

LUCIO FLÁVIO, O PASSAGEIRO DA AGONIA, de Hector Babenco

Cinema: the representation of journalist in Lúcio Flávio, o passageiro da agonia

Lisandro Nogueira

Prof. Dr. do Curso de Comunicação da UFG

E-mail: lisandro@cultura.com.br

Resumo:

A representação do jornalista nos filmes brasileiros dos anos 60 difere dos *newspapers movies* americanos da época. Nos filmes *Boca de Ouro* (62), *O desafio* (65) e *Terra em Transe* (67) o jornalista não é herói e nem vilão, descartando-se o melodrama como estratégia narrativa. A partir dos anos 70, esse olhar crítico se esvai e ganha corpo o *filme de jornalista* atrelado ao modelo americano. *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* é exemplo de uma nova maneira de representar o jornalista no cinema brasileiro.

Palavras-chave: cinema e jornalismo, filmes de jornalista, jornalista, filme brasileiro.

O filme de Hector Babenco, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1976), é simbólico ao retratar o crepúsculo de uma representação do jornalista ancorada no contexto dos anos 60. Há uma mudança no contexto, a partir dos anos 70, que desloca a relação dos cineastas com o “diagnóstico da nação”, preceito básico que os orientava na compreensão do processo político do Brasil. O jornalista foi personagem fundamental para o diagnóstico, pois simbolizava as contradições, as ambigüidades e as desilusões.

A representação do jornalista nos filmes brasileiros dos anos 60 destoava dos *newspapers movies* americanos, complacentes com o melodrama e vinculados à idéia maniqueísta do bem contra o mal (o herói e o vilão). O personagem jornalista ecoava sentimentos e atitudes presentes na vida social. Era desvinculado de uma representação superficial, como na maioria dos filmes americanos sobre jornalistas, mas atado a um projeto de construção estética e crítica política. Além do projeto de intervenção, alguns criticavam e faziam também um diagnóstico por dentro da profissão e seus conceitos.

Boca de ouro (1962) faz uma ironia incisiva sobre a objetividade jornalística; *O Desafio* (1965) mostra a “inércia perplexa” do jornalista-intelectual, usando falas redundantes e imagens primorosas para chegar ao cinismo absoluto do repórter- fotográfico de *Brasil Ano 2000*

(1969). Nelson Pereira, com o suporte de Nelson Rodrigues, perpetra uma crítica ao jornalismo e atravessa um olhar duro sobre a nascente indústria cultural. As misturas entre o intelectual e o jornalista povoam o filme de Saraceni e abrem o abismo para a definitiva palavra de Paulo Martins, em *Terra em Transe* (Glauber Rocha), sobre as possibilidades de intervenção desse profissional/intelectual na vida do Brasil. O pessimismo delirante de Martins ecoa de forma melancólica nas décadas seguintes, em filmes como *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977), *O beijo no asfalto* (1981) e *Doces Poderes* (1996).

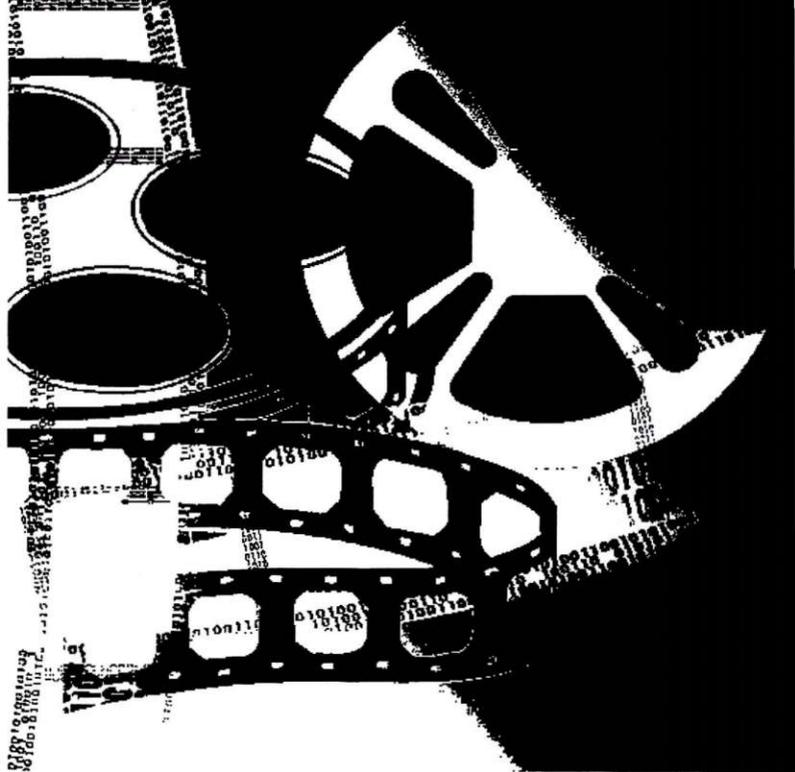
O jornalista do filme de Hector Babenco é atrelado às vontades do regime militar; o jornalista do filme de Bruno Barreto é um escroque, em conluio com a polícia civil. A jornalista de *Doces Poderes* é rendida numa guerra em que a publicidade e o marketing vencem o jornalismo.

