

A ética jornalística e sua configuração cinematográfica em *Todos os homens do presidente*

Giovanna Betine*

Índice

Introdução	1
1 Percorrendo o filme	2
2 Conflitos éticos no contexto jornalístico	5
3 A narração	8
4 A iluminação, a trilha sonora: a linguagem plástica como incorporação de sentido	9
5 A configuração cinematográfica da ética	9
Considerações Finais	14
Referências	14

Resumo

O artigo propõe uma análise da ética jornalística e da linguagem cinematográfica contida no filme *Todos os homens do presidente* (1976), de Alan J. Pakula. O filme aborda o escândalo de Watergate e se debruça em valorizar a atuação profissional dos jornalistas Bob Woodward e Carl Bernstein, o que também será objeto da análise

*Mestre em Comunicação Social pela Universidade de Marília (UNIMAR) e graduada em Jornalismo pela mesma Instituição. Atualmente é professora substituta do curso de Comunicação Social/Jornalismo da Universidade do Estado de Mato Grosso/Alto Araguaia (UNEMAT). E-mail: gicabetine@gmail.com.

deste texto. Os autores que sustentam a base teórica cinematográfica deste trabalho são Marcel Martin, Jacques Aumont, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, sendo que estes últimos oferecem elementos para a análise fílmica. Eugênio Bucci, Sánchez Vázquez, entre outros, dão sustentação à teoria ética.

Palavras-chave: Ética; Jornalismo; Linguagem Cinematográfica.

Introdução¹

MUITOS filmes têm como eixo temático o Jornalismo: alguns deles, pela natureza mesma do tema ou pelo apuro técnico-artístico de sua estrutura, são considerados, como é o caso de *Cidadão Kane* (1941) e de *A montanha dos sete abutres* (1951), marcos na história do cinema. Podemos arriscar a afirmação, que se pode comprovar lendo obras da história do Cinema – como a de George Sadoul (s/d) –, de que se o Cinema contribuiu para construir uma aura positiva do Jornalismo e do jornalista, ajudou tam-

¹O filme *Todos os homens do presidente*, juntamente com outros três, foi objeto de estudo da Dissertação de Mestrado intitulada “A representação cinematográfica do jornalista: casos de ética”, defendida pela autora no dia 01/04/2010, sob a orientação do professor Dr. Antonio Manoel dos Santos Silva.

bém, pelo contrário, a desmitificar o lado heróico da profissão.

Não é difícil verificar, num mesmo filme, os dois aspectos, não sendo raro descobri-los numa mesma personagem. Observar a construção de cada personagem e suas características éticas permite-nos entender não apenas a linguagem cinematográfica como forma de representação dessa realidade complexa, mas a importância dessa realidade na recepção e interpretação de quem aprecia tanto aquele meio quanto este objeto.

Sobre tal linguagem cinematográfica, Marcel Martin (2007, p. 27) explica que as sutilezas contidas nos movimentos da câmara, na dramatização da personagem e efeitos especiais, caracterizam a arte do Cinema.

É preciso aprender a ler um filme, a decifrar o sentido das imagens como se decifra o das palavras e o dos conceitos, a compreender as sutilezas da linguagem cinematográfica. Quanto ao mais, o sentido das imagens pode ser controvertido, assim como o das palavras, e poderíamos dizer que há tantas interpretações de cada filme quantos forem os espectadores.

Nesta linguagem construída por imagens, a metáfora² adquire papel central, pois ela reforça a função simbólica e expressiva da

²Justaposição por meio da montagem de duas imagens que, confrontadas na mente do espectador, irão produzir um choque psicológico, choque este que deve facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o diretor quer exprimir pelo filme (MARTIN, 2007, p.93).

imagem, fazendo com que o espectador necessite atribuir-lhe um sentido que vai além daquilo que se vê. Ao confrontar as imagens que se sucedem na tela, o espectador extrai um segundo significado, ou seja, uma interpretação que requer esforço intelectual, sensível e de imaginação por parte deste receptor.

Em se tratando da discussão ética, temos que esta se caracteriza como valor marcante no sentido de pautar a postura intelectual e prática das personagens jornalistas. Assim, torna-se precioso mencionar em qual limiar da ética pessoal (universal, pois trabalha com valores) e profissional as personagens em questão se encaixam. Para tal, a obra de Sánchez-Vázquez (1990) colabora para esclarecer o estudo.

Este artigo visa, pois, ao estudo da configuração ficcional do jornalista, com atenção especial voltada para os aspectos éticos que caracterizam essa personagem.

1 Percorrendo o filme

Todos os Homens do Presidente (1976) conta, a partir do viés jornalístico, o escândalo de *Watergate*, edifício sede do democrata, partido rival ao governo de Nixon. Lá, cinco homens ligados à CIA, são presos por escuta ilegal. A investigação e divulgação das descobertas foram conduzidas pelos jornalistas do *The Washington Post*, Bob Woodward (Robert Redford) e Carl Bernstein (Dustin Hoffman).

As primeiras cenas do filme mostram uma movimentação suspeita dentro do edifício. Cinco homens são presos em flagrante pela polícia por portarem material de escuta eletrônica. Paralelamente, na redação do *The Washington Post*, o chefe da redação,

Bradlee (Jason Robards), liga tarde da noite para Bob, que está dormindo, e conta sobre *Watergate*, pedindo ao jornalista para que vá à audiência dos presos no dia seguinte.

Bob vai à audiência e fica sabendo que os bandidos possuem um bom advogado. Esta informação o deixa intrigado, pois se eles fossem bandidos quaisquer e se tratasse de um assalto qualquer, não haveria um bom advogado que os defendesse. A partir daí, o faro jornalístico do repórter diz que há muita podridão por trás da invasão a *Watergate*.

