O acadêmico estadunidense com cadeira em Filosofia da Educação pela UCLA (*University of California Los Angeles*) possui em sua formação duas escolas determinantes para esse tipo de análise.

Em primeiro lugar, encontra na Escola de Frankfurt o problema da ideologia e sua imbricação inexorável com os produtos da mídia. Ali seria um divisor de águas para o que esta última viria a representar na sua visão. Entretanto, ainda que fortemente influenciado pelos frankfurtianos e a maneira pela qual estes enxergavam o texto midiático para além de seu microcosmo narrativo-ficcional, o analista não acredita que a indústria cultural²⁸ agiria sempre de cima para baixo. Contrapondo Theodor Adorno [1903-1969], é cético no que tange ao caráter puramente mercantil desta produção, a qual teria por objetivo último, segundo essa lente, a escravização do indivíduo por meio da alienação, subestimando integralmente o papel do espectador.

Segundo Kellner, a cultura popular é reduzida por Adorno sempre à mercantilização, o que significa, para este, nas palavras de Daros (KELLNER, 1989, *apud* DAROS, 2018 p. 102), “[um] sinal do triunfo total do capital e da reificação total da experiência”. Embora ciente dessa problemática, o autor norte-americano não subestima o papel da contradição e da heterogeneidade, características da cultura popular, presentes nesse *modus operandi*; acredita que, resgatado novamente por Daros (KELLNER, 1989, p. 143 *apud* DAROS, 2018, p. 102), “outros exemplos resistam a suas categorias e exigem uma abordagem mais matizada da interpretação e crítica cultural”. Gêneros musicais, por exemplo, como o *rock* e o *reggae* são capazes, na sua opinião, de escapar à lógica determinista adorniana.

As ideias de Herbert Marcuse [1898-1979] parecem-lhe mais adequadas. Para além dos postulados unívocos de Heidegger, Weber e do marxismo ortodoxo, Marcuse interpreta o fator motriz da dominação como um processo multicausal. Para Daros, “[...] o mérito que Kellner atribui a Marcuse está na forma com que ele compreende o processo de dominação. No capitalismo avançado, a dominação se dá na combinação de economia, política, tecnologia e organização social” (2018, p. 103). É por meio desse *insight*, não restrito a um caráter específico de leitura, que há a possibilidade de um modelo de crítica “cultural, multicultural e multiperspectívica” (KELLNER, 2001) – influenciada, para além da teoria crítica, por estudos

²⁸ O conceito desenvolvido por Adorno e Horkheimer se refere à ideia de produção em massa, comum nas fábricas e indústrias, que passou a ser adaptada à produção artística. É uma nova concepção de se fazer arte e cultura, utilizando-se de técnicas do sistema capitalista (EDUCA+ BRASIL, 2020).

culturais britânicos, noções gramscianas e teorias pós-modernas. Temos aqui, portanto, um modelo de análise capaz de enxergar a cultura no seu sentido emancipatório, que pressupõe liberdade e criatividade, e no seu caráter tecnicista, passível de alienação apontada pelos frankfurtianos.

A esta altura, os estudos culturais, segunda influência intelectual, dialogam mais adequadamente, principalmente em sua primeira fase, com a busca de Kellner por respostas a respeito do jogo de tensões que envolvem mídia e sociedade. Esse campo de pesquisa aproxima-se dele uma vez que assume a emancipação do espectador e a promoção do pluralismo como base epistemológica, algo que os frankfurtianos não eram simpáticos. Ancorado nas teorias de Althusser e Gramsci, o grupo de Birmingham, como também era conhecido, notabiliza-se, entre os anos 60 e 80, pela análise de representações, sejam elas de viés ideológico, nacionalista, étnico, de gênero e raça, produzidas e veiculadas pelos meios de comunicação, a partir de arsenais teóricos múltiplos e de uma tentativa de emancipação social. O objetivo de seus fundadores Richard Hoggart, Raymond Williams e E. P. Thompson ecoa as inquietações de Kellner à medida que atenta para “(...) as consequências dos efeitos sociais dos meios de comunicação de massa sobre a audiência e como essa é capaz de responder de maneiras diferentes aos textos veiculados pela mídia”. (LEITE, 2004, p.11).

Diferenciando-se finalmente dos demais, Kellner cunha o termo “cultura da mídia” (2001) para melhor se referir à dialética produção-sociedade que havia se referido. Em suas palavras, “[uma] forma comercial de cultura, produzida pelo lucro e divulgada à maneira de mercadoria” (Ibidem, p. 21) que “[...] produz imagens que mobilizam o desejo do espectador para certos modos de pensamento, comportamento e modelos que servem aos interesses da manutenção e da reiteração do *status quo*” (Ibidem, p. 108). O objetivo do autor, em suma, está em “[...] mostrar como as tecnologias modernas, em especial os meios de comunicação, interferem e geram novos modos de cultura e sociedade” (DAROS, 2018, p. 97).

A partir de uma “dialética de texto e contexto” (KELLNER, 2016), o autor adota uma postura historicista sem subestimar o valor da produção para o público. Para Daros, na ótica de Kellner “os filmes dão expressão cinematográfica às experiências sociais, na medida que iluminam tendências, conflitos, crises e ansiedades de um tempo”; Hollywood pode ser assim compreendida como um “sintoma da história” (2019, p. 58). A grande peculiaridade deste

filósofo está na forma como analisa a cinematografia americana. Uma perspectiva “de fora” seria dizer que Hollywood aliena o público e elabora-o a partir de si. O proposto, na verdade, tem mais a ver com uma “crítica imanente” dessa cultura, o que diz respeito a uma perspectiva que leve em consideração a obra mesma, em sua dimensão estética e semântica, embora não negue os fatores que a circundam (DAROS, 2019). Para ele, “[...] os filmes são um reflexo dos anseios e expectativas da sociedade; Hollywood não tem a capacidade de moldar a sociedade, o que ela faz é estimular ou reprimir certos sentimentos nela contidos [...] (DAROS, 2019, p. 62).

A regra é: os filmes e programas de televisão precisam obter audiência. Para conquistar a audiência, eles não podem ignorar os sentidos, as expectativas do seu público ou do grande público. Estamos falando de bens culturais que nascem da sociedade, que estão inseridos dentro dela e se relacionam com ela, e por isso, são fenômenos dependentes (DAROS, 2019, p. 62-63).

É possível enxergar, por exemplo, em filmes como *Rambo* (1982) e *Top Gun – Ases Indomáveis* (1982), por meio deste tipo análise, ressonâncias com o *ethos* militarista da política de Reagan; transformações cultural-geracionais da sociedade americana através da carreira de Madonna; bem como, ao lançar mão de Baudrillard e seu conceito de simulacro, perspectivas futurísticas que rondam a estética *cyberpunk*²⁹. Kellner trabalha o texto em si, ou seja, o detalhamento técnico e narrativo do filme, preocupando-se igualmente com o contexto e os acontecimentos no plano da história, da cultura, das artes e da política.

A sequência de abertura do filme, com seus letreiros e montagens de som e imagens, estabelece o *ethos* do filme. À medida que o letreiro percorre a tela, a música ‘misteriosa’ cria um pano de fundo para as silhuetas que se movem lentamente num amanhecer enevoado. As imagens humanas são acompanhadas por figuras de aviões, e enquanto a música entra num ritmo mais animado, o som dos motores dos aviões e o *staccato* das mensagens de rádio produzem uma rica colagem sonora (KELLNER, 2001, p. 106)

Da mesma forma, há sempre o horizonte de fatos e eventos que compõem a tessitura do contexto, tanto da época histórica quanto sobre a produção filmica em si.

²⁹ O *cyberpunk* tem origem no movimento homônimo, que “associa tecnologias digitais, psicodelismo, tecnomarginais, ciberespaço, cyborgs e poder midiático, político e econômico dos grandes conglomerados multinacionais” (LEMOS, 2010, p. 185).

De várias maneiras, *Ases Indomáveis (Top Gun)* é um filme que personifica integralmente as atitudes sociais do reaganismo. Surgindo em 1986, antes da crise Irã/Contras, do abalo do mercado de ações em 1987 e do estouro do escândalo bancário, *Top Gun* representa a ascensão de um reaganismo triunfante em seu último momento de supremacia antes que despencasse dessa incontestada hegemonia. [...]. Esse filme foi a maior bilheteria do ano, o que leva a crer que estava sintonizado com o *ethos* social da época e põe à mostra os valores básicos do conservadorismo reaganista (KELLNER, 2001, p. 105).

2.3 A relação cinema-jornalismo

De fortuita, a relação cinema-jornalismo não tem nada. Além da presença recorrente da máquina de escrever, dos clichês repórter-herói e magnata-vilão nas telonas, há aproximações de caráter técnico e ontológico que não podem ser desconsideradas a fim de que haja uma abordagem mais objetiva do que se costumou chamar de *newspaper movies* ou *journalism movies*. Em primeiro lugar, ambos veem-se, nas palavras da jornalista e pesquisadora Stella Senra, a serviço de uma mesma “[...] ‘transparência’ de registro que assegurou, para o jornal, a afirmação da sua objetividade e para o cinema, a insistência na verossimilhança das suas imagens” (1997, p. 38). Pode-se dizer que a objetiva e o tabloide perseguiam, desde seus primórdios, uma qualidade “permeável” (SENRA, 1997) capaz de penetrar na realidade do mundo. Para Beltrão (1992), os irmãos Lumière, ao filmarem a *Chegada do trem na estação* (1896), tornam-se os primeiros cine-repórteres do mundo.

A busca por imparcialidade, rigor técnico e neutralidade vêm do ideal de transparecer ou iluminar tudo aquilo que era antes desconhecido pelo público ordinário. Essa busca incansável, base da primeira forma oficial de jornalismo (mais adiante analisada no capítulo 3), está inequivocamente associada ao espírito iluminista que sobrevoava a Europa e a América nos séculos XVII e XVIII. A saga pela liberdade civil e religiosa é também a da liberdade de saber e conhecer; fruto, segundo Marcondes Filho (2000), da revolta com o “monopólio do segredo” de absolutistas, monarcas e religiosos, que, durante séculos, mantiveram ocultas verdades e informações históricas valiosas. Não por acaso, o processo de iluminação urbana de Paris, como notado por Paul Virílio, tem algo a ver com o furor do espírito das luzes de iluminar tudo o que se achava obscurecido.

É o terror da revolução, o vandalismo que antecede o terror instituído propriamente dito, a barbárie que se num momento tinha a ver com a denúncia das práticas obscuras da aristocracia, noutra, associava-se à própria ideologia do Iluminismo, a de colocar holofotes em todos os espaços que demonstravam qualquer aspecto de obscuridade, penumbra, mesmo discreto sombreado (MARCONDES FILHO, 2000, p. 21).

Para o bem ou para o mal, “o mito da transparência nasce aí” (2000, p. 21): da ideia de que (como visto no capítulo 1) a cognição humana poderia dar conta de sua complexidade, tornando a razão o lugar privilegiado do saber. É, portanto, no enfrentamento com as autoridades, no senso crítico ante ideias fixas e inquestionáveis, que vemos o nascedouro do *geist* moderno concretizado no fazer jornalístico.

Por outro lado, o cinema, que tem como marca ontológica o vislumbre com o progresso (vide o futurismo de 1909), bebe da mesma fonte da transparência, seja por sua história ou seu caráter técnico. Como visto por Benjamin (2018), a imagem negativa absorvida pelo carbono desencarrega as artes da busca pela representação, assumindo para si daí em diante esse posto. Multiplicada vinte e quatro vezes por segundo, transforma-se, para contemporâneos e entusiastas como André Bazin [1918-1958], numa “janela para o mundo” (BAZIN, 2014).

Popular desde as suas origens, o cinema traz, mais do que qualquer outra arte, um indício forte de realidade, o que faz com que as pessoas acreditem no que veem na tela. Que se identifiquem e se vejam retratadas. O ritual de ver um filme, em um local escuro, em que toda a ação é voltada para uma tela, em que imagens são projetadas em grande escala, potencializa seus efeitos. Sentimentos como amor, raiva, dor e compaixão são ampliados pela tela e criam vívidas impressões nos espectadores que esperam ansiosos pelo desenrolar dos acontecimentos (TARAPANOFF, 2014, p. 55).

É interessante notar que tanto o cineasta quanto o repórter, ao procurarem, por motivações históricas ou ontológicas, uma relação verossímil e fidedigna com o mundo, deparam-se com a “impossibilidade desta ilusão” (DÁVILA, 2003). O filme, como a notícia, é uma “imagem da realidade e não a vida em sua totalidade” (Ibdem, p. 20). O real não pode ser encontrado nas palavras fugazes de um texto, assim como nas formas fugidias espelhadas na superfície da película. Por mais que se aproxime do real, a imagem fílmica sempre será selecionada “uma após a outra” (Ibdem, p. 20); “a reunião das imagens”, a montagem, “é uma atividade de síntese” (Ibdem, p. 20). Ambas *práxis* estão o tempo todo a fazer escolhas, seja na escolha de uma palavra em detrimento de outra, um ângulo, um enquadramento, por mais

que o tamanho da tela, a qualidade da lente ou uma transmissão ao vivo deem impressões de naturalidade e realidade. Para Tarapanoff, “talvez a maior diferença é que no jornalismo a verdade já é revelada no primeiro parágrafo (*lead*) e no cinema cria-se o suspense, revelando-se a verdade no fim” (2014, p. 54).

Esta filosofia e *modus operandi* aterrissam numa cara particularidade a ambos: o tipo de narrativa. Quando se pensa, num primeiro momento, na redação do jornal, que lida com fatos ocorridos no mundo contingente – ou seja, que não se enquadra em nenhum tipo de formatação *a priori* –, a notícia “[...] pode ser vista como a violação de um estado natural e como a iminência de uma relação causal” (SENRA, 1997, p. 40). As clássicas perguntas de Harold Lasswell [1902-1978] (quem fez o que, a quem, quando, onde, como, porquê e para que), tais como a presença de eventos basilares da linearidade factual (chamado, clímax, desfecho), não escapam à estrutura básica desse tipo de roteiro. Igualmente, por mais que subversões na linguagem sejam possíveis, “a causalidade é o princípio unificador do modelo cinematográfico hollywoodiano [...]” (SENRA, 1997, p. 40). Ademais, tanto a imprensa capitalista quanto a produtora audiovisual consolidada pretendem lucrar com seus produtos, o que pressupõe nesses certo tipo de expectativa perante seus públicos; desvios ou quebras na forma como a história é contada não costumam dar bons resultados a mercadorias que se desejam rentáveis.

Em virtude da consonância do trabalho jornalístico com o modelo narrativo, a forma dominante do filme jornalístico consistirá, de um modo geral, no acompanhamento da ação do repórter no desvendamento da notícia; as configurações espaciais do filme mostrarão principalmente a redação e o local do acontecimento; quanto à sua temporalidade, “como a ação específica do repórter consiste em desvendar o fato, o desfecho do filme de jornalista coincidirá geralmente com a revelação da ‘verdade’ pelo jornalista” (SENRA, 1997, p. 41).

2.4 Um olhar sobre as produções

O audiovisual, muito antes do seu renascimento nas plataformas de *streaming* que hoje pipocam a cada dia (Netflix, Amazon Prime Video, Apple TV +, HBO GO, Globoplay), já arrasava quarteirões nos primeiros anos do século passado, uma vez que abre as portas do

entretenimento, mesmo que por alguns minutos, ao público assalariado – e mesmo desempregado – por reles cinco centavos. As cenas, personagens, planos e *closes* da sétima arte transportam-nos, como revela Tarapanoff, “[...] para dentro da História, de guerras e períodos de paz, revelando a universalidade da condição humana e a singularidade de cada indivíduo” (2014, p. 37).

De fato, pode-se enxergar o cinema como uma lente de aumento da realidade. Teses e artigos como *A recorrência de elementos gnósticos na recente produção cinematográfica norte-americana (1995 a 2005)* (FERREIRA, 2009) e *O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood* (KELLNER, 2016), por exemplo, oferecem panoramas em que através dos filmes a história pode ser contada.

Para Senra (1997), quase todos os grandes diretores ocuparam-se das questões clássicas do poder, da ética e da informação para contar grandes histórias. É o caso de Orson Welles (*Cidadão Kane*, 1941), Frank Capra (*Mocidade Audaciosa*, 1928), Michelangelo Antonioni (*Blow Up – Depois Daquela Beijo*, 1966; *Profissão: Repórter*, 1975), Alan Pakula (*Todos os Homens do Presidente*), Billy Wilder (*A Montanha dos Sete Abutres*, 1951), Fritz Lang (*A Gardênia Azul*, 1953), Howard Hawks (*Jejum de Amor*, 1940), Federico Fellini (*A Doce Vida*, 1960), Oliver Stone (*Snowden*), Woody Allen (*Scoop – O Grande Furo*, 2006), Steven Spielberg (*The Post – A Guerra Secreta*, 2017). Assim como grandes estrelas eternizaram o profissional das redações – Tom Hanks (*The Post*, 2017) Christopher Reeve (*Super Homem*, 1978), Humphrey Bogart (*Deadline – USA*, 1956), Kirk Douglas (*A Montanha dos Sete Abutres*, 1951), Jack Nicholson (*Profissão: Repórter*, 1975), Marcelo Mastroianni (*A Doce Vida*, 1960), Jake Gyllenhall (*O Abutre*, 2014).

Por que não seria plausível, assim como Ferreira (2009) e Kellner (2016), pensar a história da imprensa ou dos processos jornalísticos através da filmografia hollywoodiana? Algumas obras relevantes podem nos dar um panorama sobre angústias que envolvem a liberdade de imprensa. *Mocidade Audaciosa* (1928), de Frank Capra, é um marco do gênero. Filho do cinema mudo, o drama é o que pela primeira vez descortina em Hollywood as dinâmicas caras a este ofício.

Capra aborda de forma realista e sem ufanismo o dilema clássico ego *versus* ética. Clem Rogers (Douglas Fairbanks Jr.), repórter cansado de escrever anonimamente e sem reconhecimento sobre o tempo num determinado veículo, empolga-se em publicar, mesmo

sem certificação, que Jane Atwill (Jobyna Ralston), filha de um candidato a prefeito, teria assassinado o promotor de justiça no lugar de outro candidato, este sim culpado pelo ocorrido. Uma vez ciente do que fizera, vê-se entre assegurar sua nova reputação ou tomar o caminho correto, embora mais difícil. A problematização, fato consumado da carreira jornalística, tornou-se clichê e, de lá para cá, são incontáveis os longas que se viram, para dizer o mínimo, céticos quanto ao trabalho do produtor de notícias – *Cidadão Kane* (1941), *Montanha dos Sete Abutres* (1951), *Jejum de Amor* (1940), *A Embriaguez do Sucesso* (1957).

Figura 8 – Da esquerda para a direita, pôsteres originais de *Mocidade Audaciosa*, *Cidadão Kane*, *Montanha dos Sete Abutres*, *Jejum de Amor* e *A Embriaguez do Sucesso*



Fonte: Montagem elaborada pelo próprio autor³⁰

A história começou a mudar no fim dos anos 1960, depois de uma década em que os grandes estúdios amargaram fracassos que seguiam a velha fórmula de produção. Jovens cineastas americanos influenciados pela Nouvelle Vague aproveitaram, então, para propor inovações nos roteiros e nos temas abordados pelos filmes. Tinham na cabeça que precisavam se comunicar com um público mais jovem e esclarecido, que vinha dominando o cinema (MIRANDA, 2016).

Mais adiante, com o pós-guerra e o surgimento de vanguardas cinematográficas, surge uma Nova Hollywood³¹, mais ousada, experimentalista e menos previsível. Steven Spielberg, Francis Ford Coppola, Brian de Palma, Clint Eastwood, Martin Scorsese e John Cassavetes introduzem novos olhares às lentes das câmeras já desgastadas da era clássica.

