

REALIDADE, CINEMA E JORNALISMO: UMA CONTRIBUIÇÃO AOS ESTUDOS DOS CINEJORNAIS

Paulo Roberto de Azevedo Maiaⁱ

Resumo: Na história do jornalismo no século XX merece destaque os cinejornais por propiciarem as primeiras referências de imagens em movimento de caráter informativo. O artigo procura contribuir no trabalho do historiador preocupado com o estudo dos informativos cinematográficos ao discutir a natureza do cinejornalismo, a partir da análise da constituição da realidade jornalística e da impressão de realidade cinematográfica, mostrando como existe uma interação entre cinema e jornalismo, pois ambos apresentam uma força de persuasão capaz de se firmar como real para o público. A busca por entender a noção de realidade cinematográfica e jornalística passa pela compreensão do fenômeno através de teóricos da linguagem, jornalismo e cinema numa síntese interdisciplinar.

Palavras-chave: Cinejornalismo, Cinema, Jornalismo.

Abstract: The Newsreel is an important part of the history of journalism in the twentieth century. The article searches to contribute to the historians, trying to get a definition of Newsreel and shows how is created a journalism reality and the impression of cinematic reality, in other to see how cinema and journalism are compatible because both have a persuasive force able to establish itself as real to the audience. The quest for understanding the notion of cinematic and journalistic reality involves the understanding of the phenomenon through theoretical language, journalism and film into an interdisciplinary synthesis.

Keywords: Newsreel, Cinema, Journalism.

Estudar o cinejornalismo requer, antes de tudo, uma definição bem clara do objeto de análise. Esse gênero cinematográfico, durante décadas, foi o referencial visual de milhões de pessoas em todo o mundo. Sabemos que muitos, impedidos pelas condições de comunicação de sua época, só puderam apreciar as imagens de grandes figuras do mundo político como Getúlio Vargas ou mesmo de Adolf Hitler, dos grandes acontecimentos políticos nacionais ou mundiais através das lentes dos informativos cinematográficos. E apesar do interesse que suscita o cinema por parte de alguns historiadores, transformado em fonte aceitável na década de 70 por Marc Ferro (FERRO, 1976: 201), não encontramos muitos trabalhos que tenham os cinejornais como foco central, ao contrário, encontrar tais pesquisas é, sem exageros, tarefa árdua.

Em meio a poucas obras que discutem o assunto não verificamos significativas contribuições teóricas e algumas questões de natureza conceitual ficam em aberto, tais como a definição da natureza dos cinejornais. O historiador que se empenha em estudar os cinejornais esbarra em um problema: o que é cinejornalismo? Podemos classificá-lo como cinema e, ao mesmo tempo, como uma modalidade da prática jornalística? Era arte ou detinha as mesmas características do rádio, da imprensa escrita desprovida de uma estetização tal que lhe conferisse essa denominação?

Para os produtores do *Canal 100*, um dos mais expressivos cinejornais brasileiros, o cinejornal pode ser comparado a uma revista, preocupada em trazer as notícias da semana, ou seja:

O cinejornal, como o nome indica, é um jornal cinematográfico semanal (pode ser quinzenal ou mensal), quando ganha o nome de "magazine", ou seja, revista de atualidades cinematográficas. O cinejornal (em inglês, newsreel) apresenta as notícias de atualidade permanente. Está para a revista semanal assim como o jornal diário está para o telejornal.ⁱⁱ

A explicação longe de uma problematização traz apenas uma definição objetiva. As indagações sobre a natureza dos periódicos cinematográficos não param aí, é preciso compreender o cinejornal como portador de uma narrativa própria, de cunho jornalístico e que, ao mesmo tempo, ao se expressar através do cinema é uma modalidade desse, afinal é uma forma de jornalismo, utilizando um veículo específico. Ir além e procurar responder algumas questões e aprofundar as relações entre o cinema e o jornalismo parece ser importante para podermos avançar na discussão sobre a natureza do cinejornalismo.

O Jornalismo

A aproximação entre cinema e jornalismo pode ser verificada na medida em que o jornalismo aparece, historicamente, como portador de "verdades", captando com um olhar supostamente isento toda a complexidade das relações políticas, econômicas e sociais, o que faz com que o fato jornalístico torne-se expressão da realidade. Podemos afirmar que nesse ponto eles muito se aproximam. Ambos trabalham com uma noção

de realidade que os identifica com o público. As formas como se constituem essa noção, em ambos, diferem nas semelhanças.

