
Do jornalismo ao filme: representações da vida real no cinema de horror¹

Gisele Krodel RECH²

Universidade Estadual Paulista, Bauru, SP
Centro Universitário Internacional Uninter, Curitiba, PR

Resumo

A despeito de nem sempre identificada, a matéria-prima jornalística é recorrente como no cinema. O vínculo de um filme com a representação do real dá às notícias dos jornais uma nova roupagem pautada pela imagem movente. Este artigo traz a análise das relações entre o texto jornalístico, o texto jornalístico-literário e a representação cinematográfica da notícia de um crime que deu origem à história relatada no filme *Horror em Amityville*. A intenção é apontar as estratégias de transformação e como se dá a representação cinematográfica de um fato em uma obra ficcional que busca incitar o medo.

Palavras-chave

Narrativas; Jornalismo; Jornalismo Literário; Cinema; Amityville.

Introdução

Ao iniciar este artigo, uma pequena amostra da minha tese de doutorado, lembro-me das palavras do professor Andrés Ibáñez em um curso de escrita criativa que fiz em Madri, em fevereiro de 2015, na Casa del Lector. Enfático, ele reforçou que a gente só pode escrever uma história, mesmo que ela seja ficcional, a partir de referências da vida real. Por mais que seja uma história pautada pela criatividade imaginativa, como as obras de ficção científica ou contos de fadas, ao menos o referencial que nos permite criar vem de um conhecimento prévio do cotidiano.

A lógica, que causou certa polêmica entre os aspirantes a escritores na ocasião, pode ser aplicada aos elementos necessários para a escrita de um roteiro cinematográfico. Muitas das histórias que são projetadas nas telas tem, em maior ou menor grau, algum fragmento com as percepções reais no mundo. A história de um vizinho ou uma conversa ouvida no ônibus, com o tratamento criativo necessário, podem se constituir em boa fonte de inspiração para uma narrativa no cinema. Outra matéria-prima, que costuma ser recorrente, são notícias veiculadas pela mídia, especialmente aquelas que ganham mais

11111

² Doutoranda em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (Unesp) e docente do Centro Universitário Internacional Uninter.

atenção do público, como reforça Syd Field, uma das maiores referências na área do roteiro.

Uma idéia num jornal, ou noticiário da TV, ou um incidente que pode ter ocorrido a um amigo ou parente pode ser assunto de um filme. *Dog Day Afternoon* (Um dia de cão) foi notícia no jornal antes de se tornar filme. Quando você procura um assunto, o assunto procura você. Você o encontrará em algum lugar, em alguma hora, provavelmente quando você menos espera. Chinatown foi desenvolvido a partir de um escândalo sobre a água de Los Angeles encontrado num jornal antigo daquele período (FIELD, 2001, p.12)

Um sucesso recente que usou o noticiário jornalístico como ponto de partida para a narrativa cinematográfica foi *Spotlight* (2015). Dirigido por Tom McCarthy, o filme conta a história de jornalismo investigativo que revelou uma série de abusos contra crianças cometidos por padres católicos.

Assim como em outros gêneros, com bastante frequência o cinema de horror apresenta ao público histórias baseadas na não ficção, que já foram relatadas pela imprensa. As referências aparecem, sobretudo, em filmes que narram crimes praticados por psicopatas, assassinos em série brutais ou supostas manifestações de fenômenos paranormais. É um tanto quanto comum, aliás, verificar na abertura de películas do gênero a frase *baseado em uma história real*. Além da estratégia captar o interesse dos espectadores, tais filmes têm em comum o vínculo, na maioria das vezes, com a narrativa jornalística, em especial, com o noticiário sensacionalista³, já que ao menos a constituição do roteiro serve-se de casos estampados em páginas de jornais ou veiculados na televisão ou no rádio.