³⁰ Da esquerda para a direita: Wikipedia, c.f.: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Power_of_the_Press>; Wikipedia, c.f.: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Citizen_Kane>; All Movie, c.f.: <<https://www.allmovie.com/movie/ace-in-the-hole-v84965>>; Wikipedia, c.f.: <https://en.wikipedia.org/wiki/His_Girl_Friday>; Filmow, c.f.: <<https://filmow.com/a-embriaguez-do-sucesso-t4915/>>.

³¹ A “Nova Hollywood”, também chamada de “Hollywood pós-clássica” e, às vezes, *American New Wave*, refere-se a um movimento cinematográfico estadunidense que renovou significativamente a produção técnica e estética da indústria de cinema dos Estados Unidos na década de 1970, após vivenciar uma profunda crise econômica e de paradigmas na primeira metade dos anos 1960. C.f.: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nova_Hollywood>.

A crueza dos neorealistas italianos e a quebra de paradigmas estéticos da “Nouvelle Vague” inspiram artistas que se ocupam em captar imagens de nova América mais atenta a seus contrastes e contradições. Por vezes, são longas de estética não linear, muitos independentes comercialmente, e com temas não raro marcados pela violência, ganância e corrupção nas grandes cidades bem como o infortúnio com a política, e de tentativas, quase sempre malsucedidas, de se passar por esses males. *O Poderoso Chefão* (1972), *Profissão: Repórter* (1975), *Taxi Driver* (1976), *O Rei da Comédia* (1982) e *Os Intocáveis* (1987) são alguns trabalhos que abordam temas como crise econômica, máfia, prostituição e drogas – trazidos anteriormente, mas de forma mais pudorosa e pouco crítica. *Rede de Intrigas* (1976) representa esse *ethos* na indústria de comunicação (manipulação televisiva, notícia somada ao entretenimento, ganância do sistema). Howard Beale, em poucas palavras, é o âncora que é morto por seu baixo índice de audiência.

Após o escândalo de Watergate³² em 1972, que tem como consequência simbólica a vitória da imprensa livre sobre o poder, uma série de longas beberá desse espírito em certo ponto entusiástico com os ideais democráticos ressurgidos naquele momento, apresentando produções de caráter mais investigativo. Para Spielberg e outros críticos, *Todos os Homens do Presidente* (1976) “indiscutivelmente, [é] o melhor *newspaper movie* já feito” (FREEDLAND, 2018). Aclamado por público e crítica e vencedor de quatro estatuetas do Oscar, pode-se considerar um marco para o gênero, não apenas por seus méritos técnicos e artísticos, senão por sua pertinência temporal. Outros como *A Trama* (1974), *Frost/Nixon* (2008), *Spotlight – Segredos Revelados* e *The Post – A Guerra Secreta* (2015) seguem na mesma toada o ritmo de “fazer a coisa certa” resgatado nessa era.

³² O caso Watergate foi o escândalo político que levou à renúncia do presidente Nixon. Watergate é o nome do complexo que funciona como sede do partido democrata. O caso começou com a prisão de cinco homens, que foram pegos instalando equipamentos de espionagem e fotografando documentos na sede democrata. A prisão aconteceu durante a campanha eleitoral que levou Richard Nixon, do partido republicano (WATERGATE..., s/d).

Figura 9 – Da esquerda para a direita, pôsteres originais de *Todos os Homens do Presidente*, *A Trama*, *Frost/Nixon*, *Spotlight – Segredos Revelados* e *The Post – Guerra Secreta*



Fonte³³: Montagem elaborada pelo próprio autor

Com a chegada da internet, desenha-se uma nova fase desse gênero. O jornalista já não está mais no centro da notícia, as fontes falam por si próprias e o conteúdo pode ser produzido por qualquer pessoa. O ambiente virtual dificulta ainda mais o “monopólio do segredo” (MARCONDES FILHO, 2000) e dá voz a públicos alternativos, porém sua estrutura é mais maleável e abre novos caminhos para a desinformação e o mascaramento da verdade. Produções como *Hacker* (2015), *Snowden – Herói ou Traidor* (2016) e *Segredos Oficiais* (2019) ilustram alguns pontos dessa nova problemática: vazamento de dados privados, sigilo da fonte, produção de notícias falsas em série (*fake news*), manipulação digital feita por inteligência artificial (*deep fake news*).

2.5 O jornalista no cinema hollywoodiano

A figura do jornalista nas telas se dará, segundo Senra (1997), pela figura pública que ele representa – exposição e credibilidade lhe são caras. Para Tarapanoff, a atividade, por possuir uma série de “[...] elementos atrativos para contar uma boa história” (2014, p. 51), adequa-se bem a um tipo de roteiro vendável para os estúdios. Assim como o espião, o policial ou o detetive, o jornalista “(...) deve fazer um trabalho de pesquisa e depois ir a campo, entrevistar fontes e buscar localizar problemas, identificar causas e buscar soluções” (2014, p. 52).

³³ Da esquerda para a direita, Wikipedia, c.f.: <https://pt.wikipedia.org/wiki/All_the_President%27s_Men>; Rotten Tomatoes, c.f.: <https://www.rottentomatoes.com/m/parallax_view>; Wikipedia, c.f.: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Frost/Nixon>>; Adoro Cinema, c.f.: <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-222271/criticas-adorocinema/>>; Saraiva, c.f.: <<https://www.saraiva.com.br/the-post-a-guerra-secreta-dvd-10134069/p>>.

O repórter, o redator ou editor têm em suas mãos sempre uma missão a cumprir, isto é, o ponto de partida para qualquer roteiro convencional. Em entrevista à Tarapanoff, Douglas Kellner esclarece que “jornalistas têm acesso a tudo: a assassinatos, escândalos sexuais, casos de corrupção de empresários ou políticos, a crise ecológica ou a tragédia humana, os jornalistas podem trazer tudo. Você tem todo o tipo de tema e de situação humana” (TARAPANOFF, 2014, p. 52).

Obras otimistas, oriundas da era de ouro do cinema americano³⁴, passando dos *gangster movies* (sub-gênero de filmes de crime) e o *noir*³⁵ das décadas de 1940 e 50 às adaptações de quadrinhos de fins de século – ainda bastante presentes no cinema contemporâneo –, são, por exemplo, continuamente marcadas pelo ideal de herói americano. Jornalistas, policiais e *cowboys* já encarnaram o papel do sujeito, ora repleto de vitalidade, ora neurótico e introvertido, aproximados pelo “afã de tudo saber” (BERGER, 2002), a fim de intervir ativamente como transformador do *status quo* da sociedade. Para Silvia Krazter, professora visitante na University of California, há muitos paralelos entre o *film noir* e as representações jornalísticas, embora note que no filme de imprensa o ângulo político é mais evidenciado, mais atento a descobrir verdades sobre os fatos da sociedade. Diz ela, em entrevista a Tarapanoff (2014, p. 52): “[...] os filmes sobre jornalismo trazem mais a questão da verdade política e como os jornalistas cobrem. Mostram uma conspiração e como os jornalistas descobrem a verdade sobre essa sociedade”.

Já para Travancas (2001, p. 1-2), “todos os grupos sociais de alguma forma fabricam seus heróis. Em nossas sociedades modernas a indústria cultural é um lugar de destaque nesta ‘fabricação’”. No entendimento do mitólogo Joseph Campbell [1904-1987], esse ideário sempre se fez presente e constitui espinha dorsal da jornada da aventura humana desde os tempos mais remotos – na mitologia, nas religiões, contos de fada, não sendo diferente em nossas narrativas modernas. “Um herói vindo do mundo cotidiano se aventura numa região de

³⁴ A Era de Ouro do Cinema Americano se refere aos filmes hollywoodianos produzidos entre os anos 20 e os anos 60 nos Estados Unidos. Destacam-se, nesse período, os filmes musicais, gênero bastante popular na época, estúdios como a MGM, Warner Bros, 20th Century Fox, RKO, e Paramount, além dos estúdios Disney, que se destacavam na produção e distribuição nacional e internacional desses longa-metragens.

³⁵ O cinema *noir* ou *film noir* (do francês, negro) é um estilo de filme, presente entre as décadas de 40 e 50, bastante marcado pelo contexto bélico da II Guerra e associado, por sua vez, a narrativas policiais e de suspense. É resultado da combinação de estilos e gêneros, influenciado pelo expressionismo alemão, o realismo poético francês e o neorealismo italiano. Nos Estados Unidos, o cinema *noir* foi influenciado pela literatura de ficção policial (CABRAL, 2017).

prodígios sobrenaturais; ali, encontra fabulosas forças e obtém uma vitória decisiva; o herói retorna de sua misteriosa aventura com o poder de trazer benefícios aos seus semelhantes” (CAMPBELL, 1989, p. 36).

Naturalmente, em se tratando da maior nação capitalista e democrática do mundo³⁶, os *newspaper movies* ou *journalism movies* tornam-se subgênero nos Estados Unidos. Sendo aqueles que melhor expressaram – por vezes nobres, por vezes questionáveis – as múltiplas facetas desse protagonista, sem qualquer tipo relativismo. A pesquisadora Christa Berger, ao perceber que 75% dos 785 longas listados em sua análise *Jornalismo no Cinema* (2002) provinham daquele país, revela que “ninguém soube traduzir tão bem o imaginário coletivo que associa a profissão à investigação, à aventura, à independência, ao arrojo, e, igualmente, ao cinismo, à falta de escrúpulos, à arrogância, como o cinema americano” (2002, p. 17). Portanto, o herói (*Super Homem*, *The Post – A Guerra Secreta*, *Homem Aranha*, *Todos os Homens do Presidente*) é também o vilão (*Cidadão Kane*, *A Trágica Farsa*, *O Abutre*, *A Montanha dos Sete Abutres*), o curioso (*A Doce Vida*, *Janela Indiscreta*) o ingênuo (*Scoop – O Grande Furo*) e o aventureiro (*Profissão: Repórter*). Relativiza-se, assim, numa retroalimentação entre realidade e ficção, seu papel na sociedade.

O jornalista é a ponte entre o acontecimento e os olhos do público. Seu papel é fundamental para a compreensão ou incompreensão do fato, já que é capaz tanto de conectar quanto distorcer essa ligação. À medida que o fazer jornalístico moderniza-se e vê-se determinante para a construção da opinião pública (para o bem ou para o mal), seu protagonista se torna cada vez mais requerido na sociedade, tanto para fins de informação quanto de entretenimento.

Embora remonte os séculos XV de Gutenberg [1400-1468] e XVIII da escala industrial promovida pela xilogravura, a imprensa moderna somente se populariza, dando origem ao repórter e leitor que hoje conhecemos, por volta de 1830 com o surgimento da

³⁶ Jornalismo e democracia são até hoje associados, tendo o primeiro não por acaso surgido historicamente na passagem do Estado absoluto para o Estado de direito, como porta-voz dos direitos civis que inauguram a Modernidade. A imprensa traz consigo a novidade da liberdade de expressão, a qual Benjamin Constant considera a única de todas as liberdades, aquela que não pode ser suspensa, por funcionar como efetiva condição para as demais (GHELERE, 2008).

*penny press*³⁷. “Durante os anos 30 uma combinação de desenvolvimento tecnológico e de fenômenos demográficos vai introduzir o jornal, através da venda nas ruas, às grandes massas cada vez mais alfabetizadas dos centros urbanos [...]” (SENRA, 1997, p. 43). Não só o valor, como a distribuição, agora feita por jornalheiros, a publicidade (grande modelo de sustentação econômica vigente), a independência partidária e o foco exclusivo na notícia fazem da imprensa e do jornalista agentes de informação e formação da maior parte das pessoas. O modelo anterior não era feito pelo que hoje se conhece por jornalista; apenas partidos políticos e anunciantes comerciais podiam vender suas assinaturas – por mais onerosas que fossem – ao cidadão comum.

Outra qualidade da *penny press* era seu conteúdo informativo. Ao se concentrar pela primeira vez nos “fatos” (SENRA, 1997), em especial àqueles ocorridos nas imediações do leitor, os jornais, outrora restritos a mera informação de preços de mercadorias e eventos internacionais, passam a tratar de temas diretamente relativos à vida das pessoas, direcionando-se agora a eventos ligados à vida política, tribunais, igrejas, esportes e alta sociedade. “Surge então”, comenta Dávila, “o interesse humano e, conseqüentemente, estreitam-se os laços entre repórter e seu leitor” (2003, p. 15).

Especialmente na década de 1920, o modo de vida do profissional de imprensa encontra-se já ligado intimamente ao de sua comunidade, tanto econômica como culturalmente, ao passo que temas populares começam a cair no gosto do público na era de ouro do cinema. Surge então, a partir desse contexto, sua primeira persona reconhecível: a do moço bem intencionado em busca de desbancar a injustiça e fiscalizar o poder. Para Dávila, “já que o leitor acredita no jornalista, o mesmo pode acontecer se este personagem for levado para as telas” (2003, p. 15).

Desde o inaugural *The Power of The Press* (1928), de Frank Capra, no qual a imprensa é pela primeira vez percebida como quarto poder – aquele que fiscaliza todos os demais da divisão clássica de Montesquieu³⁸ –, o redator, repórter ou âncora na sétima arte é tanto visto

³⁷ A expressão corresponderia a uma imprensa de centavo, tão acessível e tão popular, a ponto de o custo de dois centavos ser possível. Não se tratava, porém, de uma imprensa de assinatura, mas de um filão cuja fórmula consistia exatamente em difundir notícias curtas e de interesse geral, em contraste com as notícias de caráter ideológico e analíticas, típicas da imprensa criada para difundir ideais político-partidários (PAULINO; SILVA, 2014).

³⁸ Charles-Louis de Secondat, barão de La Brède e de Montesquieu, conhecido como Montesquieu, foi um político, filósofo e escritor francês. Ficou famoso pela sua teoria da separação dos poderes, atualmente consagrada em muitas das modernas constituições internacionais.

como herói da nação, atento à ética e a moralidade (*Super Homem, Homem Aranha, Todos os Homens do Presidente, The Post*), ambíguo (*Snowden: Herói ou Traidor*) ou aproveitador inescrupuloso (*Cidadão Kane, A Montanha dos Sete Abutres, O Abutre*). Para Cuthbert, os jornalistas podem encarnar tanto “(...) nobres buscadores da verdade, que tentam expor a corrupção, ou vilões famintos que fazem de tudo para obter ganhos pessoais” (2017).

Em 1951, Kirk Douglas encarna um repórter no Novo México que, quando toma notícia de um caçador de tesouros perdido em *A Montanha dos Sete Abutres*, tenta prolongar os esforços do resgate a fim de obter uma história mais interessante. No ano seguinte, Humphrey Bogart é o destemido editor comprometido em capturar o paradeiro de um famoso gangster em *Deadline – USA* (1952). Nota-se essa dualidade igualmente presente em *O Abutre*, quando Jake Gyllenhaal percebe que fotos de eventos violentos criados para noticiários davam-lhe muito dinheiro – e muitos problemas – e em *Spotlight – Segredos Revelados* que, por meio dos repórteres do *The Boston Globe*, comprometeu-se em expor os abusos sexuais sistemáticos da Igreja Católica em diversos estados norte-americanos.

Em 2014, Saltzman descobre em *The Image of the Washington Journalist in Movies and Television – 1932 to 2013* que, de 454 representações presentes em 66 filmes e 61 programas de TV, 54% dos casos os jornalistas eram representados de forma positiva, em 33% de forma neutra e 13% negativamente. O herói é o arquétipo mais utilizado até os nossos dias. A trama comercial do *happy ending* sempre atraía a maior parte do público. Tarapanoff acredita que esse tipo de mensagem “[...] encanta a plateia, que se identifica e se coloca na posição do personagem, procurando também desvendar a história” (2014, p. 53).

Sobre sua presença no imaginário popular, é a partir do século XX, com as literaturas *pulp*³⁹, a era de ouro e o *noir* – *Jejum de Amor* (1940), *A Luz é Para Todos* (1947) – que o profissional se estabiliza, paralelo à sua *práxis* (matérias, editoriais, relatos e colunas) nutrida cotidianamente pelo público. Visto que o público na maior parte do tempo nunca interage diretamente com o jornalista, é entre o ficcional e o real que se constrói sua percepção. Joe Saltzman, professor da Escola USC Annenberg de Comunicação e Jornalismo e autor de *The*

³⁹ *Pulp* ou *pulp fiction*, revista pulp, ou revista de emoção, são nomes dados, a partir do início da década de 1900, às revistas feitas com papel barato, fabricado a partir de polpa de celulose. Os pulps substituem publicações como *penny dreadfuls*, folhetins e *dime novels*. A expressão “pulp fiction”, usada para descrever histórias de qualidade menor ou absurdas, é utilizada nesse sentido por Quentin Tarantino em *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (GAGLIONI, 2019).

Image of Journalists in Popular Culture, entrevistado por Tarapanoff, explica que as pessoas adquirem repertório sobre estes a partir da cultura popular.

A memória do público raramente distingue entre o real e o não real. Muitas vezes os dois estão conectados. Personagens carismáticos da ficção muitas vezes são mais lembrados pelo público, ultrapassando seus contemporâneos na vida real menos expressivos. Jornalistas da vida real às vezes tornam-se tão imersos na sua lenda e em distorções que suas imagens são cercadas pela ficção como se fossem personagens de um romance, de um filme ou de um programa de televisão. [...] Quem é real? Quem é ficção? O público não se importa (TARAPANOFF, 2014, p. 47).

“Quando vemos estereótipos no cinema”, nota Cuthbert (2017), “nosso cérebro pega esses padrões de comportamento e os atribui novamente à nossa percepção do mundo real”. Dessa forma, o filme, sem que notemos, constrói uma visão de mundo que interfere diretamente no modo como percebemos e julgamos essa atividade, o que pode ter igualmente impacto positivo ou negativo na democracia, uma vez que esse profissional é historicamente seu representante.

Seja como for, é inegável a presença desse ator social nas histórias. A fim de observar os fenômenos dos processos comunicativos e suas complexidades vividas nas décadas de 1940, 1970 e 2010, pode-se pensar num *zeitgeist* da Comunicação exposto pela vigorosa lente do cinema.

Mas a capacidade do cinema de criar imagens com existência autônoma e de poder registrá-las e reproduzi-las e conservá-las, confere a essa representação um poder inusitado: o de gerar e manter viva todas as suas construções, até mesmo aquelas cuja correspondência com as figuras da prática cotidiana o tempo já se encarregou de anular (SENRA, 1997, p. 13).

Uma vez entendida a importância desta atividade e daquele que a realiza enquanto participante ativo da evolução histórica, trabalhar-se-ão, dessa forma, três momentos do *geist* ilustrados pela lente do cinema: o primeiro, *Cidadão Kane* (1941), representante de uma imprensa imperialista e autoritária; *Rede de Intrigas* (1976) e sua atmosfera dúbia, entre a crítica e o subjetivismo; e *Snowden – Herói ou Traidor* (2013), que denuncia a era da desmídiação, do nivelamento de narrativas o advento do imperativo digital.

3. O ZEITGEIST JORNALÍSTICO TRAZIDO PELO CINEMA

Observando o filme como objeto ao mesmo tempo fruto da técnica e da sensibilidade, e a partir da relação ontológica (que tange ao aparato) e semântica (que tange a *práxis*) que há entre ele e a notícia, é possível perceber o porquê de o cinema americano estabelecer uma verdadeira tradição para com o gênero jornalístico. As diversas representações aqui trazidas são, portanto, pertinentes ao presente estudo por este entender justamente as imbricações inerentes entre real e imaginário, à medida que ambos se perfazem mutuamente na percepção coletiva e engendram o que é tacitamente acordado dentro e fora das redações.