Yuri Lotman (LOTMAN, 1978, 26-27) lembra que nos séculos XVIII e XIX assistimos a um debate sobre a importância dos documentos escritos devido a exigência crescente de verdade na arte, o espírito científico pautado, em grande parte, no positivismo comteano conferia um novo valor a escrita, a narrativa passava a se valer do documento como base de sustentação de qualquer argumentação. O jornalismo elevou-se e manteve-se com um status científico, essa exaltação da narrativa também foi compartilhada pela literatura, inclusive com escritores introduzindo documentação para dar legitimidade ao seu trabalho, conferindo uma integridade a obra artística com base na autenticidade do argumento. A autoridade do documento aumentou bastante nesse período e até mesmo prosadores como Dostoiévski e Emile Zola recorreram a força documental. Obras como *Germinal* (ZOLA, 2012) e *Crime e Castigo* (DOSTOIEVSKI, 2009) não se furtaram de expor a presença de dados recolhidos de processos criminais, realçando o caráter informativo e pretensamente realístico da narrativa.

Na segunda metade do século XIX o lugar do documento autêntico foi ocupado, em contraposição à ficção romântica dos poetas, pela reportagem jornalística. Imbuída de uma autoridade maior, o texto jornalístico se tomou o portador de um discurso alheio a ficção e, portanto, digno de crença, pois creditou-se a ele a marca da imparcialidade e retratação da verdade. O uso de documentação por parte dos escritores havia causado uma certa confusão, o texto de ficção procurou igualar-se a obra histórica, assim literatura e história expressariam em campos distintos realidades semelhantes, uma pautada na verdade estabelecida pela sensibilidade de contemplação do autor e a outra no empenho investigativo de apropriação do passado, mas mesmo assim, a reportagem jornalística, permanecia coroada pela aura da autenticidade e destacava-se sobre a literatura. O espaço ocupado pelos jornais estava ligado ao próprio declínio da esfera pública literária. Segundo Habermas (HABERMAS, 1984: 65-57), a literatura desse período se assentava no intercâmbio público das relações privadas, ou seja, possuía um significado de amplo espectro social ao se constituir em um veículo de propagação de ideias contempladas e discutidas nos domínios das famílias burguesas. A

decadência da esfera pública literária se efetiva quando essa passa a ser movida única e exclusivamente pelo consumo de bens culturais. Estamos falando na conversão da esfera pública literária em público consumidor de lazer, o que a descaracterizou. As leis do mercado, aos poucos, penetraram a esfera privada, transformando o raciocínio em objeto de consumo. A mercantização literária vem dominar o mundo da diversão, está se desenvolvendo aí uma indústria cultural, cujos produtos geram na consciência dos consumidores a ilusão de uma esfera privada burguesa. O estabelecimento da indústria cultural marca a massificação da literatura e cria assim uma esfera pública da cultura de massa. A narrativa jornalística conhecia então o seu apogeu, aliás ela própria veio a constituir mais um elemento da indústria cultural, mas no entanto apesar do sucesso, o jornalismo começou a viver um rápido declínio de natureza qualitativa. A dissolução de um público culturalmente pensante não acontece apenas no âmbito do mercado livreiro ela está presente também na imprensa comercial que gradativamente adotou mecanismos com atrativos psicológicos, despolitizando o conteúdo das informações e garantindo assim a ampliação do público leitor de jornais. A imprensa passa a integrar no século XX o mundo do *entertainment*, deixa, dessa maneira, seu antigo caráter, quase sagrado de monopólio da verdade, e perde o status de gênero cuja autenticidade não poderia ser questionada. Até hoje essas narrativas procuram desenvolver uma aparência de realidade própria. A questão da realidade parece ser um tema relevante para pensarmos a relação entre cinema e jornalismo.