Horror em Amityville (The Amityville Horror, 2005), escolhido como objeto neste artigo, é outro exemplo de roteiro baseado em eventos supostamente reais, que foram destaque no noticiário sensacionalista e renderam ainda um livro-reportagem escrito pelo jornalista Jay Anson, em 1977, e reeditado no Brasil recentemente pela Darkside. Em 1979, o diretor Start Rosenberg adaptou a história para o cinema e a obra ganhou várias sequências que pegaram carona na narrativa original. O remake de 2005,

³ Para Agrimani (1995), em *Espreme que sai sangue*, “sensacionalismo é tornar sensacional um fato jornalístico que, em outras circunstâncias editoriais, não mereceria esse tratamento. Como o adjetivo indica, trata-se de sensacionalizar aquilo que não é necessariamente sensacional, utilizando-se para isso um tom escandaloso, espalhafatoso. Sensacionalismo é a produção de noticiário que extrapola o real, que superdimensiona o fato. (...) O fait divers é seu principal nutriente, já que está voltado para notícias como crimes terríveis ou acontecimentos misteriosos”.

estrelado por Ryan Reynolds e dirigido por Andrew Douglas, foi escolhido para este artigo devido aos recursos de aproximação com a não-ficção criados em sua abertura, que são muito mais tênues na película dos anos 70.

Neste trabalho, a intenção é permear a relação direta entre as narrativas jornalísticas que servem de matéria-prima para as narrativas cinematográficas de horror e como se dá o processo de transformação do texto objetivo do jornalismo em texto literário e a consequente adaptação das palavras em imagens.

Jornal, livro-reportagem e filme

O que o jornal, um livro-reportagem e um filme têm em comum? Certamente, o elo mais forte é o fato dos três se pautarem pela narrativa, mesmo que cada forma de manifestação tenha suas particularidade. Segundo Motta (2012), narrar é algo que é inerente a existência humana, independente dos povos ou culturas, nações ou civilizações. “É através de narrativas que recobrimos nossas vidas de significação” (2012, p.12). Em síntese, o ser humano narra para dar sentido à própria existência, mesmo que, ao fazê-lo, dê à realidade um duplo, uma representação. No caso específico das narrativas jornalísticas, em especial, um desafio é avaliar como se dá a representação da realidade. Para Motta, isto acontece por meio de uma atividade mimética que não se limita a copiar, mas reinventar criativamente o real a partir de determinado enquadramento.

A noção de enquadramento evoca uma passagem da obra *S/Z*, de Roland Barthes, a qual chama a atenção ao processo da descrição literária feita por um escritor, que pode ser aplicado à rotina discursiva do jornalista. Segundo Barthes, “toda descrição é uma visão. Dir-se-ia que o enunciador, antes de escrever, põe-se à janela, não tanto para ver bem, mas para construir o que vê através de sua própria moldura: o marco da janela faz o espetáculo” (1992, p.85). A transposição descritiva do mundo real seria, pois, o que Barthes chama de cópia da cópia (pintada) do real, mesmo que essa pintura seja unicamente mental, projetada na mente do autor.

Aplicada ao labor do jornalista, que costuma buscar a inatingível objetividade em seu exercício narrativo, é possível entender que mesmo que se esforce para abarcar todo o entorno e vertentes de um fato, ele sempre acabará optando por um enquadramento noticioso, que vai deixar de fora outras tantas possibilidades.

A partir de um estudo do jornal diário, Mouillaud (2002) assegura que no corpo do jornal existem duas grandes funções enunciativas. O que ele chama de “fazer-saber” é a primeira e está diretamente ligada à finalidade do discurso do jornal

de produzir um efeito do real. A segunda é o “fazer-criar”, que parte do pacto do jornalista com o leitor e está a serviço de uma versão da verdade, ou ainda da aceitação tácita da recepção de uma representação do real.

O jornalista, em seu trabalho como enunciador, vale-se de estratégias discursivas para conferir ao texto elementos de um efeito da realidade, de modo a criar um discurso convincente, aceito como crença pelo enunciatário. Se puder contar com elementos fotográficos, tanto quanto melhor. É o que se pode chamar de realidade jornalística.

