

X FÓRUM NACIONAL DE PROFESSORES DE JORNALISMO (FNPJ)  
XIV ENCONTRO NACIONAL DE PROFESSORES DE JORNALISMO  
MODALIDADE DO TRABALHO: **Comunicação Científica**  
GRUPO DE PESQUISA: Projetos Pedagógicos e Metodologias de Ensino

## O uso do cinema no ensino de Jornalismo

Marco Antonio Bonetti<sup>1</sup> e Maria Rita Braz<sup>2</sup>

[marco\\_bonetti@uol.com.br](mailto:marco_bonetti@uol.com.br)

[mrita@unigranrio.com.br](mailto:mrita@unigranrio.com.br)

### Resumo

O cinema é uma forma significativa capaz de produzir conceitos teóricos. O presente trabalho analisa a adoção da prática do uso de filmes para discussões sobre jornalismo em sala de aula. A forma mais característica de seu uso é a exposição de filmes ou trechos como recurso para possibilitar a reflexão a respeito de situações típicas ou críticas do exercício da profissão. A prática é privilegiada pelo fato de existir um grande número de filmes de jornalismo. Autores como Stela Senra e Crista Berger, no Brasil são exemplos de pesquisadores que aprofundaram a análise e a enumeração de filmes de jornalista. Mesmo em áreas relacionadas com o jornalismo, como a comunicação empresarial, também há pesquisas a respeito de títulos, que apontam as vantagens gerais do uso de cinema como método de treinamento de mão de obra profissional. Segue-se a análise de filmes que problematizam de modo particular a questão da busca da verdade no jornalismo, O quarto poder, A montanha dos Sete abutres, Boca de Ouro e O Terceiro Tiro.

**Palavras-chave:** ensino de jornalismo; recursos audiovisuais; cinema.

---

<sup>1</sup> Marco Antonio Bonetti é professor de Jornalismo da Universidade Federal de Juiz de Fora, da ESPM-Rio e da Unigranrio. Doutor e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, atuou como repórter em diversos veículos impressos.

<sup>2</sup> Maria Rita Braz é coordenadora do curso de Comunicação Social da Unigranrio, e doutoranda pela Universidade Federal Fluminense.

## **1. Introdução**

A utilização do cinema como apoio didático em sala de aula já deixou de ser peça de ficção e faz cada dia mais parte dos recursos disponíveis para os professores problematizarem questões relevantes do processo de aprendizado em diversas áreas. Não só os avanços das instituições de ensino no que diz respeito à infraestrutura para uso de recursos audiovisuais em sala cresce muito rapidamente e se torna um diferencial necessário aos centros de excelência do ensino, como também surge toda uma linha de estudos pedagógicos destacando as vantagens da utilização deste tipo de recurso como instrumento didático no processo de ensino e aprendizagem.

A presente comunicação científica nasceu da reflexão a respeito dos desdobramentos e especificidades do uso de trechos de filmes como recurso didático do ensino de jornalismo e tenta compreender como esse recurso se mostra cada vez mais pertinente, o que também guarda relação com os avanços importantes ocorridos no campo das bases epistemológicas da própria construção de conhecimento na área de comunicação social.

Ele tenta estudar de que modo as situações espelhadas na película cinematográfica projetada em sala de aula serve de motivo para o avanço da reflexão teórica a respeito de temas de alta complexidade no jornalismo, como as decisões éticas e as situações críticas de apuração da notícia que muitas vezes estão representadas em clássicos do gênero do filme de jornalista.

Faz também breve referência teórica ao pensamento dos autores românticos alemães e o modo como Walter Benjamin entendia a epistemologia que norteava a produção desses autores para indicar um dos caminhos para o entendimento da força da reflexão que o cinema é capaz de propiciar no processo de aprendizagem da prática profissional de nosso campo de atuação.

