

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação
Doutorado em Comunicação

GISELE KRODEL RECH

BASEADO EM UMA HISTÓRIA REAL
O jornalismo como referência em Horror em Amityville

Bauru, SP
2019

GISELE KRODEL RECH

BASEADO EM UMA HISTÓRIA REAL
O jornalismo como referência em Horror em Amityville

Tese apresentada à Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação
da Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”, Campus
de Bauru-SP, para obtenção do
título de Doutora em Comunicação.

Orientação: Prof.º Dr.º Marcelo
Magalhães Bulhões

Bauru, SP
2019

Rech, Gisele Krodel.

Baseado em uma história real : o jornalismo
como referência em Horror em Amityville/ Gisele
Krodel Rech, 2019

210 f. : il.

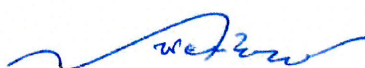
Orientador: Marcelo Magalhães Bulhões

Tese (Doutorado)-Universidade Estadual
Paulista. Faculdade de Arquitetura, Artes e
Comunicação, Bauru, 2019

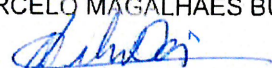
1. Jornalismo. 2. Cinema de Horror. 3. Fait
Divers. 4. Narrativas. 5. Tradução. I.
Universidade Estadual Paulista. Faculdade de
Arquitetura, Artes e Comunicação. II. Título.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE GISELE KRODEL RECH, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, DA FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO - CÂMPUS DE BAURU.

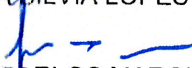
Aos 22 dias do mês de março do ano de 2019, às 09:00 horas, no(a) Auditório dos Programas de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHOES - Orientador(a) do(a) Departamento de Ciencias Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Profa. Adj^a. ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA do(a) Departamento de Comunicação Social / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Prof. Dr. JOSE CARLOS MARQUES do(a) Departamento de Ciencias Humanas / Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicacao de Bauru, Prof^a. Dr^a. LAURA LOGUERCIO CÂNEPA do(a) Programa de Pós-graduação em Comunicação / UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI, Profa. Dra VALQUIRIA MICHELA JOHN do(a) Programa de Pós Graduação em Comunicação / Universidade Federal do Paraná, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da TESE DE DOUTORADO de GISELE KRODEL RECH, intitulada **Baseado em uma história real: O jornalismo como referência do cinema de horror**. Após a exposição, a discente foi arguida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.



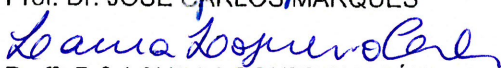
Prof. Adj. MARCELO MAGALHAES BULHOES



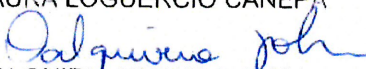
Profa. Adj^a. ANA SILVIA LOPES DAVI MEDOLA



Prof. Dr. JOSE CARLOS MARQUES



Prof^a. Dr^a. LAURA LOGUERCIO CÂNEPA



Profa. Dra VALQUIRIA MICHELA JOHN

AGRADECIMENTOS

A gratidão é, sem dúvida, um dos maiores sentimentos que permeiam o percurso produtivo de uma tese de doutorado. Ela começa a se manifestar no apoio daqueles colegas que o incentivam a participar do árduo processo seletivo dos programas de Pós-Graduação e, se necessário, repeti-lo. Reforça-se na compreensão do marido e da família de que sua vida, nos próximos quatro anos, será dividida entre muito trabalho e, conseqüentemente, muita falta de tempo. A gratidão também está na figura do orientador, que é quem nos acolhe de braços abertos para a batalha, tal como um fiel escudeiro, e não nos deixa esmorecer ante as dificuldades.

Depois, quando é dada a largada, a gratidão se reforça nos colegas que dividem os bancos da universidade, as viagens para aqueles que, como no meu caso, moram longe, e também as inquietações que cercam uma pesquisa aprofundada. De quebra, ainda há aqueles como Lilian Martins, que não só dividiram a atenção do nosso orientador Marcelo Magalhães Bulhões, como ofereceram uma cama aconchegante e conversas intermináveis nos dias de pouso em Bauru. Soma-se a ela a generosidade da nossa “irmã mais nova” Michele Braz, sempre disposta a ajudar, e dos secretários do Programa, Silvio e Helder. Citar cada um dos que contribuíram nesta caminhada resultaria em intermináveis páginas, pois, nessa seara, entram inclusive nossos colegas de trabalho, como meus pares do jornal Tribuna do Paraná, que conviveram comigo na parte mais decisiva da tese e tiveram paciência para aguentar minha vida dividida entre o trabalho de editora e o labor de pesquisadora. Ou ainda aos alunos da Universidade Estadual de Londrina, da Universidade Federal do Paraná e do Centro Universitário Internacional, que me estimularam e compartilharam minhas discussões, especialmente nas orientações de TCC.

Cabe, ainda, agradecer à Fundación Carolina, que me deu a oportunidade de alicerçar minha pesquisa sob a batuta do professor doutor Pedro Poyato Sánchez, da Universidade de Córdoba, na Espanha.

Por fim, fica o agradecimento aos membros da banca que aceitaram a missão de avaliar a minha tese. Muito obrigada aos professores Ana Silvia Lopes Davi Médola, José Carlos Marques, Laura Loguercio Cánepa e Valquíria John. E, é claro, ao meu orientador Marcelo Magalhães Bulhões.

*The oldest and
strongest emotion of
mankind is fear, and
the oldest and
strongest kind of fear
is fear of the
unknown.*

H.P. Lovecraft

*El cinéfilo y el
periodista tienen
algo en común:
una
inagotable
capacidad para
consumir vidas
ajenas y
para seguir
conservando la
capacidad de
assombro.*

Manuel Hidalgo

RESUMO

Apesar de recorrente como referência de filmes dos mais variados gêneros, os textos jornalísticos nem sempre ganham a devida atenção no âmbito da pesquisa cinematográfica. Nesta tese, busca-se lançar um olhar ao tema, direcionando o trabalho para as narrativas jornalísticas usadas como referencial para cineastas, que transformam em narrativa audiovisual a representação da realidade de uma história que ganhou as páginas dos jornais ou de um livro-reportagem. O foco da pesquisa é no cinema de horror, que costuma não apenas valer-se deste material, como também se utilizar do vínculo com a não ficção como estratégia para atrair o espectador com a promessa da reprodução de um “caso verídico”. Parte-se, pois, da hipótese de que a frase “baseado em uma história real” no início da película funciona como estímulo da curiosidade do espectador. Para o presente estudo, optou-se pelo clássico *Horror em Amityville* (*The Amityville Horror*, 1979), adaptado do livro-reportagem homônimo de Jay Anson, de 1977, que ganhou uma nova edição no Brasil neste ano, pela Darkside. O *remake* de 2005, cujo título é o mesmo, também faz parte da pesquisa. Como corpus de análise, também serão utilizadas reportagens do jornal *Newsday*, de Long Island, do período em que a história da casa supostamente mal-assombrada foi destaque e do crime que teria dado início à história de assombração. O objetivo desta pesquisa é analisar como se dá o entrelaçamento de narrativas jornalísticas, jornalístico-literária e cinematográfica, buscando neste labor apontar como foi o processo de tradução de um meio a outro pela transformação da própria mutação do verbal ao imagético e, ainda, como a representação do “real” permanece no filme, especialmente em referências diretas ao jornalismo. Por fim, e não menos importante, pretende-se avaliar como as estratégias narrativas que mesclam a representação do factual e da ficção cinematográfica são utilizadas com a intenção de provocar medo no espectador. O problema de pesquisa dirige-se à relação entre o discurso factual e o ficcional no trânsito entre jornal, livro-reportagem e filme, incidindo sobre a aferição de como a presença do jornalismo pode operar como estratégia de legitimação e credibilidade dos acontecimentos a serviço da narrativa de horror. Em síntese, o eixo interpretativo busca entender como o factual (presente no discurso jornalístico) é utilizado para potencializar e dinamizar o apelo do suspense, da curiosidade e do fascínio no âmbito da ficção.

Palavras-chave: Cinema de horror; Jornalismo; *Fait Divers*; Narrativas; Tradução.

ABSTRACT

Although recurring as a reference of films of varied genres, journalistic texts do not always gain an attention in the space of film research. In this thesis, the aim is to take a look at the theme, to direct the work to narrate the news narratives as a reference for the filmmakers, who transform the audiovisual narrative into a presentation of the reality of a winning story as pages of a book or a book - reporting. The focus of the research is horror film, which is not only a didactic material, but also makes use of a link with a strategy to attract the viewer with the promise to replicate a true case. It is therefore hypothesized that the phrase "based on a true story" at the beginning of the film works as a stimulus for the spectator's curiosity. For the present study, we opted for the classic Amityville Horror (1979 and 2005), adapted from Jay Anson's eponymous book, which won a new edition in Brazil this year by Darkside. The remake of 2005, whose title is the same, is also part of the research. As a corpus of analysis, reports from the Newsday newspaper of Long Island will also be used for the period in which the story of the supposedly haunted house was highlighted and the crime that would have started the haunting story. The objective of this research is to analyze how the intertwining of journalistic, journalistic-literary and cinematographic narratives occurs, seeking in this work to point out how the process of translation from one medium to another was transformed by the transformation of the mutation itself from the verbal to the imaginary and, the representation of the real remains in the film, especially in direct references to journalism. Last but not least, we intend to evaluate how the narrative strategies that combine the representation of factual and cinematographic fiction are used with the intention of provoking fear in the viewer. The research problem is directed to the relation between the factual and fictional discourse in the traffic between newspaper, book-report and film, focusing on the measurement of how the presence of journalism can operate as a strategy of legitimization and credibility of events in the service of horror story. In summary, the interpretative axis seeks to understand how the factual (present in the journalistic discourse) is used to potentialize and stimulate the appeal of suspense, curiosity and fascination in the scope of fiction.