Bulhões (2011) afirma, provocativamente, que de certa forma o jornalismo possuiria o que chama de natureza presunçosa, já que se define como uma atividade preocupada em difundir informações da atualidade, após a apuração de acontecimentos, buscando a captação do movimento da própria vida. Sob tal perspectiva, a linguagem é tomada como um meio, não como fim em si mesma.

Seria da natureza do jornalismo tomar a existência como algo observável, comprovável, palpável, a ser transmitido como produto digno de credibilidade. Com isso, prestaria – ou desejaria prestar – uma espécie de testemunho do “real”, fixando-o e ao mesmo tempo buscando compreendê-lo. É tentador (embora imprudente) afirmar que em certo sentido ele tem algum parentesco com a História. Seria então o jornalista uma espécie de “historiador da vida contemporânea”, diariamente compartilhada. (BULHÕES, 2011, p.10)

Nessa espécie de testemunho da vida cotidiana, são processadas escolhas de personagens da “vida real”, que podem figurar para uma identificação com o leitor. Tal aspecto associa-se ao que Ferrari e Sodré (1986, p.15) chamam de humaniza o do relato, que   vinculada   emotividade e acentua-se   medida em que o relato for feito por alguém que não apenas testemunha a a o, mas participa dos eventos. “O repórter   aquele “que está presente”, servindo de ponte (e, portanto, diminuindo a distância) entre o leitor e o acontecimento.” Apesar do uso da terceira pessoa na constru o textual, a narrativa costuma carregar tom impressionista que favorece a aproxima o. A precisão na descri o dos fatos, como um relato, garante uma maior verossimilhança, e conseqüentemente, um reforço ao efeito do real.

A partir das escolhas do jornalista na constitui o do texto, o que está em movimento e tem vida própria, ou seja, personagens e fatos da chamada vida real, ganha um referencial est tico ao ser textualizado, codificado, que pode ser transformado em um sua forma quando o meio se modifica de um jornal diário para um livro-reportagem.

O livro-reportagem, principal produto do jornalismo literário, costuma relatar uma história não ficcional, mas valendo-se de recursos literários, apontados de modo cirúrgico por Tom Wolfe. O primeiro é a construção cena a cena, o que torna de suma importância a se colocar no local onde se desenrola a narrativa. Outra característica é o registro dos diálogos completos, com uso do travessão. O ato de dar voz ao outro – ou a outros personagens resultano exercício de apresentar os fatos pelos pontos de vistas de diferentes personagens. Por fim, é mister reforçar o caráter descritivo do local e do contexto onde se desenrola a ação. Para Wolfe (2005, p.55), “o registro desses detalhes não é mero bordado em prosa. Ele se coloca junto ao centro do poder do realismo”.

O exercício em direção contrária à força da palavra escrita ocorre quando um cineasta decide “apropriar-se” de fragmentos de um texto - o roteiro, original ou adaptado -, para torná-lo imagem em movimento. Para tanto, ele se vale de todo um conjunto de procedimentos do sistema cinematográfico. Escrever com luz, que traduz o exercício da cinematografia, seria valer-se do sistema de signos do cinema para narrar uma história. Para Martin, a originalidade da linguagem cinematográfica

advém da sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer. (MARTIN, 2003, p.19)

Segundo Martin, a imagem fílmica é, antes de tudo, realista ou dotada de aparências da realidade e “suscita, portanto, no espectador, um sentimento de realidade bastante forte, em certos casos, para induzir à crença na existência objetiva do que aparece na tela” (2003, p.22).

Parte-se neste estudo do pressuposto de que a impressão realista configurada pelo cinema pode alinhar-se com a utilização do componente jornalístico ou jornalístico-literário como matéria-prima do roteiro. Se o cinema está impregnado de um efeito discursivo poderoso de proximidade ao real, quando se apropria de elementos do chamado mundo real, no plano narrativo pode intensificar apelos junto ao espectador. Martin acrescenta que a imagem fílmica que é proporcionada como reprodução do real, que se torna dinâmico pela visão do diretor. No processo, a percepção do espectador

vai se tornando afetiva, na justa medida em que o cinema subjetiva a imagem, com uma vertente mais densa e passional do mundo real.