Na redação, Bob leva ao editor tudo o que o soube na audiência. Carl ouve a conversa e se mostra interessado em participar das investigações e escrever matérias sobre o que moveu a invasão a *Watergate*. Para isso, Carl demonstra que tem contato com fontes importantes e que contactou um advogado de Miami que lhe disse que quatro, dos cinco presos, são de lá e que, além disso, têm envolvimento com a CIA. Logo, Carl divide a reportagem com o colega Bob. De início, os dois competem pela matéria e tentam se sobressair um mais do que o outro. Num episódio, Carl diz que a matéria de Bob está muito vaga e tenta corrigi-la. Bob sente o orgulho ferido pela repreensão. Mesmo assim, Bob, ainda inexperiente no ramo, acaba concordando que sua matéria está imprecisa e que a de Carl, experiente, está melhor. Daí em diante, os dois unem-se ao caso sem a competição do início, mas priorizando um trabalho jornalístico bem apurado.

Inúmeras ligações são feitas a pessoas que estejam relacionadas ou que possam ajudar no caso *Watergate*. Bob se comunica com várias fontes na Casa Branca no intuito de saber a mando de quem, grampos telefônicos estavam sendo instalados na sede democrata. Entre um contato e outro, des-

cobre um nome importante para a história: Charles Olson. Leva a descoberta ao seu editor que informa se tratar do segundo homem mais poderoso dos Estados Unidos, ou seja, o assessor especial do presidente republicano Richard Nixon. Numa das ligações consegue falar com Howard Hunt, o homem que procurava. Após identificar-se como repórter do *The Washington Post*, pergunta a Hunt o que seu nome fazia na agenda particular de dois homens presos no edifício. Hunt recusa-se a responder o questionamento alegando que as investigações cabem à Justiça. Bob não se dá por satisfeito e descobre que Hunt trabalhou para a CIA de 1949 a 1970. Empolgado, leva o fato a Bradlee, que diz apenas: “cuidado como vai escrever isso”.

Bradlee, que já acumulou várias experiências no jornalismo e que não costuma encarar a empolgação dos repórteres com o mesmo alvoroço, conversa com o editor da redação sobre a hipótese de chamarem repórteres policiais para trabalharem no assunto. Mas o editor defende Carl e Bob, alegando que os jornalistas estão empenhados e que este esforço deve ser reconhecido. Com efeito, a dupla cobre *Watergate* incessantemente, chegando a ficar no jornal mesmo quando todos já foram embora, sendo que durante o dia passam todo o tempo fora checando as informações pessoalmente. Mais do que isso, confirmam a mesma informação várias vezes, comparando o que diz uma e outra fonte, a fim de dar credibilidade a um episódio tão sério e delicado como o que envolve *Watergate*.

Bob e Carl conseguem separar a paixão de estarem cada vez mais perto da verdade do comedimento em seguir o passo a passo e só publicarem algo na certeza. O modo como tratam suas fontes também é coerente. Ao

mesmo tempo em que são incisivos e não poupam ninguém de perguntas comprometedoras, respeitam a privacidade daqueles que se vêem ameaçados caso façam confissões das quais estão proibidos à custa de chantagens.

Numa manhã, eles vão à biblioteca da Casa Branca e procuram metodicamente todos os arquivos que possam trazer-lhes contribuições. É interessante notar que nas investigações feitas pessoalmente, Carl demonstra fôlego ao querer sempre andar rápido, não poupar perguntas e anotações, ser um jornalista cheio de ideologias, ainda que consiga guardá-las para si, em nome de não envolver-se pessoalmente com a matéria. Já Bob tem o passo mais lento que o de Carl, é mais paciente, sabe que matérias como esta levam tempo para serem totalmente concluídas. Por isso, afasta a pressa exacerbada que move as redações de jornais – mas não ao ponto de torná-las mornas – e se concentra em fazer um bom trabalho.

Outra diferença entre os dois é que Bob é bastante intuitivo e Carl precisa ver para crer. Em dada circunstância Carl diz a Bob: “Não fale em sorte, fale em fatos ou cale-se”. Se a reportagem a dois alcança êxito é porque os jornalistas expressam um ao outro o que pensam, do que discordam e em que concordam, mas sempre pensando no serviço que devem à profissão e ao compromisso que têm em beneficiar a sociedade com o direito à informação que seja relevante quer em pequena ou grande escala, como Watergate. Logo, em comum eles têm a ética.

O editor valoriza todo o material que Bob e Carl conseguiram reunir até aqui, mas o chefe da redação, Bradlee, diz que os dados ainda são inconsistentes e que não merecem a capa do *Post*, apenas um espaço nas pági-

nas internas. Os repórteres ficam desapontados após tanto esforço, porém rapidamente recuperam o ânimo e vão adiante. Em sua casa, Bob pega a edição do *The New York Times* – diário concorrente – que está em sua porta. Verifica que dentro há um papel anônimo escrito: “Não me escreva, nem me telefone de novo. Se precisar de mim ponha a bandeira no vaso. Se precisar lhe falar, anoto na pág.20 do *The New York Times*. Tome cuidado para não ser seguido. Encontre-me às 2:00 na garagem do shopping center”. Bob pendura uma bandeirinha vermelha no vaso da sacada como sinal de que aceita o encontro da madrugada. Vai até lá.

