



Fronteiras (in)definidas: aproximações e

## divergências entre documentário e jornalismo

Gustavo Souza **I**

**Resumo:** Vistos como um espaço para a materialização da realidade, documentário e jornalismo apresentam estruturas narrativas que se assemelham, mas que, devido ao processo de produção e à “voz” a qual representam, se mostram bastante divergentes no que diz respeito à sua relação com o “real”. Esse aspecto atravessou toda a história do jornalismo, que no início do século passado fundiu-se com o cinema a partir dos cinejornais e do cinema feito sob encomenda. Este trabalho quer pontuar algumas questões que foram decisivas para semelhanças e divergências entre esses dois formatos midiáticos, bem como o vínculo que estabelecem com o cotidiano e com a realidade.

*Palavras-chaves: documentário, jornalismo, narrativa.*

**Abstract:** Documentary and journalism present structures narratives that are similar because can be seen like a space for the materialization of the reality, but the process of production and the “voice” which represent show us sufficient divergent about its relation with the “real” This aspect crossed all the history of the journalism, that at the beginning of the passed century, join itself with the cinema by “cinejournals” and of the ordered cinema This paper intends to verify some important questions to understand the similarities and divergences between documentary and journalism, as well as the bond that they establish with the daily one and with the reality.

*Key words: documentary, journalism, narrative.*

**I** Doutorando em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO/UFRJ. Graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

## 1 Introdução

O cinema acabou por participar intensamente das comemorações do Centenário [da Independência], mas em forma de documentários e jornais de atualidades. Não houve cinegrafista do Rio, de São Paulo ou de qualquer outra cidade que não tivesse recebido encomendas de trabalhos nesse ano de 1922: ficou claro que no Brasil o único cinema possível era o natural. É a partir dessa melancólica situação de fato que se iniciará a terceira época do filme brasileiro de enredo (Gomes, 1996, p. 50).

As considerações de Paulo Emílio Sales Gomes nos convidam, inicialmente, a pensar como a historiografia do cinema brasileiro demarcou suas opções metodológicas e temáticas. Tal citação é apenas uma ilustração do posicionamento, recorrente entre pesquisadores e cineastas, de que o “verdadeiro” cinema é o ficcional, preferencialmente de longa-metragem. Ainda que a produção das três primeiras décadas – marcada majoritariamente por cinejornais e documentários feitos sob encomenda – insira o cinema brasileiro do período num cenário “melancólico”, não podemos desconsiderar que foi o modelo não-ficcional que sustentou a produção nos anos 10, 20 e 30. O fato de os filmes não terem sido ficcionais não invalida sua importância para a historiografia do cinema nacional. Nessa direção, Jean-Claude Bernardet considera que houve uma tendência a aplicar no Brasil o modelo da historiografia utilizada em outros países, cujo filme ficcional era o principal artefato da produção. Logo, a adoção desse modelo solapava toda e qualquer especificidade inerente à produção brasileira. “O conceito de história do cinema que se usou no Brasil”, explica Bernardet (1979: 28), “está mais vinculado à vontade dos cineastas e dos historiadores que à realidade concreta”. Trazer aqui essas informações nos conduz à questão que nos interessa em particular: a produção de cinejornais e, por extensão, a relação entre cinema e jornalismo. Antes, porém, vejamos alguns aspectos da produção sob encomenda.

## 2 Um impulso jornalístico no documentário: cinejornais e cinema de cavação

Apesar de o cinema ter chegado ao Brasil apenas três anos após o seu surgimento na França, as décadas seguintes não conheceram o modelo de produção organizado, tampouco industrial, como já ocorria nos Estados Unidos, França ou Itália. Nesse horizonte, prevaleciam a falta de unidade temática e a ausência de diálogo entre os cineastas que trabalhavam sob encomenda, ao fazerem o “cinema de cavação”<sup>2</sup>. A fragilidade da produção fazia com que os cavadores trabalhassem sob encomenda. Seus clientes eram os setores médios urbanos e principalmente rurais que demonstravam uma urgente necessidade de “civilizarem-se”. A cultura francesa era tomada como referencial, mas só isso não bastava: era preciso tornar visível o “novo” modo de viver perante seu círculo de convivência, uma espécie de “promoção social” publicitária. Para isso, o cinema era uma importante ferramenta. Os filmes mostravam bens materiais – automóveis, fazendas, casas – e as pessoas procuravam evidenciar seu estilo de vida através das roupas e do comportamento diante da câmera.