No cinema, o espectador verte lágrimas diante de cenas que, ao vivo, não o tocariam senão mediocrementemente. A imagem encontra-se, pois, afetada de um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições com que ela transcreve a realidade. (MARTIN, 2003, p.25)

É nesse “poder emocional” do cinema que se busca justificar a hipótese de que a presença de elementos do universo jornalístico como matéria-prima nos filmes de horror pode potencializar atração e grande apelo no espectador. Stella Senra, que trabalha de modo contundente a representação do jornalista nas telas – não necessariamente da matéria-prima jornalística como fonte de referência no roteiro, abre um parênteses para a temática . A autora lembra que a escrita característica do jornalismo é contempada no cinema quando a seus efeitos, quando interfere no destino das pessoas ou do mundo ao seu redor, ou ainda, como é o caso de *Horror em Amityville*, na sua materialidade enquanto manifestação visível, “quando se expõem e manipulam no filme as palavras na página do jornal”. (SENRA, 1997. p. 135)

Tal afirmação abre um leque de possibilidades. Senra (1997) lembra que devido à capacidade de “tornar visível” o conjunto de uma determinada sociedade a escrita jornalística pode ser considerada no interior de uma modalidade da escrita que o filósofo francês Michel Foucault chamou de registro. Ela acrescenta, no ato de relacionar o jornalismo e cinema, que como

arte do visível e da captação direta das imagens, o cinema acolhe de modo direto esta espécie de visibilidade genérica introduzida pela imprensa, ao tornar suas imagens suscitadas, por sua vez, pelo olhar do jornalista. Ao aderir a esse olhar que se pretende “sem subterfúgios”, gerado na transparência mesma do mundo, o cinema de certa forma acaba por naturalizar a imagem que a imprensa faz da sociedade, ratificando o seu modo de designação. (SENRA, 1997, p.137)

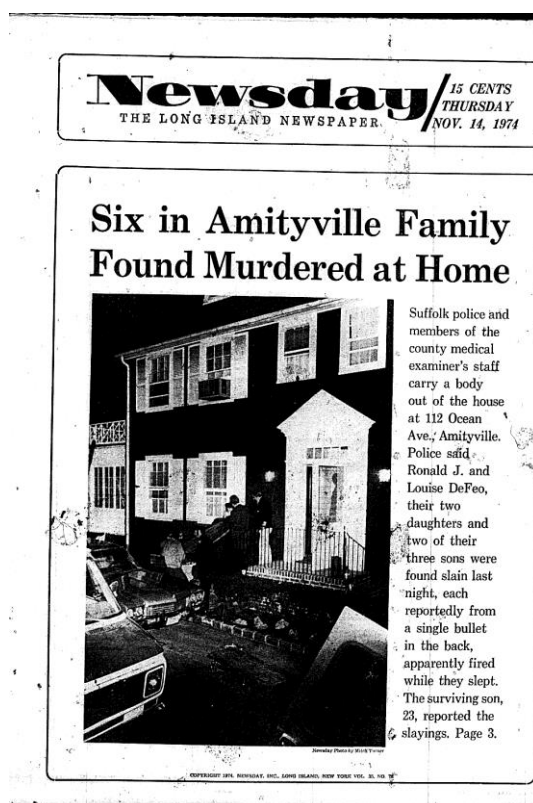
Analisar essa relação estreita, com foco na matéria-prima jornalística como fonte para a estratégia de envolvimento emocional no gênero horror no âmbito do cinema é uma forma de estender a compreensão – e a importância – das relações entre as formas narrativas. Para o filósofo Noël Carroll, “o objeto do horror artístico é aquilo que está excluído de nossos esquemas conceituais. Assim, os enredos fazem questão de provar que existem mais coisas entre o céu e a terra do que reconhecemos existir em nossos

esquemas conceituais vigentes”. Estaria aí, pois, uma possível justificativa da estratégia da utilização da matéria-prima jornalística em filmes de horror.