A pesquisa de caráter qualitativo adotada a seguir em *Cidadão Kane*, *Rede de Intrigas* e *Snowden – Herói ou Traidor* dialoga com o conceito de Hegel sobre o espírito do tempo (*zeitgeist*). Uma vez que assume a história como fator determinante para os princípios e objetivos de sua crítica diagnóstica, Douglas Kellner (2001) faz a leitura do texto a partir do contexto, considerando, diferentemente de outros autores, a importância e a relevância cultural da mídia para a reflexão social.

Cidadão Kane, dirigido e estrelado por Orson Welles e lançado em 1941, retrata o caráter da imprensa americana de início do século XX. Inspirado na vida de William Hearst, grande magnata das comunicações, o conto narra história de um garoto entregue pelos pais a um tutor milionário, que investe em sua carreira, porém nunca afetivamente. Através das fases jornalísticas conceituadas por Marcondes Filho (2000) e das pontuações de Roy (s/d), Anslow (2017) e Oliveira (2012) a respeito dos novos proprietários das redes de comunicação, serão observadas, em “A imprensa dos magnatas do novo século”, da constituição histórica oficial do profissional de notícia ao contexto propriamente retratado por Welles, a trajetória do jornalista como figura representante do espírito moderno.

Em “A metáfora de Orson Welles” e “A partilha sensível dos anos 40” são abordadas, no primeiro caso, a narrativa em si e, no segundo, a partir da análise de Augusto (2020), o caráter promissor do cineasta – entre o dinamismo e a fuga do convencionalismo – e a maneira como esse representa as preocupações de sua época a partir principalmente do uso das imagens. Por fim, em “A modernidade de ‘Kane’”, vemos em que medida a obra aproxima-se dos pontos lançados no primeiro capítulo. O espírito futurista de imprensa, estabelecido a partir de uma estrutura econômica monopolista, gera uma mídia focada em

todo e qualquer tipo de público, ou seja, uma comunicação voltada para as massas (WRIGHT, 1973). O que a isto se assemelha, numa figura de linguagem, é a imagem do panóptico (TRINDADE, 2014).

Seguindo o raciocínio de Marcondes Filho (2000), *Rede de Intrigas* marca a chegada da televisão como meio transformador da mensagem. O subcapítulo “Quando o jornalista sai da redação e entra no estúdio” analisa, a partir de Ramos (2014) e Palmer (2016), a transição da chamada Era de Ouro televisiva para um cenário difuso, marcado tanto pelo entusiasmo com a democracia pós Watergate, como pelo relativismo e a subjetividade, tônicas da contracultura e do economia de mercado voltada ao consumidor. Portanto, Temer (2009) identificará nessa fase um processo de hibridização da notícia com outros gêneros.

A história do primeiro homem a ser morto pelos baixos índices de audiência – trama que representa a mudança do imperativo econômico monopolista e centralizador para uma imprensa voltada exclusivamente para o lucro – é contada em “O show tem que continuar”. Já as possíveis causas do fenômeno setentista aparecem em “O conflito de gerações e o novo jornalista”, item no qual é possível ver a alegoria da obra à medida que Howard Beale representa o senso crítico disruptivo, enquanto Max Schumacher e Diana Schneider encarnam os dois polos do jornalismo moderno em conflito.

Em *Snowden – Herói ou Traidor*, o terceiro momento da informação jornalística é apresentado. Enquanto *Rede de Intrigas* relativizava o papel da mensagem, problematizando a questão interesse público *versus* interesse do público, surgia naquele momento a telemática (junção de telecomunicações e computador). “A mudança estrutural de 1977” é o que estava em curso de maneira discernível, segundo Berardi (2019), com o lançamento do Apple II (bem como a filosofia dessa empresa), a publicação do Relatório Nora-Minc e a produção de *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard.

“A caixa de pandora de Snowden” conta, a partir do filme de Oliver Stone, a história de Edward Snowden, ex-funcionário da Agência de Segurança Nacional (NSA), que divulga o rastreamento da CIA de informações pessoais de americanos e membros de outros países. Nesse contexto de aumento progressivo da virtualização, para Cazeloto (2013), uma nova problemática se impõe. Em “O jornalista entre bits e pixels”, a matéria-prima da era pós-industrial não é mais o petróleo: encontra-se exclusivamente nos dados a base da estrutura socioeconômica atual (DATA..., 2017; RIPARI, 2019). Por fim, Pereira e Adghirni (2011)

encerram a questão no que tange às mudanças no campo jornalístico.

3.1 A imprensa dos magnatas do novo século

Como vimos, é possível observar a história do jornalismo através das lentes do cinema, porém, é também certo que ele não dá conta da trajetória da notícia em sua totalidade. “Esculpir o tempo” (TARKOVSKI, 1984), historicamente falando, é como uma criança comparado ao ato de transmitir mensagens, que remonta, como observado, o surgimento do papel na China Antiga. No entanto, interpretar essa *práxis* no seu sentido moderno é mais acessível. Para Marcondes Filho, “a história do jornalismo reflete de forma bastante próxima a própria *aventura* da modernidade” (2000, p. 9), isto é, seu papel na história, consolidado pelos ideais liberais do Iluminismo, é capaz, em alguma medida, de representar o próprio esforço de constituição do Espírito moderno.

O primeiro *modus*, que rompe em 1789, chamado “político-literário”, é o da “iluminação” (MARCONDES FILHO, 2000), aquele da verve libertária responsável pelo desvelamento dos segredos ocultos de reis, monarcas e sacerdotes da era pré-moderna. Dele “[...] surge a redação como um setor específico, o diretor torna-se uma instância diferente da do editor, impõe-se o artigo de fundo e a autonomia redacional” (Ibidem, p. 11-12).

Nesse momento, pode-se dizer que os interesses políticos estão acima dos econômicos, tanto no sentido romântico com a atividade – o de uma autonomia relativa e liberdade de expressão movidas pelo furor do “mito da transparência” (Ibid.) – como pela própria estrutura de financiamento, assim como das revistas moralistas e jornais eruditos, advinda de partidos, políticos e grupos de interesse. Em paralelo, dar-se-ão, no decorrer dos anos, as consequências da revolução burguesa (lutas sociais, reforma eleitoral, surgimento da esfera pública proletária) em países como Inglaterra e França, lutando contra o retorno de aristocracias e a favor de campanhas nacionalistas e socialistas.

Mas é nos anos que se seguem que se delinea ‘a grande clivagem’ na imprensa: enquanto a imprensa popular ganhava as ruas, estimulando as campanhas operárias, as lutas socialistas, as conquistas sociais, os donos das empresas jornalísticas já estavam dando seu ‘pulo do gato’. A atividade que se iniciara com as discussões político-literárias aquecidas, emocionais, relativamente anárquicas, começava agora a se constituir como grande empresa capitalista: todo o romantismo da primeira fase será substituído por uma máquina de produção de notícias e de lucros com os jornais populares e sensacionalistas (MARCONDES FILHO, 2000, p. 13).

Eis que surge o segundo tipo de jornalismo (MARCONDES FILHO, 2000). O pulo do gato foi perceber que a notícia gerava maior retorno financeiro quanto mais impressionante e chamativa fosse. Surgia desse modo na Inglaterra, na França e nos EUA, a partir de 1830, uma rudimentar imprensa de negócio, que se estabelece firmemente por volta de 1875: a “imprensa de massa” (Ibidem). Quando é dada a largada da Revolução Industrial, principalmente no seu segundo estágio⁴⁰, a redação vai aos poucos confundindo-se com a linha de montagem. Em termos marxistas, a importância e a preocupação quanto ao caráter da mercadoria deslocam-se do valor de uso para o valor de troca, ou seja, a finalidade puramente redacional-noticiosa é cedida pela venda de espaços publicitários.

A nova lógica do jornal, *pari passu* ao ritmo taylorista, percebia no consumidor (e não mais na mercadoria) o elemento chave para toda a engrenagem produtiva. Apresenta aos seus leitores, a partir daí, pautas mais opinativas, lúdicas e de “gosto popular” – indo ao encontro das primeiras pesquisas de caráter psicológico e subjetivo do consumo, mais tarde conhecido como *marketing*. Nesse interlúdio, a imprensa americana se populariza, porém, em meados dos anos 1930, com a agitação bélica, que a tendência se torna global. A revolução nos meios de comunicação produz, em 1923, diários tal como o *Paris-Soir*, que é lembrado por se dirigir “aos cultos como aos incultos, aos burgueses como aos populares, aos homens como às mulheres, aos jovens como aos adultos [...]” (MORIN, 1975, p. 37).

A partir de 1900, a atividade da imprensa chega em sua terceira fase (MARCONDES FILHO, 2000). Após a Primeira Guerra Mundial, as nações atuantes, principalmente os Estados Unidos, encontravam-se endividadas, dependentes da falida estrutura da dívida internacional, da qual eram credores. A década de 1920 foi para o povo americano uma época

⁴⁰ “A Segunda Revolução Industrial iniciou-se na segunda metade do século XIX (c. 1850 - 1870), e terminou durante a Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945), envolvendo uma série de desenvolvimentos dentro da indústria química, elétrica, de petróleo e de aço. Outros progressos essenciais nesse período incluem a introdução de navios de aço movidos a vapor, o desenvolvimento do avião, a produção em massa de bens de consumo, o enlatamento de comidas, refrigeração mecânica e outras técnicas de preservação e a invenção do telefone eletromagnético” C.f.: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Segunda_Revolu%C3%A7%C3%A3o_Industrial>.

de prosperidade não balanceada, ou seja, após 1918 o valor dos salários e produtos agropecuários sofriam queda à medida que novas indústrias como a de automóveis, químicos, rádio e cinema encontravam-se em ascensão. Apesar do otimismo com a prosperidade parcial, a situação global e a falta de políticas públicas afetavam aquela nação como nunca antes. Uma vez que não só perdedores (Alemanha, Japão) mas vencedores (Reino Unido, França e Rússia) viam-se endividados ou hiperinflacionados com os custos da guerra, o mercado tornava-se radicalmente instável.

Modernização industrial em larga escala, alta da imigração europeia em busca de trabalho e pouca fiscalização eram alguns dos motivos favoráveis a um modelo que começava a se consolidar nesse momento: a economia de tipo monopolista. A era dos monopólios, de Andrew Carnegie (aço), J.P Morgan (finanças) e John D. Rockefeller (petróleo) tinha como principal característica a baixa competitividade, deixando por sua vez muito poder na mão de poucos. Entre eles, estavam também os magnatas das comunicações: Joseph Pulitzer, William Hearst (EUA), Northclyff (Inglaterra), Leopold Ullstein e Rudolf Mosse (Alemanha). Eis o pano de fundo de *Cidadão Kane*.

William Randolph Hearst e Joseph Pulitzer são divisores de águas para a história dessa profissão. Sua produção sensacionalista (*yellow journalism*, “jornalismo marrom” no Brasil), mais preocupada com o número de vendas do que com a veracidade dos fatos, nasce da “imprensa de massa” de fins do século XIX e se estende na “imprensa monopolista” do início do século XX (MARCONDES FILHO, 2020). Após a vinda do grande fluxo de imigrantes europeus que almejavam empregos advindos da 2ª Revolução Industrial, massas acabam por se aglomerar, instalando-se em cortiços com raro ou nenhum saneamento, em regiões como Nova Iorque e o *Five Points*⁴¹. Ainda nesse contexto surgem as *political machines* (“sociedades políticas”): incrivelmente corruptas, que prometiam trabalho e serviço aos imigrantes em troca de apoio político (como a *Tammany Hall*⁴², em Nova Iorque, que chega a se manter por oitenta anos). É também aí que esse mesmo sensacionalismo promove justiça: acumulados por muitos anos, os inúmeros casos de corrupção das sociedades políticas são

⁴¹ *Five Points* foi um bairro do século XIX em *Lower Manhattan*, Nova Iorque (ROY, s/d).

⁴² A *Tammany Hall* foi uma sociedade política, formada por membros do Partido Democrata dos Estados Unidos, que dominou o governo municipal da cidade de Nova Iorque entre 1854 e 1934, quando Fiorello LaGuardia, do Partido Republicano, foi eleito prefeito da cidade. C.f.: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tammany_Hall>.

denunciados enfaticamente pela mesma imprensa que, juntamente com a ira da opinião pública, acaba por derrubá-las (ROY, s/d).

Desvelado o paradoxal poder da mídia, seu uso começa a oscilar entre o polo da justiça e da ganância. A Guerra Hispano-Americana de 1898 pode ser entendida através da segunda intenção. O couraçado *USS Maine*, enviado pelo presidente McKinley em 1898 ao porto Havana para proteger cidadãos americanos em Cuba, sofre uma explosão e naufraga, matando aproximadamente trezentas pessoas. Em busca do primeiro furo, Pulitzer e Hearst, entre outros donos de jornais, veem a situação como oportuna para a criação de matérias alarmantes.

Cientes dos motivos reais de controle dos territórios espanhóis por parte do governo americano, os diretores-chefe do *The World* e *The New York Journal*, respectivamente, culpabilizam, mesmo sem verificação, a Espanha pelo ocorrido. Sabendo que uma guerra impulsionaria o número de tiragens, criam histórias de “espanhóis assassinos” e o *slogan* “Remember The Maine” que, entre outros fatores, oficializam a guerra em abril daquele ano. “Hearst e Pulitzer perceberam que, quanto mais sensacional era a história, mais jornal eles vendiam – fossem ou não precisas as informações” (ROY, s/d).

Nove anos antes, em 1889, Loretus Metcalf, editor do *Florida Daily Citizen* já atribuía as “ocorrências inventadas” e “reputações arruinadas”, em primeiro lugar, à revolução na fabricação de papel e o custo baixo subsequente, e ao barão da imprensa Joseph Pulitzer, pioneiro do jornalismo tabloide e conhecido por trazer às páginas as primeiras ilustrações gráficas; para ele, “um homem de grande capacidade comercial mas sem caráter moral” (ANSLOW, 2017).

A carreira de Pulitzer, apesar da controvérsia sensacionalista, é relativizada por outros analistas pelo fato de que certos fatos deveriam ser mesmo enfatizados e por sua contribuição ao jornalismo investigativo – como aconteceu com a recusa a recuar quando foi acusado de difamação pelo trabalho do *The World* ao expor pagamentos fraudulentos do governo americano envolvendo a construção do Canal do Panamá. Outro ponto foi a revolução que estabelecera na informação jornalística. Aquilo que para uns era a vulgarização do leitor com o advento das imagens – que informava mais pela ludicidade e o impacto imagético do que com a argumentação lógica –, é hoje vista pelos contemporâneos de forma muito menos eufórica e ludibriante. Inaugurara as páginas esportivas, aquelas dedicadas às mulheres,

cartoons, somados a um uso exaustivo de imagens, gráficos, cores, publicidade e títulos em letras garrafais. Para Pulitzer, apresentação era tudo. Ao passo que contribui para um consumo noticioso mais superficial e impulsivo, democratiza às camadas mais pobres e alternativas da sociedade.

Figura 10 – Joseph Pulitzer e manchete do *The World* sobre o suposto ataque hispânico ao *USS Maine*.



Fonte: Timeline⁴³

Já a ambiguidade em Hearst é menos nítida. Embora tivesse apoiado *o New Deal* no início de sua carreira e tivesse sido ativo contra a perseguição nazista aos judeus, “[...] o principal papel que Hearst teve na história dos EUA e do mundo”, para Oliveira (2012), “[...] foi o de criar uma imprensa dirigida às massas, mais destinada à pura manipulação e ao entretenimento do que a qualquer tipo de objetivo informativo”. O dono da mansão mais cara do mundo era capaz de fazer Pulitzer tremer. “Hearst não ficava à espera da notícia, inventava a notícia” (OLIVEIRA, 2012). No impulso desse magnata, “um pequeno crime e uma mudança política fundamental valiam o mesmo. E o reforço do seu poder valia mais do que qualquer um deles” (OLIVEIRA, 2012).

A virada do século XIX foi, portanto, marcada por barões e magnatas. A economia global de viés monopolista advinda do enriquecimento avassalador das grandes metrópoles a partir do avanço das técnicas industriais e do advento da audiência de massa, alimentada a partir dessa estrutura, foram determinantes para o tipo de imprensa que estaria por vir.

⁴³ C.f.: <<https://timeline.com/yellow-journalism-media-history-8a29e4462ac>>.

3.1.2 A metáfora de Orson Welles

Vindo do teatro e após se popularizar pela controversa transmissão de rádio-teatro “Guerra dos Mundos”⁴⁴ de 1935, o jovem Orson Welles conquista nada menos que um contrato de três longas com direito a total autonomia artística pela produtora RKO. Apesar dos benefícios, apenas um projeto se concretiza. *Cidadão Kane* (1941), a despeito da recepção pouco acalorada⁴⁵, é considerado por muitos críticos e cineastas o maior filme de todos os tempos. Sua construção estética, marcada por efeitos de câmera⁴⁶, profundidade de campo⁴⁷, narrativa não-linear, fortes contrastes de luz⁴⁸ e cenários impressionantes, “levou”, segundo Nick James, editor da revista e promotora da seleção, *Sight & Sound*, “os recursos de um estúdio hollywoodiano ao seu limite” (‘CIDADÃO...’, 2002).

Para além do virtuosismo técnico e estético, a história escrita, dirigida e interpretada por Welles – vencedora de melhor roteiro original no Oscar daquele ano – já é uma obra-prima. Inspirada na vida de William Hearst, a produção conta a história de Charles Foster Kane (Welles), empresário multimilionário e herdeiro da *The New York Inquirer*, a partir de seu último suspiro: *Rosebud* (botão de rosa). No afã de desvendar o mistério, Jerry Thompson (William Alland) se debruça sobre a vida do magnata, entrevistando as pessoas mais próximas de seu cotidiano, como o secretário Bernstein (Everett Sloane), seu melhor amigo Leland (Joseph Cotten), sua segunda esposa (Susan Alexander), o mordomo da mansão, além de

⁴⁴ Dramatizando o livro de ficção científica *A Guerra dos Mundos*, do escritor inglês Herbert George Wells, o programa relatou a chegada de centenas de marcianos a bordo de naves extraterrestres à cidade de Grover's Mill, no estado de Nova Jersey. O fato ficou conhecido por revelar o impacto do rádio como mídia e pelo realismo da produção do então pouco conhecido Orson Welles. O jornal *Daily News* resumiu na manchete do dia seguinte a reação ao programa: "Guerra falsa no rádio espalha terror pelos Estados Unidos" (TESCHKE, 2017).

⁴⁵ O filme rendeu US\$1,6 milhão de dólares. Em comparação, *E o Vento Levou*, lançado dois anos antes, arrecadou US\$ 198 milhões. Para muitos, como Sérgio Augusto, a obra estava à frente de seu tempo (AUGUSTO, 2020).

⁴⁶ Uso constante de *plongées* e *contra-plongées*, respectivamente, posição da câmera acima e abaixo do personagem, produzindo àquele que é filmado, no primeiro caso, estado de inferioridade, e, no segundo, superioridade (ACCIOLY, 2019).

⁴⁷ A “profundidade de campo” de Welles fora consagrada pelo crítico francês e admirador do realismo cinematográfico André Bazin por sua precisão rigorosa. A técnica parte do pressuposto de que, ao dispor os elementos (atores, objetos) dentro de diferentes posições do quadro, enfatizando uns e atenuando outros, poderia-se sugerir determinado estado de espírito de uma cena.

⁴⁸ Surgido na pintura renascentista e recriado no cinema *noir*, o *chiaroscuro* é um jogo de luzes dentro de uma cena, onde intercalam-se luz (ênfase) e sombra (omissão) produzindo suspense e mistério (CABRAL, 2017).

consultar o diário pessoal de W. P. Thatcher (George Coulouris), falecido tutor e administrador de seus bens.