## **2. Cinema: uma máquina de produção de paradigmas**

Um dos grandes avanços da ciência contemporânea foi a incorporação em seus mecanismos teóricos da ideia de paradigmas<sup>3</sup>, ou seja, construções abstratas, ideais, universais que tentam explicar um determinado fenômeno com validade – para isso passa pela prova da demonstração científica – e que possibilitam simular situações futuras em que o mesmo fenômeno poderá ocorrer novamente, tanto quando ocorre de forma idêntica quanto em alguma forma alterada por algumas de suas variáveis. O cerne do pensamento de Thomas Kuhn neste sentido foi propiciar um imenso avanço epistemológico ao pensar as teorias como datadas historicamente e também ao sugerir que é possível teorias antagônicas conviverem contemporaneamente compondo paradigmas diversos. Hoje o que parece ser bastante óbvio dado o acúmulo de reflexão crítica em relação à ciência foi em seu nascedouro uma verdadeira ideia revolucionária, que abalou as bases da ciência tradicional. Por um lado, as teorias perderam sua pretensão a uma verdade absoluta imutável – o que foi motivo para imensa resistência contra o pensamento de Kuhn -, mas hoje essa reação já se dá por superada, visto que foi mais que comprovado que a própria ciência ganhara como contrapartida por esse pequeno sacrifício de não se considerar mais dona da verdade, maior tranquilidade para lidar com a incorporação das descobertas futuras inevitáveis – quando novos paradigmas sucedem as teorias científicas anteriores – e também conseguem lidar melhor com os fenômenos complexos que possuem por vezes verdades científicas verificadas, comprovadas, mas paradoxais. O grande exemplo ainda é a convivência dos paradigmas da física clássica com o seu avesso, a física relativística.

Se houver maior resistência em aceitar a flexibilidade dos paradigmas nas ciências duras, essa mudança epistemológica foi muito bem vinda para as ciências humanas. Assim, as teorias passaram a ser vistas como um mecanismo de previsão de comportamentos dos fenômenos, mas também como um poderoso mecanismo de treinamento de mão de obra para situações inusitadas que fazem parte do dia a dia de profissões muito dinâmicas, e cheias de variáveis imponderáveis e complexas, como é o caso do Jornalismo.

O fato de que o cinema pode oferecer modelos de comportamento em situações determinadas é notório. No filme *Sherlock Júnior* de Buster Keaton, o

---

<sup>3</sup> Ver KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. 10 Ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

herói é operador na sala de projeção de cinema. Sua noiva havia rompido com ele, mas entra na sala arrependida após entender que havia sido injusta ao acusá-lo de algo que ele não fez. Buster quer reatar o romance, mas não sabe como. Ele olha pela janela da sala de projeção e vê na telona do cinema uma cena muito parecida com a que ele vive. O ator pega nas mãos da atriz. Ele pega na mão da noiva. O ator beija a atriz. Ele repete a cena. O ator põe um anel no dedo da atriz. Ele busca um anel no bolso e encontra, repetindo a cena. Por fim, um fade faz uma transição de cena, e aparecem a atriz, o ator e um filho no carrinho de bebê. Buster coça a cabeça e não sabe o que fazer.

Assim como a personagem de Keaton, o ser humano muitas vezes se espelha na ficção quando tem de tomar uma atitude frente a uma situação que já viu nas telas. Isso indica como o cinema tem um lugar privilegiado no sentido de criar modelos para explicar fenômenos, comportamentos, e prever desdobramentos dependendo das decisões que as pessoas tomem frente a uma certa situação. O cinema apresenta uma espécie de forma audiovisual muito intensa de um bom conselho. Mais do que isso, temos de ver se ele se presta não só a ser um conselheiro, mas também a produtor de ciência.

Partimos do princípio de que as Teorias da Comunicação sempre se pautaram em dois instrumentos formais para a criação de conhecimento. De um lado, os conceitos teóricos, do outro os modelos gráficos. Conceitos e modelos são as formas nas quais as teorias ganham sua forma de expressão. A pergunta a ser feita, portanto, é se o cinema pode ser também uma forma diferenciada de expressão teórica.