Os dois primeiros filmes são passagens para se chegar aos anos 90, quando se confirma outra configuração para o jornalista. Lúcio Flávio vai exibir um jornalista sem força de intervenção, ou sequer de reflexão. No passado, o cinema brasileiro acompanha o movimento de Caveirinha e sua derrota ante a decisiva fuga de Guigui dos holofotes que queriam celebrizá-la por instantes (*Boca de Ouro*); Marcelo, o angustiado de Saraceni, se vê trancafiado, mas emoldura um movimento no

contraponto a Ada, sua amante. O filme tem inquietações e se assombra com o momento político. O jornalista vai perdendo a identidade nos filmes a partir dos anos 70. Ou aparece como um escroque, caso de *O beijo no asfalto*, baseado na peça homônima de Nelson Rodrigues; idealizado, em *Doces Poderes*; ou ainda como adjunto do “espetáculo da mídia”, como em *Um céu de estrelas* e *Como nascem os anjos*.

Fazendo uma crônica dos tempos modernos, o cinema se espelha no jornalismo. Se Nelson Pereira, Sergio Saraceni e Walter Lima Jr. são filiados a um cinema de autor, em que a autonomia é o carro-chefe, Hector Babenco, Bruno Barreto e Lúcia Murat se filiam a um cinema mais preocupado com a comunicação rápida com o público do que com uma forma e um conteúdo crítico. De acordo com Xavier (1993), importava aos primeiros ir além das estruturas dramáticas da consolação e produzir conhecimento. Os segundos, sem configurar um movimento, mas tentando assegurar novas maneiras de representar os problemas brasileiros, fazem a opção de não repetir o passado e não privilegiar as orientações de um cinema profundamente autoral. O caminho é o retorno às fórmulas que renderam o acesso ao grande público.

Esses filmes vão espelhar um novo período de refluxo da possibilidade de identidades mínimas na indústria, tanto a do cinema quanto a do jornalismo. O cineasta faz filmes tendo o jornalista como protagonista visando se espelhar no narrador, o qual representa suas angústias, contradições, dificuldades e impasses. Ou mesmo para criticar o jornalista pela sua inserção na indústria cultural como um oportunista, um inimigo da sociedade e um demagogo. Há, de todo o modo, a imbricação das duas figuras, em que a inveja, o descrédito e o ressentimento permeiam a relação e acabam sendo levados para o interior dos filmes. O cineasta faz filmes para acreditar e desacreditar o jornalista. Essa dualidade é temperada pelo contexto externo, que estimula um ou outro procedimento.



O eixo, até os anos sessenta, é de um cineasta acoplado a um jornalista que esperneia ante os entraves. Nelson Pereira e Nelson Rodrigues são inclementes com Caveirinha. Porém, aqui é o dramaturgo que usa Caveirinha para destilar também a auto-imolação por ser um jornalista e fazer a crítica da sua profissão; Saraceni tem uma extrema compaixão por Marcelo e vê toda uma geração de jornalistas refletidos naquele personagem; Walter Lima coloca seu fotógrafo como um jornalista cético e atabalhoado, mas fazendo uma crítica desesperada ante a queda de sonhos e projetos.