Somos conduzidos a partir daí pela série de entrevistas feitas por Thompson a fim de investigar a história desse homem. Hearst e Kane carregam muitas ressonâncias. Ambos desistem da formação universitária, recebem um jornal de presente (o primeiro de seu pai, o segundo de seu tutor), frustram-se com tentativas políticas⁴⁹, apaixonam-se por suas amantes⁵⁰ e tornam-se dois dos homens mais ricos e poderosos dentro e fora da ficção. A diferença é que, por mais que inspirada na vida de um homem real, a obra de Welles é muito mais do que mera representação. O roteiro original conta a história de um homem que, afetado pela frieza e as burocracias de sua criação, busca o amor e o afeto que não conhecera na infância.

No dia que seus pais decidem por entregar a residência de sua família, profícuo ponto de mineração no Colorado, a Thatcher, senhor da Wall Street, por conta dos benefícios financeiros que teriam com isso, acabam por abandonar também o menino, uma vez que ele seria sustentado pelos bancos até seus vinte e cinco anos. Enquanto isso, o pequeno Charles, que brinca com seu trenó, jamais imaginaria que essa seria sua última diversão em família.

Como se observa no desfecho, *Rosebud* é o trenó do pequeno Charles evocado pelo globo de neve. A vida de Charles, portanto, pode ser entendida como uma incessante busca pelo amor parental perdido na infância. O desejo por ser eleito governador de Nova Iorque pela classe trabalhadora por conta da série de denúncias feitas contra empresas ao direito dos trabalhadores, a permanência insustentável de uma vida de casal com Susan, bem como a construção de um teatro especialmente feito para ela, a cisão com seu melhor amigo e com a declaração de princípios éticos mostram que Charles buscava não apenas na infinidade de coisas materiais (coleções de estátuas, diamantes, adornos) essa parte que lhe faltava, mas nas pessoas. Como ocorre na cena do acampamento:

⁴⁹ Assim como o personagem do filme que perde a eleição para governador de Nova Iorque, William Hearst fora duas vezes eleito pelo Partido Democrata para a Câmara dos Representantes dos Estados Unidos e concorreu sem sucesso para a prefeitura de Nova Iorque em 1905 e 1909, para governador do estado em 1906 e vice em 1910.

⁵⁰ Kane chega a demitir seu melhor amigo e colunista de teatro Leland por conta da crítica feita por este a sua amante e cantora amadora Susan Alexander. Hearst, em paralelo, chega a escrever roteiros e produzir filmes para sua amante, a atriz Marion Davis. C.f.: <<https://educacao.uol.com.br/biografias/william-randolph-hearst.htm>>.

Kane: Tudo o que eu faço é porque te amo
Susan: Tu não me amas. Queres é que eu te ame. Claro, ‘Sou Charles Foster Kane. Basta dizeres o que queres e será teu... porém terás de me amar’ (CIDADÃO KANE, 1941).

3.1.3 A partilha sensível dos anos 40

Orson Welles é aclamado até hoje por seu brilhantismo peculiar. Na contramão da hipótese comum de sua época de que o acúmulo de funções influenciaria negativamente na qualidade do filme, o órfão de vinte e cinco anos de Kenosha surpreende por seu dinamismo ao ter que dirigir, co-roteirizar, produzir e atuar de forma notável num material a frente de seu tempo⁵¹. Outra marca de *Cidadão Kane* vem do hibridismo de meios a que o *enfant terrible* americano transita sem muita dificuldade. Ainda que parco fosse seu manejo nos estúdios – uma vez que inicia na presença física e expressiva dos palcos e, mais tarde, enseja com a força alusiva do som – o jovem estreante possuía o que se encontrava escasso em seus contemporâneos. Somado à coragem de projetar nas telas a aventura que queria, a particularidade de Welles estava na capacidade de caminhar, embora com respeito ao passado, à margem do convencionalismo. “Por tudo isso é que se acredita que ‘Kane’ não apenas inventou o cinema moderno, mas fez, ao mesmo tempo, uma espécie de balanço do que havia de melhor – ou mais potencialmente avançado - no cinema clássico” (AUGUSTO, 1991).

É impressionante neste filme como as imagens contam, mais do que as palavras, a narrativa em questão. Essas realmente saltam aos olhos. A proporção dos espaços e dos objetos, por exemplo, são essenciais para o *leitmotiv* (o argumento pretendido) orquestrado por Welles. Inspirado no High Castle de Hearst em San Simeon (Califórnia) a grandiloquência dos impérios dos anos 1940, auge do século XX, é evocada no castelo de Xanadú. O refúgio gótico construído para a segunda esposa, Susan Alexander, reproduz ao mesmo tempo a magnitude o vazio interior do protagonista. A amplitude exagerada da sala de estar, bem como tamanho do sofá, da lareira e dos vitrais, revelam a desproporção e o desequilíbrio emocional do homem – que busca nas coisas e nos outros aquilo que lhe falta. O desencontro emocional do casal, como no diálogo áspero e frio que antecede o episódio do acampamento, faz-se presente também através da distância física dos corpos.

⁵¹ “O grande público não o acolheu com o mesmo entusiasmo. Pudera. ‘Kane’ não era, meio século atrás, um espetáculo de fácil deglutição” (AUGUSTO, 1991).

Figura 11 – Cena de *Cidadão Kane*



Fonte: English Literature Teacher⁵²

Como se fossem dotadas de vida, é possível sentir, aliada à composição e o jogo de luzes, a indiferença e o desdém das estátuas ante o conflito interno de Charles, uma vez que “desviam o olhar”.

Figura 12 – Cena de *Cidadão Kane*



Fonte: Pinterest⁵³

Seguindo o estado emocional das anteriores, a cena da sala de espelhos convida o espectador a pensar acerca da vida do personagem. O reflexo multiplicado infinitamente é

⁵² C.f.: <<https://englishliteratureteacher.wordpress.com/orson-welles-citizen-kane-1941-a-viewing-journal-by-adrian-dambra/>>.

⁵³ C.f.: <<https://www.pinterest.pt/pin/597782550526881229/>>.

capaz de evocar, por exemplo, os papéis assumidos por Kane ao longo de sua via em busca de reconhecimento e aprovação.

Figura 13 – Cena de *Cidadão Kane*



Fonte: IMDB⁵⁴

Gravado em 1940, a marca do tempo é impressa de forma indelével no trabalho de Welles. O espírito futurista alimentado desde o final do século XIX, que desaba em ruínas em 1945 com a rendição de Hitler, pode ser enxergado claramente no ímpeto narcísico de Charles Kane. O conto do homem mal-amado em busca de completude interior não é provavelmente alheio à biografia de líderes políticos e monopolistas desta geração. A estrutura social presente nas primeiras décadas do século dá margem e sustentação a outro modelo de líder, que difere de monarcas e reis do passado por sua capacidade irrestrita de manipulação e coerção ideológica.

O arquétipo do personagem desenvolvido pelo roteiro presente é, por outro lado, mais ambíguo do que sugerem os cartazes. De um lado, vilão, do outro, vítima das circunstâncias. Quem é Kane, afinal? A resposta não é simples. Sua criação, marcada pela indiferença parental, é substituída pela tutoria de Thatcher, que, por sua vez, não pressupõe o cuidado afetivo, extremamente necessário à boa formação psicológica da criança. No caso de Kane, torna o rapaz pouco comprometido com responsabilidades a ponto de assumir a direção do

⁵⁴ C.f.: <<https://www.imdb.com/title/tt0033467/mediaviewer/rm1708871680>>.

Inquirer por achá-lo divertido⁵⁵. A iniciativa pode ser entendida como um ato romântico. Deixado à deriva para com as obrigações da vida, o jovem promove uma aventura em busca de reconhecimento. O trabalho que exerce na redação é, na verdade, uma forma de ser visto pela sociedade. Em meio à champanhe e à luxúria, compra editores da concorrência, direciona holofotes para escândalos ao invés de assuntos menos efusivos, alimentando em si mesmo cada vez mais – mesmo que paradoxalmente – o gosto pelo aplauso. O jornal aqui é uma metáfora para sua vida. Tudo o que nele há deve sustentar seu ego ferido. Portanto, Kane ocupa, como é enfatizado pelo longa, não apenas o lugar da vilania, mas o da tragicidade causada pela falta de pertencimento.

3.1.4 A modernidade de “Kane”

A modernidade do final do século XIX e início do século XX é aquela que “acreditou no futuro” (BERARDI, 2019). O poder político e a riqueza desses poucos senhores que passam agora a ditar as regras do jogo civilizatório são o cal e o cimento que compõem o edifício futurista. O encanto com a máquina, o aço e a capacidade de produção e de mobilização pulsam o sentimento de que o futuro estaria à vista e encontrava-se na mão dos homens. À medida que o *Inquirer*, assim como o *New York Journal*, rende-se à linha de montagem, a notícia não se diferencia mais das *commodities*, e seu detentor no céu não vê mais limites. Na era das autoridades, não apenas quem usufrui dos poderes políticos (Mussolini, Stalin, Hitler, Getúlio), mas também daqueles econômicos eram vistos como semideuses.

Em contraste com as raízes de opinião e relativa autonomia que marcaram o “primeiro jornalismo” (MARCONDES FILHO, 2000), a mídia do novo século é agregadora e centralizante, ou seja, o jornal, o rádio e o cinema deste período, assim como os grandes monopólios, produzem para todos os públicos de forma irrestrita, operando a lógica do “quanto mais, melhor”, inaugurando a chamada comunicação de massa.

⁵⁵ A frase de Kane mencionada no filme pelo tutor Walter P. Thatcher “I think it would be fun to run a newspaper”, ao mostrar-se interessado em assumir o jornal, remete a essa questão.

Essa forma se diferencia das anteriores pelas seguintes e principais características: é dirigida a audiências relativamente grandes, heterogêneas e anônimas; as mensagens são transmitidas publicamente, na maior parte das vezes programadas para atingir simultaneamente a maioria dos membros da audiência, e têm caráter transitório; o comunicador tende a operar dentro de uma organização complexa que pode envolver grandes despesas (WRIGHT, 1973, p. 15-16).

O sobressalto de Hearst, em comparação a Rockefeller, Carnegie e outros multimilionários, era seu poder de influência. Em resposta a Frederic Remington, ilustrador contratado para retratar a revolução em Cuba, que por meio de carta reclama em 1897 “Tudo está quieto. Não há problema. Não haverá guerra. Desejo voltar”, Hearst conclama: “Por favor permaneça. Você fornece as fotos e eu fornecerei a guerra” (RUSS, 2013). Esse poder de manipulação que o fazia empossar e despossar políticos, instaurar e desfazer guerras, é o que fora chamado pela história de quarto poder – momento em que a mídia tem força capaz de intervir na política à medida que tem em suas mãos o que escapa aos políticos: a opinião pública.

O modelo de produção unilateral, marca da indústria analógica, permite ao jornal comunicar sem a necessidade de ouvir a audiência. Além disso, a concorrência submetida à terra arrasada contribuía para o acúmulo de poder do emissor sobre o receptor. A economia visual da sociedade disciplinar de Foucault, trazida por Bauman (2000), pode iluminar a compreensão sobre o *modus operandi* da imprensa sólida.

O princípio arquitetural do panóptico – de uma enorme construção circular dividida em celas vazadas lateral e frontalmente e vigiadas por uma torre em seu centro, criado em 1793 por Jeremy Bentham [1748-1832] para melhores práticas de vigilância nas prisões – estabelece no século XIX, segundo Foucault, uma lógica de controle e vigilância, assimilada não apenas em prisões e manicômios, mas fábricas, hospitais, escolas: a era do panoptismo. O impresso de Kane, nessa perspectiva, pode ser lido como a torre, unidimensional e atenta aos movimentos da audiência – o Grande Irmão que tudo vê e supervisiona – e esta última, alheia a si mesma e entregue à dominação pela via do discurso.

A dissimetria (genial, não podemos negar) é a quebra do par ver/ser-visto. O sujeito vive sob os holofotes, mas ao mesmo tempo na mais completa ignorância, não sabe se está sendo observado ou não, se tem alguém na torre, se estão anotando ou não, se está sob severa investigação ou se foi esquecido lá (TRINDADE, 2014).

Figura 14 – Panóptico



Fonte: Razão Inadequada⁵⁶

3.2 Quando o jornalista sai da redação e entra no estúdio

Em 2 de novembro de 1936, diretamente dos salões de chá e jantar do Alexandra Palace, em Londres, convertidos em estúdio, era inaugurado, pela rede BBC, o primeiro serviço regular de televisão do mundo (COMO..., 2016). Após dezoito meses de preparação, a emissora transmitiu a cerca quatrocentos lares um show de um pouco mais de uma hora estrelado pela artista Adele Dixon. *Magic rays of light* – canção composta especialmente para o lançamento, interpretada por Adele e acompanhada pela BBC Television Orchestra – soa atualmente como um prenúncio do que estaria por vir a partir desse dia na história.

Interrompida em 1939 com o início da Segunda Guerra Mundial, a emissora britânica, assim como as principais de sua época, retoma as atividades com toda a potência ao término do conflito em junho de 1946. A década de 50 marca, assim como acontece no cinema dos anos 20, o que pode ser chamado por críticos, historiadores e veteranos como a primeira Era de Ouro da TV. Isso acontece “[...] principalmente devido aos padrões de conteúdo

⁵⁶ C.f.: <<https://razaoinadequada.com/2014/12/03/foucault-panoptico-ou-a-visibilidade-e-uma-armadilha/>>.

equilibrados para as notícias da televisão e aos inovadores e prestigiosos programas de antologia ao vivo da década” (PALMER, 2016).

A mídia assiste entre o final dos anos 40 a chegada dos primeiros programas de notícias como o *CBS News*, *NBC News*, *Meet the Press* (CBS) e ainda – paralelamente a formatos radiofônicos – o advento das primeiras séries televisivas, como as *sitcom's* (“I Love Lucy”, “The Honeymooners”, “I Married Joan”), *western's* (“Gunsmoke”, “Bonanza”, “Rawhide”) e outras (“The Twilight Zone”, “Dragnet”).

É dentro da CBS que aparece o primeiro âncora de telejornal. O apelido de Walter Cronkite, considerado o principal nome até hoje do telejornalismo americano, fazia referência, segundo o diretor Sig Mickelson, “ao instrumento náutico, que dá estabilidade às embarcações” (RAMOS, 2014, p. 12-13). A respeito de Cronkite (Ibidem, p. 13), “Uma grande parcela da História desfilou sob a forma de Notícia no seu Telejornal. Foi o porta-voz de fatos marcantes ao longo dos anos 50, 60 e 70. Contou a chegada do homem à lua, bem como o assassinato do presidente John Kennedy”. O primeiro âncora possuía uma característica fundamental que o diferenciava de seus demais concorrentes: a profunda identificação com os telespectadores.

Apresentador e editor-chefe do *CBS News*, ou seja, não só rosto, mas participante fundamental da seleção e edição de matérias, Cronkite estebelecera na emissora o modelo de telejornal clássico por excelência. Como apresentador, executava duas principais práticas jornalísticas: a informativa e a interpretativa.

“A Prática Informativa possui como objeto a Notícia como fato atual, de interesse geral. O seu tempo prioritário é o presente. Cultua duas ideias essenciais. Valoriza a Objetividade e a Neutralidade como pressupostos de sua performance” (RAMOS, 2014, p. 14). O princípio da Objetividade pressupõe o mínimo de palavras e o máximo de significação na apresentação e condução dos fatos (Ibidem, p. 14), a saber, uma espécie de auto-aspepsia de quaisquer traços subjetivos. Já a Neutralidade servia, segundo Ramos, de pretexto para a “venda de uma imagem independente de vínculos, preferências e gostos” (Ibidem, p. 14). Nessa visão, pode ser entendida como uma tentativa capitalista de vender um produto livre de “ruídos” personalistas – receptivo, portanto, a todos os gostos.

Já a segunda prática trazida (a da Interpretação) pode ser entendida como o fio condutor a ser estabelecido em determinado evento. Notícias relevantes raramente são

trazidas à pauta uma única vez. É necessário analisar as causas, envolvidos, antecedentes, testemunhos, documentos e toda a sorte de ligações passíveis de relação com o fato.

A Prática Interpretativa talvez seja uma das mais árduas. Reivindica a contextualização do fato noticioso. É preciso decompô-lo na tridimensionalidade temporal. Resgatar o passado significa buscar os antecedentes, ampliando o presente. Ainda, há a necessidade de forjar o futuro, através de projeções e de consequências (RAMOS, 2014, p. 14).

Por conta de um Iluminismo historicamente mais identificado com o indivíduo que com o social, o modelo de imprensa estadunidense, uma vez capitaneado de forma mais abrangente pela iniciativa privada – ao contrário de alguns modelos europeus, em que a estrutura estatal prevalecia – assimila o *ethos* capitalista em sua essência. O bordão de Cronkite “*and that’s the way it is*” (“E é assim que as coisas são” em tradução livre), criado em 1963, sugere a verdade acima da dúvida, a isenção acima do posicionamento político e a objetividade acima da subjetividade.

Como visto por Kakutani (2018), o pós-guerra abala fortemente os alicerces ocidentais, bem como a geração que nasce de suas cinzas já não vê mais o mundo como antigamente. As explorações do campo subjetivo, o *boom* consumista e as bombas atômicas da primeira metade dos 1900 provocam alterações muito profundas no inconsciente coletivo.

Dialeticamente falando, a negação de princípios absolutos, reivindicados dos dadaístas aos pós-modernos, não pode ser vista como antinatural. Da mesma forma, a subjetividade que aos poucos se descobria nas artes e na psicologia adquire tons narcísicos não por acaso, visto o advento da sociedade de consumo, a implementação dos princípios tayloristas e da maior possibilidade de ascensão social. A programação do satélite, portanto, nesse raciocínio, não está alheia à fase relativista, contestatória e narcísica do *geist* que toma conta das ruas (movimento pacifista, *hippie*, feminista), do cinema (“Nouvelle Vague”, “Nova Hollywood”) e das universidades (teoria pós-moderna) no final da década de 60.

É aqui que tem início o “quarto e último jornalismo” (MARCONDES FILHO, 2000, p. 30). Tomamos a liberdade para compreendê-lo em duas fases: seus primórdios (a que esta análise se ocupa) e seu estado de maturação e consolidação (análise posterior). Em consonância com Berardi (2019), quando de sua menção à 1977 como ano paradigmático da história do ponto de vista da informação, Marcondes Filho (2000) argumenta sobre as possíveis causas do fenômeno setentista no jornalismo a partir de dois eixos. Um deles advém

da “[...] substituição do agente humano jornalista pelos sistemas de comunicação eletrônica, pelas redes, pelas formas interativas de criação, fornecimento e difusão de informações” (Ibdem, p. 30). O ponto em questão despertado por volta desses anos com o surgimento da transmissão de dados a longa distância (telemática), será melhor compreendido apenas com o passar dos anos, em seu processo de maturação.

O eixo de maior representação em *Rede de Intrigas* (1976) está atrelado à ideia do que Marcondes Filho nomeou como “indústria da consciência” (2000, p. 30).

Após 1930, com a intensificação da publicidade – como fator imprescindível para a sobrevivência e como reforço do capitalismo monopolista diante das crises cíclicas de consumo [...] – e do serviço de relações públicas, que passa a atribuir *status* de poder público às empresas privadas comuns, opera-se a verdadeira revolução na comunicação: de indústria de comunicação ‘de massa’, torna-se efetivamente ‘indústria da consciência’ (MARCONDES FILHO, 2000, p. 32).