A elite urbana começa a surgir no cinema a partir dos homens públicos, geralmente políticos, cuja retratação era semelhante à das elites rurais. Além disso, eram registrados enterros, cerimônias oficiais e o carnaval. O futebol era considerado um esporte pouco nobre, portanto, raramente registrado. Tratamento igual recebiam os setores sociais menos abastados. O motivo, portanto, não é difícil de se perceber. Se os filmes eram encomendados por uma camada social que corroborava o estilo de vida das grandes metrópoles, registrar uma população formada praticamente por analfabetos não contribuiria para essa proposta.

<sup>2</sup> A expressão refere-se ao trabalho de buscar, garimpar, cavar.

Além dos filmes de cavacão, os cinejornais também ocupam uma posição de destaque. Sua produção estava diretamente vinculada ao cotidiano, principalmente aos acontecimentos espetaculares. Por isso, os crimes eram freqüentemente relatados e, dependendo do desenrolar das investigações, rendiam várias edições de cinejornais. As informações sobre os homicídios da época mobilizavam as redações de jornais e o público, ávido por novidades. O sucesso desse tipo de filme ocorreu porque até 1908 o interesse pelo ficcional era reduzido **3**. Por essa razão, a ficção buscava seu material em fatos reais.

Dessa forma, os “criminais” – filmes baseados em crimes – se tornaram bastante populares nesse período, e sua realização estava diretamente vinculada à circulação de informações na imprensa, posteriormente retratadas em película. Os jornais mantinham o público atualizado, que já ia para a sala de projeção com um arsenal de informações que facilitava o entendimento da trama. Ao deduzirem o conhecimento prévio do espectador, os filmes “economizam” em sua narrativa.

### 3 Estruturas narrativas

A produção dos cinejornais nos remete a aproximações e diferenças entre a narrativa cinematográfica e a jornalística. Se partirmos do pressuposto de que “narrar é contar uma história”, tanto o cinema como o jornalismo estão aptos a realizar essa tarefa; tão aptos que até já se fundiram em um mesmo produto, como o demonstram os cinejornais. A partir da década de 40, o jornalismo no cinema cedeu espaço para outros formatos não-ficcionais e, principalmente, para o filme de ficção, o que tornariam mais visíveis as fronteiras entre documentário e jornalismo.

Além do suporte, o ponto crucial para entendermos a dinâmica de funcionamento do jornalismo diz respeito ao processo de produção das notícias e, conseqüentemente, à estruturação de sua narrativa. Mas, antes disso, é preciso registrar as mudanças pelas quais passou o jornalismo brasileiro a partir da década de 50, com a adoção do modelo norte-americano de imprensa, que elaborou uma espécie de cartilha (manuais de redação) pela qual os jornalistas deveriam se guiar para a elaboração das notícias. Resumidamente, a proposta era intensificar a informação em detrimento da opinião. Dessa forma não é de se espantar que, no momento em que se prioriza a descrição do fato em detrimento de suas causas e desdobramentos, sobrar pouco espaço para um debate mais pautado na reflexão. Poderíamos rebater essa “acusação” ao afirmar que no modelo em que está estruturado não há espaço para tal procedimento, deslocando a questão para a verdadeira função dos noticiários **4**: primeiramente informar e, se houver tempo ou espaço, tecer algum comentário que ultrapasse o campo noticioso.

Podemos até concordar com essa justificativa, uma vez que seria incongruente esperar um procedimento do noticiário se ele está estruturado para fornecer a notícia de forma padronizada. Embora coerente, esse argumento não pode servir como alibi para o pobre caráter reflexivo dos noticiários de hoje. Mais uma vez, pesa o fato de a quem eles estão vinculados e a que grupos pertencem. Para Muniz Sodré, a superficialidade do jornalismo brasileiro tem relação também com a disposição entre o sujeito e a realidade. Segundo o pesquisador, houve, ao longo dos anos, mudanças na organização do espaço social que permitiram novas formas de articulação entre os meios de comunicação e as condições de vida da população. Como esse novo rearranjo social não possibilita a igualdade na sociedade brasileira, seja em que âmbito for, há a afirmação de diferenças que favorecerão um grupo em detrimento de outro. Nesse sentido, a perspectiva de Sodré (2002: 37) também diz que “o hiato entre telerrealidade do consumo e a escassa midiaticamente produzidos é gerador de frustrações reais e, potencialmente, de violência”.