A realidade jornalística tende a quebrar a lógica dos fatos entre si, qualquer acontecimento perde a dimensão de totalidade, já que é tomado no seu aparecimento imediato. Cria-se uma realidade a partir dos fragmentos dos acontecimentos. Ciro Marcondes Filho no seu *O capital da notícia*¹ alerta para o caráter mercadológico das notícias mostrando como essa fragmentação é uma técnica de mercado e visa tomar a reportagem mais atraente. Assim,

Opera-se, nesse caso, a desvinculação da notícia de seu fundo histórico-social, e, como um dado solto, independente, ela é colocada no mercado de informação; são destacados aspectos determinados (o sensacional, a aparência do valor de uso) e outros aparecem em segundo plano. Como os demais produtos de mercado ela deixa de transmitir em seu corpo um processo de trabalho. Torna-se uma coisa jogada no mundo, um fato sem origem e sem vinculação com nada. (MARCONDES FILHO, 1989: 41)

A notícia se converte em objeto de mercado e reveste-se de uma plasticidade singular capaz de inverter o sentido dos acontecimentos. Encontramos nas narrativas jornalísticas estratégias clássicas na qual o jornalismo se furta da realidade e passa a compor um relato onde todas as complexidades das relações sociais são, pelo menos em parte, desconsideradas. A grande imprensa apela às ilustrações, valorizando o material visual no sentido de fazer com que a informação se tome mais acessível. Esse não é, no entanto, o único elemento a ser levado em consideração na constituição da notícia.

No processo de elaboração do jornalista há uma série de interferências que alteram de forma radical o sentido da notícia. Vários filtros devem ser levados em consideração. Segundo Clóvis Rossi, a "técnica" redacional, estimula uma produção noticiosa padronizada, onde a ação jornalística tende a ficar restrita. O repórter e o redator deixam o estilo pessoal e passam a trabalhar em um espaço bem delimitado e se transformam em *Especialistas numa técnica: a técnica de redigir informações que respondem a seis perguntas fundamentais (quem/ Onde/ como/ o quê/ quando/ por quê), de preferência sintetizando-as no lead ou na abertura da matéria.* (ROSSI, 1980: 26)

Habermas nos lembra que essa interferência altera o conteúdo da notícia fazendo com que ela se desconfigure e passe a se aproximar da literatura recreativa, atenuando a fronteira entre fato e ficção. (HABERMANS, 1984: 89)

O trabalho do editor vem consagrar a caracterização da narrativa jornalística e acaba sendo um colaborador de fundamental importância na medida em que define o enfoque da matéria, seu tamanho e até mesmo o título, ou seja: "O editor aumenta reduz, suprime fatos; ele é o tradutor e 'transformador' da realidade social em termos que interessam à sua empresa e às convicções políticas e ideológicas que defende." (MARCONDES FILHO, 1989: 50)

A literatura do século XIX expressa muito bem a situação vivida pelos jornais. O escritor Honoré de Balzac no seu livro *Ilusões Perdidas* faz considerações interessantes sobre o papel da imprensa em uma sociedade que procurava uma afirmação dentro de uma ordem burguesa. A noção de realidade criada visa criar e

destruir dentro de uma lógica de mercado, ou como nos diz José Miguel Wisnik:

Para Balzac a imprensa parece consumir o mal do mundo consumado na mercantilização, dissipando o laço do valor universal e pulverizando todo compromisso ético. (. . .) O jornal produz a ilusão que ele mesmo vai se encarregar de destruir e repor, num rito (e num ritmo) que se consuma em etapas sucessivas ou então no ato instantâneo de uma mesma representação, e do qual o jornalista se sai como o "campeão das ilusões perdidas" por excelência. (WISNIK, 1992: 323)

Não se trata de procurar a verdade ou tentar alcançá-la. Essa discussão, já bastante desgastada para o historiador, consciente da subjetividade do fato e da impossibilidade de se chegar à realidade concreta, não é motivo para debate. O que nos interessa é perceber como a narrativa jornalística ao se apropriar de uma noção de realidade consegue, assim como o cinema, se firmar enquanto "real" para o público.

O cinema

O cinema desenvolve uma noção de realidade particular que pode ser visto em uma perspectiva histórica. Há uma série de mitos que circundam as origens do cinema, segundo Tom Gunning (GUNNING, 1989:31), a idéia de que o público teria se assustado com a projeção do filme "A chegada do trem na estação" é mais um mito. Pesquisas recentes constatam que tal reação não figura em nenhum documento. Existiam no século XIX várias formas de arte que exploravam efeitos de ilusão de ótica e o efeito sobrenatural de imagens realistas. Temos, portanto, que não seria correto afirmarmos que o cinema era visto nas primeiras projeções como uma realidade concreta, mas o mais provável era que o espanto gerado pelas primeiras imagens tenha origem na constatação de que tais imagens em movimento traziam um impacto de realidade que não era expressão do real concreto. Afinal, todos que, supostamente, assistiram a essa sessão devem ter ficados impressionados com a capacidade de transmitir a sensação de realidade que o novo veículo de comunicação possuía.