Keywords: Horror movies; Journalism; Fact Divers; Narratives; Translate.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Trem com destino a Amityville	24
Figura 2 – Chegada à deserta estação de trem de Amityville	25
Figura 3 – Início da Ocean Avenue e detalhe da praça situada na entrada da rua	25
Figura 4 – A casa de Amityville	26
Figura 5 – Vista da frente da casa e da lateral, pelo lado oposto da rua	27
Figura 6 – Píer situado atrás da casa da Ocean Avenue	28
Figura 7 – Frame final do filme <i>A Casa do Silêncio</i> , que referencia Amityville	30
Figura 8 - Fato ou ficção: Você sabe a história real de Horror em Amityville?	31
Figura 9 – Revisitando os assassinatos de Horror em Amityville, 40 anos depois	32
Figura 10 – A história de Horror em Amityville vai a Hollywood	32
Figura 11 – Manchete de mais uma venda da casa de Amityville no <i>Newsday</i>	33
Figura 12 – A estreia de Horror em Amityville em destaque no <i>Newsday</i>	35
Figura 13 – Crítica de Horror em Amityville no <i>Newsday</i> na estreia do filme	36
Figura 14 – Pôster de divulgação do remake de <i>Horror em Amityville</i> (2005)	38
Figura 15 – Reportagem dos Lutz no jornal <i>Newsday</i>	67
Figura 16 – Reportagem sobre os assassinatos cometidos por Ronald DeFeo Jr.	68
Figura 17 – Capa do jornal <i>Newsday</i> relatando os assassinatos de Amityville	128
Figura 18 – Chamada de contracapa do <i>Newsday</i> sobre a chacina de Amityville	131
Figura 19 – Reportagem sobre a chacina ocorrida em Amityville	132
Figura 20 – Fachada da casa com a placa “high hopes” no filme de 2005	133
Figura 21 – O horário de 13h15 é referenciado duas vezes no filme de 1979	137
Figura 22 – O horário de 13h15 é referenciado três vezes no filme de 2005	137
Figura 23 – Continuação da reportagem sobre a chacina ocorrida em Amityville	139
Figura 24 – Capa que aponta Ronald DeFeo Jr. como culpado pelas mortes	140
Figura 25 – Manchete sobre a prisão no Today in <i>Newsday</i>	141
Figura 26 – Frame de uma das aparições do rifle usado na chacina	142
Figura 27 – Frame dos pais de Ronald dormindo antes de serem alvejados	144
Figura 28 - Frame reproduzindo uma das irmãs atingidas na cabeça	145
Figura 29 – Reportagem sobre a prisão no Today in <i>Newsday</i>	146
Figura 30 – Continuação da reportagem sobre a prisão de Ronald	147
Figura 31 – Repercussão da prisão de Ronald	148
Figura 32 – A sequência de abertura do filme começa com uma tempestade	150
Figura 33 – Frame da casa com as janelas iluminadas pelos tiros de rifle	151
Figura 34 – No fundo desfocado, é possível ver o assassino empunhando a arma	152
Figura 35 – O diretor reproduz o posicionamento no qual as vítimas foram mortas	152

Figura 36 – O gerador de caracteres reforça o espaço temporal da ação	153
Figura 37 – Investigadores encarregados do caso trocam informações	154
Figura 38 – Os corpos são colocados no carro funerário marca o final da sequência	155
Figura 39 – Gerador de caracteres auxilia na marcação do tempo e do espaço	156
Figura 40 – O casal Lutz é apresentado chegando à casa da Ocean Avenue	156
Figura 41 – A mesma casa dos assassinatos agora é mostrada de dia	157
Figura 42 – Escrita que reforça o vínculo da história com fatos	160
Figura 43 – Representação do casal DeFeo pouco antes de ser assassinado	161
Figura 44 – O plano não mostra o rosto do atirador, só a arma	161
Figura 45 – Reprodução dos arquivos da polícia reforça o vínculo com o real	162
Figura 46 – Um dos meninos assassinados é preparado para receber o tiro fatal	162
Figura 47 - Reprodução dos arquivos da polícia reforça o vínculo com o real	163
Figura 48 – Reconstituição da morte de Dawn, a irmã mais velha	164
Figura 49 – O assassino aponta a arma para o último membro da família	165
Figura 50 – Na introdução do filme, repórteres entrevistam autoridades policiais	166
Figura 51 – Recortes de jornal aparecem para reforçar a cobertura jornalística	167
Figura 52 – Autoridade policial, fonte oficial dos jornais, aparece em entrevista	167
Figura 53 – O investigador do caso também tem sua representação no filme	168
Figura 54 – A manchete da acusação a Ronald DeFeo Jr. também é reproduzida	168
Figura 55 – Na introdução do filme, os assassinatos são pontuados com GC	169
Figura 56 – Manchetes de jornais na abertura espetacularizam o caso	169
Figura 57 – A produção também providencia simulações de jornais	170
Figura 58 – Chegada de Kathy Lutz à biblioteca pública do condado de Suffolk	171
Figura 59 – A produção também providencia simulações de jornais	171
Figura 60 – As manchetes que culpam Ronald se seguem na de Kathy	172
Figura 61 – A produção também providencia simulações com fotos dos irmãos	173
Figura 62 – Os trechos que dizem que Ronald ouvia vozes também foram criados	173
Figura 63 – Os jornais também simulam a escuta das vozes aos 28 dias	174
Figura 64 – Os jornais simulam, ainda, foto da família	175
Figura 65 – Kathy Lutz olha atônita por conta das revelações dos jornais	175
Figura 66 – Kathy Lutz percebe as semelhança de Ronald com George	176
Figura 67 – Em mais um jornal simulado, Ronald aparece como “assombrado”	176
Figura 68 – Alegações da defesa se baseiam na insanidade de Ronald	177
Figura 69 – Na abertura da sequência, jornalista insere o rolo de filme para Kathy	178
Figura 70 – Ele explica como o sistema de busca funciona	178
Figura 71 – Dentro da redação do jornal, Kathy começa a sua investigação	179
Figura 72 – Kathy busca nos microfilmes as notícias sobre os assassinatos	180

Figura 73 – Kathy encontra o que busca sobre os assassinatos	180
Figura 74 – Kathy se assusta com a semelhança entre Ronald e George	181
Figura 75 – James Brolin, que interpreta George, aparece como Ronald no jornal	181
Figura 76 - Diagrama da casa de Amityville de inspeção feita em 1975	186
Figura 77 – Na abertura do filme de 1979 o livro-reportagem é referenciado	187
Figura 78 - O encerramento do filme reafirma que os Lutz nunca mais voltaram	188
Figura 79 - Frase nos créditos finais adverte para mudanças de efeito dramático	188
Figura 80 – Reportagem sobre o abandono da casa pelos Lutz	189

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 HORROR EM AMITYVILLE	24
2 O EXERCÍCIO NARRATIVO	40
2.1 NARRATIVAS JORNALÍSTICAS.....	45
2.1.1 <i>Fait divers</i> e sensacionalismo.....	59
2.2 NARRATIVAS JORNALÍSTICO-LITERÁRIAS.....	72
2.3 NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS.....	79
2.3.1 O gênero horror	83
2.4 O JORNALISMO COMO “MATÉRIA-PRIMA DO CINEMA”	88
2.5 ADAPTAÇÕES NA CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO	94
3 OS GÊNEROS DO DISCURSO	105
3.1 INTRODUÇÃO AO VEROSSÍMIL	109
4 O ENTRELAÇAMENTO DE NARRATIVAS	113
4.1 ANÁLISE CRÍTICA DA NARRATIVA JORNALÍSTICA.....	116
4.2 A NARRAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO FILME	121
5 POR UMA ANÁLISE COMPARATIVA	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	191
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	197
APÊNDICE.....	202

INTRODUÇÃO

Madri, 15 de fevereiro de 2015. Em uma sala do complexo cultural Matadero, um grupo de aspirantes à carreira literária assiste à aula de Técnicas de la inspiración: curso para escritores e curiosos, ministrado pelo professor Andrés Ibañez. No meio da turma de futuros escritores, eu me encaixo melhor no grupo de curiosos. E me surpreendo com a breve polêmica sobre de onde vêm as ideias das histórias que estão nos livros. Enfático, o mestre reforça que mesmo as histórias de ficção científica ou ainda aquelas de zumbis, cujos personagens não existem no chamado mundo real, têm ao menos um referencial do repertório vivenciado pelo escritor, pelo cotidiano do mundo que o cerca. Em síntese: mesmo uma obra ficcional tem, em maior ou menor grau, fragmentos da realidade. Por isso, muitas vezes, histórias do dia a dia ou publicadas na mídia servem de ponto de partida para uma obra literária. A mesma fonte de inspiração também se estende a outros produtos culturais, como o cinema.

Assim como outros gêneros cinematográficos, com bastante frequência, o cinema de horror apresenta ao público histórias “baseadas” no chamado mundo real – ou da não ficção. As referências podem ser encontradas, sobretudo, em filmes que narram crimes praticados por psicopatas, assassinas em série ou, ainda, 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” ou, de uma forma mais redundante, “baseado em fatos reais”. Na maioria dos casos, a “inspiração” vem de fatos noticiados pela mídia que, de alguma forma, despertaram a atenção de roteiristas e produtores.

Para captar o interesse dos espectadores, tais filmes utilizam a estratégia de se apoiar na narrativa jornalística, em especial, com o noticiário sensacionalista¹, já que ao menos a constituição do roteiro se serve de casos

¹ Para Angrimani (1995), “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”.

estampados em páginas de jornais ou veiculados na televisão, no rádio ou na web. E fortalecem esse vínculo chamando a atenção do público no início das películas.

Para citar alguns exemplos emblemáticos que abarcam esse tipo de construção narrativa, destacam-se *O Massacre da Serra Elétrica* (*The Texas Chain Saw Massacre*, 1974), baseado na história do assassino Ed Gein, *O Exorcismo de Emily Rose* (*The Exorcism of Emily Rose*, 2005), que levou às telas, de uma maneira inédita, a representação cinematográfica de um exorcismo calcada no julgamento de um caso ocorrido na Alemanha envolvendo uma jovem católica, Anneliese Michel, e *O Exorcista* (*The exorcist*, 1973), de William Friedkin, cuja história de um menino de 13 anos de Mount Rainer, Maryland, serviu de referência ao autor do livro que deu origem à película. O filme ficou tão marcado no imaginário popular que teve algumas sequências como *O Exorcista II – O herege* (*Exorcist II; The heretic*, 1977), *O Exorcista III* (*The Exorcist III*, 1989), *O Exorcista – O início* (2004) e *Domínio: Prequela de O Exorcista* (*Dominion: Prequel to the Exorcist*, 2005) “inspirou” outras produções audiovisuais. A Fox, atualmente, veicula uma série cujas referências são à história original da qual Friedkin se apropriou em 1973. Atualmente, os filmes baseados nas histórias do casal Ed e Lorraine Warren, como *Invocação do Mal 1 e 2* e *Annabelle 1 e 2*, também são sucessos de bilheteria.