Os primeiros anos da produção de cinema no Brasil foram marcados basicamente pela realização de documentários, que, de certa forma, fez com que o público procurasse histórias reais ou baseadas em fatos ocorridos. A partir dessa data, as ficções começam a ganhar maior notoriedade e visibilidade. Cf. Bernardet, Jean-Claude (2004).

Tomamos o termo no seu sentido amplo, servindo tanto para o impresso quanto para o televisivo.

Dentro desse contexto, a produção da notícia se apóia em dois pilares: a cultura profissional do jornalista e a organização do trabalho e dos processos produtivos, ou, para utilizar o termo da teoria da comunicação, o *newsmaking*. Para Mauro Wolf, esses dois aspectos fornecem as condições necessárias para a noticiabilidade, que também é constituída pelo que o autor considera como “valor-notícia”, ou seja, fatores que determinam os acontecimentos relevantes para serem transformados em notícia. A análise de tal processo privilegia os meios em que as notícias são elaboradas e os seus produtores.

Enxergar a construção da narrativa jornalística a partir desses dois pontos contribui parcialmente para o debate. É preciso verificar que se um fato se torna notícia é porque a sua relevância encontra-se nas ações dos personagens em foco. O centro da narrativa jornalística é a pessoa que gera a notícia. Essa idéia, desenvolvida por Motta & Borges & Lima, considera também que há uma expectativa do público de que o jornalismo reproduza “a realidade como ela é”. O seu caráter de mediador entre a realidade e o espectador/leitor depende desse aspecto. Portanto, para os pesquisadores, “as notícias jornalísticas objetivas são os agentes construtores de uma realidade discursiva, e não mera reprodução como espelho da realidade na medida em que narram histórias” (Motta & Borges & Lima, 2004: 36). Esse panorama considera que a notícia se faz num contexto subjetivo, mesmo que seus personagens sejam “pessoas reais”. Por depender dos atos dos personagens, a notícia será sempre um recorte do fato abordado. Assim, o narrador desempenha uma função seminal: “reinventar a realidade e articular esta existência às personagens” (Motta & Borges & Lima, 2004: 42).

A citação acima nos faz pensar no contexto da produção de notícias como também de documentários. Não se quer aqui provar que ambos partem de um mesmo processo de produção, mas, sim, alinhavar alguns aspectos que nos ajudem a compreender sua relação, bem como suas diferenças, visto que ainda há uma certa confusão entre o que vem a ser um documentário e uma reportagem televisiva.

## 4 Documentário e jornalismo: aproximações

Interessa-nos verificar que a notícia dá conta do que passou, enquanto o documentário reserva a surpresa do que acontecerá<sup>6</sup>. Mesmo num documentário como *Ônibus 174* (José Padilha, 2002), por exemplo, em que já sabemos o desfecho dos acontecimentos, não deixa de haver um impulso em querer saber as nuances que integram a história: os motivos que conduziram àquela situação, os personagens que “atuaram” de forma direta ou correlata, seus históricos e seus vínculos. Em outras palavras, o desejo é justamente saber aquilo que os “valores-notícia” não consideraram relevantes para ser veiculados. São informações que ficam à margem, mas que têm um papel decisivo para o enriquecimento da história a ser contada pelo documentário. Seria ingênuo pensar que os documentaristas fazem os filmes para costurar as arestas deixadas pelo jornalismo, mas, indiretamente, eles acabam cumprindo esse papel quando procuram transcender o campo noticioso.

A relação entre jornalismo e documentário se dá quando a notícia ajuda no encadeamento da narrativa documental e por essa razão vem sendo utilizada com frequência nos documentários. Se já existe um material que sintetiza o *lead*<sup>7</sup>, recorrer a ele pode ser uma eficaz estratégia para agilizar a narrativa do documentário, que deverá se preocupar com outros “porquês”. Assim, temos o próprio *Ônibus 174*, basicamente montado a partir de material de arquivo das reportagens realizadas em torno do episódio. *Notícias de uma guerra particular* também utiliza esse recurso para mostrar a perseguição da polícia a traficantes em um morro. As imagens mostram a troca de tiros e a espetacular fuga dos traficantes encurralados dentro de um barraco, escapando em meio a um intenso tiroteio. O documentário

<sup>5</sup> De acordo com Wolf, quatro elementos constituem os valores-notícia: (1) o conteúdo da notícia; (2) o conjunto de sua produção e realização; (3) o público, ou seja, a imagem que os jornalistas constroem para os leitores/ouvintes/espectadores e (4) a concorrência entre os meios de comunicação existentes. Mais detalhes, cf. Wolf, Mauro (2001: 200-218).