É claro que o sentimento de "real" transmitido pelo cinema é de outra ordem, a magia da realidade cinematográfica está em possuir uma característica que a difere radicalmente do plano real jornalístico. O cinema suprime qualquer ilusão de realidade

concreta, o écran permite ao espectador ter consciência do caráter de irrealidade da projeção cinematográfica possibilitando a percepção do irreal como uma experiência imagética, não existe intenção, pelo menos no cinema de ficção, de levar adiante um discurso no plano da veracidade, mesmo assim acaba por desencadear no espectador um processo "perceptivo e afetivo de participação", criando uma espécie de credibilidade que apesar de não ser total é mais forte que em outras áreas da arte, nem a música, nem as artes plásticas, nem mesmo o teatro possui essa característica. A força afirmativa com que as imagens cinematográficas atuam marcam um domínio tão direto sobre seu público acabando por gerar um "ar de realidade" que desloca multidões, dentro das salas de cinemas, para uma espécie de mundo paralelo do universo imaginativo. Essa força afirmativa, geradora de uma impressão de realidade e na qual podemos reconhecer um fenômeno de consequências estéticas múltiplas, pode ser evidenciada tanto nos filmes que trabalham com fatos verídicos quanto aqueles que penetram o campo da ficção. Do realismo até ao insólito ou maravilhoso, tudo é campo propício para ação do cinema e de sua noção de realidade. Christian Mertz no seu trabalho *A Significação do cinema* (MERTZ, 1972: 16) faz importantes considerações sobre a constituição da impressão de realidade cinematográfica. Para ele, o filme de ficção só convence o público porque leva o fato irreal, desde que seja bem feito, ao grau de um acontecimento e não como obra inventada, ou seja:

Uma obra fantástica somente é fantástica se convencer (senão é apenas ridícula) e a eficácia do irrealismo no cinema provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um acontecimento, e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse simplesmente sido inventado. (MERTZ, 1972: 18)

A questão da temporalidade cinematográfica é relevante na compreensão da impressão de realidade, questão de debate mais amplo e como podemos ver motivo de discussão em outras áreas da arte, como a fotografia. Roland Barthes tematizou a impressão de realidade no que diz respeito a fotografia e constatou haver um significativa diferença entre ela e o cinema nesse ponto. Para Barthes o olhar contemplativo da fotografia não nos revela o ser-aqui, mas um ter-sido aqui. Na foto temos a consagração de uma conjunção ilógica do aqui e do outrora, trata-se de uma

noção espaço-tempo diferenciada. A realidade só é possível na anterioridade temporal, pois o que a fotografia mostra é um passado. É um fragmento do tempo fixado no papel que deixa claro a distância entre o acontecimento e o momento da contemplação. A imagem fotográfica nunca é vivida como uma realidade autêntica pois o que é apresentado não está verdadeiramente aqui. A realidade aparece na distância temporal e lá deve ser procurada, seja através da pesquisa ou pelo simples exercício da memória. Em nenhum momento a impressão de realidade fotográfica convence o observador, não existe uma ilusão autêntica. Essa consciência está sempre no momento da contemplação, isso faz com que Barthes diga que a fotografia tem um fraco poder projetivo, muito diferente do cinema, onde o poder projetivo é bem superior. A realidade cinematográfica não apreende um ter sido aqui, mas um ser-estar aqui (BARTHES, 1982:35). A imagem possibilita a identificação e o reconhecimento do acontecimento no presente, independente da relação temporal estabelecida pelo filme.