Horror em Amityville (*The Amityville Horror*, 1979), escolhido para esta pesquisa, 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, em 2016, pela editora Darkside. Além de várias sequências que “pegaram carona” na história original, a película ganhou um *remake* em 2005, com o mesmo nome, estrelado por Ryan Reynolds e dirigido por Andrew Douglas. Em 2017, estreou no Brasil *Amityville, o Despertar* (2017), que conta a história de uma mãe que se muda para a casa com os dois filhos e revive os estranhos efeitos paranormais referenciados na história original.

A pesquisa que aqui se propõe vai se ater à relação direta entre as narrativas jornalísticas que servem de matéria-prima para as narrativas cinematográficas de horror e como se dá a representação efetiva do jornalismo nos filmes. O foco dirige-se ao processo de tradução intersemiótica no processo

de adaptação da linguagem jornalística à linguagem cinematográfica. Em meio ao percurso, no caso específico do objeto selecionado, depara-se com a narrativa jornalístico-literária, situada no território de fronteira entre a não ficção – os eventos narrativos que constituem o enredo –, e a ficção – a partir de recursos comuns às narrativas literárias, principalmente do romance, utilizados na configuração discursiva. Ao mesmo tempo, a pesquisa busca avaliar como o vínculo de um filme do gênero horror com as narrativas jornalísticas contribui como estratégia para a incitação do medo e curiosidade do espectador.

O problema de pesquisa está dirigido à relação entre o discurso factual e o ficcional no trânsito entre as matérias jornalísticas, o livro-reportagem e o filme, buscando a aferição de como a referência ao jornalismo, seja no roteiro, seja no engajamento direto com a exposição de cenas que retratam o material jornalístico nas telas pode operar como estratégia de credibilidade ou, melhor dizendo, legitimação dos acontecimentos a serviço do gênero horror. No eixo de interpretação, busca-se entender como a narrativa factual, essencial ao discurso jornalístico, é usada com o intuito de potencializar o apelo ao suspense e ao fascínio em uma narrativa ficcional. Portanto, toda a trajetória desta tese se baseia no entendimento de como funciona cada uma das narrativas envolvidas no processo de comunicação dentro de cada mídia.

Segundo Motta, o ato de narrar consiste em uma experiência enraizada na existência humana. "Todos os povos, culturas, nações e civilizações se constituíram narrando. É através de narrativas que recobrimos nossas vidas de significação" (MOTTA, 2012, p.12). 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, isso acontece por meio de uma atividade mimética que não se limita a copiar, mas reinventar criativamente o real a partir de determinado enquadramento noticioso.

A noção de enquadramento remete a uma passagem da obra *S/Z*, de Roland Barthes, a qual chama a atenção ao processo da descrição literária feita por um escritor, que também 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 o que Barthes aponta como cópia da cópia (pintada) do real, mesmo que essa pintura seja unicamente mental, projetada na mente do autor. Ainda segundo Barthes, o ato de descrever e narrar consiste em colocar uma moldura em um fragmento da realidade, o que acaba deixando outras tantas possibilidades de fora.

para poder falar do “real” é necessário que o escritor, por um rito inicial, transforme inicialmente esse real em objeto pintado (emoldurado); após o que, pode dependurar esse objeto, tirá-lo de sua pintura; em uma palavra, des-pintá-lo (despintar é fazer cair o tapete dos códigos, é ir, não de uma linguagem a um referente, mas de um código a outro código). (BARTHES, 1992, p.85)

As transferências de códigos sugeridas por Barthes começam no ato de “emoldurar” a realidade.. A presente pesquisa apoia-se nessa noção de enquadramento na representação da realidade, focando-se em três tipos de narrativas: a jornalística, a jornalístico-literária e a cinematográfica. A primeira funciona como fonte para a segunda, que se projeta imagetivamente na terceira. Neste exercício de tradução, há o reforço da credibilidade e a legitimação dos fatos quando referenciados nos filmes. De quebra, a representação cinematográfica de acontecimentos do mundo “real” ajudam a tornar menos efêmeros fatos que fazem parte da cobertura jornalística diária.

Em seu estudo do jornalismo diário, Mouillaud (2002) assegura que no corpo de um jornal há duas grandes funções enunciativas. O que ele chama de “fazer-saber” está diretamente ligada à finalidade do discurso do jornal de produzir um efeito do real. A segunda é o “fazer-crer”, 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. Em suma, o jornalista, em processo enunciativo, 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 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 como uma

atividade preocupada em difundir informações da atualidade, após a apuração de acontecimentos, busca a captação do movimento da própria vida. Sob tal perspectiva, a linguagem é tomada como um meio, não como fim em si mesma, uma vez que o jornalismo tem como algo intrínseco o propósito de tomar a existência, o mundo real, como algo a ser transmitido como produto revestido de credibilidade, como algo observável, comprovável e palpável, materializado em palavras. Neste labor, o jornalista faz as vezes de testemunha do real, promovendo sua apreensão e, ao mesmo tempo, buscando compreendê-lo. O cinema, quando se apropria desses relatos jornalísticos, acaba por deixar “pistas” deste mundo real, não necessariamente apenas nos documentários, mas também em filmes de ficção que dramatizam histórias que, outrora, já estiveram no noticiário.

Nessa espécie de testemunho da vida cotidiana, são processadas escolhas de personagens da “vida real”, que podem promover uma identificação com o leitor ou até mesmo um processo empático. Tal aspecto pode associar-se ao que Ferrari e Sodré (1986) chamam de humanização do relato, que é vinculada à emotividade e acentua-se à medida em que o relato for feito por alguém que não apenas testemunha a ação, mas participa dos eventos. O repórter é o profissional que está presente ao local da cena e serve de ponte entre o leitor, o acontecimento e seus personagens. É como se o leitor projetasse o fato por meio do testemunho do jornalista. “Ao lado disso, os fatos – e as referências a que estão ligados - serão relatados com precisão, garantindo, mais ainda, a verossimilhança”. (FERRARI; SODRÉ, 1986, p.15)

A partir das escolhas do jornalista na constituição do texto, o que está em movimento e tem vida própria, ou seja, personagens e fatos da chamada vida real, ganha um referencial estático ao ser textualizado, codificado por meio de palavras. Quando ocorre esta projeção da representação do mundo real no jornal e o cinema de horror se apropria deste referencial, a hipótese é que o cinema, que já possui a impressão de realidade inerente à sua natureza técnica, ganhe ainda mais nuances de verossimilhança.

“Escrever com luz”, que traduz o exercício da cinematografia, seria

valer-se do sistema de signos do cinema para narrar uma história. Para Martin (2003), a peculiaridade da linguagem do cinema diz respeito à possibilidade de servir de prova documental, ressuscitando o passado e atualizando o futuro. Mais do que isso, a linguagem cinematográfica confere a uma imagem ou a um fato fugaz maior pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano, inclusive do que é retratado nos jornais. Para o autor, 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 à 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, a principal hipótese é que pode intensificar o apelo junto ao espectador. É nesse “poder emocional” do cinema que se busca justificar a hipótese de que a presença de elementos do universo jornalístico como referencial nos filmes de horror pode potencializar atração e apelo junto ao grande público.

A literatura sempre ofertou grande repertório para o cinema por meio da adaptação literária ou, se preferirmos, transcrição do verbal literário para o cinematográfico. O que acontece também com o material narrativo do jornalismo, outra fonte inesgotável para películas. No entanto, quando o assunto é adaptação literária, há significativa produção teórica que percorre os caminhos das narrativas e a transcodificação da palavra em imagem movente. Já os estudos que premiam as relações entre jornalismo e cinema – e o entrelaçamento de seus sistemas de signos e narrativas – ainda carecem de um olhar mais dedicado e intenso, especialmente na busca por um esforço teórico que trata do processo de transcrição entre o discurso narrativo jornalístico e o discurso da ficção cinematográfica – ou em termos mais simples, da adaptação jornalística. Senra faz uma análise dessa relação voltada, de modo mais contundente, à representação do jornalista nas telas, mas lembra que o jornalismo pode surgir nas telas do cinema como

manifestação do 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 que justificam a busca da exploração do tema de pesquisa proposto nesta tese, pela importância de tratar da adaptação de uma narrativa jornalística ou jornalístico-literária à cinematográfica e os efeitos discursivos que tais incorporações buscam promover nos termos de incitação emocional do espectador do gênero horror.

Analisar essa relação estreita, com foco no referencial jornalístico como fonte para a estratégia de envolvimento emocional no gênero horror no âmbito do cinema, é uma forma de avaliar as relações entre as formas narrativas. Interessa-nos como se dá o processo de transcrição e como ela é relevante na perpetuação de um fato, prorrogando sua validade para muito além das notícias do dia a dia, que se esgotam tão logo surgem outras consideradas mais relevantes. Ao fim e ao cabo, pretende-se avaliar interseções e relações do jornalístico e jornalístico-literário com o cinematográfico no que concerne às histórias “sobrenaturais” ou criminais.

Esta tese está estruturada em cinco capítulos. O capítulo de abertura detalha os objetos da pesquisa, que consistem nas duas versões do filme *Horror em Amityville* (1979 e 2005), na tradução brasileira do livro- reportagem de Jay Anson, *The Amityville Horror* (1977), que pela editora Darkside ganhou o título de *Amityville* (2015) e, por fim, e não menos importante, nas matérias publicadas pelo jornal *Newsday*, tanto no período dos assassinatos dos DeFeo, como no material publicado quando os Lutz foram à imprensa para relatar o suposto caso de assombração que sofreram na casa. A coleta de dados do material jornalístico foi realizada no arquivo do jornal, em investigação realizada em agosto de 2016 na *New York Public Library*.

No segundo capítulo, onde é construído o alicerce teórico desta pesquisa, há um percurso pelas narrativas jornalística, jornalístico-literária e cinematográfica, com o aprofundamento nas peculiaridades do jornalismo sensacionalista, literário e, ainda, no gênero horror do cinema. Na discussão sobre as narrativas jornalística, é mister passar por temas como critério de noticiabilidade, a particularidades do texto de jornal e a discussão que permeia o sensacionalismo e o *fait divers*. Apesar de o caso de Amityville ter tido

grande repercussão em outros meios de comunicação, como televisão e rádio, optou-se pela utilização do referencial contido nos textos do jornal *Newsday* porque no livro-reportagem de Jay Anson há constante referência ao periódico. O capítulo traz, ainda, ainda uma revisão sobre os textos dos jornais, que se diferenciam sobremaneira, como já foi apontado, do texto presente em outras mídias.