O cinema brasileiro que comporta o jornalista, a partir dos anos 70, passa a inverter as posições. Se os filmes passam a buscar um público amplo, desejo já manifestado no final dos anos 60, o jornalista representado não é o mesmo. Lúcio Flávio, bandido famoso nos anos 70, tem sua vida representada. O filme parte dos depoimentos dele a um jornalista. Sua história é transportada para o romance-reportagem de José Louzeiro, um escritor-jornalista, e dela chegam ao cinema com Hector Babenco.

Nos anos 70, concretiza-se o projeto de um cinema brasileiro distante

¹ Eagleton (1998, p.25) afirma que no pós-modernismo “questões mais abstratas de estado, categoria, modo de produção e justiça econômica mostraram-se por ora muito difíceis de solucionar, sempre podemos desviar nossa atenção para algo mais familiar e imediato, mais sensível e particular”. As narrativas da consolação sempre estiveram presentes na literatura e no cinema. A escolha por esse tipo de narrativa acompanha o contexto da época do filme: coercitivo, delicado e propício ao diagnóstico narrado pelos afetos e pela vida particular.

É um sintoma de um período em que optar pelo procedimento griffithiano era uma maneira de tentar “ganhar” o público e fazer a fotografia dos percalços da nação.

² A discussão sobre a história e os limites do melodrama no Brasil passa pela análise atenta de Ismail Xavier, com base, entre outros, no clássico estudo *The Melodramatic Imagination* de Peter Brooks. Nesse livro, Brooks (1985) aborda o gênero na literatura, especialmente Henry James e Balzac. Ver também Capuzo (1999) que, ao contrário, defende Griffith e o melodrama, quando afirma que “a importância de sua contribuição [Griffith] está na elaboração de estratégias que permitem ao cinema dar conta dessas estruturas narrativas”. Recentes estudos sobre a telenovela brasileira, como o de Borelli & Lopes (2002), procuram abordar o melodrama pelo viés da Teoria da Recepção. O estudo valoriza a atualização do melodrama feito no Brasil e aponta seus significados importantes (entre todas as classes sociais), a partir da visão do receptor.

da ebulição do *Cinema Novo*. O projeto agora é ganhar o público de forma simpática e tentar concorrer com os filmes americanos. A fase das experiências e o diagnóstico da derrota foram estampados por Paulo Martins. Para o jornalista, restou a fuga ou a adesão. Babenco vai caminhar no sentido de tentar equilibrar o desterro e o apego ao regime. O vigor do cinema brasileiro, naquele momento, permite caminhar no sentido da verificação de uma particularidade, uma história pessoal e, por meio dela, procura fazer um diagnóstico do país¹. Estratégia delicada, pois os diagnósticos do passado, feitos pelo do cinema, dedicaram uma abordagem corajosa tanto na forma como no conteúdo. Na ânsia pela aceitação imediata do público, o “policial-político” engendra uma trama em que os pressupostos estéticos da década anterior são jogados no baú de ossos.

O que importa, para Babenco, é trazer à tona uma verdade escondida na figura de Noquinha (Reginaldo Farias), o nome afetivo e íntimo de Lúcio Flávio. A oposição será entre a mentira pública e a verdade privada (Xavier, 1993). Lúcio Flávio, bandido, vai lutar contra as forças que o levam ao declínio e à morte. Sua vida íntima revela um ser amoroso, dono de uma sinceridade que causa empatia e o destaca como herói. O herói de Louzeiro e Babenco vai se debater todo o tempo contra o sistema e a sua engrenagem. Não é mais um diagnóstico da totalidade que está em jogo, e sim uma particularidade, ressonância do fracasso do projeto do país verificado nos filmes anteriores. A visada de Babenco é a de restituir criticamente o descalabro de um projeto abortado simbolicamente no foguete de Brasil Ano 2000. O foguete é o símbolo de um projeto que não se sustenta e o jornalista-fotógrafo é aquele que denuncia cinicamente, sem assumir os encargos políticos, o fracasso, a queda.