<sup>6</sup> A exceção fica por conta das transmissões ao vivo; mas, como elas são pouco recorrentes, consideramos apenas as notícias produzidas após o acontecimento.

<sup>7</sup> Expressão de uso corrente no meio jornalístico, que designa a organização textual das seguintes perguntas: Quem? O quê? Quando? Onde? Como? Por quê?

*Missionários* (Cleisson Vidal e Andréa Prates, 2005) recorre a uma matéria de TV para abordar a morte de um de seus personagens, baleado na Avenida Brasil enquanto pegava uma carona com o traficante Escadinha. Enfim, os exemplos podem se multiplicar ao infinito. Eles nos mostram que o documentário precisa de um tempo para se distanciar do fato abordado e evitar restringir-se ao campo da descrição. Esse procedimento foi adotado pelo documentarista Kiko Goifman em relação ao documentário *Atos dos Homens* **8**. “Explicar a chacina no calor das coisas seria fazer papel de jornalista ou de policial. Como documentarista, não quero me confundir nem com um nem com o outro” **9**. Em sua definição de jornalismo, Eugenio Bucci (2004: 135) considera a urgência dos fatos um item indispensável ao jornalismo: “o jornalismo, que pode ser entendido como a função humana de narrar a aventura humana para os humanos, *tudo isso no calor da hora*, ou seja, é sempre um discurso de um sujeito sobre um segundo sujeito (sua fonte ou seu personagem) para um terceiro sujeito, o público”. [grifo nosso].

A definição de Bucci traz para o debate o que anteriormente sinalizamos: a figura do narrador como responsável pela coesão entre a realidade e os personagens. Sobre a questão, Benjamin (1994: 205) considera que, por ser a narrativa uma “forma artesanal de comunicação”, o narrador exerce um papel fundamental para a sua elaboração e manutenção. Um aspecto-chave é a capacidade do narrador de construir a sua história a partir de novos arranjos, para que oralmente ela possa ser passada adiante e absorvida pelo ouvinte. Isso não implica, contudo, o acréscimo de novas informações na narrativa, mas, sim, a certeza de que cada narrador preserve as suas marcas autorais. É nesse sentido que reside o aspecto artesanal da narrativa, porque ela é construída por processos singulares, que cada narrador carrega consigo. A mera reprodução de informações contribui apenas para o seu empobrecimento. No entanto, o autor ressalta que a tendência é para uma valorização da informação, em detrimento da narrativa. Benjamin (1994: 204) esclarece a relação:

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.

Benjamin parece ter previsto setenta anos atrás a seara em que atualmente se encontra a informação. Hoje é negada ao jornalista essa possibilidade da qual fala o autor, não apenas por estar vinculado aos interesses de um determinado grupo, mas também pelos seus próprios desígnios. Trata-se também de considerar as potencialidades individuais do jornalista como um importante fator para a produção de notícias.

Em sua “etnografia” da redação do *The New York Times*, Robert Darnton **10** (1990: 176) relata como os jornalistas acabam construindo uma teia que “faz alguns repórteres acharem que escrevem apenas para agradar a si mesmos e a seus iguais”. Darnton prossegue relatando o comprometimento tênue entre o jornalista e o assunto retratado. “A redação de notícias é fortemente influenciada por estereótipos e concepções prévias sobre o que deve ser ‘a matéria’. Sem categorias preestabelecidas do que constitui a ‘notícia’, é impossível classificar a experiência” (Darnton, 1990: 92).

Esse aspecto remete inevitavelmente à questão da fiel retratação da realidade, que, como vimos, fica apenas no âmbito da intenção. No entanto, o relato de um fato não implica necessariamente que o que está sendo dito seja verdadeiro. Temos, novamente, uma convergência para duas noções distintas: realidade e verdade.