Quer dizer, a somatória de comunicados e materiais fornecidos por assessorias de imprensa (públicas ou privadas) vão pouco a pouco tomando conta do jornal a ponto desse se fundir em determinado momento com a própria notícia. À medida que pequenas empresas vão sendo adquiridas por conglomerados de mídia que começam a surgir com o avanço do neoliberalismo, a busca por anunciantes e patrocinadores começa a exigir índices de audiência cada vez mais maiores.

No final, o que isso gera é a própria transformação do conteúdo. Assim como o jornal impresso em determinado momento identifica na notícia (real ou fictícia) a possibilidade irrestrita de lucro, apelando ao imagético, ao lúdico e ao expressivo; assim acontece, embora diferentemente, com a programação televisiva⁵⁷. Na opinião de Marcondes Filho (2000, p. 31), “os fatos fabricados concorrem em condições de superioridade (melhor técnica, mais dramaticidade, criação de cenas e situações vividas impossíveis de obter na realidade) com os fatos brutos ou reais”, o que exige para tanto uma nova ordem de importância.

⁵⁷ O artigo *De tudo um pouco: o telejornalismo e a mistura dos gêneros* de Ana Carolina Rocha Pessoa Temer analisa, no caso brasileiro, fenômenos como a novelização da notícia pela exploração de fatos trágicos da realidade, o nivelamento temático do jornalismo com lazer, entretenimento e gastronomia (*Hoje em Dia*, Rede Record), e o apelo ao humor, por vezes fora de contexto e embasamento (*CQC*, da Rede Bandeirantes). “Analisando comparativamente, enquanto o *Hoje em Dia* trabalha para a ‘construção’ de seus convidados por meio da constante exposição de suas virtudes, o programa *CQC* promove uma ‘desconstrução’ dos entrevistados, apresentando seu lado banal e ridículo” (TEMER, 2009, p. 108).

A precedência da imagem sobre o texto muda a importância da matéria escrita e a submete a leis mais impressionistas e aleatórias: a aparência e a dinamicidade da imagem é que se tornam agora decisivas. Dentro dessa mesma nova orientação do jornalismo, assuntos associados ao insólito, ao imageticamente impressionante ganham mais espaço no noticiário, que deixa de ser ‘informar-se sobre o mundo’ para ser ‘surpreender-se com pessoas e coisas’ (MARCONDES FILHO, 2000, p. 31).

A preponderância de cores, sons, formas e efeitos sobre o texto e o som isolados apontam, na visão de Temer (2009)⁵⁸, para um processo de hibridização do conteúdo. Até que ponto o telejornal – necessário à grade de programação por seu interesse histórico e sua credibilidade – não se utiliza do apelo sensível do humor e da sátira das *sitcom*'s, da exploração com o espanto e o medo dos filmes de terror, e da ludicidade de programas de auditório e desenhos animados – gêneros e formatos não necessariamente informativos –, à medida que as fronteiras entre “interesse público” e “interesse do público” (TEMER, 2009) encontram-se em progressivo desencontro?

Para a autora, “[...] o jornalismo não pode ser compreendido somente a partir da ação dos jornalistas [...] como se fosse um sistema fechado”; deve ser visto, diferentemente, como um “sistema aberto”, no qual “[sua] inteligibilidade deve ser buscada não apenas no próprio sistema, mas também na sua relação com outros produtos midiáticos e com o ambiente social” (Ibidem, p. 101). Desta maneira, saber de que forma a imprensa se relaciona com os demais gêneros midiáticos é também saber como essa se relaciona com a sociedade no seu todo.

Temer acredita que a periodicidade e as condições de produção, somadas ao caráter imediatista do meio, “[...] ‘empurram’ o telejornalismo para o uso de recursos de produção já testado em outros gêneros televisivos” (2009, p. 102), uma vez que exigem um preenchimento diário de horas destinados à venda de intervalos comerciais, numa atividade que demanda verba, recursos e, principalmente, tempo. Disso tudo, decorre o surgimento de novos formatos de telejornal, assim como a contaminação estética de estilos e gêneros no modelo tradicional.

Dessa maneira, devido à televisão ser veículo manifesto de seu tempo – assim como todas as coisas, na visão hegeliana –, por agregar recursos técnicos e audiovisuais inéditos e por seu caráter híbrido capaz de se relacionar entre si, seu conteúdo, seus atores e sua estrutura interna não seguiriam outra lógica. Um amálgama composto pela “indústria de consciência” (2000), corporativismo capitalista, questionamento social, narcisismo do

espectador e relativismo enquanto a padrões estabelecidos, portanto, serão as marcas desse tempo.

3.2.1 O show tem que continuar

Lançado em 1976, *Rede de Intrigas*, dirigido por Sidney Lumet (*Doze Homens e uma Sentença*, 1957; *Um Dia de Cão*, 1975), projeta nas telas esse fenômeno. O roteiro, obra de Paddy Chayefski e vencedor do Oscar de 1977, explora de maneira corajosa um tema até então pouco apresentado pelo cinema: os bastidores da audiência. É ainda neste ponto – diferentemente de *Cidadão Kane*, que se atém mais à imagem como linguagem – que se encontra o grande trunfo do filme: os diálogos contundentes.

Até que ponto a notícia se torna entretenimento e o entretenimento manipulação? Até onde vai o limite da ganância do *showbiz* ao apelar à sedução e ao magnetismo dos impulsos humanos mais vis? Qual o limite da tolerância em relação àquilo que não é permitido pela emissora? Ao recordar a nostalgia da “Era de Ouro”, Palmer (2016) entende que “*Rede de Intrigas* não é apenas a história da advertência de Lumet e Chayefsky sobre o futuro da televisão, mas também uma elegia triste por seu passado, pelo que a televisão brevemente foi e pelo que poderia ter sido”⁵⁹.

A demissão de Howard Beale (Peter Finch), âncora do *The Evening News*, da fictícia UBS, por ser considerado velho demais para o cargo – somado à baixa popularidade de seu desempenho e à morte recente de sua esposa – torna-se a gota d’água que acaba por se expressar ao vivo – inclusive com ameaça de suicídio, para a incredulidade de toda a produção. O discurso indignado do homem decorre da doença social e da depravação existente no mundo, além da hipocrisia de sua função em apresentar tragédias de forma neutra, objetiva e resiliente em um contexto que já sofre dos males diários da crise econômica e do desemprego. Beale evoca, nessa toada, a frase que se notabiliza no filme e que começa a ecoar pelas janelas: “*I’m as mad as hell, and I’m not gonna take this anymore!*” (“Estou tão bravo como o inferno, e não vou mais aguentar isso!”, em tradução livre).

Entretanto, conforme multiplicam-se os aparelhos sintonizados, o espanto transforma-se em euforia para os “colegas” de trabalho, especialmente para a jovem produtora Diana

⁵⁹ Tradução nossa. Original: “‘Network’ is not only Lumet and Chayefsky’s cautionary tale about the future of television, but also a mournful elegy for its past, for what television briefly was and what it could have been” (PALMER, 2016).

Christensen (Faye Dunaway), que percebe o ganho pessoal capaz de obter através do sentimento de injustiça social provocado pelo veterano. Agora, os holofotes estão na audiência, ou melhor, no consumidor, orientado pela sedução, pelo espetáculo e pelo entretenimento, como diz Bauman (2000). Por isso, o filme retrata que, além de Diana, a maioria dos produtores decidem explorá-lo ao invés de, como sugerido pelo presidente da divisão de notícias e melhor amigo de Beale, Max Schumacher (William Holden), encaminhá-lo a um psiquiatra. Este último, por sua vez, profissional respeitável e herdeiro da geração jornalística anterior, compromete seu matrimônio ao se ver seduzido pela rebeldia juvenil de Diana.

Figura 15 – Cena de *Rede de Intrigas*



Fonte: IMDB

A fala do chairman Frank Hackett (Robert Duvall), quando questionado por Nelson Chaney (Wesley Addy), presidente da companhia, é sintomática quanto a filosofia dos novos meios de comunicação.

Chaney: Tudo o que sei é que isso viola todos os cânones da transmissão respeitável.

Hackett: Não somos uma rede respeitável. Somos uma rede de prostíbulos. Temos que pegar o que pudermos (REDE DE INTRIGAS, 1996).

Paradoxalmente, o que já era previsto, torna-se realidade. O então inútil e desacreditado empregado recebe como recompensa seu próprio programa de televisão. Após se desculpar com o público, alegando que não se mataria realmente, declarando que apenas o dissera à beira de ataque de nervos, o atormentado da UBS estrela o esquizofrênico “The Howard Beale Show”. O “*angry man*”, para Diana, e o “profeta louco” (“The Mad Prophet of the Airwaves”) para a equipe – por acreditar que possuía uma voz superior em sua consciência a respeito das coisas e dos fatos da realidade – apresenta aqui, ao lado de outras vozes “proféticas” da sociedade e seguindo o notável discurso que o notabilizara, o lado sombrio da América como nação em declínio. O aumento da criminalidade, o colapso dos valores tradicionais, a crise do petróleo e toda a nostalgia com o país pujante e tradicional do pós-guerra são canalizados no “*I’m mad as hell*”, transformado agora em bordão da plateia.

O que acontece é que a liberdade irrestrita do programa número um de audiência começa a gerar incômodos no colegiado da emissora. Numa de suas aparições, Beale discorre vorazmente sobre a alienação da indústria do entretenimento.

Howard Beale: Então me escutem. Me escutem! Televisão não é a verdade. Televisão é uma porcaria de um parque de diversões! Televisão é um circo, um carnaval, um bando de acrobatas, contadores de estória, dançarinos, cantores, pilantras, montadores de shows de mentiras, domadores de leões e esportistas.

Estamos num negócio em que a única coisa que importa é matar o tédio. Por isso, se vocês querem a verdade, procurem Deus. Vão procurar seus gurus. Procurem seus interiores! Porque lá é o único lugar onde encontrarão alguma verdade.

Cara, você sabe que não conseguirá nenhum tipo de verdade de nós. Nós te contamos qualquer coisa que você quiser ouvir. E mentimos sem remorso. Nós te dizemos que o detetive pega o assassino e que ninguém nunca pega câncer na novela das cinco. E não importa, em quantos problemas o herói esteja, não se preocupe. Olhe bem para o relógio, quando tiver passado uma hora ele terá vencido! Nós te dizemos qualquer merda que você queira ouvir! Nós vendemos ilusões. Mas não a verdade! (REDE DE INTRIGAS, 1996).

Figura 16 – Cena de *Rede de Intrigas*



Fonte: IMDB

Na noite do segundo discurso imprevisto é movido pela morte de Edward George Ruddy, proprietário da Board of the Union Broadcasting Systems. Com sua morte, quem assumira o comando da UBS era Frank Hackett, dono da CCA (Communication Corporation of America); nas palavras de Beale, “E quando a 12ª maior empresa do mundo controla a maior e mais fantástica máquina de propaganda do mundo inteiro de Deus, quem saberá que merda será negociada como sendo a verdade nessa emissora?”

Dessa forma, as coisas saem novamente de controle. Por conta disso, o apresentador é encaminhado ao influente Arthur Jensen, membro da corporação, que esclarece a respeito da nova ordem mundial: a “cosmologia corporativa”. Numa cena de influência estética *noir*, e sem dúvida uma das mais emblemáticas, Jensen afirma que o mundo de Beale, composto por pessoas, cidades e nações, já não mais existia. No lugar disso, não haveriam mais relações de caráter afetivo, cultural e intelectual, senão aquele de ordem estritamente comercial. A cena prenuncia de forma surpreendente não apenas o impacto do fim da Guerra Fria no mundo, mas aponta para o futuro (como notado, por exemplo, no *The New York Times*⁶⁰ em 2018) de forma bastante reveladora.

⁶⁰ “So as this fourth-network scenario came true in America – along with cable TV and the present-day onslaught of premium channels and the comfortably numbing power of quality shows on HBO, Showtime, Netflix and others – “Network” has remained not just a period piece but an almost psychically inspired glimpse into the future” (BELCHER, 2018).

Arthur Jensen: Você mexeu com as forças primitivas da natureza Sr. Beale, e eu não as tenho! Está claro? Você acha que meramente parou uma negociação? Não! Não foi só isso. Os árabes vêm tirando bilhões de dólares deste país, e agora eles devem devolvê-los! É a lei da gravidade, aquilo que sobe tem que descer. É o balanço ecológico!

Você é um homem velho, que pensa em termos de nações e pessoas. Não existem nações. Não existem pessoas. Não existem russos. Não existem árabes. Não existe Terceiro Mundo. Não existe Oeste. Só há um sistema holístico de sistemas! Um vasto e imanente, interligado, interagente, multi-variante, multinacional domínio de dólares! Dólares petrolíferos, eletrodólares, multi-dólares. Moeda alemã, moeda japonesa, moeda-russa, moeda britânica e moeda dos judeus! É o sistema internacional da moeda corrente que determina a totalidade de vida neste planeta. Esta é a ordem natural das coisas hoje em dia. Esta é a estrutura atômica, sub-atômica e galáctica das coisas hoje em dia.

E você mexeu com as forças primitivas da natureza! E você vai se retratar! Estou me fazendo compreender? Você se levantou em sua televisãozinha de 21 polegadas e praguejou sobre a América e sobre democracia. Não há América! Não há democracia! Só há IBM... e ITT... e AT&T... e Du Pont, Dow, Union Carbide... e Exxon. Essas são as nações do mundo de hoje.

Sobre o que você acha que os russos falam em seus conselhos de estado? Karl Marx? Eles saem de suas programações lineares, decisões em cima de teorias estáticas, soluções minimalistas e computam as probabilidades do custo-benefício de suas transações e investimentos, como nós.

Nós não estamos mais vivendo num mundo de nações e ideologias, Sr. Beale. O mundo é um colegiado de corporações inexoravelmente determinado pelas leis imutáveis dos negócios. O mundo é um negócio. Tem sido desde que o homem saiu da caverna.

E nossas crianças viverão, Sr. Beale, para ver o mundo perfeito. Não haverá guerra ou fome, opressão ou brutalidade. Uma vasta e ecumênica "companhia-mãe" pela qual todos homens irão trabalhar para servir a um lucro comum e na qual cada homem terá sua quota-parte que proverá todas as necessidades, tranquilizará todas as ansiedades e divertirá toda monotonia.

E eu escolhi você, Sr. Beale, para pregar esse evangelho.

Howard Beale: Por que eu?

Arthur Jensen: Porque você está na televisão, idiota! 60 milhões de pessoas assistem você, todas as noites, de segunda à sexta.

Howard Beale: Eu vi a face de Deus.

Arthur Jensen: Talvez você esteja certo, Sr. Beale (REDE DE INTRIGAS, 1996).

Nesse interim, a relação de Max com Diana, após os flertes do marido com a jovem produtora, começa a despedaçar. O veterano percebe na moça, assim como em seus programas, a inconstância e a indiferença em suas atitudes, e resolve voltar para sua antiga esposa.

Max Schumacher: Você é a televisão encarnada. Indiferente ao sofrimento, insensível à alegria. Toda a beleza da vida é reduzida a um escombros comum da banalidade. Guerra, assassinato, morte... são tudo a mesma coisa pra você assim como garrafas de cerveja (REDE DE INTRIGAS, 1996).

Após a conversão de Beale, o discurso do “novo evangelho” não agrada a audiência como antes e, sem poder afastá-lo por conta do discurso alimentado por Jensen, Diana e Hackett decidem contratar o grupo de terroristas ELA para assassiná-lo em pleno ar. Assim que termina a alegoria de *Network*, com a fala do narrador “Esta foi a história de Howard Beale. O primeiro homem de que se tem notícia que foi morto por causa de sua baixa audiência.”

Além do roteiro crítico, *Rede de Intrigas* impressiona também por suas atuações. No ano seguinte ao lançamento, Peter Finch (Howard Beale), um mês antes da festa do Oscar, sofre de um ataque cardíaco e não resiste. Porém, isso não impede que seja premiado, mesmo que postumamente, assim como acontece com o Globo de Ouro e BAFTA de Melhor Ator daquele ano. Faye Dunaway (Diana Christensen) vence o Oscar e o Globo como Melhor Atriz, e historicamente lembrada como a mais curta atuação a ser agraciada pela Academia, está Beatrice Straight (Louise Schumacher) como Melhor Atriz Coadjuvante – esposa de Max Schumacher (William Holden), que em 5 minutos e 40 segundos, ao saber da traição de seu marido, impressiona o público por sua performance.

3.2.2 O conflito de gerações e o novo jornalista

A alegoria⁶¹ de Chayefsky dá o que pensar sobre o pano de fundo jornalístico e midiático dos anos 1970 nos EUA (os desdobramentos reais da Guerra Fria, o avanço do capitalismo moderno, os polos entre o relativismo subjetivista pós-moderno e o objetivismo, o posicionamento escancarado *versus* a neutralidade). O filme descreve, como indicado por analistas e críticos, não apenas seu tempo como aponta, em certas ocasiões, para os desdobramentos da estrutura midiática no mundo.

⁶¹ “A alegoria é uma figura de linguagem caracterizada como sendo um conjunto simbólico criado para transmitir um segundo sentido além do sentido literal das palavras. Entra-se assim no campo da linguagem simbólica, conotativa, figurativa” (NEVES, s/d). Segundo o canal “Just Write”, o filme é alegórico à medida que parte de seus personagens simbolizam ideias e pensamentos presentes no senso comum. Numa leitura como essa, Beale pode ser visto como a ideia de senso crítico pressionado pelas forças do sistema, Diana como a força inescrupulosa do capitalismo moderno, e Max como o formato centralizador e ponderado da imprensa tradicional colocado em xeque. C.f.: <<https://www.youtube.com/watch?v=gtWowXdkjk0>>.

O desenlace entre Max e Diana pode servir de ilustração para as duas gerações que marcam a indústria de comunicação nessa época. De um lado, a de Max (que foi a de Cronkite e é até hoje de muitos profissionais dessa área) acreditava na objetividade e na ausência de opinião para a condução da notícia; a de Diana, por outro lado, flertava com a opinião desmedida e os impulsos subjetivos da audiência – polarização essa que não dava margem à verdadeira complexidade do real.

A ideia de transparência, invenção da imprensa Iluminista do século XVIII, estende-se ao modelo liberal americano de notícia. Ramificado nos princípios da neutralidade e objetividade, herdeiros do positivismo francês⁶², o ideal se vê em contradição com o humano, uma vez que nega seu caráter não racional. Já o segundo caso, que lança mão do subjetivo de maneira absoluta, esquece da ideia dos valores e da conservação de princípios, tão necessários ao profissional de imprensa como a qualquer outro.

A mente de Diana remete ao carro de Jagrená de Giddens (1991). Essa máquina voraz, longe de integrada e unificadora, é aleatória e conflitante, como um “puxa-e-empurra tenso e contraditório de diferentes influências” (1991, p. 124). A comunicação “sólida” (BAUMAN, 2000) possui pontos bem definidos, sabe-se onde começa e onde termina. No processo de fluidez, a forma rígida não faz mais sentido, uma vez que é incapaz de afixar o conteúdo por muito mais tempo.

Seguindo esse pensamento, o perfil do âncora dessa época difere do redator e editor-chefe característico dos primeiros anos do século XX. Crítica, humor e ironia são marcas de Beale que não são vistas na constância e na solenidade de Kane. Aqui, o *newspaper movie* da Hollywood reformada dialoga com outras produções, de caráter crítico e satírico como no caso de *O Rei da Comédia* (1982), em que o realismo é particularmente mesclado com o sarcasmo. Na América desencantada de Scorsese, a vida do comediante Robert Pupkin (Robert De Niro) que intenta participar do programa do famoso Jerry Langford (Jerry Lewis), vai aos poucos da ingênua aspiração de um fã à busca obsessiva por pertencer ao *showbiz*.