A presença de apontamentos sobre critérios de noticiabilidade se justificam pela busca do entendimento, em partes, do porquê de a notícia do crime cometido por Ronald DeFeo Jr ter tido tanta atenção da imprensa, bem como o seu julgamento. Ou, ainda porque, um ano depois, o caso de assombração relatado pela Família Lutz ganhou atenção da imprensa. Vale ressaltar que a despeito da tese trazer apenas uma reportagem do *Newsday* sobre o caso de assombração, o fato de Jay Anson ter escrito um livro-reportagem que se tornou *best seller* no final dos anos 70 revela o alcance midiático do caso, que acabou sendo considerado o que os norte-americanos classificam como *hoax*, que em tradução livre quer dizer um embuste, ou seja, uma tentativa de enganar as pessoas, dando a uma mentira um caráter verídico. Neste sentido, a legitimação do caso nos jornais, deu à narrativa um caráter de veracidade.

A lógica do critério de noticiabilidade utiliza nos dois casos acima citados apontam para uma seara muito particular do jornalismo: o *fait divers*, cujas primeiras referências, segundo Marlyse Meyer (1996), remontam do ano de 1863, com o surgimento do *Le Petit Journal*, em Paris. Para essa discussão, vale-se do trabalho de Roland Barthes, que tratou do tema em *A estrutura dos fait divers*, texto contido em seus *Ensaio Críticos* publicados em 1964. O referencial barthesiano também foi utilizado pela pesquisadora Marlyse Meyer, cujo objeto de investigação segue por outro caminho, o dos folhetins.

Os *faits divers* também ganham a atenção de autores como Edgar Morin e Danilo Angrimani, que o encaram em uma perspectiva sensacionalista¹, cuja terminologia também tem sua necessária exploração. Os jornais sensacionalistas ou as notícias sensacionalistas, sejam voltados para celebridades ou crimes, têm como “mote” a intenção de provocar sensações por meio de escândalos e exageros, o que os tornam alvos de muitas críticas pela linguagem popular, pelo tom e pelo destaque que dão a determinadas notícias que passam longe da relevância social preconizada pela deontologia do jornalismo. E, diferentemente dos *faits divers*, costumam ter continuidade, até que surja algo que desperte maior atenção do público. No caso de Amityville, em especial, o sensacionalismo se fortalece na ampla cobertura dada ao assassinato múltiplo cometido por Ronald DeFeo, e o *fait divers* se traduz à perfeição a partir do significado do termo.

Ainda no capítulo dois, que trata do exercício narrativo, é dada atenção à discussão a respeito do chamado jornalismo-literário, que habita a tênue linha entre a “objetividade” jornalística e os recursos expressivos da literatura. Apesar de, costumeiramente, ter como conteúdo temas socialmente relevantes, nem sempre isso acontece. Os relatos de crimes horrendos ou de casos com nuances de sensacionalismo é um tanto quanto comum. Um exemplo claro é um dos objetos desta pesquisa. O livro-reportagem de Jay Anson conta a história da Família Lutz com uma construção textual que contém marcas da literatura, sobretudo em afinidade com a prosa romanesca do século XIX, como o uso de descrição aprofundada dos detalhes das cenas para que o leitor construa mentalmente o ambiente onde se passa a ação ou ainda o uso de diálogos entre os personagens principais da história. Entretanto, é inegável que a temática, que foi classificada como farsa por muitos críticos, tem maior relação com entretenimento para aqueles que gostam de obras de suspense do que elementos suficientes para provocar maiores discussões no âmbito social, característica marcante de livros como

¹ Para Angrimani (1995), “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”.

*Hiroshima*², de John Hersey ou qualquer um dos títulos escritos no período do *New Journalism*³. O jornalismo literário e os livros-reportagem serão temas embasados pelos estudos de Marcelo Bulhões, Edvaldo Pereira Lima e Tom Wolfe.

Depois de apontadas as características, a estrutura e as estratégias do texto jornalístico e jornalístico-literário, parte-se para os apontamentos sobre a narrativa cinematográfica e o gênero horror, com atenção, ainda, ao jornalismo como matéria-prima do cinema e o processo de adaptação na construção dos roteiros de filmes. A intenção, inicialmente, é explorar algumas particularidades do ato de escrever com luz, que tem como principal aliado a imagem, que se constitui em importante elemento de reforço narrativo. No cinema, uma das principais estratégias narrativas é o uso de elementos imagéticos para contar uma história. O texto escrito segue tendo importância, especialmente na construção de diálogos presentes no roteiro, mas conta com o reforço do que alguns autores chamam de texto imagético, elemento narrativo fundamental de uma obra cinematográfica.

No âmbito do cinema, é fundamental trazer, mesmo que de modo breve, algumas discussões que cercam a construção de um roteiro de filme, que passa não apenas por elementos formais, como também por aspectos relativos ao conteúdo e às fontes de referência. Nomes como Linda Seger, Linda Hutcheon e Syd Field, considerados grandes referências quando o assunto é roteiro, não poderiam ficar de fora em um trabalho cuja discussão diz respeito justamente à apropriação de uma narrativa jornalística que tem sua narrativa transformada em filme. Entender o processo da construção de um roteiro é fundamental para avaliar como se dão as transformações narrativas de uma história da “vida real” que ganha elementos ficcionais para chegar ao grande público como entretenimento nas salas de cinema. Aliás, por se tratar de um título que passa longe do cinema de autor, a intenção é

² *Hiroshima* é um livro escrito por John Hersey logo depois da Segunda Guerra Mundial, publicado em 1946 na revista *The New Yorker*, que traz relatos das vítimas das bombas nucleares de Hiroshima. A obra é considerada uma das primeiras grandes referências do gênero jornalismo literário.

³ O *New Journalism* foi um fenômeno que teve parte nos Estados Unidos nos anos 60 e 70, encabeçado por nomes como Tom Wolfe, Truman Capote e Gay Talese, entre outros. Nas obras de não ficção, eram utilizados recursos da literatura para tratar de questões sociais.

recorrer aos estudos de David Bordwell, uma referência quando o assunto é o cinema narrativo de Hollywood.

Ainda na seara cinematográfica, percorre-se o referencial do cinema de horror, que teve origem na gênese do cinema, mas se fortaleceu nos Estados Unidos especialmente após os investimentos feitos pela *Universal* a partir dos anos 30. No segmento do horror, atenção especial é dada às películas que tratam de casas mal-assombradas, um tanto recorrente nos filmes do gênero, e nos filmes que recebem a chancela de baseado em uma história real, como é o caso de *Horror em Amityville*. Assim como traz o debate sobre as histórias dos jornais que são levadas às telas, o subcapítulo comenta teorias da adaptação para destrinchar a adaptação jornalístico-literária que se do livro de Jay Anson para o cinema e, especialmente, no vínculo direto do filme com o referencial jornalístico. O que sobra do real jornalístico na transposição da história à tela?

O terceiro capítulo traz a questão do gênero e da verossimilhança como foco da discussão. Ater-se a estes dois pontos é primordial para entender como se dá a efetivação dos discursos nos três tipos de narrativas premiados por esta tese, bem como para reforçar a importância do vínculo ao jornalismo para o processo de fortalecimento da verossimilhança, já inerente ao cinema.

Depois de construído o escopo teórico, o capítulo quatro da tese trata da base metodológica utilizada para o processo de análise. Primeiro, é dada atenção ao processo de análise crítica da narrativa jornalística, já que as reportagens do *Newsday* e o livro-reportagem de Jay Anson pertencem a esta seara.

No que concerne aos filmes, a análise proposta por Laurent Julier e Michel Marie é o ponto de partida para a seleção de sequências a serem tomadas como referência em cada uma das duas versões da película. Por fim, e não menos importante, parte-se para a metodologia de análise de adaptação e para o entendimento do processo de narração proposto por Bordwell (2013). A construção metodológica se debruça, ainda, em como se dá a tradução intersemiótica na produção de sentido no texto fílmico e como se dá o

processo de transformação imagética de fatos do chamado mundo real retratados nas duas películas.

No último capítulo, que ocupa parte significativa da tese, é feita a análise correlacionada do texto jornalístico, do texto jornalístico-literário e do texto fílmico, com vistas à compreensão das aproximações e distanciamentos entre as narrativas por meio do apoio metodológico de Motta. Quais as estratégias narrativas utilizadas para contar a história de Amityville nas três mídias? Como se dá o processo de tradução das palavras em imagem? O que sobra do efeito do real e se fortalece como estratégia no processo de geração de medo do espectador? Estas são algumas das respostas que se buscam nesta pesquisa e abarcam o problema de pesquisa, que busca identificar e compreender o trânsito entre o factual e o ficcional no processo de tradução do texto jornalístico ao texto imagético. Por meio do processo analítico, pretende-se atingir o objetivo de entender como se dá o entrelaçamento das narrativas jornalísticas, jornalístico-literária e cinematográfica na adaptação dos fatos retratados no jornal e no livro-reportagem aos filmes. E, ao fim e ao cabo, confirmar a hipótese que o vínculo com o real por meio da aproximação da trama com o jornalismo se confirma como estratégia no processo de apelo junto ao público.

Para o filósofo Noël Carroll (2003, p.153), o objeto do horror artístico é aquilo que está fora de nossa compreensão racional. “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 do material jornalístico em filmes de horror: reforçar em nosso cotidiano o medo do desconhecido e do inexplicável.

1 HORROR EM AMITYVILLE

Nova York, 8 de agosto de 2016. O calor do verão no Hemisfério Norte nessa época do ano estava muito intenso. Eu já havia me decidido pelo meu objeto de pesquisa quando segui para os Estados Unidos, a fim de fazer uma intensa coleta de dados. Às vésperas da viagem de volta, depois na imersão no caso de Amityville, tive um rompante ao me deparar com as portas da New York Public Library fechadas naquele domingo ensolarado. Como o local só abriria em duas horas, decidi levar a cabo um fragmento do meu plano inicial, um tanto quanto inatingível: escrever as “considerações finais” da tese dentro da casa da Ocean Avenue! Depois de uma breve pesquisa pela internet para saber que condução tomar até o subúrbio nova-iorquino, eu segui para a Penn Station, de onde partiam os trens para Amityville.

Figura 1 – Trem com destino a Amityville.



Fonte: Fotografia da autora, em agosto de 2016.

Resoluta, comprei um passe de ida e volta para meu destino, lembrando-me de marcar no Google Maps o endereço 112 Ocean Avenue. Depois de passar pelo povoado de Suffolk, tão referenciado na obra de Jay Anson, o trem chegou à estação de Amityville, me tomando por um misto de excitação e apreensão. Apenas eu e mais uma pessoa descemos na esvaziada estação naquele domingo.

Figura 2 – Chegada à deserta estação de trem de Amityville.



Fonte: Fotografia da autora, em agosto de 2016.