**8** O tema é vida na Baixada Fluminense após a chacina que vitimou 30 pessoas em março de 2005.

**9** Depoimento de Kiko Goifman, cf. “Mortes densas”. Folha de S. Paulo. São Paulo. 8 de agosto de 2005. Ilustrada.

**10** Professor de história europeia na Princeton University, que, entre 1964 e 1965, trabalhou como repórter policial no *The New York Times*, mas abandonou a imprensa para aprofundar suas pesquisas sobre a França pré-revolucionária.

Para Bucci (2004: 129), a relação entre o jornalismo e a verdade é problemática. Diz o autor:

Acontece que a busca da verdade, virtude ancestral do jornalismo, é simplesmente incompatível com a lógica dos conglomerados comerciais da mídia dos nossos dias. (...) A busca da verdade era um projeto da razão e os conglomerados há muito se divorciaram da razão. Não porque seus gestores sejam pessoas mentirosas, mas pela própria natureza dos conglomerados e da comunicação tiranizada pela imagem. Onde quer que a notícia esteja a serviço do espetáculo, a busca da verdade é apenas um cadáver. Pode até existir, mas, sempre, como um cadáver a serviço do 'dom de iludir'.

Considerar que o compromisso com a verdade é impossível por ser essa uma questão intrínseca aos conglomerados midiáticos, como se fosse algo de sua “própria natureza”, revela uma perspectiva apocalíptica que pouco nos ajuda no entendimento da questão. A apreensão da realidade, ou da verdade, passa também pelo vínculo que estabelece com a objetividade, também vista como elemento caro ao jornalismo e ao documentário.

Uma vasta bibliografia – de distintas tradições teóricas e metodológicas – já comprovou que no jornalismo objetividade isenta de qualquer fator externo ou interno é mera ilusão. No documentário, o movimento também é semelhante, pois a realidade como objeto não exclui esse tipo de filme de implicações subjetivas, ainda que o cinema direto, no momento em que surgiu, tenha reivindicado a possibilidade de captar a realidade de forma distante e objetiva. Sabemos que essa tese já foi questionada, pois, só para citar apenas um exemplo contestatório, o modo como a câmera é posicionada já implica uma escolha, portanto, uma maneira de interferir na situação que está sendo captada.

Como detentor privilegiado do registro da realidade, o jornalismo pode ser visto como um articulador de uma suposta unidade social. Todavia, a produção de documentários dos últimos dez anos denuncia a inexistência dessa unidade porque essa é uma marca da sociedade brasileira atual. Os documentários realizados no período da “retomada” mostram os efeitos dessa falta de unidade: deficiências do Estado na promoção da cidadania e alternativas para lidar com a situação através de meios lícitos ou não. O jornalismo também se ocupa com tais questões, mas seguindo um outro viés, como já visto. E, nessa direção, priorizar o relato objetivo faz com que tenhamos um amontoado de informações divorciado de qualquer resquício autoral.

Considerar a existência de uma verdade objetiva para o jornalismo ou para o documentário é situá-los numa esfera que despreza o potencial de fabulação (Deleuze, 1990) do relato e que as experiências documentais são sempre mediadas. A relação entre documentário e jornalismo nos indica que, desde os anos 30, a partir de documentaristas como John Grierson, já se evitava a circularidade do descritivo. Grierson não estava interessado no que poderia se aproximar do jornalístico (Cf. Winston, 2005, p. 22). Embora tenha reivindicado para o documentário o “tratamento criativo da realidade”, na prática, sabemos que os objetivos não coincidiram com os resultados.

Diante do caráter superficial dispensado pelos *media*, o documentário, mesmo com seu alcance ainda em expansão, tem se apresentado como um espaço privilegiado onde o debate sobre os diversos matizes que constituem a sociedade brasileira acontece dissociado das regras da imprensa. Uma série de fatores possibilita essa inferência. Inicialmente, o caráter marginal do documentário, reflexo do vínculo rarefeito com o mercado, deixa o documentarista livre para novas possibilidades temáticas e estéticas. O tratamento dispensado ao tema toma como baliza o aspecto autoral do cineasta, indispensável para qualquer documentário, que empresta ao filme uma singularidade própria. Através do caráter autoral, podemos adentrar