Lúcio Flávio, o filme, tenta esmiuçar o preço pago por um projeto nacional coercitivo, examinando as entranhas desse regime. Se Paulo Martins, em *Terra em Transe*, tenta “encontrar o povo em nome do qual se legitimaria a verdade, a justiça e a beleza” (Mainieri, 2002), Babenco faz do seu herói a encarnação da verdade do oprimido em outro viés. Paulo Martins

enxerga a política como fórum para o estabelecimento da verdade. Lucio Flávio é a exaltação da “verdade privada”, íntima, pessoal, contra um sistema podre, em que os pedaços do foguete são simbolizados pelas figuras lúgubres dos policiais corruptos chancelados pelos militares.

Babenco erige a possibilidade de um diagnóstico eficaz dos anos 70. Mas o cinema brasileiro, naquele momento, já flerta com o beneplácito do público, pois seu projeto não é mais o de alavancar a experiência com a forma e a conexão com a política. Há um intuito de reforçar uma ligação com temas que possam valorizar o sentimento nacional, sem partir para questionamentos mais complexos.

Babenco tenta fazer o diagnóstico de um período difícil e procura colocar os dispositivos paramilitares em visibilidade. Porém, faz a escolha e o estatuto fundador da linguagem em Griffith volta a vigorar com ênfase.

Uma moral privada vai se debater contra uma mentira pública, avalizada inclusive pela imprensa, para demonstrar as armadilhas a que estão sujeitos os indivíduos descartados por uma engrenagem truculenta. As intenções revelam a batalha do indivíduo contra o sistema policial da época: cativa pela “sinceridade honesta” de Lúcio Flávio, avalia o Governo militar por mostrar a impunidade dos policiais e indica a valorização do “individual” diante do mundo externo, onde impera o vício, e não a virtude. Com o herói, Babenco vai construindo um novo diagnóstico do país e revelando, ao seu modo, um cardápio de intrigas que têm os seus problemas.

Seu filme esbarra nos limites do melodrama. Daí um diagnóstico que, ao privilegiar a forma de base *griffithiana*, interrompe o ciclo buliçoso e ousado da década anterior. Ao fazer a opção pelo acerto de contas com o regime, usando a “conspiração exterior” contra a virtude sincera do herói, abusando dos signos da vitimização² e comunicado-se rapidamente com o público por meio da expiação do bem na luta contra o mal, o malogro da empreitada se faz presente, pois irrompe na estrutura da narração a atenuação do conflito, por uma pedagogia que não tenta a mínima abordagem racional.

O recorte da representação do jornalista é sintomático do encontro entre a abordagem atenuante e a objetividade que se instaura nas intervenções do jornalista. Em *Lúcio Flávio*, o jornalismo impresso cede lugar ao jornalismo televisivo. Caveirinha tinha um nome e uma mínima identidade; Marcelo é protagonista e mesmo na sua “inércia perplexa” faz ouvir sua voz; o repórter-fotográfico de *Brasil Ano 2000* é um agente de informação, pois a manipula e emite opinião. Nos anos 70, o jornalista começa seu processo de coadjuvante na progressiva mutação que leva o jornalismo a ser submetido aos ditames do marketing e das relações públicas no processo de comunicação. O repórter de televisão aparece de forma objetiva. Sua performance é a de quem não tem autonomia e as intervenções que faz permanecem no nível do jornalismo declaratório. Aparece sempre na companhia da polícia e se posta inicialmente num jogo de forças em que é elemento secundário (ver adiante comentário sobre a recepção no Brasil, contida nas teses sobre jornalismo, no livro *Sobre a televisão* de Pierre Bourdieu).