Na prática

Para breve entendimento do processo de transformações narrativas da palavra ao filme, a opção foi tomada como referência a abertura da versão de 2005 de *Horror em Amityville*, que reforça o caráter baseado em uma história real da narrativa por escrito e faz uma transposição mais literal do crime ocorrido na casa. Para tanto, foi feita a seleção de alguns fotogramas que fazem parte da sequência inicial da história relatada pela Família Lutz no livro *Amityville (Amityville's Horror)*, de Jay Anson. Na análise, é feita ainda a comparação do texto jornalístico veiculado na capa do jornal *Newsday* do dia seguinte à tragédia, quando Ronald DeFeo ainda não havia confessado o crime e sido preso.

Imagem 1 – Capa do jornal *Newsday* relatando os assassinatos na casa de Amityville.



Fonte: Arquivo do jornal *Newsday* da New York Public Library.

Na edição de 14 de novembro de 1974, o jornal sensacionalista cedeu a capa à notícia chocante do assassinato da Família DeFeo, da qual restou apenas o filho primogênito. O crime aconteceu na região metropolitana de Nova Iorque, em uma pacata cidade de

subúrbio, repleta de casas coloniais sem cercas ou com qualquer sinal de que a área tem vestígios de insegurança. A manchete dizia que “seis pessoas de uma família de Amityville havia sido encontrada assassinada em casa”.

A polícia de Suffolk e membros do Instituto Médico Legal carregam um corpo para fora da casa número 112 da Ocean Avenue, em Amityville. A polícia diz que Ronald e Louise DeFeo, suas duas filhas e dois de seus três filhos foram encontrados mortos na noite passada, cada um atingido por uma única bala nas costas, aparentemente disparada enquanto eles dormiam. O filho sobrevivente, de 23 anos, informou a matança. (NEWSDAY; TRADUÇÃO NOSSA, 2017)

A fim de chamar a atenção dos leitores, uma grande foto ocupou a capa do periódico, dando destaque à fachada da casa, que tornou-se icônica no universo do cinema de horror, e à retirada dos corpos. No texto publicado no jornal, que não cabe nesta breve análise, até mesmo a planta da casa foi publicada, mostrando a exata localização dos corpos.

No processo analítico é tomado, ainda, um trecho do livro de Jay Anson, que perspassa nas primeiras páginas, mesmo que de modo breve, o relato sobre o crime cometido na casa, supostamente após DeFeo ouvir vozes sobrenaturais que o incitaram a cometer o crime. No livro, quando a Família Lutz está prestes a comprar a casa, a corretora revela que o local fora palco do crime hediondo.

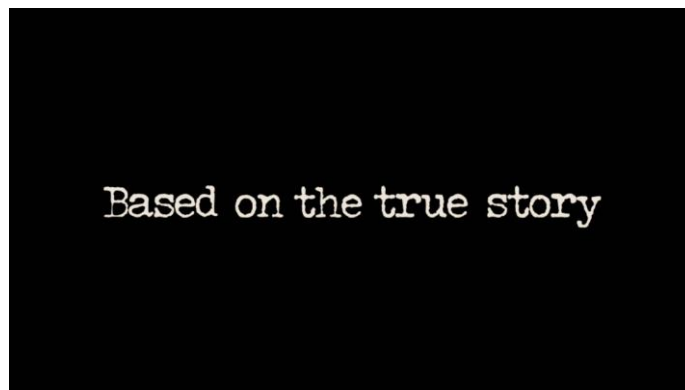
Ao que parece, todos no país tinham ouvido falar sobre aquela tragédia, sobre como Ronald DeFeo, 23 anos, assassinou o pai, a mãe, os dois irmãos e as duas irmãs enquanto dormiam, na noite do dia 13 de novembro de 1974. Os jornais e os noticiários relatavam que a polícia encontrara os seis corpos baleados por um rifle de alto calibre. Como os Lutz viriam a descobrir meses depois, todos os cadáveres estavam deitados na mesma posição; de bruços, com as cabeças descansando sobre os braços. (ANSON, 2016, p.21)

Como é possível notar, o conteúdo objetivo do jornal ao relatar um fato já aparece com um novo estilo narrativo, mais próximo aos recursos literários, com a aproximação da história dos DeFeo à vida dos Lutz. Anson, que entrevistou a Família Lutz por um longo período para escrever sua história de não ficção, reforça a história de DeFeo porque para a família, as mesmas manifestações paranormais que teriam incitado Ronald DeFeo a assassinar a família teriam se manifestado aos Lutz, que se não tivessem deixado a casa após 28 dias, poderiam ter tido um final semelhante.