9 Tal fenômeno pode ser ilustrado pela idéia de “dispositivo semiótico tecnologizado simulador da realidade” que segundo Sodré (2003: 308 - 309) seria ocasionado pelo advento da mídia como ator social, alterando os modos tradicionais de se pensar a organização humana: “a mídia vive do discurso que faz sobre sua própria simulação das outras realidades. Não se trata de discurso sobre representação de substâncias históricas, mas de discurso sobre discurso.”

novas zonas de significado e sentido e dessa forma ter acesso a um determinado contexto que pode se apresentar plural e ambíguo – pré-requisitos-chave para apreendermos a diversidade da natureza humana e social. Além disso, o tempo de preparação de um documentário (em alguns casos os personagens são acompanhados por anos) permite a elaboração de novas narrativas. Esse aspecto faz o documentário divergir de uma reportagem, mais preocupada em relatar os acontecimentos no calor da hora, fazendo com que o documentarista estabeleça um vínculo mais estreito com os personagens, ao contrário da matéria jornalística, mais interessada na construção de um tipo ou de alguém que vai citar ou confirmar o que se espera.

Essa diferença no procedimento de elaboração permite ao documentário aprofundar questões, não apenas descrevendo-as, mas apresentando razões, causas e possíveis desdobramentos que ultrapassam o campo da descrição, como também estabelece com o personagem um diálogo de mão dupla, onde o documentarista pode promover o confronto com o entrevistado, instigando-o a rever posicionamentos ou lançando desafios. Essa possibilidade do confronto faz com que o documentário não seja apenas o lugar onde o depoente “ganha o direito de voz”, mas um produto audiovisual cujo alicerce é o embate entre documentarista e personagem. Esse elemento permite ao documentário apresentar ao espectador diversas vozes para que ele possa construir seu próprio ponto de vista ou conclusão.

## 5 Conclusão

Os cinejornais desapareceram da produção de cinema brasileiro há tempos, mas as relações entre documentário e jornalismo se mantiveram. O documentário clássico parece ter servido de base para o jornalismo atual, especialmente o jornalismo televisivo, como aponta Consuelo Lins (2004: 71): “qualquer reportagem televisiva repete a relação de subordinação da imagem à narração *off*; os entrevistados tornam-se ‘tipos’ e, na maioria das vezes, são editados de modo a provar a veracidade do que o repórter está dizendo”.

Esse “modelo” do qual fala Lins está diretamente vinculado à combinação dos quatro itens que destacamos anteriormente como imprescindíveis para a produção de notícias: a cultura do profissional, os “valores-notícia”, ação dos personagens e as vontades dos jornalistas. O entendimento da produção de notícias e do âmbito em que ela se situa são indispensáveis para percebermos os efeitos que surgem dessa combinação. Nesse sentido, a produção de documentários dá um salto qualitativo em relação ao noticiário em geral. Os pontos acima destacados também podem constar na produção documental, mas os efeitos advindos dessa combinação resultam em produtos culturais cujos itinerários, oscilações e encaminhamentos serão de outra ordem.

## 6 Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, Walter (1994). *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, vol. 1. 7.ed. São Paulo: Brasiliense.
- BERNARDET, Jean-Claude (1979). *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- \_\_\_\_\_. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- BUCCI, Eugênio (2004.). *Na TV, os cânones do jornalismo são anacrônicos*. In: BUCCI, Eugênio & KEHL, Maria Rita (orgs.). *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo.
- DARNTON, Robert (1990). *O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras.
- DELEUZE, Gilles (1990). *Cinema 2: A imagem-tempo*. Brasilense: São Paulo.
- GOMES, Paulo Emílio Sales (1996). *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra.
- LINS, Consuelo (2004). *O cinema de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- MOTTA, Luiz Gonzaga; BORGES, Gustavo & LIMA, Jorge (2004). *Notícia e construção de sentidos: análise da narrativa jornalística*. Revista brasileira de ciências da comunicação. São Paulo, v. XXVII, nº 2, jul./dez.
- SODRÉ, Muniz (2002). *Sociedade, mídia e violência*. Porto Alegre: Sulina; Edipucrs.
- WINSTON, Brian (2005). *A maldição do "jornalístico" na era digital*. In: MOURÃO, Maria Dora & LABAKI, Amir (orgs.). *O cinema do real*. São Paulo: Cosac Naify.
- WOLF, Mauro (2001). *Teorias da Comunicação*. 6.ed. Lisboa: Presença.