⁶² O Positivismo é uma corrente de pensamento filosófico que surgiu na Europa, mais precisamente na França, entre os séculos XIX e XX. Desenvolvida pelo pensador Auguste Comte, defendia que o conhecimento científico era a única forma de conhecimento válido. Com isso, as superstições, religiões e demais ensinamentos teológicos não são levados em consideração, pois não contribuem para o desenvolvimento da humanidade. Portanto, o Positivismo valoriza a ciência, o materialismo e o mundo humano, em detrimento da metafísica e do mundo espiritual (EDUCA+ BRASIL, s/d).

O jornalista desse tempo não é mais o herói ou vilão dos cartazes. Uma vez que não lida mais com o mundo idealista onde o bem e o mal eram encarnados tão somente nos personagens, a estética dessa produção não está mais preocupada com a trajetória do mocinho – ou dos ideais democráticos – que sempre vence no final. O protagonismo também é relativizado nesse momento. No seu lugar, há peças do todo a serem focalizadas pela lente do autor.

No cinema da Nova Hollywood, o foco está mais na vida e contexto do personagem que na moral propriamente dita da narrativa. Embora o senso de justiça eventualmente desponte em algumas obras, é raro saber entre o bem e o mal, qual prevalecerá – interessa é o que acontece enquanto isso. Mesmo Bob Woodward e Carl Bernstein (vale lembrar, pessoas reais) não se aparentam mocinhos ou heróis da ficção em *Todos os Homens do Presidente* (1976), senão investigadores e céticos do poder. Howard Beale de maneira alguma conduz os acontecimentos que o envolvem; vê-se, na verdade, conduzido por eles.

Pode-se sugerir, assim, que na partilha sensível dessa geração, o contexto equivale ao texto em termos de importância. Pouco importam os caracteres do repórter, do âncora e do apresentador num momento em que o contexto se impõe sobre eles. O que vem à tona no pós-guerra e que ganha cores na alta modernidade é um certo grau de naturalismo que se contrapõe à teatralidade e o romancismo característicos da estética anterior⁶³.

3.3.1 A mudança estrutural de 1977

Em 1969, auge da Guerra Fria, era criada nos Estados Unidos a Arpanet. Precursora da internet, a plataforma tinha como função interligar laboratórios de pesquisa para maior efetividade militar. Segundo Silva (2001), “A Arpanet era uma garantia de que a comunicação entre militares e cientistas persistiria, mesmo em caso de bombardeio. Eram pontos que funcionavam independentemente de um deles apresentar problemas.”

Porém, apenas em 1977 os novos tempos seriam realmente discerníveis (BERARDI, 1977). Após o sistema militar, Steve Jobs e Steve Wozniak desenvolviam em junho daquele

⁶³ Em comparação às performances de Cary Grant, Bette Davis, Humphrey Bogart às de Charlize Theron e Sean Penn, Scott (2004) afirma que a atuação no cinema passa por um processo de naturalismo. Para ele, “Essas fases anteriores sugerem a longa evolução do cinema americano, desde a teatralidade estilizada e burilada em direção a um naturalismo cada vez mais cru e não mediado que, com frequência, também era altamente estilizado, ele próprio” (SCOTT, 2004).

ano o Apple II. Primeiro grande sucesso do mercado de computação, o modelo é lembrado até hoje não apenas pelo atrativo de sua época – o “VisiCalc”, programa de execução de planilhas, antecessor ao Microsoft Excel, que dispensava cálculos manuais –, mas pelas características inéditas pensadas exclusivamente no usuário – estética inovadora, maior acessibilidade, *display* colorido, maior quantidade de peças de expansão, teclado próprio, quando isso ainda não era comum. Aliado ao conhecimento técnico de Wozniak, Jobs seria reconhecido daí em diante por trazer ao público comum a experiência telemática por excelência.

Figura 17 – Apple II



Fonte: Old Computers⁶⁴

A informatização da sociedade, mais conhecido como relatório Nora-Minc, seria publicado pelos alto-funcionários franceses Simon Nora e Alain Minc em dezembro daquele ano e apresentado em seguida ao presidente da França. É ali que surge o termo telemática. O neologismo indica a combinação inédita das telecomunicações com o computador, que, segundo os autores, abria campo para uma nova ágora de informação semelhante à pólis grega. Além disso, acreditavam que a informatização nas civilizações modernas, ou a informática, estaria no centro entre o equilíbrio garantido pelo Estado, suas instituições e os interesses da sociedade civil (RELATÓRIO..., 2013).

⁶⁴ C.f.: <<http://oldcomputers.net/appleii.html>>.

Por fim, o primeiro estudo a apresentar uma teoria para a sociedade que se desenhava estava sendo escrito por Lyotard em *A condição pós-moderna* (1986): o conceito de pós-modernidade. O filósofo francês foi um dos principais de sua geração a trazer ao campo da teoria o problema das mudanças sociopolíticas de fim de século no que dizia respeito especialmente às novas formas de saber produzidas, distribuídas e legitimadas pelo capitalismo contemporâneo. Entretanto, seria apenas com a criação da *World Wide Web*, por Tim Berners-Lee, a partir da queda do Muro de Berlim (ambos ocorridos em 1989) que o mundo definitivamente começaria a refletir sobre si mesmo.

Ao pensar no *geist* desse tempo, Bauman (2000) crê, como se viu no capítulo 1, que essa sociedade, ao privilegiar o consumidor, acaba pensando como consumidora e, assim, reproduz valores, ideias, formas de pensar e de ser voltadas para cada sujeito de maneira isolada. Destarte, à medida que o centro se encontra no eu, “viajamos sem uma ideia de destino que nos guie” (Ibdem, p. 154).

Já Giddens (1991) crê que a modernidade, como todo momento histórico, implica mudanças. Diversamente à modernidade clássica, que surgira com o ímpeto da razão em oposição a uma sociedade então enraizada por tradições, mitos e crenças, a alta modernidade, uma vez estabelecida, não precisa se contrapor como outrora a modelos sociais rígidos. Na sua visão, mesmo a racionalidade, necessária ao homem num primeiro momento, viu-se limitada e perigosa quando aplicada em termos universais. Giddens acredita que a razão traz questões de volta a seu ponto de partida, ou seja, ela é “circular” ou “reflexiva” (1991), portanto é incapaz de responder a todas as perguntas. No vácuo da razão, há “uma [mesma] volta para dentro” (GIDDENS, 1991, p. 118). O contexto social que se desenha está, portanto, implicado nessa problematização.

3.3.1 A caixa de pandora de Snowden

Oliver Stone, cineasta americano e autor dos célebres *Platoon* (1986), *JFK* (1991) e *Nascido em 4 de Julho* (1989), é conhecido pelo público por sua preocupação com temas políticos e direitos civis, e, especialmente, pelas controvérsias e polêmicas que costuma trazer – assim como em *Comandante* (2003), *South of The Border* e *Mi Amigo Hugo* (2014), em que posiciona-se abertamente sobre questões políticas latino-americanas.

Financiado e rodado na Alemanha em 2015⁶⁵ (com partes em Hong Kong e EUA), Stone põe a mão no fogo mais uma vez em *Snowden – Herói ou Traidor* (2016). O drama biográfico conta a história de Edward Snowden (Joseph Gordon-Levitt), ex-administrador de sistemas da CIA (Agência Central de Inteligência) e ex-funcionário da NSA (Agência de Segurança Nacional) que, ao descobrir atos de espionagem praticados pelo governo americano contra cidadãos comuns e lideranças internacionais, decide expor ao mundo o que sabe e deixar a cargo da sociedade o juízo sobre si. Para uns, é um traidor, ao infringir leis e violar um segredo de Estado; para outros, um herói, por sua atitude ética e pela coragem que teve em enfrentar a instituição de inteligência.

Após se frustrar no exército, o autodidata é surpreendido pelo instrutor-sênior de inteligência Corbin O’Brian (Rhys Ifans), ao ser aceito para trabalhar na CIA. Para O’Brian, novos tempos exigem cérebros e não mais bombas para se combater o terrorismo. Num dos diálogos, ele afirma:

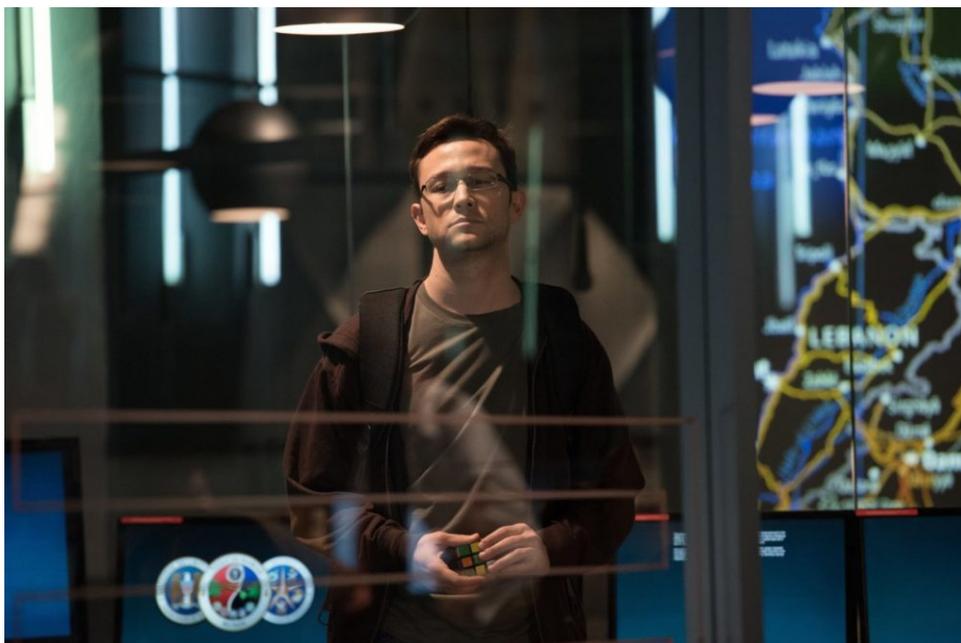
Corbin O’Brian: Em 20 anos ninguém vai ligar para o Iraque. O terrorismo é uma ameaça de curto prazo. A ameaça real virá da China, da Rússia, do Irã na forma de SQL injections⁶⁶ e malware⁶⁷. Sem mentes como a sua, o país será devastado no ciberespaço. Não quero perder você numa guerra de areia e petróleo (SNOWDEN, 2016).

⁶⁵ A companhia FilmFernsehFonds Bayern (responsável pelas filmagens no maior estado da Alemanha) apoiou o projeto com 1,6 milhão de euros do Programa Especial de Financiamento para Coproduções Internacionais, lançado em 2013 (EFE, 2014).

⁶⁶ “Injeção de SQL (do inglês *SQL Injection*) é um tipo de ameaça de segurança que se aproveita de falhas em sistemas que interagem com bases de dados através de comandos SQL, onde o atacante consegue inserir uma instrução SQL personalizada e indevida dentro de uma consulta (SQL query) através da entradas de dados de uma aplicação, como formulários ou URL de uma aplicação” C.f.: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Inje%C3%A7%C3%A3o_de_SQL>.

⁶⁷ Malware, ou “software malicioso,” é um termo mais amplo que descreve qualquer programa ou código malicioso que seja prejudicial aos sistemas. C.f.: <<https://br.malwarebytes.com/malware/>>.

Figura 18 – Cena do filme *Snowden – Herói ou Traidor*



Fonte: Cinemaqui⁶⁸

Nesse meio-tempo, relaciona-se com a fotógrafa Lindsay Mills (Shailene Woodley) e sua vida parece seguir o rumo convencional. No entanto, fica sabendo pelo mesmo O’Brian a existência de tribunais secretos – como a FISA – que trabalham para a NSA, nos quais mandados judiciais são dispensáveis para a coleta de dados de suspeitos (o que infringe a 4ª emenda da Constituição norte-americana), com a alegação de que isso seria necessário para que os espionados não fossem alertados. Num outro momento, Gabriel Sol (Ben Schnetzer), colega de trabalho, revela ao jovem aprendiz a plataforma de pesquisa que, além de ter acesso ao que as pessoas tornam público, disponibiliza também o que não tornam, como e-mails, mensagens, SMS, etc. Por fim, em novo cargo na filial do Havaí, descobre a *Boundless Informant*, um mapa de calor que dessa vez identifica, num período de 30 dias, dados de telefonia (DNR) e Internet (DNI) do mundo todo.

Entre idas e vindas em diversos países e ao se ver desmotivado e refém de uma organização que o conduz a práticas antiéticas e, ao mesmo tempo, interfere em sua vida pessoal – através de Lindsay –, o jovem entende que não pode mais deixar oculto aquilo que sabe. Abrindo mão do emprego, família, mulher e inclusive de sua nacionalidade, em maio de 2013, Snowden sai do Havaí para se reunir em Hong Kong com os jornalistas do *The*

⁶⁸ C.f.: <<https://www.cinemaqui.com.br/snowden/#.Xwe3Y5NKhsM>>.

Guardian Laura Poitras e Gleen Greenwald⁶⁹, a fim de tornar públicas, de forma segura e confiável, a *Boundless Informant* e outras informações secretas (MACASKILL; GREENWALD, 2013).

Alguns dias depois, é acusado formalmente por autoridades federais americanas que solicitam sem sucesso sua extradição. Em 23 de junho de 2013, embarca de Hong Kong à Moscou, na Rússia, que o concede asilo político, com a equipe de defesa de Sarah Harrison, jornalista e editora do WikiLeaks⁷⁰ e onde se encontra até hoje (julho/2020).

3.2.2 O jornalista entre bits e pixels

Uma refinaria de petróleo é uma catedral industrial, um lugar de poder, drama e recantos sombrios: rachaduras ornamentadas elevam seus pináculos góticos, gás queimando seus vitrais, o cheio de hidrocarboneto e seu incenso inebriante. Os data centers, por outro lado, oferecem um espetáculo menos óbvio: edifícios cinza sem janelas que não possuem altura ou ornamento, parecem estender-se ao infinito. No entanto, os dois têm muito em comum. [...] Ambos cumprem o mesmo papel: produzir matéria-prima crucial para a economia global⁷¹ (DATA..., 2017).

“Dados são o novo petróleo”⁷². A frase de Clive Humby, matemático e empresário britânico do campo de ciência de dados e estratégia, bastante disseminada e debatida no campo econômico, não deve ser subestimada. De fato, o núcleo das dinâmicas socioeconômicas nunca esteve tão imbricado na estrutura cibernética. Uma vez que a economia, o trabalho, os vínculos, o consumo e tudo o mais se realizam quase que exclusivamente no ciberespaço, são os *data centers* e as nuvens (território intangível, como o nome diz), e não mais os derivados do petróleo, que sustentarão esses alicerces.

⁶⁹ Gleen Greenwald, jornalista estadunidense, advogado constitucionalista e ex-repórter do *The Guardian*, ficaria conhecido anos mais tarde (em junho de 2019) pela reportagem a respeito da conduta do jurista e ex-magistrado Sérgio Moro na Operação Lava Jato no portal *The Intercept Brasil*, versão brasileira criada em 2016 do jornal on-line independente *The Intercept*.

⁷⁰ WikiLeaks é uma organização transnacional sem fins lucrativos, sediada na Suécia, que publica em sua página postagens de fontes anônimas, documentos, fotos e informações confidenciais, vazadas de governos ou empresas, sobre assuntos sensíveis. C.f.: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/WikiLeaks>>.

⁷¹ Tradução nossa. Original: “An oil refinery is an industrial cathedral, a place of power, drama and dark recesses: ornate cracking towers its gothic pinnacles, flaring gas its stained glass, the stench of hydrocarbons its heady incense. Data centres, in contrast, offer a less obvious spectacle: windowless grey buildings that boast no height or ornament, they seem to stretch to infinity. Yet the two have much in common. [...] Both also fulfil the same role: producing crucial feedstocks for the world economy” (DATA..., 2017).

⁷² Dados são ainda mais valiosos que o petróleo (RIPARI, 2019).

Os dados são neste século o que o petróleo era no anterior: um fator de crescimento e mudança. Fluxos de dados criaram uma nova infraestrutura, novos negócios, novos monopólios, novas políticas e – crucialmente – novas economias. A informação digital é diferente de qualquer recurso anterior; é extraída, refinada, valorizada, comprada e vendida de diferentes maneiras. Ela muda as regras para os mercados e exige novas abordagens dos reguladores. Muitas batalhas serão travadas sobre quem deve possuir e se beneficiar dos dados⁷³ (DATA..., 2017).

No que diz respeito ao evento dramatizado por Oliver Stone, a intenção que aqui se apresenta não tem a ver propriamente com o caráter, enquanto herói ou traidor da nação, do programador da Carolina do Norte. O que vale aqui pensar é a respeito dos novos paradigmas da informação no contemporâneo. No pano de fundo vigente, a notícia se dá de forma dinâmica, a produção da matéria já não parte necessariamente do emissor, as fontes são capazes de intervir no processo noticioso, e, mais particularmente, o sentido do jornalismo na sociedade já não é o mesmo.

Pode-se afirmar que jornalismo, desde o começo dos anos 2000, tem passado por um processo de mudança estrutural. Uma estrutura pode ser definida como “[uma] interpretação comum sobre o mundo” partilhada pelos atores sociais e que “permearia suas diferentes ações e comportamentos” (PEREIRA; ADGHIRI, 2011, p. 42). Essas práticas, construídas socialmente, são de tal sorte assimiladas e interiorizadas que chegam a ser percebidas como naturais. O jornalismo, como qualquer prática social, não constitui um “sistema fechado” e está aberto a mudanças (TEMER, 2009).

Para que uma mudança seja considerada estrutural é preciso, portanto, que ela seja suficientemente abrangente e profunda para alterar radicalmente o modo como determinada atividade é praticada e simbolicamente reconhecida/definida pelos atores. Ou seja, uma mudança estrutural se contrapõe a um grupo de mudanças conjunturais e também às microinovações que normalmente afetam aspectos específicos de uma prática social (PEREIRA; ADGHIRI, 2011, p. 42).

Nessa ótica, o advento da internet, diferentemente do lançamento de um periódico ou um sistema de programação, afeta as estruturas por ser capaz de problematizar a ordem mutável, solucionando e tensionando questões anteriores. Com sua chegada, os modelos de

⁷³ Tradução nossa. Original: “Data are to this century what oil was to the last one: a driver of growth and change. Flows of data have created new infrastructure, new businesses, new monopolies, new politics and—crucially—new economics. Digital information is unlike any previous resource; it is extracted, refined, valued, bought and sold in different ways. It changes the rules for markets and it demands new approaches from regulators. Many a battle will be fought over who should own, and benefit from, data” (DATA..., 2017).

transmissão anteriores mostram-se “restritivos e centralizados” (CAZELOTO, 2013, p. 49). A *World Wide Web* soluciona bem como problematiza profundamente o jornalismo e a atividade jornalística.

Segundo a análise de Adghirni e Pereira (2011, p. 52), mudanças nesse campo giram em torno de três eixos:

1. A multiplicação de produtos, conteúdos e perfis profissionais: novos jornalismo (engajado, amador, multimídia, institucional) têm se colocado ao lado das práticas e mídias historicamente consolidadas no meio jornalístico;
2. Redefinição do status do jornalista e da empresa de comunicação: pelos questionamentos à autoridade e à credibilidade desses atores, pela crise no modelo econômico das empresas de comunicação e pela redefinição das relações com o público;
3. Processo crescente de integração das redações e das práticas a partir das novas tecnologias. Ou seja, o investimento nos processos de convergência entre diferentes dimensões da atividade jornalística, incluindo rotinas produtivas e produtos multimídia, é orientado para uma audiência cada vez mais exigente e participativa.