Walter Benjamin encontrava no retrato a última trincheira do valor de culto da obra artística, perdida em um mundo dominado pela reprodutividade. Contemplar a amada na distância, evocando a memória de tempos felizes ou rendendo homenagens através da saudade de um ente falecido, garantia a existência da aura da obra de arte. Aos poucos, a magia aurática foi se perdendo e o valor de culto deu lugar ao valor de exposição. Essa mudança de valores representa o declínio da aura e o fim de percurso histórico da obra de arte que mantinha o valor de culto desde as primeiras manifestações artísticas feita pelos homens das cavernas e veio até o fim do século XIX com impressionante vigor, muito embora o avanço das formas de reprodução ao longo dos séculos tenha conferido um desgaste gradual a aura e seu valor de culto. O filósofo alemão questionava o cinema enquanto obra reprodutível por excelência, o que o diferenciava da fotografia, mas reafirmava o poder estético da reprodutividade e da capacidade de representação do real, bem como da perfectibilidade. A produção cinematográfica conta com a possibilidade de um aprimoramento da obra até se alcançar a perfeição. Não importa quantas vezes será necessário rodar uma mesma cena ou passar horas editando um filme, o importante é se chegar a um resultado desejado. Benjamin faz a seguinte observação sobre o caráter artístico do filme:

O filme é, pois, a mais perfectível das obras de arte. O fato de que essa perfectibilidade se relaciona com a renúncia radical aos valores eternos pode ser demonstrado como uma contra prova. Para os gregos, cuja arte visava a produção de valores eternos, a mais alta das artes era a menos perfectível, a escultura, cujas criações se fazem literalmente a partir de um só bloco. Daí o declínio inevitável da escultura, na era da obra de arte mutável. (BENJAMIN, 1985:175-176)

As observações de Benjamin são significativas em uma perspectiva da natureza estética do cinema, mas pode, no entanto, nos revelar algo mais. A busca da perfeição é uma forma de tentar alcançar o melhor desempenho possível, dando a imagem o caráter de acontecimento a que Christian Mertz se referia. A perfectibilidade aparece então como um agente a favor da impressão de realidade cinematográfica, pois "uma obra fantástica somente é fantástica se convencer ou então será apenas ridícula". Aliás o próprio Walter Benjamin reconhece ser o sentido do cinema o de exprimir a dimensão do fantástico, utilizando seu poder de induzir o público, ou seja:

"O cinema ainda não compreendeu seu verdadeiro sentido, suas verdadeiras possibilidades. Seu sentido está na sua faculdade característica de exprimir, por meios naturais e com uma incomparável força de persuasão, a dimensão do fantástico, do miraculoso e do sobrenatural." (BENJAMIN, 1985:177)

Para Yuri Lotman o sentimento de realidade cinematográfico faz com que o cinema só conheça o presente. Existe, portanto uma dificuldade muito grande de se traduzir na narrativa cinematográfica o passado e o futuro e isso porque

"seja qual for o acontecimento maravilho que se passe no écran, o espectador torna-se sua testemunha e participa dele. É por isso que, mesmo tendo consciência do caráter irreal do que se desenrola diante de si, o espectador vive-o emocionalmente como um acontecimento real." (LOTMAN, 1978:25)

A afirmação de Lotman esclarece a oposição cinema-fotografia, o ser-estar aqui é evidenciado na exata medida da força interativa que eleva o espectador a condição de testemunha envolvida emocionalmente com um acontecimento irreal tido como real. A relação temporal do cinema afirma-se então pelo poder contemplativo-participativo. Não é possível vivenciar uma experiência do passado como passado, mesmo o filme que retrata acontecimentos históricos carrega em sua forma narrativa a representação do passado vivido como presente, da mesma forma se dá a relação com enredos que

trabalham com um espaço temporal futuro. Tanto o dado acontecido como o vir a ser constituem-se na narrativa cinematográfica como um presente permanente.

As possibilidades da impressão de realidade também são compartilhadas por Gérard Betton, cuja argumentação segue a mesma trajetória de Lotman, pois o reconhecimento de estar diante de uma experiência ilusoriamente real faz com que o espectador passe a interagir com a obra:

A imagem fílmica suscita no espectador um sentimento de realidade (muitas pessoas vêem o que acreditam ver), do que resulta uma participação "ativa", total ou tocada pelo espírito crítico (no espectador mais evoluído), donde decorre a noção de conteúdo aparente ou explícito (diretamente legível) da imagem e de conteúdo latente ou implícito da mesma (leitura eventual, de segundo grau). (...) Ao invés de sermos introduzidos em uma realidade fictícia, apenas pelo poder do fato fílmico, vivemos um simulacro da realidade. Nossa convicção é estabelecida pelo sentimento de atualidade ativa que os acontecimentos considerados nos dão. Em suma, nossa participação é mais ativa. (BETTON, 1990: 101)

A afirmação de Betton deixa claro que a experiência imaginativa em questão não retira o espectador do estado de consciência, pois há uma inserção no simulacro da vida, provocando uma reação ativa.