Assim que coloquei os pés na cidade, deparei-me com algo que estava muito mais próximo de um cenário de um filme de apocalipse com zumbis do que, necessariamente, de casa assombrada. A cada quadra caminhando solitariamente nas ruas vazias, percebia que meu plano de almoçar na cidade seria frustrado. Todo o comércio estava fechado. Nos quintais das casas, nenhum sinal de churrasco ou de crianças aproveitando o final de semana.

Com um frio na barriga e muito calor na cabeça naquele dia típico de verão, fui seguindo a indicação do caminho, sentindo as batidas do meu coração aumentarem a cada constatação de que estava próxima da Ocean Avenue. E, enfim, a encontrei.

Figura 3 – Início da Ocean Avenue e detalhe da praça situada na entrada da rua.



Fonte: Fotografia da autora, em agosto de 2016.

A beleza do lugar se contrapunha à ciência de que ali, naqueles arredores tão bucólicos, havia ocorrido uma história tão sinistra, cujos ecos ressoam no imaginário popular até os dias de hoje. Segui caminhando pela rua, repleta de casarões coloniais bem conservados, com belos jardins sem cercas, algo raro no Brasil. Não precisei confirmar que a casa mudou de número quando me deparei com ela. As janelas, um pouco diferentes das vistas no filme, não escondem a arquitetura tão propalada no cinema. Outra pista de que, de fato, estava diante da casa foi uma discreta cerca de madeira e uma placa pouco amistosa alertando aos mais audaciosos que é proibido ultrapassar os limites do terreno.

Figura 4 – A casa de Amityville



Fonte: Fotografia da autora, em agosto de 2016.

Obediente que sou, contentei-me em tirar algumas fotos perto da casa. Quando estava indo explorar a arquitetura da frente da residência, que não é voltada à rua, eis que ouço alguém tocar no meu ombro. Em uma fração de segundo, meu coração chegou à boca e prometi a mim mesma que desistiria desse objeto amaldiçoado! Quase que imediatamente, passei a tomar uma sonora reprimenda de um vizinho, que entre outras coisas me mandava sair dali. Com repertório de quem já assistiu a centenas de filmes de horror, comecei a me imaginar trancafiada em um porão sendo castigada pela audácia de perturbar a paz da vizinhança da Ocean Avenue. Mais do que depressa, me desculpei e tomei o rumo de volta à avenida em uma velocidade próxima a de

uma corrida olímpica.

Figura 5 – Vista da frente da casa e da lateral, pelo lado oposto da rua.



Fonte: A autora, em agosto de 2016.

Distante do homem que tanto me assustou, encontrei uma espécie de lanchonete aberta e parei para comprar algo para refrescar a minha garganta seca. Sentei na pracinha para recuperar o fôlego e não é que o rapaz surgiu novamente? Estava prestes a gritar, quando percebi que ele agora tinha um tom amistoso. Pedindo desculpas, explicou mais calmamente que a visita de curiosos incomoda os moradores, que gostariam de deixar a história da casa no passado.

Solícita, expliquei que Horror em Amityville é o objeto da minha tese de doutorado e quem estar frente a frente com a casa era uma forma de fortalecer o elo com a verossimilhança da história contada pelos Lutz no livro de Jay Anson e reproduzida nas telas. Pedi desculpas, mais uma vez, e depois de uma última foto – desta vez do pequeno canal que passa por trás das casas, que nada mais é do que o veio de água conectado à casa de barcos que faz parte dos acontecimentos relatados no filme – parti de volta a Manhattan.

Figura 6 – Píer situado atrás das casas da Ocean Avenue..



Fonte: Fotografia da autora, em agosto de 2016.

Com o relato desse episódio em Amityville, inicia-se outra aventura: o desenvolvimento desta tese. Neste capítulo de abertura, a intenção é apresentar detalhes sobre o *corpus* da pesquisa, que virou objeto de análise por se encaixar à risca na gênese da investigação. A partir da iniciativa inicial de pesquisar relações entre o jornalismo e cinema de horror, foi necessário um levantamento laborioso de periódicos e livros para chegar à escolha do filme *Horror em Amityville* (1979), de Stuart Rosenberg que, segundo o site The Internacional Movie Database (IMDB) teve um orçamento de US\$ 4,7 milhões e arrecadou US\$ 86.4 milhões. Como já foi dito na introdução, o filme teve um remake em 2005, que também entra no processo analítico. Trata-se de uma película que oferece elementos fundamentais aos propósitos que passaram a amadurecer, uma vez que houve a adaptação de um livro-reportagem e uma intensa cobertura da mídia do caso até a história ganhar as telas dos cinemas, além de explorar o referencial jornalístico direto em algumas passagens, como fortalecimento do discurso de verossimilhança. O pormenor da versão de 1979 é a ausência da inscrição baseado em uma história real, uma precaução judicial pela repercussão que a adaptação estava gerando à época de sua produção. No entanto, o crédito direto ao livro-reportagem de Jay Anson, bestseller da época, no início e no final do filme, reforçam o caráter de história real da obra. Graças à distância temporal do remake em relação ao filme original, a frase “baseado em uma história real” aparece na versão de 2005.

Apesar de não ter tido a repercussão de *O Exorcista* (1973), que

aterrorizou a geração dos anos 70, o filme cuja introdução remete à história do assassinato da família DeFeo, de Long Island, New York, para se desenrolar em outras ocorrências estranhas em uma casa do subúrbio, possui ampla relação com o jornalismo. Os assassinatos cometidos por Ronald DeFeo foram amplamente noticiados em 1974, quando o primogênito foi preso acusado da morte dos pais e de quatro irmãos e afirmou ter sido ordenado por espíritos que estariam assombrando a casa. Meses depois, a família Lutz, que comprou a residência onde aconteceram os assassinatos, ganhou as páginas de diversos jornais e da mídia em geral na região de Nova Iorque com relatos de que os supostos espíritos malignos que perturbaram Ronald DeFeo Jr. tinham voltado a se manifestar – a família deixou a casa apenas 28 dias após instalar-se nela. O que despertou a atenção para o objeto não foi apenas a relação direta com fatos noticiados em jornais, reforçados com o referencial do jornalismo, mas também a estreita relação com um livro-reportagem e aos estudos sobre adaptação cinematográfica. Outro ponto chave é a longevidade do caso, que continua despertando o interesse de roteiristas, que desenham histórias “inspiradas” em relatos semelhantes dos anos 70.

Vale reforçar que a história de Amityville está tão intrínseca nas narrativas do cinema de horror que é recorrente não apenas nas sequências da franquia, como também em outros filmes que tratam de fenômenos sobrenaturais. É o caso do canadense *A Casa do Silêncio*, de 2015, que traz em seu desfecho a fuga de mãe e filho possuídos pelo mal deixaram a cidade onde estão e rumarem para Amityville - uma placa na estrada dá essa indicação.

Figura 7 – Frame final do filme *A Casa do Silêncio*, que referencia Amityville.



Fonte: *A Casa do Silêncio*, 2015.

Outro filme recente, sucesso da “franquia” *Invocação do Mal*, que trata de casos investigados pelo Casal Warren, faz referência à casa de Amityville em seus primeiros 20 minutos, quando os personagens Ed e Lorraine fazem uma sessão na residência, na abertura de *Invocação do Mal 2*, que trata de uma outra construção mal assombrada, desta vez na periferia de Londres.

Vale lembrar que tal fragmento do filme foi inspirado no primeiro capítulo do livro *Ed e Lorraine Warren - Demonologistas*, de Gerald Brittle, que reúne diversos casos “sobrenaturais” investigados pelo casal, que se tornou conhecido em todo o mundo devido ao tipo de trabalho que realizavam.

Tais películas só reforçam a convicção de que, apesar de o caso remeter aos anos 70, com o primeiro filme lançado em 1979, a história é revistada de modo recorrente, como se, a partir dela, se estabelecesse a garantia de sucesso dentro do gênero horror.

Inicialmente, nosso trabalho se dirige ao noticiário do jornal *Newsday*, de Long Island, New York, ao livro-reportagem de Jay Anson, *Horror em Amityville (Amityville's Horror – The real story)* e aos filmes *Horror em Amityville* (1979), precursor das outras seis películas que fazem algum tipo de referência à casa supostamente mal-assombrada, e, também, na versão mais recente do filme: *Horror em Amityville* (2005). Embora o foco do labor esteja nas três

narrativas, nada impede que haja referências a outros desmembramentos da história, já que até hoje o próprio *Newsday* faz menções ao caso a cada data marcante. No material jornalístico publicado no *Newsday* no dia 13 de novembro de 2014, por exemplo, apresentado na figura 8, que marcou os 40 anos dos assassinatos, é feita a introdução para um *quiz* que foi publicado no site do jornal chamando os leitores a identificarem o que é verdade ou ficção na história original de Amityville.

Figura 8 – Fato ou ficção: Você sabe a história real de Horror em Amityville?

TOWNS LONG ISLAND

Fact or fiction: Do you know the real Amityville Horror story?

Updated November 13, 2014 7:27 AM



Ronald DeFeo Jr.'s trial began in October 1975, 11 months after the slaying of his family. His defense attorney, William Weber, tried to make the case that DeFeo Jr. was innocent by reason of insanity, but on Nov. 21, 1975, a jury found DeFeo Jr. guilty of six counts of second-degree murder. He was sentenced to six concurrent 25-year-to-life sentences. (Credit: Newsday / Don Jacobsen)

Fonte: www.newsday.com – 13/11/14

O *Newsday* também publicou, na mesma data, uma extensa reportagem contando não apenas “todos” os detalhes da história que cerca a casa da Ocean Avenue (Figura 9), mas fazendo menção ao livro de Jay Anson e aos títulos cinematográficos (Figura 10) que orbitam em torno do caso.

Figura 9 – Revisitando os assassinatos de Horror em Amityville, 40 anos depois.



Fonte: www.newsday.com – 13/11/14

Figura 10 – A história de Horror em Amityville vai a Hollywood.



Fonte: www.newsday.com – 13/11/14

O periódico costuma dar destaque em seu noticiário quando a casa está à venda ou quando foi comprada por alguém. Em algumas ocasiões, o jornal publicou fotos detalhadas do interior da casa, sempre marcando o vínculo da residência em estilo colonial com a macabra história.

Figura 11 – Manchete de mais uma venda da casa de Amityville no Newsday.