É pensando no “jornalismo de comunicação⁷⁴” (PEREIRA; ADGHIRNI, 2011), ou no estágio mais avançado de “quarto jornalismo” (MARCONDES FILHO, 2000), que se pode chegar a um entendimento mais eficaz sobre esse cenário. Como visto em *Rede de Intrigas*, a estrutura midiática, muito antes da era cibernética, já era marcada por “[...] pressões exercidas pela lógica comercial de uma hiperconcorrência entre publicações, suportes e mensagens”, o que pressupunha a “[...] emergência de novos gêneros, rotinas e identidades profissionais, sobretudo a publicidade, o entretenimento e a comunicação (pública, organizacional e corporativa)” (PEREIRA; ADGHIRNI, 2011, p. 44).

⁷⁴ Zélia Leal Adghirni e Fábio Henrique Pereira se utilizam dos quatro jornalismo de Charron e Bonville (2004) para falar dos processos históricos do jornalismo com a sociedade. São eles:

- “1. Jornalismo de transmissão. Aparece no século XVII com o objetivo de transmitir informações das fontes diretamente ao seu público;
2. Jornalismo de opinião. Surge no início do século XIX e se coloca a serviço das lutas políticas;
3. Jornalismo de informação. Emerge no fim do século XIX e segue o modelo de coleta de notícias sobre a atualidade;
4. Jornalismo de comunicação. Aparece nas décadas de 1970/1980 e se caracteriza pela diversificação e pela subordinação da oferta a partir das preferências do público alvo” (CHARRON; BONVILLE, 2004, p. 141-217 *apud* PEREIRA; ADGHIRNI, 2011, p. 43-44).

Rompendo o ciclo circadiano da notícia, a lógica produtiva dessa fase exigia, para assegurar e elevar os índices de audiência, diferentes formatos de programas à medida que identificava a existência de diferentes públicos consumidores em horários alternativos. As diferentes representações temporais mudam radicalmente as formas de produção, circulação e consumo do jornal, o que contribui em grande medida para a aceleração do tempo social. No entanto, a ideia de convergência que se esboçava com o ritmo acelerado dos veículos materializa-se e intensifica-se na ambiência digital (PEREIRA; ADGHIRNI, 2011).

Por um lado, o advento da internet aumenta a quantidade de atribuições dos profissionais de redação, exigindo desses maior capacidade técnica à linguagem multimídia. Muitos deles migram para assessorias de imprensa e mídias institucionais; outros se utilizam dos novos espaços e recursos dos blogs e das mídias alternativas a fim de obter maior autonomia redacional – o que abre campo para novas possibilidades para a *práxis*. Nesse contexto, a estrutura jornalística estabelecida no século XIX, dividida em departamentos, cede lugar a campos de trabalho mais atentos às demandas econômicas, mais flexíveis e convergentes, com maior intercâmbio, tanto dentro como fora dos veículos tradicionais, entre ideias e conhecimentos.

Há, portanto, uma nítida descaracterização dessa atividade e desse profissional. Para Pereira e Adghirni, “[...] se a prática dos jornalistas começa a ser desenvolvida majoritariamente fora das redações tradicionais, é preciso se questionar que tipo de definição pode legitimar a profissão quando exercida em outras condições” (2011, p. 49). Compreendido os ônus e os bônus de uma política econômica globalizada a que todas as atividades profissionais se convertem no tempo presente, “de construtor da notícia”, o jornalista passa a ser um “facilitador do acesso da comunidade ao espaço público” (PEREIRA; ADGHIRNI, 2011, p. 52).

É válido ainda lembrar que em *Snowden – Herói ou Traidor* nota-se um deslocamento particular: o que tange à condução da notícia. Como lembrado por Senra (1997), a linearidade do processo noticioso, marcado por cânones de texto como o lide⁷⁵ e pirâmide invertida⁷⁶,

⁷⁵ “O Lide (Lead) é a introdução da notícia. É onde situamos o leitor, contextualizando o fato acontecido. Para fazermos um bom lide devemos responder a seis perguntas básicas: ‘O que?’, ‘Quando?’, ‘Quem?’, ‘Como?’, ‘Onde?’ e, principalmente, ‘Porque?’ aquilo é relevante para o público” (PASSARINI, 2012).

⁷⁶ “Já a Pirâmide Invertida é uma estruturação do conteúdo da reportagem. Esse modelo prioriza uma forma mais clara e direta de transmitir a notícia e é assim chamada por colocar os fatos mais importantes antes das demais informações, situação que normalmente não acontece em contos e novelas” (PASSARINI, 2012).

conduzido por um repórter, passando pela apuração dos redatores, equipe de pauta e apresentado pelo âncora de telejornal no horário nobre ou pela manchete da manhã subsistem nesse cenário (SENRA, 1997). No evento trazido, o ex-agente da NSA, diferentemente da dinâmica tradicional, vai ao encontro dos membros do *The Guardian*.

A imprensa, tradicionalmente vista como um espectador externo aos fatos, perdeu a totalidade do domínio da cena informativa, e a opinião pública passou a contar com informações coletadas, selecionadas, tratadas editorialmente, filtradas e difundidas por entidades ou movimentos sociais, que possuem interesses corporativos (PEREIRA; ADGHIRNI, 2011, p. 47)

Entretanto, o papel do jornalista não desaparece; é transformado. Vale lembrar que, a fim de não perder credibilidade e ser visto como *hacker* ou criminoso digital, Snowden vai atrás de um veículo sério, que cheque suas fontes, a veracidade do fato e, por fim, assine a publicação. Notando o aumento exponencial de leitores nas plataformas digitais nos últimos anos⁷⁷, e mais especialmente no momento atual de quarentena⁷⁸ no Brasil e em outros países, é falaciosa a ideia do fim do jornalismo – uma crise não necessariamente constitui um fim, mas muitas vezes um novo começo. Embora o diagnóstico de Pereira e Adghirni tenha sido realizado há nove anos e a migração de leitores das mídias tradicionais para as digitais tenha se ampliado, ainda assim a convivência entre mídias tradicionais e as digitais é uma realidade.

Podemos, então, assumir que a famosa “crise dos jornais” não passa de um mito. Na verdade, os dados sugerem um ligeiro deslocamento dos leitores dos meios tradicionais para as mídias on-line e digitais [hoje bem mais] – do mesmo jeito que o mercado de trabalho evidencia um deslocamento dos jornalistas para os setores de comunicação institucional. A velocidade desse processo e as consequências dele, contudo, são difíceis de mensurar. Ou seja, seria precipitado dizer que os jornais estão em vias de extinção ou que serão substituídos pelas novas plataformas noticiosas. Por outro lado, os novos hábitos de leitura e consumo de informação surgidos nesse cenário começam a se fazer presentes mesmo dentre o público dos veículos tradicionais (PEREIRA; ADGHIRNI, 2011, p. 50).

⁷⁷ Relatório da Reuters de 2020. C.f.: <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2020-06/DNR_2020_FINAL.pdf>.

⁷⁸ C.f.: <<https://www.proxima.com.br/home/proxima/how-to/2020/04/17/em-busca-por-informacoes-confiaveis-traffic-em-veiculos-digitais-de-imprensa-cresce-46.html>>; <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/06/foi-ha-lanca-video-de-agradoimento-aos-leitores-por-recorde-de-audiencia.shtml>>; <<https://economia.estadao.com.br/noticias/geral.estadao-assume-lideranca-no-impreso-em-meio-a-pandemia-do-coronavirus,70003344049>>.

À medida que o processo de virtualização avança em aparatos inteligentes e armazenáveis, dados de todos os tipos são passíveis de serem encontrados e acumulados por organizações e conglomerados de mídia. O caso da NSA é paradigmático não apenas por sua magnitude, mas pelo debate que põe em xeque: o acesso irrestrito de informações e seus desdobramentos. De fato, é mais provável falar em guerras contemporâneas pensando em invasão de dados, manipulação visual, desinformação e ataques cibernéticos do que em canhões e trincheiras.

Fenômenos que sucedem anos depois como o caso Cambridge Analytica nas eleições de Trump e na votação do Brexit (KAKUTANI, 2019) mostram não apenas o avanço tecnológico e de produção de conteúdo ante a informação e a desinformação, como alerta sobre o acesso de dados sigilosos como base disso tudo. Sem a coleta irrestrita de informações, inteligência de dados sofisticada e psicologia das massas, dificilmente Alexander Nix (ex-diretor da Cambridge Analytica) e seus colegas conseguiriam intervir tão diretamente na política global.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando as relações possíveis entre o cinema como forma de expressão cara ao século 20 e o jornalismo, segundo Marcondes Filho (2000), como *práxis* representante do espírito moderno, estabelecidas por este trabalho, a pergunta de pesquisa que se fez foi: “de que maneira é possível observar, através de filmes de caráter jornalístico, o espírito do tempo da comunicação midiática?”

Ou seja, de que maneira - através do conceito de *zeitgeist*, que correlaciona a obra inexoravelmente à moldura de sua época, e um tipo de análise que parte dessa dialética como pressuposto (KELLNER, 2001) - seria possível sondar não apenas as mudanças no que tange o fazer jornalístico e o caráter desse profissional ao longo da modernidade clássica à “alta modernidade” (GIDDENS, 1991), que é o tema central deste estudo, mas o sentimento das épocas marcadas por diferentes meios comunicativos? À medida que novas mídias de diferentes atributos e potencialidades apresentam-se no decorrer dos anos, a forma como nos relacionamos, fazemos política e consumimos informação, segundo nosso estudo, foi certamente afetada.

Para tanto, a compreensão do filme como manifestação do sentimento de uma época só é possível assumindo este como dialética entre técnica (BENJAMIN, 2015) e expressão subjetiva (RANCIÈRE, 2009). É improvável que *Cidadão Kane*, *Rede de Intrigas* e *Snowden - Herói ou Traidor* sejam apenas frutos da técnica e da reprodutibilidade, uma vez que, na visão de Kellner, quando de seu rompimento com a tradição frankfurtiana, “Hollywood não tem a capacidade de moldar a sociedade, o que ela faz é estimular ou reprimir certos sentimentos nela contidos [...]”. (DAROS, 2019, p. 62)

O que isso quer dizer é que, ainda que os vieses da economia de mercado e da indústria capitalista devam ser sublinhados, assistir a um filme, seja na sala de cinema ou no sofá de casa, não deixa de ser uma experiência passível de nos tirar, mesmo que por alguns segundos, da realidade imediata do mundo. Assim, tomando-o como “partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2009), pois ligado a questão da sensibilidade - campo cognoscível “sem anestesia” (BARROS, 2017), ou seja, alheio a racionalidade e a construção ideológica, habitado pelo lugar comum do afeto e da emoção - é possível iluminar nossa pergunta problema.

Os objetivos, portanto, encontram êxito no decorrer da dissertação. Estabelecida numa estrutura que procura tanto dar conta em nível factual e conceitual do panorama histórico da modernidade para depois ater-se às narrativas (ficcionais ou não) de três momentos paradigmáticos da comunicação midiática, foi possível investigar, através das representações cinematográficas, mudanças fundamentais ocorridas no jornalismo dos séculos 20 e 21 e a maneira como estas afetam, senão engendram, o espírito da história.

Além disso, são abordados, segundo os objetivos específicos, fenômenos relevantes decorrentes surgimento do meio impresso, televisivo e digital; e ainda, a ruptura nesse entremeio com a *persona* jornalística à medida o processo noticioso não é mais do privilégio desse profissional.

Há que se chamar atenção ainda à metodologia do trabalho. Baseada na crítica diagnóstica de Kellner (2001), a análise proposta fez-se necessária a uma leitura que desse conta do filme, no seu caráter dúbio, como revelador do espírito das épocas, à medida que tensionava texto e contexto, tensão inerente à complexidade do *geist* hegeliano.

Assim, de qualquer forma, acreditamos ter esboçado, a partir do *newspaper movies*, mudanças relevantes não apenas no que diz respeito ao processo noticioso e ao perfil do jornalista no decorrer da modernidade, senão às dinâmicas da comunicação que tem como eixo estruturante as mídias em que a sociedade faz uso.

Mas, será que a hipótese trazida neste trabalho a respeito do tempo como fator determinante na manifestação humana deve ser assumida de maneira absoluta? Cidadão Kane, por exemplo, foi produzido em 1940, conta uma história inspirada nos primeiros anos daquele século e sem dúvida possui muito a dizer sobre nosso tempo. A questão da temporalidade, deste modo, não carregaria muito mais nuances e camadas de complexidade do que se imagina?

É importante lembrar que teorias, conceitos e perspectivas devem ser sempre passíveis de questionamento e contestação. Não seria incabível, por exemplo, levar-se em conta, numa análise como esta, o papel subjetivo do criador e de sua singularidade sobre uma ou mais suposições teóricas; ou talvez o fator da recepção como motivador privilegiado da dialética de sentido que envolve autor-obra-recepção, passível, na visão de alguns autores, de relativizar a obra mesma numa espécie de recriação do objeto estético, à medida que este é transformado pelo universo de sentido daquele que vê.

É certo que enxergar a obra sensível como experiência do tempo abstém, como em qualquer hipótese de pesquisa, demais olhares por sua vez enriquecedores. No entanto, o conhecimento pressupõe essa complexidade. Não é possível acessar o Todo, senão suas partes. Um campo de visão é sempre parte desse Todo e sua completude é sempre inacessível à compreensão humana, como o sol, capaz de cegar em sua grandiosidade cintilante.

REFERÊNCIAS

A DOCE Vida. Direção de Federico Fellini. Produção de Giuseppe Amato e Angelo Rizzoli. 1960.

A GARDÊNIA azul. Direção de Fritz Lang. Califórnia: Warner Bros, 1953.

A MONTANHA dos sete abutres. Direção de Billy Wilder. Roteiro de Victor Desny. Albuquerque, 1951.

AB OVO. In: Wikipedia PT. s/d. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ab_ovo>. Acesso em: 27 jul. 2020.

AFP. Cambridge Analytica se declara culpada por uso de dados do Facebook. **Exame**, 10 jan. 2019. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/tecnologia/cambridge-analytica-se-declara-culpada-por-uso-de-dados-do-facebook/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

AGUILAR, A. Adianta alguma coisa checar as mentiras de Trump? **El País**, 11 jun. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/11/internacional/1560244565_656746.html>. Acesso em: 27 jul. 2020.

ANSLOW, L. Before the internet, irresponsible journalism was blamed for a war and a presidential assassination. **Timeline**, 9 fev. 2017. Disponível em: <<https://timeline.com/yellow-journalism-media-history-8a29e4462ac>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

ASSESSORA de Trump pede desculpas por citar falso massacre para defender decreto anti-imigração. **G1**, 8 fev. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/mundo/noticia/assessora-de-trump-pede-desculpas-por-citar-falso-massacre-para-defender-decreto-anti-imigracao.ghtml>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

AUGUSTO, S. 'Cidadão Kane' inventou o cinema moderno ao ignorar convenções. **Folha de S. Paulo**, 5 fev. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha-100-anos/2020/02/cidadao-kane-inventou-o-cinema-moderno-ao-ignorar-convencoes.shtml>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

BARROS, L. M. Comunicação sem anestesia. **Intercom – RBCC**, v. 40, n. 1, p. 159-175, jan./abr. 2017.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

BATISTA, L. Kennedy x Nixon: a política entra na TV. **O Estado de S. Paulo**, 24 set. 2015. Disponível em: <<http://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,kennedy--x-nixon-a-politica-entra-na-tv,11489,0.htm>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

BECK, U. **Modernização reflexiva** política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo: Editora Unesp, 1994

BELCHER, D. How the rage of 'Network' went from prophecy to nostalgia. **The New York Times**, 7 dez. 2018. Opinion. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/12/07/opinion/culture/network-broadway-howard-beale.html>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. et. al. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2018.

BEVER, Lindsey; SCHMIDT, Samantha. Kellyanne Conway cites 'Bowling Green massacre' that never happened to defend travel ban. **The Washington Post**, 3 fev. 2017. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/02/03/kellyanne-conway-cites-bowling-green-massacre-that-never-happened-to-defend-travel-ban/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

- BERARDI, F. **Depois do futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.
- BERGER, C. **Jornalismo no Cinema**. 1ª ed. Porto Alegre: UFRGS, 2002.
- BLACK LIVES MATTER. In: Wikipedia PT. s/d. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Black_Lives_Matter>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- BLOW up – Depois Daquele Beijo. Direção de Michelangelo Antonioni. 1966.
- BOBONE, C. M. Terramoto de 1755: a tragédia que arrasou Lisboa e também mudou o mundo. **Observador**, 20 jan. 2018. Disponível em: <<https://observador.pt/especiais/terramoto-de-1755-a-tragedia-que-arrasou-lisboa-e-tambem-mudou-o-mundo/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- BOLSONARO dá nova versão sobre vídeo compartilhado por ele e diz que publicação é de 2015. **G1**, 27 fev. 2020. Disponível em: <<https://g1.globo.com/politica/noticia/2020/02/27/bolsonaro-da-nova-versao-sobre-video-compartilhado-por-ele-e-diz-que-publicacao-e-de-2015.ghtml>>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- BORGES FILHO, J. N. **Para ler Hegel – Nóbrega**. Universidade Federal do Amapá – Curso de Licenciatura Plena em Pedagogia, 2011. Disponível em: <<https://www2.unifap.br/borges/files/2011/02/Para-Ler-Hegel.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- BORDONI, C.; BAUMAN, Z. **Estado de Crise**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- BROWN, E. A Teoria do Agendamento ou Agenda Setting. **Casa dos Focos**. 17 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.casadosfocos.com.br/a-teoria-do-agendamento-ou-agenda-setting/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- CABRAL, D. C. O que é um filme noir. **Super Interessante**, 14 fev. 2020. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-e-um-filme-noir/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. 14ª ed. São Paulo: Pensamento, 1989.
- CAZELOTO, E. A virtualização das comunidades: apontamentos para uma crítica dos vínculos sociais no capitalismo contemporâneo. In: CHIACHIRI, A. R.; CAZELOTO, E.; MENEZES, J. E. O. **Comunicação, Tecnologia e Cidadania**. São Paulo: Editora Plêiade, 2013.
- CIDADÃO Kane. Direção de Orson Welles. Roteiro de Orson Welles. 1941.
- ‘CIDADÃO Kane’ é eleito o melhor filme de todos os tempos. **BBC Brasil**, 9 ago. 2002. Cultura. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/cultura/020809_citizenkanebg.shtml>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- COCKBURN, H. Donald Trump calls Barack Obama ‘founder os ISIS’ and Hillary Clinton its ‘co-founder. **Independent**, Reino Unido, 11 ago. 2016. World. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/news/world/americas/donald-trump-barack-obama-isis-latest-speech-terrorism-claims-election-2016-a7184536.html>>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- COMANDANTE. Direção de Oliver Stone. 2003.
- COMO foi a primeira transmissão regular de TV no mundo, que completa 80 anos. **BBC News Brasil**, 2 nov. 2016. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/internacional-37846960>>. Acesso em: 27 jul. 2020.
- CORREIA, D. Soft power da cultura também é arma de países colonizados, diz autor. **Folha de S.Paulo**, 20 mai. 2018. Ilustríssima. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/>>

[2018/05/soft-power-da-cultura-tambem-e-arma-de-paises-colonizados-diz-autor.shtml](#)>. Acesso em: 27 jul. 2020.

COSTA, E.; AGULAR, G.; LEMOS, L.; FREIRE, N.; ANAZ, S. A. L. Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Corbin. **Revista Nexi**, São Paulo, n. 3, 2014. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

CUTHBERT, M. White Knights in Film Noir. **The Signal**, 20 nov. 2017. Disponível em: <<https://signalhfx.ca/white-knights-in-film-noir/>>. Acesso em: 10 out. 2019.