No filme **O quarto poder**, de Costa Gravas, podemos abstrair um modelo teórico que apresenta o que acontece quando um repórter (Dustin Hoffman) rompe a linha do comportamento ético e tenta construir uma imagem positiva de um sequestrador (John Travolta) que mantém presas crianças num museu sob ameaça de armas e dinamite, exclusivamente com o objetivo de produzir uma grande matéria exclusiva de repercussão nacional. Diversas situações complexas são apresentadas. Outros jornalistas concorrentes percebem a atitude oportunista de Hoffman e tentam desmascará-lo. Em meio à cobertura favorável, começam a surgir outras facetas do personagem de John Travolta que demonstram sua instabilidade, imaturidade e fraqueza, a partir de depoimentos de vizinhos, de familiares e até mesmo pelo comportamento

inconformado e autoritário de sua esposa em relação a ele. A abertura dada pela polícia para que Horffman conduzisse o processo de negociação acaba se mostrando trágica. E o final do filme coroa a tragédia, deixando uma espécie de moral de fábula a ideia de que o jornalista não deve cruzar a linha da conduta ética.

Muitos destes temas já estão presentes no clássico **A montanha dos Sete Abutres**, de Billi Wilder. Um homem (Richard Benedict) é parcialmente soterrado numa mina abandonada, e a única pessoa a conseguir chegar até o local onde ele se encontra preso é o jornalista vivido por Kirk Douglas. Douglas influencia o xerife local a conduzir as perfurações para salvá-lo pelo caminho mais longo, para que a cobertura exclusiva dure uma semana. No final, mais um desfecho trágico. Além do mesmo elemento vivido no filme anterior, mais uma questão importante será inserida neste clássico. O jornalista percebe seu erro e quer que os jornais publiquem ainda mais um desdobramento do caso. Ele quer contar que foi o responsável pela morte de Leo Mimosa, mas ninguém mais ouve a verdade que o jornalista tem a dizer porque ela não é verossímil. Alerta importantíssimo para os futuros jornalistas: a verossimilhança por vezes tem mais força no jornalismo do que a verdade.

Em **Boca de Ouro**, de Nelson Pereira dos Santos, a problematização é de outra natureza. Uma mulher (Odete Lara) serve de fonte para uma reportagem que incrimina um banqueiro do bicho num assassinato. Depois dela entregar toda a história, porém, ela fica sabendo que o bicheiro morreu, e se arrepende da versão depreciativa que investe contra a memória do morto. Dá uma segunda versão dos fatos em que a culpada pelo crime é outra pessoa, uma amante do bicheiro, a mulher do rapaz assassinado. O jornalista terá de saber o que fazer agora com duas visões contraditórias oferecidas pela mesma fonte. E, no final do filme, será oferecida uma solução extremamente original para a situação, numa síntese entre as duas versões anteriores que constituem, talvez, algo mais próximo da verdade.

A caça da verdade é o tema também de Alfred Hitchcock em **O terceiro tiro**. A história hilariante mostra um morto que atrapalha a vida de paz de toda uma comunidade numa pacata cidade de campo. O problema é que muitas pessoas têm motivo para achar que foram a verdadeira culpada do crime. E um após o outro, os personagens envolvidos na trama vão se autodenunciando e

uma versão após a outra se mostra insustentável a cada novos elementos que vão surgindo na elucidação do caso. Moral: a verdade é muito difícil de apurar. Mais ainda: quem acha que sabe a verdade, muitas vezes fica cego mesmo estando de frente para a mais simples verdade. Um tema muito relevante para futuros jornalistas.

### **3. Justificativas teóricas para o uso de matrizes teóricas cinematográficas**

Se é muito evidente demonstrar toda a riqueza que um filme pode significar na formação do futuro profissional de jornalismo, já é mais difícil encontrar uma justificativa epistemológica que reduza a resistência contra o uso de um instrumento de ficção na formação de uma profissão tão centrada na apuração de fatos da realidade. A ficção é pura criação imaginativa de alguém. Como justificar que um profissional como o jornalista, que deve ser o mais neutro possível e objetivo, tenha como instrumento na sua formação um ato puramente imaginativo e ficcional?