Na versão de 2005 do filme, o reforço da história projetada nas telas com o assassinato no início da película tem relação direta com a intenção do diretor de vincular todos os fenômenos paranormais relatados ao longo dos 120 minutos. A frase baseado em uma

história verdadeira já reforça esta lógica do vínculo com o real. A estratégia serve para avisar o espectador de que aquilo tudo que será narrado tem vínculo com o cotidiano.

Imagem 2 – Escrita que reforça o vínculo da história com fatos.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Na chamada do jornal, é relato, sem maiores detalhes que são encontrados na reportagem no interior do periódico, que todos da família foram mortos, a começar pelo casal DeFeo. No filme, a abertura é feita com uma edição dinâmica, pontuada por um elemento imaginado pelo diretor: a chuva permeada por raios e trovões. No dia dos assassinatos não chovia e foi justamente a noite silenciosa, típica de inverno, que tornou um mistério o fato de nenhum vizinho ter ouvido os tiros que atingiram os DeFeo.

Imagem 3 – Representação do casal DeFeo pouco antes de ser assassinado.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

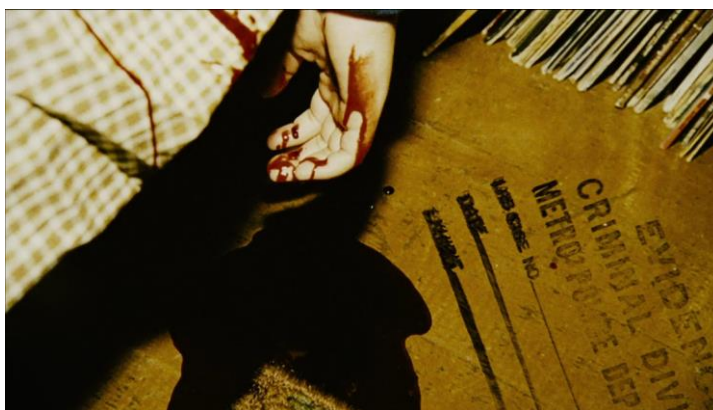
Imagem 4 – O plano escolhido não mostra a cara do atirador, só a arma.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

A despeito de o início do filme deixa claro o envolvimento de Ronald DeFeo Jr com os assassinatos, na linguagem proposta pelo diretor, a sequência dos assassinatos enfatiza mais a arma do crime empunhada por ele do que as expressões de seus rostos. Outra estratégia do diretor, só possibilitada pelo advento da imagem, é permear a narrativa com reproduções dos arquivos da polícia, registrados nas investigações. Cada uma das mortes mostradas na sequência de abertura é reforçada pelas fotografias.

Imagem 5 – Reprodução dos arquivos da polícia reforçam o vínculo com o real.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Na sequência, há ainda a preocupação em A despeito de o início do filme deixa claro o envolvimento de Ronald DeFeo Jr com os assassinatos, na linguagem proposta pelo diretor, a sequência dos assassinatos enfatiza mais a arma do crime empunhada por ele do que as expressões de seu rosto. Outra estratégia do diretor, só possibilitada pelo advento da imagem, é permear a narrativa com reproduções dos arquivos da polícia, registrados nas investigações. Cada uma das mortes mostradas na sequência de abertura é reforçada pelas fotografias.

Imagem 6 – Um dos meninos assassinados é preparado para receber o tiro fatal.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Tanto na capa do jornal quanto no livro-reportagem de Jay Anson, fica explícito que as vítimas foram assassinadas enquanto dormiam e receberam os tiros de bruços, o que no filme de 2005 é reforçado com a imagem do assassinato de um dos meninos.