Encontra um homem iluminado apenas pela penumbra que faz a luz de seu isqueiro. Trata-se de uma fonte que muito contribuiu para o sucesso da reportagem. Contudo, o Garganta Profunda (Hal Holbrook) – como fica sendo chamado pelos repórteres e os editores do jornal – não revela nenhuma informação, apenas diz se Bob e Carl estão no rumo certo da apuração. Bob promete sigilo sobre os encontros que tem com Garganta Profunda. No fim da conversa, o misterioso homem dá apenas um conselho: “siga o dinheiro”.

O tempo todo Bob e Carl não deixam de comparar os progressos do *Times* em relação ao *Post*. A concorrência jornalística em ser o primeiro a dar a notícia, existe. No entanto, ela funciona como motivação pela busca da verdade. Mesmo quando o *Times* divulga informação não publicada pelo *Post*, Bob e Carl não atropelam as apurações a fim de ofertarem os fatos em primeira mão.

Carl, então, procura uma fonte que poderia ajudá-lo a descobrir algo precioso. Dardis (Ned Beatty), homem que porta dados valiosos sobre os presos e os “grandões” por

trás deles. Carl chega ao escritório de Dardis às nove da manhã e só sai de lá ao anoitecer, já que a secretária tenta impedi-lo de entrar na sala de Dardis, provavelmente instruída por este, é claro. Carl finge ir embora e liga à moça forjando ser alguém pedindo que ela vá buscar documentos em outro lugar. Quando ela sai da sala, Carl entra no gabinete de Dardis e diz que só sairá dali com as informações que veio buscar. Após certa relutância, Dardis menciona um nome importantíssimo, Dahlberg, que havia depositado US\$ 25 milhões na conta de um dos invasores de *Watergate*. Imediatamente Carl leva o fato ao conhecimento de Bob, que o ajuda a investigar quem é Dahlberg.

Dahlberg diz a Bob que está em meio a uma confusão e envolvido com pessoas do comitê de reeleição do presidente. Confessa, também, que deu o cheque de US\$ 25 milhões ao chefe de finanças de Nixon, Maurice Stans, mas que não sabe como foi parar na conta do bandido. Carl acompanha pela televisão a vitória da reeleição de Nixon enquanto datilografa com força sua reportagem.

Carl conversa com a contadora da Casa Branca que, com muito custo, fornece as siglas “L”, “P”, “M”, cada letra correspondente a um nome. Carl assegura à temerosa contadora, “confirmamos tudo antes de publicar”. A sós, Bob e Carl tentam descobrir o significado das siglas. Com algumas hipóteses em mente, eles retornam à casa da mulher e lançam alguns nomes pedindo que esta confirme balançando a cabeça se está correto ou não. Constatam que se referem a Liddy, Porter e Magruder. Chegam, portanto, ao ponto crucial da investigação: descobrem que a invasão obscura à sede democrata do *Watergate* era comandada por Gordon

Liddy, ex-agente da CIA, com o objetivo de ter acesso a informações democratas e repassá-las ao partido republicano, o mesmo de Richard Nixon.

Com o mapa da mina em mãos, Bob e Carl correm até o elevador para alcançarem Bradlee e dizerem que o que sabem vale “ouro puro”. O chefe resolve apostar nos “meninos”, como os chama, e permite que as revelações bombásticas sejam capa do *Post*. No dia seguinte, os protestos e ameaças ao jornal não dão trégua, mas os dois jornalistas estão confiantes da apuração minuciosa que fizeram e recebem o apoio incondicional de Bradlee. O saldo de tudo é a condenação de todos os homens do presidente que estavam por trás dos outros cinco presos. Mais do que isso, no dia 9 de agosto de 1974 o presidente Richard Nixon renuncia ao cargo por tudo o que mancha a sua honra. Em seu lugar, toma posse Gerald Ford.

2 Conflitos éticos no contexto jornalístico

Todos os Homens do Presidente não é apenas um relato importante da história mundial, como também um recorte preciso da importância da imprensa. Foi com a matéria de denúncia do *Post* que Nixon renunciou ao cargo.

Não podemos negar que os jornalistas fazem um papel investigativo, como o deveria fazer a polícia. Mas os dois sabem separar muito bem a responsabilidade da imprensa e da Justiça, pois em nenhum momento atravancam as apurações da Justiça e de outros veículos de informação pela vaidade de serem os únicos a acharem os “furos”. Ainda que divulgar em primeira

mão o que está por trás de *Watergate* ofereça notoriedade ao *Post*, os jornalistas não se dedicam a isso de forma desleal. Bob e Carl exercem o que cabe a todo profissional da mídia envolvido com a política e com instituições públicas: fiscalizar o Estado.

Em nome disso, Carl toma uma atitude que poderia ser considerada anti-ética: forja uma ligação para retirar a secretária de seu posto e entrar no gabinete de Dardis. Aqui, Carl incorpora o dever do cidadão à atividade jornalística. “Não existe uma ética específica do jornalista: sua ética é a mesma do cidadão” (ABRAMO, Cláudio *apud* KARAM, Francisco J., 1997, p.41). Por outra,

como fazer respeitar a privacidade do cidadão, quando ele está no mundo, e seus atos, em muitos casos, possuem tal relevância que as demais pessoas precisam ter conhecimento deles? Como respeitar a privacidade da pessoa pública, que, na suavidade da noite, vai tecendo uma negociata no qual o Estado perde dinheiro e, por consequência, o cidadão se vê prejudicado em serviços de saúde, educação, transportes? (KARAM, 1997, p.44)

Nesta cena em que Carl tem este comportamento, seu compromisso é com a sociedade. Ele não forja a ligação a fim de invadir e publicar algo sobre a privacidade de Dardis, mas sim o que este fazia, às escondidas, relacionado à política e, por isso, que pudesse prejudicar o cidadão. Assim, o jornalista se garante no dever de distribuir às pessoas o direito à informação. Sem contar que Carl estava no escritório de Dardis

porque este havia marcado um horário com o repórter e no momento do encontro não quis atendê-lo.