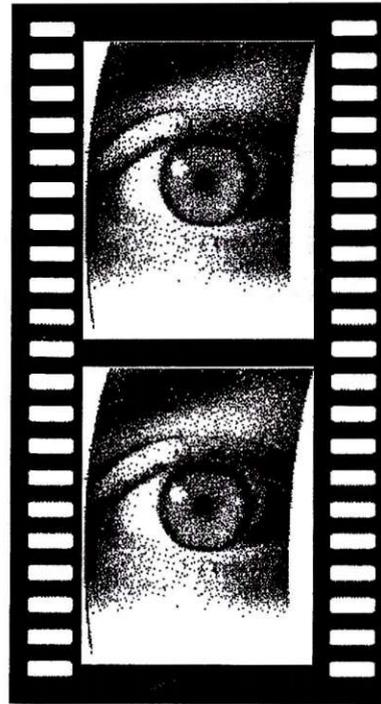
Sua participação insípida garante a objetividade jornalística. No momento em que Lúcio Flávio é preso pela polícia, o repórter entrevista Janice (Ana Maria Magalhães), mulher do bandido, e faz a pergunta: “Você está consciente de estar junto com um criminoso?”. Por outro lado, ouve mecanicamente o delegado para saber como foi o assalto. É o exemplo típico de um jornalista que sequer age com a perspicácia de Caveirinha. Seu movimento e fala são burocráticos. Em seguida às entrevistas, emite uma “opinião” rasa, clichê: “A população requer uma maior ação da polícia”.

Seu comentário é o exemplo cristalino da objetividade que passa a dominar praticamente todo o jornalismo brasileiro. Não há um encaminhamento no sentido da checagem da notícia. Ele ouve de forma mecânica os “dois lados” e sequer refaz o círculo da reportagem, pois não há o menor grau de investigação. Ele acredita na “verdade” da polícia, sem apurar os fatos. O assalto, na verdade, não

foi realizado pelo bando de Lúcio Flávio. É o Esquadrão da Morte, junto com alguns grupos da polícia, os quais não precisam mais dos seus serviços, que passam a informação falsa. Por fim, insiste com Janice que responde com o efeito melodramático: ela está ao lado dele porque o ama e por ser ele mais íntegro que muitos. Com um bebê nas mãos, no sentido de realçar a família e a intimidade pura do herói injustiçado, Janice corre do repórter e vai ao encontro do marido. Essa cena antevê o espetáculo da notícia, com a hegemonia do telejornalismo sobre o jornalismo impresso. A câmera posta-se dentro do carro e vemos Janice correndo com a criança na infrutífera tentativa de alcançar o olhar desesperançado do marido. Antes, ele tenta agredir o repórter, e outros cinegrafistas gravam a cena. Espetáculo armado, o repórter informa o que desconhece dos bastidores do crime organizado.

Guigui, em *Boca de ouro*, é utilizada e se utiliza de Caveirinha. Seu movimento indica algum grau de autonomia diante do que possa vir a ser notícia. Ela sabe da sedução do repórter com a linguagem e a imagem fotográfica. Janice não tem um Caveirinha que se arma de artimanhas da língua e da malícia para se contrapor; Guigui vai levando a notícia para o ponto que deseja. O repórter não perde o estímulo com a sinuosidade da história: entra num jogo, burla a intimidade do casal, propõe ser juiz de um atrito doméstico, invade o lar e tenta subtrair a notícia, o furo de reportagem. Vale tudo pela notícia. Mas há espaço ainda para a nuance do repórter e um pouco de autonomia. Caveirinha perde com a desistência de Guigui em fazer parte do espetáculo da notícia. É enganado, ludibriado e a cena de fracasso, em pleno centro do Rio de Janeiro, é memorável. Não ganhou o prêmio Esso e a psicologia, nova arma do jornalismo, não se mostrou eficaz. Porém, os dois Nelsons, mas principalmente o Rodrigues, jornalista de redação impressa, dá alguma margem ao atrevimento e ousadia de Caveirinha.