Esse fenômeno de participação desencadeado pelo cinema tem no movimento a sua principal causa, sem dúvida é ele o responsável pela impressão de realidade. A composição fotográfica jamais poderia ter a força projetiva do filme, pois ela não possui o movimento. O filósofo Gilles Deleuze, no entanto, é quem nos lembra, ao estudar as teses do movimento do cinema de Bergson, que esse movimento é falso e acrescenta:

O cinema opera com dois dados complementares: cortes instantâneos, que chamamos imagens; um movimento ou um tempo impessoal, uniforme, abstrato, invisível ou imperceptível, que existe "no" aparelho e "com" o qual fazemos desfilar imagens. O cinema, então nos oferece um movimento falso, ele é o exemplo típico do movimento falso. (DELEUZE, 1985: 10)

O movimento falso da projeção cinematográfica aparece como ilusão e é a composição de seu discurso ilusório a responsável pela solidificação de uma experiência psicológica capaz de fixar nas mentes o momento vivido como espetáculo e acontecimento. É ele, também, o elemento determinante da existência do cinema e o primeiro a proporcionar a possibilidade da impressão de realidade.

Considerações finais

A partir dessas observações podemos dizer que cinema e jornalismo possuem muito em comum e não são de maneira alguma incompatíveis na análise histórica. A apreensão da realidade realizada por ambos no seu contexto histórico segue trajetórias diversas, mas, de uma certa forma, se complementam. O jornalismo com sua autoridade histórica do presente, embora que cada vez mais decadente, passa para a sociedade a ilusão de estar consciente da realidade do mundo e o cinema agindo insistentemente com suas habilidades psicológicas, levando os espectadores a uma dimensão muito particular do real ou irreal. Dessa forma, o cinejornalismo se apresentou, no século XX, como um produto de informação único porque uniu o veículo cinema e o gênero jornalismo, alcançando uma impressão de realidade não existente até o seu surgimento. Enquanto objeto de estudo tem muito a contribuir no entendimento das formas de composição do imaginário social, permitindo uma específica, mas abrangente leitura do passado político e cultural.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O Óbvio e o Obtuso*. Rio Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- BENJAMIN, Walter Benjamin. *Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- BETTON, Gerard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. *Crime e Castigo*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- FERRO, Marc. "O filme: uma contra-análise da sociedade?" In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). *História: novos objetos*. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1980.
- GUNNING, Tom, "A Esthetic of Astonishment", *Art & Text* 34, Spring 1989.

- HABERMANS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Editora Tempo Brasileiro, 1984
- LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editora Estampa, 1978.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *O capital da notícia*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- MERTZ, Christian. *A significação no cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- NIEMEYER, Carlos. Entrevista. In: *O GLOBO em 1975*. Disponível em: <http://www.canaloo.com.br/carlosJeportl.htm>. Acesso em: 12 dez. 2012.
- ROSSI, Clóvis. *O que é jornalismo?*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- SCHVARZMAN, Sheila. "Marc Ferro, cinema, história e cinejornais: Histoire parallèle e a emergência do discurso do outro". In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 15, n. 26, p. 187-203, jan.-jun. 2013.
- WISNIK, José Miguel. "Ilusões Perdidas". In: NOVAES, Adauto. *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ZOLA, Émile. *Germinal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

NOTAS

ⁱ Bacharel e licenciado em História pelo IFCH - Unicamp. Mestre em multimeios na área de cinema pelo IA-Unicamp. Doutor em história pela Universidade Federal Fluminense. Professor adjunto de história da Universidade Federal da Paraíba.

ⁱⁱ NIEMEYER, Carlos. Entrevista. In: **O GLOBO em 1975**. Disponível em: <http://www.canaloo.com.br/carlosJeportl.htm>. Acesso em: 12 dez. 2012.

Received on July 20, 2015.

Accept on August 07, 2015.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.