A atitude dos jornalistas é pautada pela consciência do dever, da moral e da justiça. Por isso é que para eles todas as dificuldades que encontram pelo caminho não servem para desencorajá-los. Segundo o conceito de dever que Kant (2007, p.91) nos apresenta, temos que,

objetivamente, o conceito de dever exige, portanto, na ação, a conformidade com a lei; mas, subjetivamente, na máxima dessa ação exige o respeito pela lei como o único modo de determinação da vontade pela lei. É nisso que se funda a diferença entre a consciência de ter agido de acordo com o dever e por dever, isto é, por respeito pela lei; o primeiro caso (a legalidade) é possível também, mesmo que unicamente as inclinações tivessem sido os princípios de determinação da vontade, mas no segundo caso (a moralidade), o valor moral deve ser posto exclusivamente no fato da ação ocorrer pelo dever, isto é, somente por amor pela lei.

Assim, notamos que tudo o que os jornalistas fizeram foi por amor a uma norma interior. Se eles agissem eticamente apenas por conformidade à lei, a uma norma ética estabelecida, teriam cumprido um dever apenas do ponto de vista da legalidade, como reflete Kant. Mas, no caso das personagens, a ética pessoal foi maior e, por conta disso, realizar um trabalho coerente não esteve apoiado na

obrigação, mas na vontade espontânea de assim se comportar, característica de um ato virtuoso.

Os dois também se portaram corretamente na condução da reportagem pelo fato de levarem todas as apurações feitas ao editor da redação e ao chefe Bradlee. O trabalho em conjunto entre repórteres e editores é bastante valorizado na trama. Os jornalistas respeitavam a hierarquia à qual estavam submetidos e, mesmo tendo certeza daquilo que haviam descoberto, obedeciam a Bradlee e ao editor nas vezes em que estes, mesmo diante de provas oferecidas, pediam aos repórteres que buscassem mais fatos.

Bradlee ilustra o perfil do jornalista cético, que na maturidade de sua profissão acredita já ter visto e aprendido tudo. Por isso, mesmo diante das descobertas dos repórteres ele prefere manter os pés no chão e pedir mais provas até que tudo esteja completamente apurado para, então, publicar. Ele é o oposto do que vemos nas redações de jornal: a pressa da notícia faz com que muitas vezes editores deixem passar informações que não foram completamente checadas em nome da concorrência em ser o primeiro a anunciar o que nenhum outro jornal anunciou.

O exemplo de jornalismo que o *Post* oferece é o oposto dos problemas apontados por Karam (1997, p.59) ao falar do jornalismo diário. Para ele o problema ético está

na ausência da pluralidade das fontes, que reflita diversidade de acontecimentos e interpretações. O problema está nas fontes que “plantam” informações falsas com a finalidade de obter vantagens políticas e pessoais. Está nos baixos salários que submetem os

jornalistas a uma vida na qual é cada vez mais difícil o trabalho consciente e competente. Está na quantidade de pautas a serem transformadas em matérias, diariamente, o que compromete a qualidade informativa.

É claro que independente dos fatos envolvendo a política do alto escalão norte-americano, os jornalistas tinham convicções próprias e ideologias particulares, mas em nenhum momento eles levaram este aspecto à discussão para tornar a matéria tendenciosa para um lado ou outro. Carl e os editores sabiam que Bob era um republicano e sabiam também que Bradlee era um democrata – visto que tinha um retrato do ex-presidente John Kennedy em sua sala. Mas é de se admirar que as duas visões políticas opostas não atrapalharam o relacionamento entre repórter e editor e muito menos influenciaram na qualidade da reportagem. A verdade que surge corrompe a imagem de Nixon, presidente republicano reeleito. Mas o profissionalismo de Bob não se intimida ao abrir a ferida do partido que admira.

Vázquez (1990, p.151) reflete a respeito de praticar o correto, o bom, acima de interesses pessoais. Se Bob tivesse conduzido seu trabalho priorizando sua ideologia política republicana e se Bradlee tivesse feito o mesmo segundo sua identificação com o partido democrata, certamente a reportagem publicada pelo *The Washington Post* seria bem diferente do que de fato foi. Conforme as ideias do autor,

inicialmente, o bom acarreta uma primeira e limitada superação do círculo estreito dos meus interesses

exclusivamente pessoais. É, então, não só o bom para mim, mas para um círculo imediato de pessoas com cujos interesses se harmoniza o meu próprio (a família, o grupo de colegas de trabalho ou de estudo). Ao conjugar estes interesses pessoais com os dos outros, com os quais me sinto mais direta e imediatamente relacionado, ultrapassa-se o egoísmo individualista.

Sobre a fonte ultra-secreta Garganta Profunda, os repórteres cumpriram a promessa de sigilo que fizeram. Somente no ano de 2005 o próprio Garganta Profunda resolve revelar sua identidade secreta. Seu verdadeiro nome é Mark Felt, ex-funcionário número dois do FBI. Só a partir da confissão de Felt o *The Washington Post* confirmou a identidade da fonte.

3 A narração

O tema central é o episódio ocorrido na década de 70 nos bastidores da política norte-americana: a invasão ao edifício democrata Watergate. O filme conta esta passagem a partir do foco jornalístico, ou seja, mais do que registrar o que significou o escândalo de Watergate para a história norte-americana, enxergamos em primeiro plano a atividade jornalística tendo como pano de fundo o objeto político.