Walter Benjamin é um dos autores que tentou dar uma abertura conceitual ao uso de mecanismos menos ortodoxos para a construção científica. Em sua tese sobre **O Conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**, Benjamin explica que os românticos sugeriram um tipo de construção teórica mais aberta com base no conceito de reflexão. Partindo da pergunta de Immanuel Kant, se seria possível ao homem construir um conhecimento independente da observação dos fenômenos empíricos por meio de intuições intelectuais, o romantismo segue com Fichte a ideia de que há algo que é possível conhecer sem ter de olhar para o mundo, que é o pensamento e seu processo, a reflexão.

A dinâmica do pensamento é a reflexão, a capacidade de espelhar, refletir o mundo na forma do puro pensar. O pensamento que pensa o pensamento, pode pensar infinitamente em graus cada vez mais elevados. Quanto mais elevado o pensamento, maior sua capacidade de aproximação do que Fichte chamava do Absoluto, e que os românticos aproximaram em certos momentos ao misticismo, à religião, ou à história, ou até mesmo à arte. Todas essas seriam formas mais elevadas de pensamento que tentam se aproximar de algo superior

e mais profundo do que o mundo físico, embora não percam por esse motivo sua capacidade de esclarecer o que acontece neste.

Em relação à forma de apresentação, o pensamento que se eleva também não pode ser o pensamento teórico tradicional, os conceitos teóricos. A forma privilegiada do conhecimento para os românticos, era a do fragmento, porque um texto completo, que pretenda ser autossuficiente no sentido de explicar definitivamente algo, vai ser limitado pelas dificuldades do processo de avanço do conhecimento. E, fundamentalmente, nunca será capaz de explicar coisas ou processos muito complexos.

Nesse momento podemos retomar os exemplos citados acima em relação à prática do jornalismo e perceber que o tipo de construção formal que o cinema é capaz de produzir se aproxima demais dos propósitos dos autores românticos. Se eles enxergavam mais condição de representação da verdade gnosiológica em fragmentos como poemas e pequenos ensaios críticos, cada filme não deixa de ser um recorte fragmentário de uma situação complexa, capaz de explorar até as últimas consequências uma determinada situação.

Transpondo esse debate para o modo como Michel Foucault entendeu a sucessão de sistemas epistemológicos ao longo da evolução histórica das ciências, em **As palavras e as coisas**, percebemos que após o período arcaico, clássico e moderno, uma epistemologia fragmentária aponta para novas metodologias de construção do conhecimento que estão muito em sintonia com recursos tecnológicos dos mais avançados como sistemas de simulação informatizados, capazes de construir artificialmente situações complexas dotadas de inúmeras variáveis e capazes de acompanhar numa linha do tempo o desdobramento dessa interação entre todos seus aspectos em um tempo acelerado capaz de servir como instrumento de previsão.

No primeiro capítulo do livro, Foucault faz uma conhecida análise do quadro de Velasquez, **Las Meninas**, demonstrando as possibilidades de espelhamento da linguagem num feliz exemplo pictórico. O quadro mostra meninas, que são o objeto de reflexão do quadro. Mas também mostra Velasquez, que é o pintor. Numa terceira camada, mostra pessoas que estão fora do quadro, mas que podemos perceber que são os verdadeiros modelos do

quadro que vemos Velasquez pintar olhando para nós, o que se percebe somente por meio do reflexo em um espelho colocado no fundo do salão – são os reis da Espanha. Por fim, Foucault ainda analisa um personagem hesitante que ameaça entrar ou sair da sala, que, segundo o filósofo, representa ao próprio observador da cena, ou seja, nos representa ou a qualquer um que venha algum dia a se posicionar na frente do quadro como observador. A força da reflexão, do espelhamento da linguagem é tão violenta que Foucault percebe sua influência sobre todo um período epistemológico – que ele chamou se clássico – dando a impressão à ciência de que ela conseguiria explicar totalmente o mundo por meio da simples representação. Hoje sabemos das limitações deste tipo de visão, da pretensão exagerada da ciência. E a própria ciência trabalha em moldes de pretensão muito mais moderados, sabedora dos insucessos históricos de algumas de suas principais teorias.