Imagem 7 – Reprodução dos arquivos da polícia reforçam o vínculo com o real.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Outra vez mais, uma foto que reproduz a ocorrência do crime aparece, marcando que o tiro que partiu do fuzil do atirador não deu chances de sobrevivência à vítima. A quantidade de sangue proveniente da vítima reforça a mensagem de que se trata de um corpo inerte, que sucumbiu à morte.

A adolescente Dawn, com quem Ronald tinha uma relação mais próxima, também não foi poupada e a reprodução da morte da garota é mais explícita. Enquanto na capa do

jornal não há detalhes descritivos, o diretor se apoiou nas reportagens da época e nos relatos do livro para reforçar a cena do crime.

Imagem 7 – Reconstituição da morte de Dawn, a irmã mais velha.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Na versão de 2005 do filme, o diretor optou por deixar o crime mais explícito e por dramatizar a última morte, a da filha caçula, que depois ele reforça como elemento narrativo no decorrer do filme – o que no livro de Jay Anson não é relatado. Com ênfase nas janelas, que se tornaram um ícone para casas assombradas tão fortes que forçaram os donos atuais da casa a mudar o formato delas, a sombra o atirador reforça a obstinação do assassino, que não poupa ninguém.

Imagem 8 – O assassino aponta a arma para o último membro da família.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Considerações finais

O entrelaçamento de narrativas jornalísticas e jornalístico-literárias, vinculadas a não ficção, com a narrativa cinematográfica reforça o efeito do real nos filmes baseados em histórias verídicas. E mesmo que, ao fim e ao cabo, a transposição do conteúdo não seja literal, dado os limites particulares de cada narrativa, ele reforça a proximidade com o cotidiano, o que pode reforçar no público um sentimento ainda mais efetivo de verossimilhança, tão típico do cinema.

Quando a matéria-prima jornalística é utilizado como base de uma narrativa fílmica de horror, que por sua natureza mexe acentuadamente com a emoção do medo, a estratégia do vínculo torna a obra objeto de projeção ao chamado mundo real. E o modo como as palavras jornalística, outrora objetivas e frias, ganham uma roupagem literária e se transformam em imagens de cinema, reforçam a lógica do envolvimento e da entrega emocional que se espera do espectador de um filme, especialmente do gênero horror.

A certa altura de *O Espírito do Tempo*, Edgar Morin (1997) afirma que as grandes catástrofes são quase cinematográficas, o crime quase romanesco, o processo é quase teatral. Talvez venha daí a tendência de os cineastas e roteiristas, não apenas do gênero horror, recorrerem ao noticiário das páginas de jornais ou ao jornalismo, de uma maneira geral, como “mote” para a produção de filmes. Já é tempo de dar à matéria-prima jornalística um ensaio teórico sobre a sua importância para o cinema, em especial ao cinema de horror, cujos vestígios da realidade figurada nas páginas do jornal exibidas na tela dão mais do que um sentido de permanência a eles. São estratégias discursivas de sedução utilizadas, possivelmente, na tentativa de fortalecer o sentimento de medo e arrepios a mais na hora da projeção.

Referências bibliográficas

- ANSON, Jay. *Amityville*. São Paulo: Darkside, 2016.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BULHÕES, Marcelo. **Considerações sobre a adaptação para o audiovisual: o filme noir**. *Revista Signo*. Santa Cruz do Sul, v.36, n.61, p.64-79, jul.-dez.,2011.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papirus, 2003.
- FERRARI, Maria Helena; SODRÉ, Muniz. **Técnica de Reportagem: notas sobre a narrativa jornalística**. São Paulo : Summus Editorial, 1986.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. In: MOTA, Célia Ladeira; MOTTA, Luiz Gonzaga; CUNHA, Maria Jandyra (Org.). **Narrativas midiáticas**. Florianópolis: Insular, 2012.

MOUILLAUD, Maurice. **O jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

SENA, Stella. **O último jornalista: imagens de cinema**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

WOLFE, Tom. **Radical Chique e o novo jornalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.