É como se assistíssemos a uma reportagem o tempo todo. Por exemplo, se alguém que não conhece o motivo da renúncia do ex-presidente Richard Nixon assiste a *Todos os homens do presidente*, em aproximadamente duas horas e vinte minutos de

filme toma ciência dos meandros deste fato. No cotidiano, recebemos as notícias – sejam elas televisivas, impressas, online, etc – como um produto final. Ao assistir ao noticiário da TV não temos acesso ao trabalho que o jornalista teve para a construção da notícia. Assim, acompanhamos o fato já pronto, editado. Em *Todos os homens do presidente*, não.

Assistimos a tudo desde o início, a começar pela invasão ao prédio e principalmente o passo a passo dos jornalistas em direção às fontes e às provas. Ao contrário de muitos outros filmes que trazem repórteres como protagonistas da trama, não há, neste, a representação do jornalista na função de um super-herói. Enxergamos tal profissional lidando com as agruras do ofício. Dessa forma, o *glamour* que envolve o jornalista é substituído pelo suor e a aparente expressão “portador da verdade” dá espaço à apuração incessante e, por isso, a missão de buscar a verdade e confirmá-la com fontes diversas.

Podemos comparar a narração à forma de um funil: um arsenal de dúvidas e levantamentos a serem feitos vão se estreitando com a apuração jornalística. Entretanto, também é possível observarmos que as investigações avançam até certo ponto e depois retrocedem, como nas vezes em que os jornalistas obtinham a resposta, mas não podiam publicá-la por não terem uma fonte oficial.

Até que finalmente o trabalho de Bob e o de Carl chegam a um senso comum e os cinco nomes procurados são comprovadamente alcançados. Dessa maneira, acompanhamos toda a construção da notícia: a manifestação de um acontecimento, o interesse do editor-chefe Bradlee em cobrir este acontecimento, o trabalho jornalístico em apurar

o fato, a relação com as fontes, a relação dos repórteres que cobriam a mesma matéria, a filtragem do que deve ou não ser publicado por parte do editor-chefe e finalmente a divulgação do produto pronto.

4 A iluminação, a trilha sonora: a linguagem plástica como incorporação de sentido

A trilha sonora de *Todos os homens do presidente* pertence ao compositor David Shire. No entanto, a música não se destaca como elemento diferencial e principal. Ela não acompanha as cenas de forma decisiva, mas surge nos momentos de grande tensão e dúvida. Mesmo assim, em volume baixo, criando apenas um clima de suspense ao fundo. A única cena em que a trilha sonora é papel de destaque é quando Carl vai à casa de Bob e, temeroso de que a conversa seja grampeada, coloca uma música erudita em som muito alto para anular o barulho das vozes e da máquina de escrever.

Há um elemento marcante que substitui ou mesmo que pode ser definido como trilha sonora: o constante barulho das máquinas de escrever. O filme se inicia com os ruídos da datilografia e termina da mesma forma, quando temos as últimas informações acerca dos culpados não por meio de falas, mas diante do que incessantemente datilografam os jornalistas.

Esta é a música das redações. O barulho de vozes e o de máquinas compõe a rotina musical da vida de repórter e, sendo que este filme retrata tal cotidiano, nada mais pertinente do que inserir o espectador nesta realidade, valendo-se da música natural que produz a correria das redações.

Sobre os artifícios da câmera notamos o forte uso de penumbra e luz baixa. Tal recurso fortalece as situações de investigação, tanto no arrombamento a Watergate como nas conversas com Garganta Profunda. Outro recurso interessante da câmera é na cena em que Bob e Carl vão à biblioteca. Nesse momento, rodeado de centenas de fichas de consulta, a câmera faz uma filmagem de cima para baixo, focalizando toda a biblioteca e os repórteres, minúsculos, perdidos entre as pesquisas. Isso confere a ideia de que eles são mínimos diante de uma imensidão de fatos a serem descobertos.

5 A configuração cinematográfica da ética

É importante destacar que mesmo *Todos os homens do presidente* sendo uma reconstrução cinematográfica do trabalho de repórteres, assistimos, acima de tudo, a um produto da ficção. Quer dizer, a práxis jornalística do filme não se apresenta tal qual a realidade, pois falar em Cinema implica dizer que todo filme simula uma práxis. *Todos os homens do presidente* não é a própria denúncia do escândalo, mas representa o escândalo. Não é a investigação propriamente dita, mas nela se apóia para construir as imagens. Os jornalistas Bob Woodward e Carl Bernstein deram lugar à interpretação de atores que retrataram o processo de apuração da notícia.

Para a análise da ética dos jornalistas destacamos a integração entre os dois jornalistas e Bradlee. Todas as fontes e tudo o que Carl e Bob apuram são sempre levados ao editor, para sua aprovação ou não. A autoridade dele é sempre respeitada. Mesmo nas

situações em que Bob e Carl tropeçam entre uma checagem e outra, Bradlee faz uso de sua rigidez de forma positiva. Não trata os rapazes com autoritarismo, mas usa de sua experiência para instruí-los e ensiná-los a serem perseverantes.

Cenas como essa se repetem ao longo do filme. Porém, uma passagem que ilustra fortemente esta relação ocorre aos 59min15seg, aproximadamente, quando Carl e Bob levam poucas descobertas a Bradlee, pela dificuldade em encontrar fontes que falem oficialmente. Bradlee, então, vê que nada pode ser publicado sobre *Watergate*, já que enquanto não houver provas não há notícia. Bob fala em falta de sorte e, no elevador, Carl o alerta para não falar em sorte perto de Bradlee.