Mas a crítica de Foucault não se volta contra a reflexão em si. Se volta somente contra a pretensão de que a reflexão seja definitiva, absoluta, imune ao erro. Essa pretensão de o saber poder chegar algum dia a seu estágio definitivo e final foi a fraqueza do projeto clássico. Mas relativizado, sabedores que somos das limitações da forma do conhecimento conceitual científico abstrato, a reflexão continua sendo nosso mais forte trunfo no sentido de propiciar o entendimento das coisas e dos fenômenos. O que se aponta no pretende artigo é a validade do cinema também como forma de conhecimento, independente de sua origem ficcional, porque a condição de criação puramente intelectual, fictício, é também uma condição de todo o conhecimento gerado a partir do pensamento puro, de uma intuição intelectual como dizia Kant.

O papel que o cinema tem como forma de expressão do saber é muito próximo do gênero ensaio. Diferentemente dos textos teóricos mais pretensiosos, que buscam esgotar um tema a partir da análise de cada um de seus mínimos detalhes, o ensaio entra diretamente no tema, aponta de modo fragmentário para aquilo que se propõe discutir, e não se intimida com a presença de paradoxos ou pontos que permaneçam em aberto em relação a qualquer tema. Ainda por cima, é um gênero de produção textual que não tem muita generosidade para com o leitor, cobrando dele um esforço paralelo, de busca de informação e conhecimentos suplementares muito grande. Fazendo



pequenas referências sólidas a respeito de conhecimentos que demoram meses para serem incorporados, tratando numa linha de temas de alta complexidade. Exigindo esforço para que sua profundidade seja entendida em toda a sua amplitude.

Muito do que se disse a respeito do ensaio é o que ocorre também com um filme. Nem sempre ele se entrega totalmente numa primeira abordagem. Ele exige que o espectador conheça o tema, reflita a respeito de parcelas do que ele apresenta ali. Que seja capaz de prever desdobramentos. E que se surpreenda por vezes com os desdobramentos inesperados que a trama pode ganhar. O cinema nada mais é nesse sistema epistemológico do que uma outra forma de apresentação da questão. E também uma espécie de simulador de situações complexas envolvendo o jornalismo, papel no qual ele se mostra um instrumento muito eficiente, que serve não só para colocar os alunos de jornalismo numa situação muito próxima da representação real do que pode acontecer com o jornalista, como também serve de objeto de reflexão conjunta do grupo de alunos conduzida pela figura do professor, que agrega sua experiência profissional e exemplos de sua própria vivência em situações muito próximas daquela adquirida no exercício profissional ou mesmo no processo de reflexão a respeito da prática do jornalismo.

#### **4 Pensamento teórico sobre um amplo acervo**

Desta maneira, os levantamentos a respeito de um sem número de filmes que tratam de situações críticas do jornalismo serve como farto manancial de conhecimento específico da área, capaz de trazer para a sala de aula toda uma ordem complexa de fatores que estão envolvidos na prática profissional. Como bússola norteadora neste emaranhado de filmes, contamos hoje com pelo menos três importantes autoras: uma que realizou um amplo inventário dos filmes de jornalismo (Crista Berger: 1998), outra que colocou o instrumental da análise de filmes a serviço da reflexão a respeito da profissão (Stella Senra: 1997), e uma terceira que vem aplicando a análise de filmes para sistemas de treinamento empresarial (Myrna Silveira Brandão: 2006).