Babenco representa um jornalista sem alma e ousadia. Trancafiado pelos



rigores da censura e pela embrionária indústria de televisão que direciona a notícia para o espetáculo, resta um pálido entrevistador burocrático a apoiar o show melodramático de Janice. Resta-lhe a objetividade bisonha: fala em nome do povo que clama por mais segurança. Ao optar por essa representação, o cineasta esconde quase todos os procedimentos de bastidores efetuados pelas empresas de informação e pelo Estado, e os coloca na conta do jornalista. Faz um acordo com a Polícia Federal para não desnudar esse aparelho policial, sabendo, desde cedo, que essa corporação participou ativamente dos problemas com o Esquadrão da Morte. São acordos que o cineasta julga necessários, contudo, a fatura recai sobre o jornalista e uma corrupta polícia, da qual não se sabe se federal ou estadual. Ou seja, o manejo do filme, seguindo a cartilha griffitiana, é no sentido de camuflar responsabilidades, erguer um herói, reduzir a verdade – apesar de matar, roubar e compartilhar a corrupção do aparelho policial-, e evidenciar a “verdade íntima” contra uma “mentira pública”. A responsabilidade final em ascender o herói ao papel de vítima recai sobre o jornalista de óculos e bigode (o jornalista de *Lúcio Flávio* não tem nome), repórter de televisão, e seus colegas que participam da coletiva.

O jornalismo afeito à objetividade contribui para esse tipo de papel a ser desempenhado pelo jornalista. Assim como no melodrama³ de matriz americana, *Lúcio Flávio* cerca-se do jornalismo para legitimar uma ação da qual emerge a verdade do personagem. Sua verdade se nutre da natureza bondosa, corrompida pelo sistema, pelo qual tem rancor. O jornalista ressalta e reforça essa vitimização ao não escolher um pouco de subjetividade no trabalho com a notícia. Aparentemente, se posta contra o bandido do qual a sociedade quer se ver livre. Mas, na coletiva, as perguntas ingênuas, algumas superficialmente afoitas e outras completamente objetivas, fazem com que o tablado do mártir seja erguido. A uma pergunta sobre quanto já tinha roubado, ele responde “heroicamente” que “seria um pouco mais que os jornais te pagam

para fazer perguntas imbecis”. À outra indagação sobre quantas vezes fugiu da cadeia, responde para os jornalistas: “Vocês acreditam no que publicam os jornais?”. O recurso da objetividade cria as condições para o jornalismo escorar um herói e contribui para esconder outros poderes.

No final da década de setenta, a indústria da informação já tinha se modernizado o suficiente, e o acolhimento da objetividade veio facilitar a união de interesses entre as empresas e o governo militar. Financiada⁴ em grande parte pelo Estado, a imprensa dos anos 70 já não tem a mesma desenvoltura daquela do início e meados dos anos 60. Edifica-se um mecanismo na linguagem jornalística para dar conta da “mentira pública” narrada pelos jornais e televisões. É ela que fornece a certidão de confiabilidade entre o poder oficial e o poder da mídia. No plano narrativo, isso fica evidenciado nos momentos cruciais de ação da polícia, quando a imprensa é sempre coadjuvante. Em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, o jornalista Paulo Martins vive o impasse do aval ao governo. Nele, o jornalismo assume sua total ambigüidade perante o poder. Ele hesita, critica, adere, descre e fecha com o delírio:

Coloca-se a serviço do Partido quando este o pressiona, mas gosta muito da burguesia a serviço da qual ele está. No fundo ele despreza o povo. Ele acredita na massa como fenômeno espontâneo, mas acontece que a massa é complexa. A revolução não estoura quando ele a deseja e por isso ele assume posição quixotesca. No fim da tragédia, ele morre (Rocha, 1981).

Sua posição ambígua e quixotesca é sintonizada com uma identidade. Como o cineasta emprega o recurso da alegoria e despreza a narrativa linear, seu poder de intervenção é mais elástico, para não dizer autônomo. Com esse poder, o *cinema de autor* enaltece a figura do cineasta e abre-lhe os caminhos para a invenção. Daí a questão da escolha e os seus resultados. Mesmo ambíguo, o jornalista de *Terra em Transe* aposta na febre da dúvida e se

³ O uso do conceito de melodrama convida automaticamente a lembrança do cinema norte-americano. Mas o gênero sofreu atualizações e renovações tanto na Europa como no Brasil e até mesmo nos EUA. Na Europa, o exemplo clássico é Pedro Almodóvar com os filmes *Atome*, *De salto alto*, *Tudo sobre a minha mãe* e *Fale com Ela*. São filmes em que o melodrama é revisto, ironizado e elevado a formas mais sofisticadas de narrativa. No Brasil, o exemplo é Arnaldo Labor com suas adaptações de Nelson Rodrigues: *O casamento* e *Toda nudez será castigada*. Nesses filmes, o melodrama é intoxicado de “exageros”, que levam personagens ao delírio. Mesmo nas telenovelas brasileiras, houve a tentativa de atualização do gênero, procedimento abortado no início dos anos noventa, tendo como marco simbólico a novela *O Dono do Mundo*, de Gilberto Braga.