Fonte: www.newsday.com – 10/02/17

A aparente obsessão do *Newsday* pela história de Amityville não está diretamente ligada à linha editorial do jornal. Apesar de o tabloide ser considerado mais "popular" do que um *The New York Times*, por exemplo, o periódico não é reconhecido como um jornal sensacionalista, como o *The National Enquirer*. Mas é inegável que notícias de crimes, especialmente de grande repercussão, como foi o caso dos DeFeo, sempre estiveram presentes nas edições do jornal, mesmo que o "tom" das notícias não tenha sido exagerado, ou seja, explorado, se comparado com outros periódicos assumidamente sensacionalistas. A publicação também abriu espaço para que os Lutz contassem a história das supostas assombrações sofridas por eles na casa da Ocean Avenue. Não à toa, até hoje o jornal volta ao caso de Amityville.

A história da família Lutz não chamou a atenção apenas dos jornais e emissoras da época em que o crime ocorreu. O jornalista Jay Anson,

atento aos peculiares relatos sobre o caso, manteve contato com a família, que estava disposta a apagar o caráter sensacionalista que estava cercando a história deles. O autor propôs, então, escrever um livro-reportagem, que contaria a trajetória dos 28 dias passados pela família na casa por meio de uma narrativa que se aproximasse da literatura. Vale aqui, lembrar, que o livro foi escrito em 1977, quando o jornalismo literário nos Estados Unidos gozava de grande prestígio com o fenômeno do *New Journalism*, que será melhor explorado mais adiante nesta tese.

Independentemente da qualidade jornalístico-literária da obra de Anson, ela cumpre “pré-requisitos” básicos de um livro-reportagem. Mais precisamente, tomando como referência Lima (2009, p.52), tem as características do que o autor chama de livro-reportagem-depoimento, já que “reconstitui um acontecimento relevante, de acordo com a visão de um participante ou de uma testemunha privilegiada”. Anson debruçou-se em uma série de relatos dos Lutz, que esmiuçaram os 28 dias que passaram na casa, supostamente presenciando manifestações paranormais. O autor também ouviu clérigos, em especial o Padre Mancuso, que teria sentido a estranha “presença” na casa. Aliás, deve-se ressaltar que a utilização de pessoas ligadas à igreja na narrativa, como uma instituição consolidada da sociedade, fortalece o efeito de verossimilhança à história, tal como a referência direta ou indireta ao jornalismo. A primeira edição, de 1977, alçou o livro à condição de *best seller* nos Estados Unidos e segue, até hoje, recebendo novas edições. No Brasil, a editora Darkside, reconhecida por ser afeita a temáticas literárias de ligadas a crimes e ao “sobrenatural”, lançou uma edição de capa dura em 2016, que será o referencial em português utilizado nesta tese. Para esta investigação, utilizamos também a obra original em inglês, a qual se recorre em pontuais momentos para a conferência da tradução brasileira.

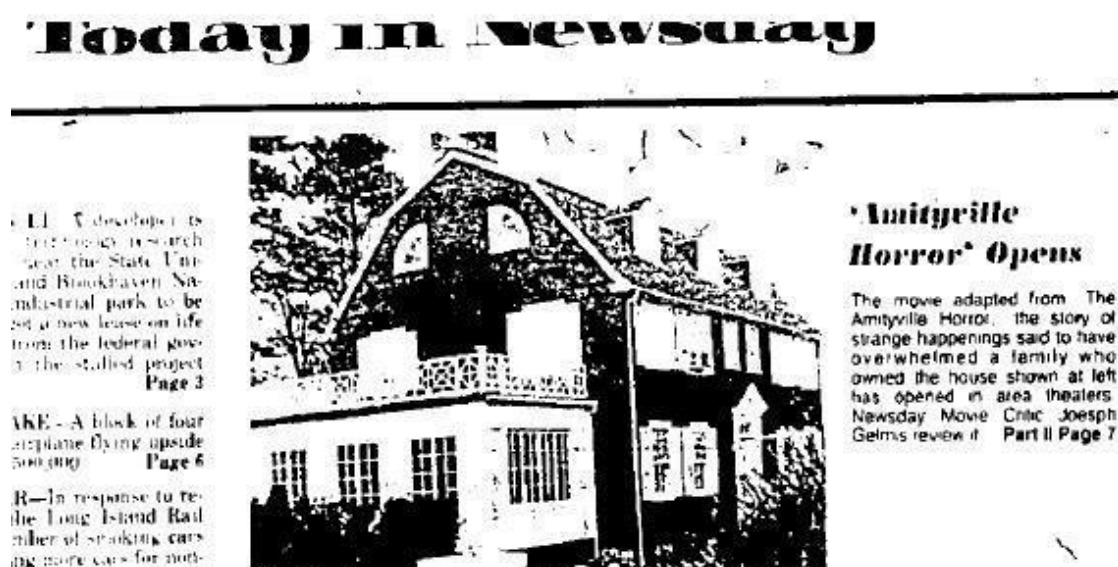
Por fim, e não menos importante, são do interesse da tese as duas versões do filme *Horror em Amityville*, cujo roteiro é adaptado quase que integralmente da obra de Jay Anson, com apropriações flagrantes do noticiário jornalístico e das referências diretas ao jornalismo.

A primeira película que faz referência à história estreou apenas dois anos após o lançamento do livro, ou seja, depois de quatro anos da história da Família Lutz ganhar a atenção da mídia, conectando a trajetória na casa da

Ocean Avenue aos assassinatos cometidos por Ronald DeFeo na casa suburbana.

Horror em Amityville, de 1979, foi dirigido por Stuart Rosenberg e roteirizado por Sandor Stern, juntamente com o próprio Jay Anson. A estreia, nos Estados Unidos, ocorreu no dia 27 de julho de 1979 e, mais uma vez, colocou a história de Amityville nas páginas dos jornais. O *Newsday* referenciou a casa da Ocean Avenue nas chamadas do jornal, com direito à foto, e concedeu uma página de crítica ao filme, escrita por Joseph Gelmis.

Figura 12 – A estreia de *Horror em Amityville* em destaque no *Newsday*.



Fonte: *Newsday*, 27/07/1979, Arquivo da NYPL⁴.

Na chamada, o jornal lembra que o filme é adaptado de *Amityville Horror* (o livro de Jay Anson), que conta a história de “estranhos acontecimentos” relatados pela oprimida família que comprou a casa. A aparente falta de detalhamento da manchete tem relação direta ao fato de o caso ter sido exaustivamente noticiado pela mídia, desde os assassinatos da Família DeFeo até os relatos dos Lutz.

Na crítica do filme, é importante lembrar, o jornalista Joseph Gelmis

⁴ NYPL é a abreviação de New York Public Library, ou Biblioteca Pública de Nova York. Esta pesquisadora, com recursos próprios, fez uma aprofundada pesquisa do arquivo do jornal *Newsday*, disponibilizado em microfilmes, em agosto de 2016. A coleta de dados é parte fundamental desta pesquisa.

(1979, tradução nossa)⁵, no segundo parágrafo, destaca que o filme, em cartaz nos cinemas naquele período, é um uma história sobre alegadas forças sobrenaturais que perseguem os Lutz, família comum do subúrbio norte-americano que é expulsa da casa menos de um mês depois de se mudar.

Figura 13 – Crítica de Horror em Amityville no Newsday na estreia do filme.

movie reviews/ 'Amityville Horror'

***** THE AMITYVILLE HORROR (R)** A "haunted" suburban house scares off the new owners. Movie omits the "A True Story" subtitle of the best-selling book and turns the best into a would-be ax murderer. Sick production, fair thriller, uneven and tiring experience. With James Brolin, Margot Kidder. Rod Steiger.

By Joseph Gelmis

"Houses don't have memories," George Lutz assures his wife, Kathleen, moments before they decide to buy the house in Amityville where a young man shot to death his mother and father, two brothers and two sisters as they lay sleeping.

"The Amityville Horror" contends that Lutz was wrong. The movie, at local theaters, is a tale about alleged supernatural forces that chase this ordinary American suburban family out of their house less than a month after they move in.

The Lutzes are real people. The book, adapted from their account of their experiences by author Jay Anson, was a bestseller. The biggest criticism of the book was that it was a hoax, fiction masquerading as truth. The Lutzes stuck to their story, profited from royalties and own a percentage of the movie.

Among minor and major changes in the screen adaptation, there are two significant alterations that cast doubt on the veracity of the Lutz story.

The first is the omission of the book's subtitle: "A True Story." The people who purchased the house after the Lutzes abandoned it had sued—unsuccessfully—for \$1 million to have the subtitle dropped from the book because curiosity-seekers were harassing them.

Secondly, a spokesperson for the distributor claims that the Lutzes have seen "The Amityville Horror" and "given the movie their blessing," which is as odd a concession from the Lutzes as it is an ironic way for American International Pictures to phrase the endorsement.

If the story told in the book were true—something most investigators subsequently rejected—then the movie has exaggerated it and transformed it into a taller tale, which should have disturbed the Lutzes. The book was a day-by-day record of the psychic phenomena—unshakable chills, icy embraces by invisible presences, levitation—that finally sent the terrified Lutzes (and Kathleen's three children from a previous marriage) fleeing from the house.

The movie escalates the surly brooding personality change that George Lutz allegedly underwent into a complete demonic possession that sends him off, finally, after his family with an ax to slaughter them. Since that wasn't in the "true story," it's difficult to understand how Lutz could consent to having himself so depicted in the movie. The climax offers a reprieve and makes Lutz a token hero by having him risk returning to the house—that's young blood from walls and stairways and exploding open the passageway to hell in the cellar—to rescue the family dog, Harry.

James Brolin and Margot Kidder as the Lutzes, trying to treat each other like newlyweds despite the sinister incidents, are more than competent. The film, directed by Stuart Rosenberg, is alternately exciting and absurd. The film, shot in Tuna River, N. J., is handsomely produced. The style—repetitions of tilted shots with shifts of focus, within a single frame, that make first one face and then another move from fuzzy to clear—aims at being emotionally disorienting but is frequently disconcerting instead.

The movie starts out taut and suspensefully effective. Thunderclaps and lightning flashes counterpoint gunshots and flashes in the large Dutch Colonial house as the six members of the DeFeo family are gunned down in their sleep. A year later, a dowdy real estate woman, giving the Lutzes a tour of the house, opens doors for them, and the film terrifyingly intercuts flashbacks of the same doors opening and the murderer blasting away at sleeping figures. The tension continues as a priest (Rod Steiger) comes to bless the house while the Lutzes are off on their boat. The door slams behind him, a horde of flies attack him, a voice commands "Get Out!" and the priest is overwhelmed by nausea.

Thereafter, the tension is erratic, interrupted by the priest's subplot, as he suffers various torments including bleeding palms and (another change from the book) blindness. The movie suffers, as does Steiger, from the hysteria of his open-mouthed shrieking and eyebulging performance—a performance in search of more scenery to chew.