Senra faz em seu livro uma análise detalhada dos filmes **Max Headrom**, de Matt Frewer, **King Kong**, de Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack, **A Gardênia Azul**, de Fritz Lang, **O tempo é uma ilusão**, de René Clair, **Jejum de Amor**, de Howard Hawks. Brandão sugere cinco títulos específicos para o estudo das questões do jornalismo, **Boa Noite, Boa Sorte**, de George Clooney, **Capote**, de Bennett Miller, **Mondovino**, de Jonathan Nossiter, **Ônibus 174**, de José Padilha, e **O último Mitterrand**, de Robert Guédiguian. O levantamento de títulos organizado por Berger é exaustivo, e oferece um amplo roteiro que vai desde filmes em que a questão do jornalismo é central para a trama até outros em que aparece colateralmente, como em **Super Homem**, em que Clark Kent é um jornalista, sem que isso tenha maiores implicações quanto à prática profissional. Títulos importantes para a reflexão sobre a profissão são **Todos os homens do Presidente**, de Alan Pakula, **Primeira página**, de Billy Wilder, **Cidadão Kane**, de Orson Welles, **Testemunha Ocular**, de Howard Franklin, **Mera coincidência**, de Barry Levinson, **O Informante**, de Michael Mann.

## 5. Conclusões

Não há dúvidas de que o uso do cinema como recurso pedagógico no ensino de jornalismo é uma poderosa ferramenta didática. Mas o artigo tentou desenvolver a ideia de qual seria uma justificativa epistemológica para essa utilização. Para tanto, partiu de casos exemplares do uso de filmes como **Quarto Poder**, **A Montanha dos Sete Abutres**, **Boca de Ouro** e **O Terceiro Tiro** para exemplificar problemas complexos do jornalismo que estão presentes em cada uma dessas obras.

Na entrevista que deu a François Truffaut, o autor do último desses filmes, Alfred Hitchcock esclarece que sua proposta no filme era a de “lutar contra a tradição, contra os clichês<sup>4</sup>”. É um filme que seria um melodrama se não fosse por Harry, o morto. “É como se mostrasse um assassinato à beira de um riacho que canta, e derramasse uma gota de sangue em sua água límpida”

---

<sup>4</sup> TRUFFAUT, François. *Hitchcock: entrevistas*. Trad. Maria Lucia Machado. 3. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

(idem). Sem Harry não haveria problema nenhum. É com ele que a narrativa ganha novos contornos.

Do ponto de vista da análise da verdade no jornalismo, o problema é exatamente o mesmo: sem a verdade, a linguagem não teria problemas, mas em contrapartida, a linguagem seria completamente inócua, um melodrama. A verdade coloca problemas para a linguagem no sentido de que obriga a linguagem a seguir caminhos distintos no sentido de tentar explicar a própria verdade. Esse é um dos principais desafios do jornalismo. Não só conhecer a verdade, mas saber expressá-la eficientemente por meio da linguagem do veículo em que atua. Este problema está diretamente relacionado com o processo de aprendizado do exercício do jornalismo.

Mas ainda há um outro problema mais profundo. O próprio jornalismo sobrevive de um desencontro. Do mesmo modo como os Românticos alemães perceberam a liberdade do pensamento em relação ao mundo sensível, e a movimentação reflexiva que o pensamento puro possui, o jornalismo é uma atividade de pensar puro, em que a expressão jornalística se contorce na tentativa de buscar uma forma que seja a mais fiel possível a um acontecimento jornalístico e que seja capaz de representá-lo da maneira mais objetiva e imparcial possível. Isso não exime o jornalismo de continuar trabalhando com linguagens e não com fatos puros. Ou seja, ele parte de um desencontro entre linguagem e realidade. A consciência deste desencontro é fundamental, em primeiro lugar, para evitar as armadilhas de uma certa ingenuidade, de achar que objetividade absoluta seria possível, ou mesmo que a imparcialidade como um sentimento ético seria suficiente para evitar que o jornalista fuja da verdade. A coisa é mais complexa.