⁴ Sobre a questão do envolvimento entre imprensa, e Estado ver *Ideologia e técnica da notícia* (Lage, 1979), *O mundo dos jornalistas* (Travancas, 1993) e *Sobre ética e imprensa* (Bucci, 2000).

sufoca com as incertezas suscitadas. Há vida no delírio de Paulo Martins: seu medo e seu fascínio pelo poder, seu ódio e sua complacência com o povo ignorante e covarde, e sua “opinião comprada”, que caracteriza um jornalista acuado pelos poderes.

O contexto político da época favorecia, em parte, as ousadias já não permitidas em *Lúcio Flávio*. A escolha do tratamento da narrativa, o enfoque da temática e a opção pela comunicação rápida com o público, apesar do contexto político desfavorável, demonstram a opção de um cineasta por um tipo de representação. Assume-se uma narrativa na qual as possibilidades de ousadia na forma e no conteúdo são limitadas, e as escolhas emolduram e corroboram também um tipo de pensamento e opinião. Daí não haver espaço para a ambigüidade de Paulo Martins, a ousadia mesmo que derrotada de Caveirinha e a dualidade de forma e conteúdo de *O desafio*.

A opção pela objetividade derrota os jornalistas em volta da mesa onde se posta a Polícia Federal e Lúcio Flávio. Babenco tem na mesa a Polícia Federal (Estado oficial), o bandido-herói (a vítima), os dois policiais corruptos (o Estado paralelo) e os jornalistas (o poder que constrói a “mentira pública”). A câmera passeia pelo rosto dos jornalistas e as perguntas reforçam a verdade que só Lúcio Flávio possui; quando ele aponta para os dois policiais, desmascarando e abrindo o jogo sujo do qual se beneficiou, os repórteres não emitem uma só palavra e a porta se fecha para se ouvir a última frase em plano fechado: “Bandido é bandido e polícia é polícia”. Ou melhor: autêntico é autêntico e hipócrita é hipócrita, sacramentando a escolha do filme em atualizar o melodrama *griffitiano* do bem contra o mal. Lúcio salva o seu discurso e consegue a nossa simpatia. Confirmando a destinação consoladora do melodrama e seu apego à superfície dos fatos, só resta aos policiais a safda da sala, ou seja, a “safda de compromisso” de que nada vai acontecer, porque o que interessava no plano narrativo já foi feito: deixar o herói salvo moralmente. Resta

ao jornalista dar o suporte de “verdade”, tanto aos autênticos (Lúcio Flávio) quanto aos hipócritas (Polícia Federal e Civil), com a falsa neutralidade da objetividade jornalística.



Abstract

The portraiture of the journalist in brazilian movies of the 1960s is different from that of newspaper movies of the same period. In the films *Boca de Ouro*(1962), *O Desafio*(1965) e *Terra em transe*(1967) which discard melodrama as a narrative technique, the journalist is neither a hero or a villain. From the 1970s on, this approach extinguishes and brazilian newspaper movies became more similar to the american model. Lucio Flávio, o passageiro da agonia is an exemple of a new way of portraying the journalist in the brazilian cinema.

Key words: Cinema and journalism, newspaper movies, journalist, brazilian movie.

Bibliografias

- Bourdieu, Pierre. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*, 1985
- Bucci, Eugênio. *Sobre ética e imprensa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000
- Capuzzo, Heitor. *Lágrimas de luz*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999
- Eagleton, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- Lage, Nilson. *Ideologia e técnica da notícia*. Petrópolis: Vozes, 1979
- Rocha, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981
- Travancas, Isabel Siqueira. *O mundo dos jornalistas*. São Paulo: Summus, 1993
- Xavier, Ismail. *A força e os limites da matriz melodramática*. São Paulo: Revista USP, n.19, 1993