"The Amityville Horror" is a fair-to-middling thriller that may appeal to those who like the haunted house genre. But the Museum of Modern Art audience which saw a sneak preview this week was so exhausted by the pace of the film that when the title "The Last Day" appeared on the screen shortly before the finale the audience applauded, glad it was nearly over.

**** ONE MAN (PG)** A crusading Canadian TV newsmen battles industrial pollution, corporate thugs and cowardice of his own executives. Good performances, shaky rhetoric. With Len Cariou.

"One Man," at the Sutton, is a serious movie about an aging TV investigative reporter who gets involved with a story that's too big for him. That story concerns an industrial plant in Montreal that is killing residents with poisonous chemical pollution.

Despite secret reports provided by a young female social worker, the newsmen can't get the story broadcast. The head of the conglomerate that owns the plant sees the plant's union men on him (they'll be out of jobs if the plant is shut down), has him beaten by thugs, threatens violence to his wife and some and successfully coerces silence from the TV station executives with a vow to withhold further advertising.

There is much to recommend "One Man." In particular, there's the intelligent and impressive performance of Len Cariou, who recently won a Tony for his part in Broadway's "Beverly Hills Cop." Cariou plays the newsmen as a character who is still looking for high adventure in his job yet sadly confides that his work is "just habit and a paycheck that keeps me going, just like everybody else." His scenes with his wife (Jayne Eastwood), a woman who seems to know what he is thinking moments before he does, are first-rate, certainly the best thing in "One Man." He says of her, "Never marry someone smarter than you."

Produced by the Canadian Film Board a few years ago, "One Man" doesn't integrate its substantive statements cleanly and forcefully with its melodrama. The emotions are handled better than the issues.

****4 JUST YOU AND ME, KID (PG)** An orphan on the run is adopted by old vaudevillian. George Burns, Brooke Shields.

Even George Burns can't prevent "Just You And Me, Kid," at local theaters, from seeming like a minor Disney comedy of the sort that shows the strain of trying to be too cute. The fact that the movie is from Columbia rather than Disney is merely a technicality. The plot, gaps, performances glazed with a cloying artificiality that slows the action so much it looks as if the film were shot under water.

Burns plays an old song-and-dance man living alone in a posh Los Angeles house and driving a mini-condition Pierce-Arrow. Into his life comes young Brooke Shields, a foster-child on the run from a drug-dealer whose \$20,000 she has mislaid. If the movie has an audience, it's very young. Or forgiving. /A

preview

Numbers at end of each listing present the movie theater that has the corresponding number on the timetable, which appears on Page 5.

PREVIEW

(PG) RUNNER STUMBLER. The "Produced and Directed by Stanley Kramer, the film is based on a case in which a priest was accused of kidnapping a girl. Dick Van Dyke, Kathleen Quinlan, Maureen Stapleton, Ray Bolger, Lemmy Grimes, Sessu Bridges (R)

NEW

ON LIQUEURS

****4 (R) AMITYVILLE HORROR.** THE "A 'haunted' suburban house scares off the new owners. Movie omits the 'A True Story' subtitle of the best-selling book and turns the hero into a would-be ax murderer. Sick production, fair thriller, uneven and tiring experience. With James Brolin, Margot Kidder, Rod Steiger. (R, 84, 35, 38, 41, 44, 78, 88, 87, 87, 105, 106, 111, 116, 118, 122, 132, 137, 172, 181, 186)

****4 (R) DOWN AND DIRTY.** A bawdy, lusty, debauchery repulsive Italian satire about life in the shantytown slums on the outskirts of Rome. (R)

****4 (PG) JUST YOU AND ME, KID.** An orphan on the run is adopted by old vaudevillian George Burns. Brooke Shields (R, 41, 42, 53, 68, 84, 94, 103, 111, 128, 150, 159, 184)

REVIEWS

***** (R) ALIEN.** A space monster preys upon seven crew members of an interplanetary rock-mining ship. (R, 105, 106, 118, 119)

****4 (PG) AMERICAN HOT WAX.** Youth-oriented glorification of rock and roll protest. Alan Freed, Reverend version of disc jockey. (R, 105, 106, 118, 119)

***** (R) ANIMAL CRACKERS.** A Marx Brothers classic from the '30s with Lillian and Bud and Margaret Dumont. (R)

BLOPPERS. Never before shown censored scenes from movies and TV. (R)

****4 (PG) BREAKERS AWAY.** A Midwestern adolescent has a love affair with his 10-speed bicycle in a delightful comedy about growing pains, love and grown-up movies. (R, 105, 106, 118, 119)

****4 (PG) CALIFORNIA SUITE.** Four New Screen plays set at the Beverly Hills Hotel. Quality varies. Two good trapeze acts: Jane Fonda, Alan Alda, Michael Caine, Maggie Smith. One so-so infidelity farce: Walter Matthau, Elaine May, Richard Pryor, Bill Cosby, stuck with dumb staccato. (R, 105, 106, 118, 119)

****4 (PG) CHAMP.** THE Gossy sketch. Remake of the 1931 tearjerker about a has-been boxer and the young son who idolizes him. Sick schmaltz directed by Franco. (Continued next page)

James Brolin and Margot Kidder

Fonte: Newsday, 27/07/1979, Arquivo da NYPL

⁵ "The movie, at local theaters, is a tale about alleged supernatural forces that chase this ordinary American Family out of their house less than a month after they move in". (GELMIS, 1979)

Gelmis (1979) prossegue no processo de contextualização da história adaptada ao cinema, explicando por que, apesar de o filme ser baseado em uma “história real”, ou supostamente real, a legenda “based on a true story” foi omitida no início da película, o que aparentemente foi feito para afastar curiosos que perturbavam os novos donos da casa, que a compraram dos Lutzes. Mais do que uma opção, a omissão teria relação com uma precaução do estúdio em relação a possíveis processos.

Entre menores e maiores mudanças na adaptação à tela há duas significantes alterações que lançam dúvida sobre a veracidade da história dos Lutz. A primeira é a omissão do subtítulo do livro “uma história real”. As pessoas que compraram a casa depois que os Lutzes a abandonaram tinha processado – sem sucesso – exigindo um US\$ 1 milhão, caso o subtítulo do livro não fosse retirado porque curiosos estavam os incomodando. (GELMIS, 1979, tradução nossa)⁶

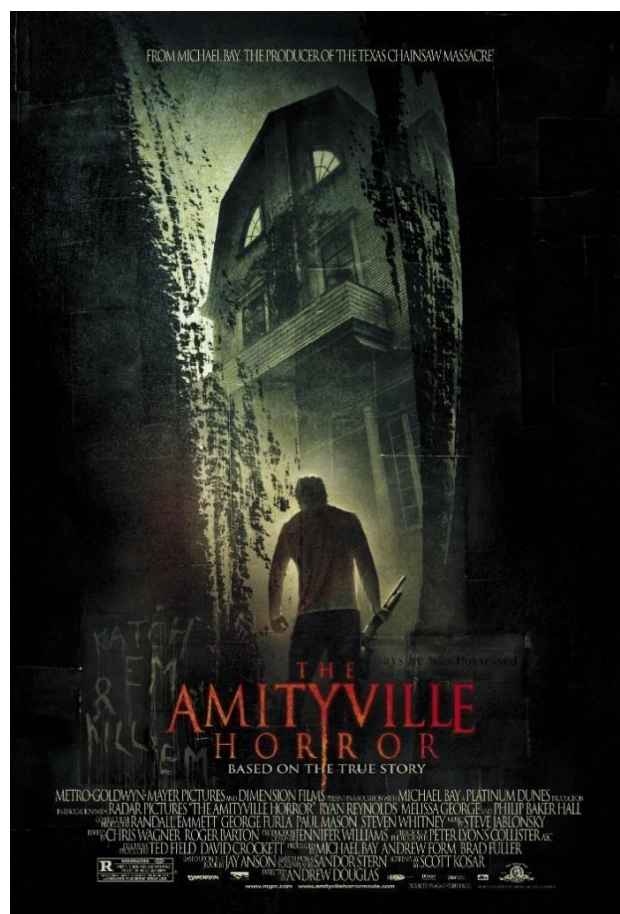
A despeito desta omissão na abertura do filme original, a história, vívida no cotidiano dos norte-americanos em razão de sua grande repercussão midiática, foi facilmente conectada ao livro de Anson e alçada à condição de um filme baseado em história real. O farto material jornalístico, que relata detalhes dos homicídios cometidos por Ronald DeFeo e sobre os relatos dos Lutzes, tanto nos jornais da época quanto no livro-reportagem, fortalece o caráter de adaptação de uma história real, mesmo que muitos a pontuem como o caso como uma grande farsa articulada pelos Lutzes.

Quase trinta anos após o sucesso de bilheteria alcançado por *Horror em Amityville*, produzido pela *America International Pictures* e distribuído pela MGM, que rendeu uma série de sequências que “pegaram carona” na história original da casa, a Metro Goldwyn Mayer investiu em um remake do filme de 1979, sob a batuta do diretor Andrew Douglas e com uma nova adaptação de roteiro operada por Scott Kosar, que já havia trabalhado no remake de outro filme com uma breve relação com uma história verídica: O

⁶“Among minor and major changes in the screen adaptation there are two significant alterations that cast doubt on the veracity of the Lutzes story. The first is the omission of the book’s subtitle “A true story”. The people who purchase the house after Lutzes had sued – unsuccessfully for \$1 million to have the subtitle dropped from the book because of curiosity-seekers were harassing them.” (GELMIS, 1979)

Massacre da Serra Elétrica (2003), também de produção de Michael Bay. Lançado em 2005, o novo filme recebeu o mesmo título da primeira versão.

Figura 14 – Poster de divulgação do remake de Horror em Amityville (2005).



Fonte: www.mgm.com

Ressalte-se, porém, que no remake de 2005, que também será aqui analisado, a relação do filme com uma “história real” é explicitada, não apenas pela legenda, como também pela sequência de abertura, baseada em uma documentação jornalística encenada.

Ainda na crítica publicada à época do filme de 1979, Gelmis enfatiza as relações entre realidade e ficção presentes no filme. “Os Lutzes são pessoas reais. O livro, adaptado dos relatos da experiência deles pelo autor Jay Anson, foi um *bestseller*. A grande crítica ao livro foi o fato de ser considerado um

embuste, ficção mascarada de verdade”. (GELMIS, 1979, tradução nossa)⁷

Farsa ou não, em razão de estar vinculada, de alguma forma, ao “mundo real”, a história se diferencia da ficção “pura” ao se valer da estratégia de vínculo com um caso noticiado pelos jornais e narrado em um livro-reportagem no processo de incitação do medo ao público, que segue respondendo a cada remake ou sequência vinculada à história de Amityville.