A sequência³ em que Carl vai até à casa da contadora da Casa Branca é importante do ponto de vista da persistência nas investigações. Ela não quer revelar nada. Tem medo das consequências que pode sofrer. Carl, no entanto, sutilmente extrai da contadora o máximo que precisa. Nas cenas, o que se vê é a demonstração da experiência jornalística quando tudo corre contra o repórter. Ao sair da casa da mulher com três iniciais referentes a envolvidos em *Watergate*, vai à casa de Bob onde repassa ao colega jornalista tudo o que conseguiu. Não contentes com apenas três iniciais, eles retornam ao lar da contadora e, por meio de blefes (eles lançam nomes para cada inicial

³“A sequência é uma noção especificamente cinematográfica: é uma *série* de planos e o que a caracteriza é principalmente a unidade de ação (por exemplo: a sequência do fuzilamento na escadaria, no mesmo filme) e a unidade orgânica, isto é, a estrutura própria que lhe é dada pela montagem” (MARTIN, 2007, p.178).

e deixam “no ar” para que a funcionária da Casa Branca negue ou não), os jornalistas conseguem descobrir boa parte do que faltava para a matéria de suas vidas.

Por fim, a sequência escolhida para a análise dos elementos da técnica cinematográfica ocorre aproximadamente em 1h57min20seg e sintetiza tudo o que foi visto no filme. Em outras palavras, vemos, na mesma cena, Bob e Carl contracenando juntos, o trabalho do editor-chefe Bradlee, Howard e a participação do proprietário do *The Washington Post*, Harry. Este episódio é marcante, pois mesmo com todas as provas a favor do jornal, Bradlee força os jornalistas para que tenham ainda mais embasamento do que querem publicar. Esta sucessão de planos é um bom exemplo de que quando a pressa não fala mais alto em um veículo, e sim a certeza da notícia, a notoriedade – fruto da responsabilidade – é garantida.

A cena se passa na redação do *The Washington Post*, propriamente, no gabinete editorial. Bob, Carl, os editores Bradlee e Howard e o proprietário Harry repassam todas as fontes. As personagens estão todas espalhadas no quadro fílmico. Carl está em uma ponta da sala e Bob na outra. Howard e Harry estão mais a frente dos repórteres e Bradlee é o único que se movimenta no escritório. Ele anda em círculos enquanto discute com os colegas de profissão. Mesmo quando as demais personagens falam, o foco da câmera está sobre Bradlee. Assim, das personagens só ouvimos as vozes. Em todo o tempo acompanhamos o caminhar de Bradlee. A angulação é horizontal (posição análoga aos olhos do espectador) e o plano predominante é o americano⁴. A movimen-

⁴A personagem é vista dos joelhos para cima.

tação de câmera é a panorâmica horizontal, ora para a direita ora para a esquerda, sempre acompanhando Bradlee. Quando o editor-chefe caminha e se aproxima da câmera ocorre o plano médio americano⁵.

Quando Bradlee pergunta aos repórteres se eles confirmaram suas fontes, o plano é médio americano. Carl responde “Absoluta” ao chefe e sua imagem é vista dos ombros para cima. O mesmo ocorre quando Bob diz “Tenho certeza”. Para que o espectador veja a imagem de Carl e depois a de Bob, a câmera não sofre nenhuma movimentação, apenas corte. Quando Bradlee afirma que ainda não está certo quanto às fontes, percebe-se a expressão descontente de Bob. Após, Bradlee continua caminhando pela sala e vemos apenas ele e Howard.

Os jornalistas saem nervosos do escritório e atravessam toda a redação. A movimentação de câmera é panorâmica horizontal para a esquerda, assim como a angulação segue na horizontal. Nesta cena o plano dominante é o plano de conjunto⁶. Enxerga-se parte da redação e os jornalistas conversam ao fundo, sendo filmados dos pés à cabeça. Depois de conversarem, Carl corre pela redação e entra em uma sala à parte. Bob corre para sua mesa, de onde também telefona.

Carl está com o telefone no ouvido, um cigarro na boca e mexe em sua carteira. A câmera está parada, angulação horizontal e plano americano. Ele fecha a porta e a imagem se desloca para Bob, que a princípio está de costas para a câmera e se vira enquanto a ligação está chamando. Ao virar-

⁵Mostra a personagem dos ombros para cima.

⁶Abrange partes de grande ambiente: parte de rua, de praça, de salão, sala, quarto.

se, em plano médio americano, a imagem se desloca simultaneamente para Bradlee, que está saindo do escritório de onde conversavam. A câmera fica parada e o ambiente e a personagem são filmados em plano de conjunto.

A imagem volta para Bob, ainda em plano médio americano. Assim que ele fala com a pessoa do outro lado da linha, a filmagem corta para Carl, visto sob o mesmo plano. A câmera retorna novamente para Bob, que continua ao telefone, e observa Bradlee, ao fundo da redação, indo embora. Em plano de conjunto, observa-se o editor. A câmera realiza apenas cortes e a angulação é horizontal.

Na cena posterior, Carl fala ao telefone. Ele está posicionado à direita do quadro fílmico e com o corpo virado para a esquerda. Ele se movimenta bem pouco e a câmera fica parada. O plano em que ele aparece é médio americano e a angulação horizontal. Ao desligar o aparelho, ele abre a porta da sala e anda apressadamente ao encontro de Bob. A medida que ele caminha, os planos se alternam entre americano e médio americano. Ao fundo, vemos parte da redação. A movimentação se dá em panorâmica horizontal e angulação horizontal. Os jornalistas conversam e saem correndo para alcançarem Bradlee no elevador.