Por outro lado, a consciência do desencontro abre uma nova perspectiva de evolução do jornalismo que vai além dos mecanismos de apuração e conhecimento dos fatos, mas envolve também a necessidade do próprio jornalismo repensar sua forma e buscar formas alternativas mais capazes de representar a verdade do que as atuais. Uma televisão digital em três dimensões seria mais capaz de representar um fato do que a televisão analógica tradicional? São perguntas que os analistas dos meios podem começar a tentar responder. Mas a questão de fundo é que não se pode desconsiderar os

problemas da linguagem quando se pretende realizar um aprimoramento epistemológico do conhecimento científico sobre jornalismo.

Provavelmente o jornalismo nunca vai atingir seu ideal de representação fiel da verdade. Mas esse problema é o mesmo problema que a ciência teve de enfrentar quando surgiram propostas como a de Thomas Kuhn a partir dos conceitos de paradigmas. Há um desencontro entre linguagem científica e verdade teórica também. E os fragmentos românticos foram uma tentativa de fazer aprimorar essa lacuna. Tentamos desenvolver ao longo do artigo argumentos que demonstram que o cinema também é um fragmento com capacidade de representação de situações complexas particularmente presentes na prática do jornalismo.

É nesse sentido que o jornalismo pode evoluir quando desenvolve sua linguagem, e que o ensino de jornalismo também possa progredir se puder incorporar de uma maneira mais sistemática a discussão de grandes temas relacionados à área não só a partir dos textos clássicos teóricos, mas também a partir dos grandes clássicos do gênero no cinema.

O acervo de filmes disponíveis para tanto é muito vasto. Mas falta ainda o trabalho como a dos autores citados neste trabalho, que aprimorem uma reflexão sobre as contribuições que cada um desses filmes pode trazer para a evolução do conhecimento e do aprendizado a respeito do jornalismo.

A concepção iluminista do jornalismo, ao desprezar essa exterioridade da verdade que reside também na forma, em nome da pretensão elucidatória do mundo, abre mão do convívio com esse desconhecido que é a linguagem em si, embora ela esteja sempre presente. Não considerar a linguagem no debate a respeito do jornalismo é desprezar metade do problema do jornalismo, que é a metade que lida com a representação. Por isso, talvez instrumentos como a arte, tenham por vezes mais facilidade de se aproximar da verdade do que até mesmo o jornalismo. Mas um jornalismo consciente que problematize também as questões da linguagem poderá contornar dificuldades e fazer avançar a própria qualidade da apuração, da representação dos fatos, ampliando ainda mais a importância da profissão e aperfeiçoando seu processo de aprendizado.

## 6. Referências bibliográficas

ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. RJ, Jorge Zahar, 1991.

ALVES, Rosental Calmon. Uma linguagem em construção. *Observatório da Imprensa*. São Paulo, n. 311, jan. 2005. Disponível em:  
<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=311ENO002>

BAITELO JÚNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios**. São Paulo: Anna Blume, 1997.

BARBOSA, Suzana (org.). **Jornalismo digital de terceira geração**. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2007. p. 23-36.

\_\_\_\_\_. Webjornalismo: considerações gerais sobre jorna

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

BONETTI, Marco Antonio. **Teoria semiótica do jornalismo**. Tese de doutoramento pela PUC-SP defendida em dezembro de 2001.

FERREIRA, Manuel Cintra. “*O jornalista como personagem*” IN: **Jornalismo e cinema**. Expresso/Cinemateca Portuguesa, Lisboa, 1993.

MALCOLM, J. **O jornalista e o assassino**. SP, Companhia das Letras, 1990.

SENRA, S. **O último jornalista**. SP, Estação Liberdade, 1997.

TRAVANCAS, I. S. **O mundo dos jornalistas**. SP, Summus Editorial, 1993.

VIEIRA, G. **Complexo de Clark Kent. São super-homens os jornalistas?** SP, Summus Editorial, 1991.