DAROS, O. A transição da crítica imanente para a transcendente nos estudos de Douglas Kellner sobre cinema e televisão. **Intercom – RBCC**, Porto Alegre, v. 42, n.2, p. 51-64, mai-ago 2019. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/interc/v42n2/1809-5844-interc-42-2-0051.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

DAROS, O. Douglas Kellner: a retomada da teoria crítica frankfurtiana sob o impacto da leitura de Marcuse. **Novos Olhares**, v. 7, n. 1, p. 96-105, 10 jul. 2018.

DATA is giving rise to a new economy. **The Economist**, 6 mai. 2017. Briefing. Disponível em: <<https://www.economist.com/briefing/2017/05/06/data-is-giving-rise-to-a-new-economy>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

DÁVILA, L. P. **A imagem da notícia**: o jornalismo no cinema. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Comunicação Social, 2003 (Cadernos da Comunicação. Série Estudos).

DEADLINE – USA. Direção de Richard Brooks. Nova Iorque, 1956.

EDUCA+ BRASIL. O que é Indústria Cultural? 2020. Disponível em: <<https://www.educamaisbrasil.com.br/educacao/dicas/o-que-e-industria-cultural>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

EDUCA+ BRASIL. Positivismo. s/d. Disponível em: <<https://www.educamaisbrasil.com.br/enem/historia/positivismo>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

EFE. Filme sobre Edward Snowden começa a ser filmado em fevereiro de 2015. **Exame**, 20 dez. 2014. Casual. Disponível em: <<https://exame.com/casual/filme-sobre-edward-snowden-comeca-a-ser-filmado-em-fevereiro-de-2015/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

EM BUSCA por informações confiáveis, tráfego em veículos digitais de imprensa cresce 46%. ProXXima, 17 abr. 2020. Disponível em: <<https://www.proxxima.com.br/home/proxxima/how-to/2020/04/17/em-busca-por-informacoes-confiaveis-trafego-em-veiculos-digitais-de-imprensa-cresce-46.html>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

EMBRIAGUEZ de sucesso. Direção de Alexander Mackendrick. 1957.

‘ESTADÃO’ assume liderança no impresso em meio à pandemia do coronavírus. **O Estado de S. Paulo**, 25 jun. 2020. Disponível em: <<https://economia.estadao.com.br/noticias/geral,estadao-assume-lideranca-no-impresso-em-meio-a-pandemia-do-coronavirus,70003344049>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

ETIMOLOGIA da arte **Etimologia – origem do conceito**. 2019. Disponível em: <<https://etimologia.com.br/arte/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

FERREIRA, W. R. V. **Cinegose**: a recorrência de elementos gnósticos na recente produção cinematográfica norte-americana. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009.

FLECK, I. Trump inventa atentado na Suécia e vira piada nas redes sociais. **Folha de S.Paulo**, 19 fev. 2017. Mundo. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2017/02/1860183-trump-inventa-atentado-na-suecia-e-vira-piada-nas-redes-sociais.shtml>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

FOLHA lança vídeo de agradecimento aos leitores por recorde de audiência. Folha de S.Paulo, 20 jun. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/06/folha-lanca-video-de-agradecimento-aos-leitores-por-recorde-de-audiencia.shtml>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

FOTOGRAFIA PÓS-MORTE. In: Wikipedia PT. s/d. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Fotografia_p%C3%B3s-morte#:~:text=Fotografia%20P%C3%B3s%2DMorte%20\(ou%20fotografia,imortalizar%20seus%20entes%20queridos%20mortos%2C](https://pt.wikipedia.org/wiki/Fotografia_p%C3%B3s-morte#:~:text=Fotografia%20P%C3%B3s%2DMorte%20(ou%20fotografia,imortalizar%20seus%20entes%20queridos%20mortos%2C)>. Acesso em: 27 jul. 2020.

FREEDLAND, J. Steven Spielberg: ‘The urgency to make The Post was because of Trump's administration’. **The Guardian**, 19 jan. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2018/jan/19/steven-spielberg-the-urgency-to-make-the-post-was-because-of-this-administration>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

FREITAS, A. et al. Em 441 dias como presidente, Bolsonaro deu 718 declarações falsas ou distorcidas. **Aos Fatos**, 18 jul. 2020. Disponível em: <<https://aosfatos.org/todas-as-declara%C3%A7%C3%B5es-de-bolsonaro/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

FROST/NIXON. Direção de Ron Howard. 2008.

GAGLIONI, C. O projeto que disponibiliza centenas de pulp fictions gratuitamente. **Nexo Jornal**, 2 out. 2019. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/10/02/O-projeto-que-disponibiliza-centenas-de-pulp-fictions-gratuitamente>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

GENT, E. Quem são os hikikomori, os jovens japoneses que vivem sem sair de seus quartos. **BBC Brasil**, 6 mar. 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/vert-fut-47441793>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

GHELERE, G. D. **A liberdade individual para Benjamin Constant**. 2008. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Editora Unesp, 1991.

_____. **Modernidade e identidade**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

HEGEL, G. W. F. **Fenomenologia do Espírito**. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. **Filosofia da História**. Brasília: Editora UNB, 2008.

IMDB. Rede de Intrigas (1976). s/d. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0074958/mediaviewer/rm2437121024>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

INJEÇÃO DE SQL. In: Wikipedia PT. s/d. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Inje%C3%A7%C3%A3o_de_SQL>. Acesso em: 27 jul. 2020.

JEJUM de amor. Direção de Howard Hawks. 1940.

JFK. Direção de Oliver Stone. Produção de A. Kitman Ho e Oliver Stone. 1991.

KAKUTANI, M. **A Morte da Verdade**. Rio de Janeiro: Intrínseca Editora, 2018.

KELLNER, D. **A cultura da mídia**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Bauru: EDUSC, 2001

KELLNER, D. O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood. **Matrizes**, v. 10, n. 1, p. 13-28, jan./abr. 2016.

KESSLER, G.; KELLY, M.; RIZZO, S. President Trump made 12.241 false or misleading claims his first three years. **The Washington Post**. Washington DC, 20 jan. 2020. Fact Checker. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/politics/2020/01/20/president-trump-made-16241-false-or-misleading-claims-his-first-three-years/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

LEMOS, André. **Cibercultura: tecnologias e vida social na vida contemporânea**. 5. Ed. Porto Alegre: Sulina, 2010.

LEITE, S.F. Reflexões sobre comunicação e sociedade: as contribuições de Douglas Kellner. **E-Compós**, vol. 1, 2004.

LIPOVETSKY, G. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LITOGRAFIA. In: Wikipedia PT. s/d. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Litografia#:~:text=Litografia%20ou%20litogravura%20\(do%20grego,repuls%C3%A3o%20entre%20%C3%A1gua%20e%20%C3%B3leo.>](https://pt.wikipedia.org/wiki/Litografia#:~:text=Litografia%20ou%20litogravura%20(do%20grego,repuls%C3%A3o%20entre%20%C3%A1gua%20e%20%C3%B3leo.>)>. Acesso em: 27 jul. 2020.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Correia Barbosa. 12ª ed. São Paulo: José Olympio, 1986.

MACASKILL, E.; GREENWALD, G. Boundless Informant: the NSA's secret tool to track global surveillance data. **The Guardian**, 11 jun. 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2013/jun/08/nsa-boundless-informant-global-datamining>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

MACIEL, W. Escolástica. **InfoEscola**. s/d. Filosofia. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/filosofia/principio-da-nao-contradicao/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

MACIEL, W. Princípio da não-contradição. **InfoEscola**. s/d. Filosofia. Disponível em: <<https://www.infoescola.com/filosofia/escolastica/>>. Acesso em:

MARCONDES FILHO, C. **Comunicação e Jornalismo: a saga dos cães perdidos**. São Paulo: Hacker Editores, 2000.

MARTINS, A. Instagram foi a ferramenta preferida dos *trolls* russos para “desinformar e dividir”. **Público**, 18 dez. 2018. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2018/12/18/mundo/noticia/instagram-ferramenta-preferida-trolls-russos-desinformar-dividir-1855180>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

MASTERS, K. The history and importance of the Pulitzer Prize. **Books Tell You Why**. 15 abr. 2019. Disponível em: <<https://blog.bookstellyouwhy.com/bid/230097/the-pulitzer-prize-95-years-of-recognizing-excellence>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

MIRANDA, A. Mostra exhibe 30 clássicos da Nova Hollywood. **O Globo**, 27 jan. 2015. Cultura. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/mostra-exibe-30-classicos-da-nova-hollywood-1-15158338>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

MOCIDADE audaciosa. Direção de Frank Capra. 1928.

MOLINA, C. Cor no presente perpétuo. **Estado de S. Paulo**, 13 jul. 2012. Cultura. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,cor-no-presente-perpetuo-imp-,899701>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

MOVIMENTO ME TOO. In: Wikipedia PT. s/d. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_Me_Too>. Acesso em: 27 jul. 2020.

NASCIDO em 4 de julho. Direção de Oliver Stone. Produção de A. Kitman Ho e Oliver Stone. 1989.

NETWORK (1976) – How to write a satire. Just Write, 2018 (10 min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gtWowXdkjk0>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

NEVES, F. Alegoria. **Norma Culta**: Língua Portuguesa em bom Português. s/d. Disponível em: <<https://www.normaculta.com.br/alegoria/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

NOVA HOLLYWOOD. In: Wikipedia PT. s/d. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Nova_Hollywood>. Acesso em: 27 jul. 2020.

NOVELLI, P. A importância da arte no sistema filosófico de Hegel. **Saberes**: Revista Interdisciplinar de Filosofia e Educação, v. 1, n. 7, p. 70-86, jun. 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/saberes/article/view/1918/1346>>. Acesso em: 26 jul. 2020.

O ABUTRE. Direção de Dan Gilroy. 2014.

O ESTADO DA ARTE: idealismo alemão. Apresentação e produção: Marcelo Consentino. Entrevistados: Luiz Repa, Marco Werle e Pedro Franceschini. [s.l.]: Echo's Studio. 18 abr. 2018. Podcast. Disponível em: <<http://oestadodaarte.com.br/o-idealismo-alemao/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

O PODEROSO Chefão. Direção de Francis Ford Coppola. Produção: Albert S. Ruddy. Los Angeles: Paramount Pictures Corporate, 1972.

O QUE é física quântica. Roteiro de André Rabelo. Produção: Minutos Psíquicos. Vídeo no YouTube Minutos Psíquicos. 2018. (7 min.) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=M9avJFXwXsM>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

O REI da comédia. Direção de Martin Scorsese. Produção de Arnon Milchan. West Hollywood: Embassy International Pictures, 1982.

OBAMA, B. What I see in Lincoln's eyes. **CNN**, Atlanta, 28 jun. 2005. Politics. Disponível em: <<http://edition.cnn.com/2005/POLITICS/06/28/obama.lincoln.tm/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

OLIVEIRA, D. Ascensão e queda de William Randolph Hearst. **Expresso**, 30 mai. 2012. Opinião. Disponível em: <https://expresso.pt/blogues/opiniao_daniel_oliveira_antes_pelo_contrario/ascensao-e-queda-de-william-randolph-hearst=f729368>. Acesso em: 27 jul. 2020.

ORICCHIO, L. Z. O anjo da história. **O Estado de S. Paulo**, 30 nov. 2008. Cultura. Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/blogs/luiz-zanin/o-anjo-da-historia/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

ORTE, P. Depois de reafirmar que houve fraude nas eleições de 2018 Bolsonaro desconversa sobre provas. **O Globo**, 10 mar. 2020. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/brasil/depois-de-reafirmar-que-houve-fraude-nas-eleicoes-de-2018-bolsonaro-desconversa-sobre-provas-1-24296493>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

OS INTOCÁVEIS. Direção de Brian de Palma. Produção de Art Linson. Los Angeles: Paramount Pictures, 1987.

OXFORD LANGUAGES. World of The Year 2016. 2016. Disponível em: <<https://languages.oup.com/word-of-the-year/2016/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

PALMER, L. 'Network' turns 40: here are 3 ways it changed how we understand news media. **IndieWire**, 2 dez. 2016. Disponível em: <<https://www.indiewire.com/2016/12/network-anniversary-news-media-1201750526/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

PASSARINI, I. O que é lide e o que é pirâmide invertida? **Primal Times**, 2012. Disponível em: <<https://primaltimes2012.wordpress.com/2012/08/08/o-que-e-lide-e-o-que-e-piramide-invertida/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

PAULINO, F. O.; SILVA, L. M. Jornalismo de centavos, sensacionalismo e cidadania. **Observatório da Imprensa**, 29 abr. 2014. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/_ed796_jornalismo_de_centavos_sensacionalismo_e_cidadania/>. Acesso em: 27 jul. 2020.

PEREIRA, F. H.; ADGHIRI, Z. L. O jornalismo em tempo de mudanças estruturais. **InTexto**, v. 1, n. 24, p. 38-57, jan./jun. 2011. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/intexto/article/view/19208/12362>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

PLATOON. Direção de Oliver Stone. 1986.

POLL: How does the public think journalism happens? **Columbia Journalism Review**, 20 dez. 2019. Disponível em: <https://www.cjr.org/special_report/how-does-journalism-happen-poll.php>. Acesso em: 27 jul. 2020.

POSSE de Donald Trump teve menos público que a de Barack Obama. **El País**, 20 jan. 2017. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/20/internacional/1484938339_201675.html>. Acesso em: 27 jul. 2020.

PROFISSÃO: Repórter. Direção de Michelangelo Antonioni. Produção de Carlo Ponti. California: Metro-Goldwyn-Mayer, 1975.

RAMOS, R. J. As linguagens do âncora: informação, interpretação e opinião. In: RAMOS, R. J. (Org.). **Os discursos significantes do Midicom**. Porto Alegre: EdPUCRS, 2014.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. Tradução de Mônica Costa Netto. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANGEL, N. A casa mais cara do mundo. **ISTOÉ**, 18 jul. 2007. Mundo. Disponível em: <https://istoe.com.br/346_A+CASA+MAIS+CARA+DO+MUNDO/>. Acesso em: 27 jul. 2020.

RAZÃO INSTRUMENTAL. In: Wikipedia PT. s/d. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Raz%C3%A3o_instrumental>. Acesso em: 27 jul. 2020.

REDE de intrigas. Direção de Sidney Lumet. Roteiro: Paddy Chayefski. Los Angeles, 1976.

REIS, T. Mão invisível: entenda o conceito de autorregulação do mercado. **SunoResearch**, 9 mar. 2019. Economia. Disponível em: <<https://www.sunoresearch.com.br/artigos/mao-invisivel/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

RELATÓRIO NORA-MINC. In: LinkFang. 2013. Disponível em: <https://pt.linkfang.org/wiki/Relat%C3%B3rio_Nora-Minc>. Acesso em: 27 jul. 2020.

REPÓRTER da Folha processa Bolsonaro por danos morais após ofensa com insinuação sexual. **Folha de S.Paulo**, 9 mar. 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2020/03/reporter-da-folha-processa-bolsonaro-por-danos-morais-apos-ofensa-com-insinuacao-sexual.shtml>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

REUTERS. Reuters Institute Digital News Report 2020. 2020. Disponível em: <https://reuters.institute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/2020-06/DNR_2020_FINAL.pdf>. Acesso em: 27 jul. 2020.

RIPARI, C. Dados são ainda mais valiosos que o petróleo. **Cio**, 02 mar. 2019. Disponível em: <<https://cio.com.br/dados-sao-ainda-mais-valiosos-que-o-petroleo/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

ROY, J. Yellow Journalism for APUSH. **Apprend**, s/d. Disponível em: <<https://apprend.io/apush/period-7/yellow-journalism/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

RUDNITZKI, E. Martin Moore: “É mais fácil promover anarquia do que democracia nas redes”. **El País**, 23 out. 2019. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/10/23/politica/1571858374_318535.html>. Acesso em: 27 jul. 2020.

RUSS, D. The run up to the Spanish American War was repeated in the run up to Iraq II. **Civilian Military Intelligence Group**, 27 abr. 2013. Disponível em: <<http://civilianmilitaryintelligencegroup.com/15946/the-run-up-to-the-spanish-american-war-was-repeated-in-the-run-to-iraq-ii>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

SCOOP – O Grande Furo. Direção de Woody Allen. 2006.

SCOTT, A. O. Hollywood tem nova era de ouro da atuação. **Folha de S.Paulo**, 28 fev. 2004. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2802200417.htm>>. Acesso em:

SEGUNDA REVOLUÇÃO INDUSTRIAL. In: Wikipedia PT. s/d. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Segunda_Revolu%C3%A7%C3%A3o_Industrial>. Acesso em: 27 jul. 2020.

SENNETT, R. **The corrosion of character: the personal consequences of work in the new capitalism** Nova York: W.W. Norton & Co., 1998.

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

SILVA, L. W. Internet foi criada em 1969 com o nome de "Arpanet" nos EUA. Folha de S.Paulo, 12 ago. 2001. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u34809.shtml#:~:text=A%20internet%20foi%20criada%20em,primeiro%20e%20mail%20da%20hist%C3%B3ria.&text=Em%201987%2C%20pela%20primeira%20vez,seu%20uso%20comercial%20nos%20EUA>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

SNOWDEN – herói ou traidor. Direção de Oliver Stone. 2016.

SOARES, M. C. O problema de uma interpretação filosófica da história em Hegel. Entrevista concedida a Márcia Junges e Luciano Gallas. **Revista Instituto Humanitas Unisinos**, n. 430, 21 out. 2013. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/5228-marly-carvalho-soares-2>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

SPOTLIGHT – Segredos revelados. Direção de Tom McCarthy. Roteiro de Tom McCarthy e Josh Singer. 2015.

SUPER Homem. Direção de Richard Donner. 1978.

TAMMANY HALL. In: Wikipedia PT. s/d. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tammany_Hall>. Acesso em: 27 jul. 2020.

TARAPANOFF, F. **Jornalistas no Cinema: representações e apropriações**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2014

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

TAXI Driver. Direção de Martin Scorsese. Produção de Julia Phillips e Michael Phillips. Los Angeles: Columbia Pictures, 1976.

TELEOLÓGICO. In: Dicio – Dicionário Online de Português. s/d. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/teleologico/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

TEMER, A. C. R. P. De tudo um pouco: o telejornalismo e a mistura dos gêneros. Anuário Unesco/ Metodista de Comunicação Regional, Ano 13, 2009. **Anais...** São Paulo: Universidade Metodista, 2009. p. 97-111.

TESCHKE, J. 1938: Pânico após transmissão de "Guerra dos mundos". **DW**, 2017. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/1938-p%C3%A2nico-ap%C3%B3s-transmiss%C3%A3o-de-guerra-dos-mundos/a-956037>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

THE POST – A Guerra Secreta. Direção de Steven Spielberg. 2017.

TODOS os homens do presidente. Direção: Alan J. Pakula. Roteiro: Carl Bernstein e Bob Woodward. 1976.

TRAVANCAS, I. S. **O Mundo dos Jornalistas**. São Paulo: Summus, 2001.

TRINDADE, R. Foucault – Panóptico. **Razão Inadequada**, 2014. Disponível em: <<https://razoinadequada.com/2014/12/03/foucault-panoptico-ou-a-visibilidade-e-uma-armadilha/>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

WATERGATE e o impeachment de Nixon. Globo.com, s/d. Educação. Disponível em: <<http://educacao.globo.com/artigo/watergate-e-o-impeachment-de-nixon.html>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

WRIGHT, C. R. **Comunicação de massa: uma perspectiva sociológica**. Tradução de Mary Akier. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1973.

ZEITGEIST. In: Wikipedia PT. s/d. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Zeitgeist>>. Acesso em: 27 jul. 2020.