Ao saírem correndo, a câmera se desloca em panorâmica horizontal para a esquerda. Os repórteres são vistos dos pés a cabeça (plano médio – PM) e conforme a câmera “corre” com eles, vemos mais um pouco da redação. Carl é o repórter que sempre anda mais depressa nas investigações. Mas nesta cena, Bob sai à frente e ganha destaque nas filmagens.

Bradlee já está dentro do elevador quando

Bob chega gritando. Carl aparece em seguida. A iluminação é escura. Bradlee está de frente no quadro fílmico e os jornalistas, de costas. A angulação é horizontal e o plano americano. Quando eles afirmam a Bradlee que têm certeza sobre a história, a câmera corta a imagem e filma os repórteres de frente, que estão ofegantes. A iluminação é mais clara, angulação horizontal e plano médio americano. A imagem volta a cortar para Bradlee, visto sob luz mais escura. Após a aprovação do editor, a porta do elevador se fecha. O plano e a angulação são os mesmos que enquadraram Bob e Carl.

Não há a presença de trilha sonora nesta sequência. Sobre os ruídos, todos eles dizem respeito ao ambiente redacional. Ouve-se o barulho de várias máquinas de escrever, pessoas conversando e falando ao telefone, barulho de papéis e fumaça de cigarro.

A montagem contida nesta sequência é do tipo narrativa. Como elucida Martin (2007, p.132),

chamo de montagem narrativa o aspecto mais simples e imediato da montagem, que consiste em reunir, numa sequência lógica ou cronológica e tendo em vista contar uma história, planos que possuem individualmente um conteúdo fático, e contribui assim para que a ação progrida do ponto de vista dramático (o encadeamento dos elementos da ação segundo uma relação de causalidade) e psicológico (a compreensão do drama do espectador).

Todos os planos se intercalam em relações de causa e efeito. Chama a atenção a presença de muitos planos médios americanos.

Este aspecto evidencia a importância que a imagem ganha nesta sequência. Como as investigações já estão chegando ao fim, a tensão dos repórteres e também dos editores é visível.

Com os planos médios americanos, que valorizam bastante o rosto da personagem, os repórteres transmitem toda a expectativa para o espectador. A fala, além de ser discursiva, é também expressiva. É possível identificar feições de contentamento (quando Carl conta até dez e consegue o que queria), feições de desânimo (quando Howard pede que os jornalistas arrumem outra fonte), de convicção (quando eles dizem aos editores que têm certeza que Haldeman é o quinto homem de Watergate) e assim por diante. Em todos esses momentos, a câmera está próxima das personagens e, com isso, a montagem atinge a tensão psicológica e sua consequente progressão dramática.

Do ponto de vista progressivo, pode-se dividir esta sequência em três partes. Primeiro, os jornalistas repassam as fontes com os editores e a conversa é estável. Nessa hora, a montagem introduz o espectador no acontecimento para depois aumentar a carga de tensão.

Passada a sequência material, surge a parte de maior aflição. O tempo se esgota e Bob e Carl precisam finalizar a reportagem de uma vez por todas. Ao passo que eles estão certos do que vão publicar, têm de lidar com a rigidez dos editores. A tensão psicológica se acentua e a progressão dramática é crescente quando, de última hora, os jornalistas fazem contato com a última fonte. A agonia de que esta fonte pode ou não dizer o que eles precisam ouvir fica nítida pela harmonia entre a atuação dos atores e dos elementos plásticos.

A progressão dramática atinge o ápice

quando Bob e Carl correm para alcançar Bradlee no elevador. Eles estão afoitos pelo sucesso com a fonte e temerosos se dessa vez o editor irá ou não autorizar a publicação. Após o “sim” de Bradlee, a sequência termina, tendo cumprido com todas as determinações que compõem a montagem.

Quando os repórteres agem por amor ao dever, e não pela obrigatoriedade deste, significa o mesmo que dizer que todas as suas vaidades, desejo de serem os primeiros a noticiarem Watergate e a paixão do trabalho jornalístico cedem lugar à razão, ao que deve ser feito, ao bem. Ainda que o “furo” seja importante para os repórteres, em primeiro lugar está a consciência de executar um trabalho pautado por critérios éticos. Um comportamento assim, além de oferecer credibilidade ao veículo, realça que a responsabilidade não pode ser desvinculada do jornalismo. Mais uma vez, alia-se o exercício responsável à liberdade.

Para que se possa falar de responsabilidade moral, é preciso que o indivíduo disponha de certa liberdade de decisão e de ação; ou seja, é necessário que intervenha conscientemente na sua realização. Mas, por sua vez, para que possa decidir com conhecimento de causa e basear a sua decisão em razões, é preciso que o seu comportamento se ache determinado causalmente; isto é, que existam causas e não meros antecedentes ou situações fortuitas. Liberdade e causalidade, portanto, não podem excluir-se reciprocamente (VÁZQUEZ, 1990, p.109).

Quando falamos em dever, responsabi-

lidade, liberdade e de princípios éticos de modo geral, extraímos que não seria possível obedecê-los se não houvesse disposição para isso. Um jornalista que divulgasse a verdade e fizesse uso da apuração informativa sem a apreciação das duas coisas, apenas cumpriria a lei. Carl e Bob demonstram que não se curvavam mediante uma proposta obscura. Logo, se estivessem obedecendo à conduta moral somente pelo dever, uma proposta vantajosa poderia desvirtuar o rumo moral. Mas, como apreciam a virtude de cumprir o que é certo livremente, podemos classificá-los como profissionais éticos.

Quando Carl opta pela tática de contar até dez, temos aí a experiência jornalística em conseguir de uma fonte aquilo que, até então, ela resistia revelar. Mesmo diante da ansiedade em ver seu trabalho concluído com chave de ouro, Carl é paciente ao lidar com o entrevistado. Ele não obriga que ele fale, mas também não desiste de ouvir o que quer. Assim, recorre a artimanhas que o ajudem conseguir quebrar o bloqueio da fonte, que havia afirmado que jamais diria nada sobre Haldeman.

A persistência do jornalista visa à garantia de informação para o bem público. No caso de Watergate, um fato que tocava no cerne do futuro político norte-americano. Todas as investigações só seriam virtuosamente consumadas se daí se erigisse a verdade.

Verificamos no jornalismo atual duas armadilhas frequentes: armadilhas ideológicas e o fato. Em se tratando de um contexto político, como em *Todos os homens do presidente*, tais ideologias são ainda mais visíveis. Havendo valorização ideológica por parte do repórter perde-se a essência do fato. No caso de Bob, desmascarar o presidente republicano Richard Nixon evidenciou seu compro-

misso com o cidadão muito mais que suas preferências políticas. Mesmo o jornalista sendo republicano, não permitiu que isso interferisse em sua conduta profissional e, ao tomar ciência de que Nixon estava inteiramente envolvido no escândalo *Watergate*, não hesitou em ir até o fim no caso e redigir a matéria (juntamente com Carl) sem “interferências pessoais”. Já para o editor Bradlee, um democrata, o fato foi ao encontro de suas ideologias. Não podemos afirmar, mas é possível que o *Post* tenha levado a fundo o escândalo envolvendo o presidente por conta da ideologia oposta à vigente. Em todo caso, as visões políticas opostas entre jornalista e editor não atrapalharam o relacionamento entre ambos e muito menos influenciaram na qualidade da reportagem.

Considerações Finais

Em *Todos os homens do presidente* foi possível analisar que ética que norteou os jornalista Bob Woodward e Carl Bernstein é a mesma que os jornalista devem se pautar todos os dias. Comprometido com o interesse público, o Jornalismo alcança o seu maior fundamento e contribui para que a sociedade possa fiscalizar as instâncias que a representam: a própria mídia e a política.

Neste filme, situações como a pressa pelo furo jornalístico e forjar uma situação para conseguir a informação e a fonte que se procura foram discutidas. Assim como, a construção do perfil jornalístico a partir de valores como responsabilidade e dever. Em *Todos os homens do presidente* o trabalho jornalístico se encarrega de mostrar que a vaidade que permeia o meio não deve se sobrepor ao dever ético. Ao se envolverem em um caso político, onde ideologias afloram a

todo o momento, os repórteres Bob Woodward e Carl Bernstein não se deixaram contaminar por uma prática perniciosa.

Verifica-se que houve, o tempo todo, a consciência por parte de Carl, Bob e Bradlee do papel mediador que o jornalista assume. Assim, para fiscalizar a política e bem servir a sociedade com informações verdadeiras, a apuração se caracteriza como instrumento fundamental para um jornalismo que se pretende livre.

No que diz respeito à linguagem cinematográfica, a câmera assume papel narrativo ao expressar o universo de Bob e Carl com movimentações rápidas e muitos planos de conjunto – que mostravam frequentemente o ambiente completo da redação do *The Washington Post*.

Observa-se que o estudo da ética e da construção das personagens dentro do espaço da ficção ganha maior veracidade na medida em que a técnica cinematográfica aplica seus códigos estéticos de maneira tão harmoniosa como em *Todos os homens do presidente*, em que a linguagem fílmica incorpora o conteúdo da trama seja em suas movimentações de câmera, angulações, enquadramentos, montagem, entre outros.

Referências

- ANDREW, J. Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- ARBEX Jr., José. *Showrnlalismo: a notícia como espetáculo*. 2ª ed. São Paulo: Casa Amarela, 2002.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

- AUMONT, Jacques. *et al. A estética do filme*. 5ª ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2007.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 11ª ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2006.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1985.
- CANDIDO, Antonio e outros. *A personagem de ficção*. 11ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ENGEL, Pascal. RORTY, Richard. *Para que serve a verdade*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.
- GOMES, Maria Rodrigues. *Ética e Jornalismo*. São Paulo: Escrituras Editora, 2002.
- HABERMAS, Jürgen. *A ética da discussão e a questão da verdade*. 2ª ed. São Paulo: Martin Fontes, 2007.
- KANT, Immanuel Kant. *Crítica da razão prática*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- KARAM, Francisco J. *Jornalismo, Ética e Liberdade*. São Paulo: Summus, 1997.
- KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.
- KOSOVSKI, Ester. *Ética na Comunicação*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1995.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 2007.
- METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MOTTA, Luiz G. (org.) *Imprensa e poder*. Brasília: Editora UNB, 2002.
- NOVAES, Adauto (org.) *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SADOUL, George. *História do cinema mundial: das origens a nossos dias*. (2 vol.), São Paulo: Livraria Martins Editora.
- SEABRA, Roberto. SOUSA, Vivaldo de. (org.) *Jornalismo político: teoria, história e técnicas*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez e Moraes Ltda, 1978.
- THOMPSON, John B. *A mídia e a modernidade*. 10ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- VANOYE, F. GOLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 3ª ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 2005.
- VÁZQUEZ, Adolfo S. *Ética*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.
- XAVIER, I. (org.) *A experiência do cinema*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal Ltda, 2003.