Após apresentar um panorama geral do nosso objeto de análise, seguimos agora para a exploração da espinha dorsal desta tese: as narrativas em distintos meios. No processo comunicacional estabelecido sobre os fatos – os assassinatos cometidos por Ronald DeFeo Jr. e a suposta assombração na casa – há três tipos marcados de narrativas: a jornalística, a jornalístico-literária e a cinematográfica.

No capítulo que segue, cada uma delas é aprofundada com o apoio teórico necessário para que, a partir do entendimento de suas naturezas e características, possamos avaliar estratégias utilizadas por cada uma das narrativas a fim de atingir o receptor, provocando nele a incitação ao suspense, ao medo e à curiosidade, a partir de sensações, valendo-se, especialmente, da relação da história como uma representação do mundo factual.

⁷ “The Lutzes are real people. The book, adapted from their account of their experience by author Jay Anson, was a best seller. The biggest criticism of the book was that it was a hoax, fiction masquerading as truth”. (GELMIS, 1979)

2 O EXERCÍCIO NARRATIVO

Brasília. O ano é 1983 e eu tenho seis anos. Depois de sonhar intensamente com o momento em que poderia ler histórias, sem ter contato apenas com a narrativa oral criada por meus pais para chamar o sono, finalmente fui capaz de ler. E isso abriu o maior horizonte que eu poderia imaginar na minha frente. Meu pai, afeito à leitura, tinha grande biblioteca em casa (muitas obras herdadas por mim, depois que ele faleceu) e ávida por mergulhar nas narrativas, que tanto me encantavam, devorava até mesmo livros mais técnicos, como a Barsa. Mas minha preferência sempre recaiu para as narrativas dos livros que me faziam viver aventuras, viajar para lugares desconhecidos e mergulhar no que resumo como “contaçoão” de histórias. Mas as narrativas vão muito além dos livros. Estão por todos os lados e ganham nossa atenção o tempo todo, mesmo que a gente não perceba.

Apresentar as narrativas contidas nas reportagens sobre o caso de Amityville, bem como explorar os mecanismos utilizados para transformar os fatos jornalísticos em livro e, por fim, aferir o processo de tradução intersemiótica da narrativa jornalística em filme, são passos fundamentais para o processo de análise do objeto desta tese. A partir das estratégias narrativas de cada natureza, é possível buscar a compreensão da motivação e do fim do exercício narrativo no contexto do cinema de horror que se vale do referencial factual para se constituir ficcionalmente, com a manutenção dos vestígios factuais em suas estruturas.

Em comum, as notícias do jornal, o livro-reportagem e os filmes, constituem-se como narrativas. Trata-se de expressões discursivas que contam histórias. Para Motta (2013, p.19), mais do que meras representações do mundo real ou imaginário, as narrativas convencionais dão significado à vida humana e a preenchem de sentido. Elas têm a capacidade de recriar o ontem, fazer o hoje acontecer e justificar a espera pelo amanhã.

As narrativas ajudam a explicar e estabilizar o mundo já que na narrativa, imitamos a vida e na vida, imitamos a narrativa. A perspectiva de Motta é corroborada por Huston, que lembra que a “narratividade se desenvolveu em nossa espécie como uma técnica de sobrevivência” (HUSTON,

2010, p. 19). Mais do que isso, ela reforça que o ato de contar histórias constitui em ligar o passado e o presente ou faz existir o passado e o futuro no presente.

A linha temporal é uma das premissas impostas pela narratividade, mesmo que se inverta o fluxo “natural” do tempo, marcado pela sequência passado, presente e futuro. Independentemente desta lógica, qualquer relato, seja ele uma conversa informal com o vizinho ou uma história contada em um filme costuma seguir algumas regras, reforçadas por Motta (2013). O autor defende que um relato que tenha efeito verdadeiro deve sempre ter um final a explicar ou um significado a alcançar, que consiste em um desfecho de uma história que está sendo narrada. Neste processo, também é fundamental selecionar os eventos que se consideram essenciais para se chegar ao desfecho e marcar a estabilidade identitária dos personagens, que deve ser contínua e coerente. Por fim, o narrador deve criar o que Motta chama de signos de demarcação para indicar o princípio e o fim.

No caso das duas versões do filme que narra o caso de Amityville, guardadas breves diferenças, o roteiro começa com a apresentação dos crimes cometidos por Ronald DeFeo Jr. no dia 13 de novembro de 1974. Com o final do recolhimento dos corpos, o filme dá um salto temporal para a compra da casa pelos Lutz criando um vínculo do que vem a seguir com o que ocorreu na residência alguns meses antes. Depois, a narrativa se constrói pontuada no dia a dia dos personagens, até chegar à data na qual a família abandona a casa. Os personagens também têm as respectivas personalidades bem demarcadas e é inclusive com base na mudança de comportamento de George Lutz que se insere a atuação das supostas forças malignas que, pouco a pouco, vão transformando o homem pacato e amoroso em alguém perturbado e agressivo.

O ato de narrar está ligado ao ato de conhecer. Quando ouvimos uma história, especialmente se ela nos afeta de alguma forma, adquirimos conhecimento – ou reconhecimento. Pereira Júnior (2005, p.125) lembra que narrar e conhecer “são verbos gêmeos, de matriz. De *gnâ*, “saber” no sânscrito dos clássicos hindus, derivou as formas latinas *gnarus* (o que conhece) e *narrâre* (tornar conhecido)”. Por isso, o autor acredita que toda e qualquer narrativa nasce como fonte de conhecimento.

Significa dizer que narrar é uma forma de conseguir saber quando se percorre uma dada trajetória, ao sabor dos passos dados, enquanto etapas são superadas. Contar uma história é fazer conhecer *in progress*, em andamento. Uma descoberta é feita – e não tomamos ciência dela de tacada, mas na medida em que progride, saboreando cada momento como se fosse a primeira vez. Narrar pode não ser mais que isto; resgatar a nossa capacidade de surpresa diante da vida, suas mudanças e seus conflitos. (PEREIRA JÚNIOR, 2005, p.125)

A partir desses breves apontamentos sobre narrativa, surge a indagação que subjaz à empreitada desta tese. Por que as narrativas devem ser estudadas? Para Duch (2009), a resposta está na necessidade de compreender como se dá o processo de criação de apresentações e representações do mundo que nos cerca. Ao transformar o mundo em palavras ou imagens narrativas, a humanidade segue na construção de significados em cima de significados para que os fenômenos testemunhados no mundo se tornem familiares, compreensíveis. Nessa perspectiva, narrar é apreender o mundo, dar-lhe sentido.

Na introdução de sua obra sobre metodologia de análise narrativa, Motta (2015, p.17) afirma que narrar é uma experiência intrínseca à existência humana, independente do período histórico, da cultura, dos povos ou das nações.

Construímos nossa biografia e nossa identidade pessoal narrando. Nossas vidas são acontecimentos narrativos. O acontecer humano é uma sucessão temporal e causal. Vivemos as nossas relações conosco mesmos e com os outros narrando. Nossa vida é uma teia de narrativas na qual estamos enredados. (MOTTA, 2015, p.17)

Ou seja, mesmo que não se esteja tratando de narrativas midiáticas, como é o caso do jornal, da internet, do rádio e da televisão, todo o ser humano desenvolve e aprimora, ao longo da vida, a capacidade de narrar. Motta (2013) estende a discussão para a natureza das narrativas e assente que o estudo das narrativas serve, ainda, para pontuar as distinções entre as representações factuais e fictícias do mundo. Mais do que classificá-las, o autor defende que é importante “verificar de que maneira cada discurso narrativo representa o real ou o irreal utilizando-se intencional e estrategicamente dos recursos linguísticos em

cada situação de comunicação. (MOTTA, 2013, p.35). Entender como e por que um discurso narrativo remete racionalmente a uma relação factual ao passo que outros remetem aos chamados mundos imaginários é outro interesse do estudo das narrativas, que é analisado com afincos neste trabalho de investigação.

O autor lembra que seria inadequado definir o ficcional como conhecimento falso e ilusório, já que tanto a narrativa fática quanto a fictícia acabam por estabelecer a mesma naturalização do mundo. Motta (2013) acrescenta que as fronteiras entre narrativas fáticas e ficcionais são imprecisas e variáveis, já que se interpenetram em duas direções: ora o fictício penetra no fático, ora as representações realísticas invadem a narrativa ficcional, como é o caso de *Horror em Amityville* e outros tantos filmes que são baseados em histórias reais, sejam ou não do gênero horror. Apesar de se tratar de filmes voltados ao entretenimento, com projeções imaginárias da paranormalidade, as películas fincam os pés no fático ao se “apropriarem” de casos da vida real noticiados nas páginas dos jornais e reforçados por meio de um livro-reportagem, cujo conteúdo é interposto como não ficcional.

Com o advento dos meios de comunicação de massa e da dramatização geral da cultura, essa interpenetração do fático e do fictício ficou ainda mais nebulosa, assim como a direção de reciprocidade entre um e outro. Nos diversos discursos midiáticos, os limites entre o real e o irreal, o espetáculo e descrição objetiva, tornaram ainda mais complexa a clássica pergunta; a arte imita a vida ou a vida imita a arte? (MOTTA, 2013, p. 37)

Segundo Bulhões, a raiz do termo ficção é latina e sua forma verbal, *fingere*, leva ao significado de modelar, criar ou inventar. “A ideia de criação de algo material associa-se, pois, à de invenção em sentido mais amplo, o que nos remete ao sentido fundamental de ficção: a ação ou produto de fingimento” (2009, p.17). Por isso, o autor acredita que a ficção deva ser definida como efeito ou ato de um trabalho imaginativo, idealizado ou fingido e a vincula tanto à ação de fantasiar quanto às produções que são resultado dessa fantasia.

Neste tipo de narrativa, segundo Motta (2013) há uma suspensão temporária da descrença, o que permite que animais falem, monstros existam, viagens no tempo sejam possíveis ou ainda um morto retorne à vida. Apesar disso, não há contestações, pois o ficcional traz o pressuposto de que o universo descrito pelo autor seja irreal. As narrativas fictícias costumam gerar,

ainda, experiências subjetivas, estéticas e poéticas.

Já as narrativas fáticas, de acordo com Motta (2013), são as chamadas narrativas realistas, que pretendem ser verdadeiras, como é o caso do jornalismo, da biografia, da historiografia e da ciência. Estes tipos de narrativas “reivindicam uma fidelidade ao real, à veracidade e autenticidade históricas e remete a experiência de conhecimento gnosiológico, um conhecimento objetivo e racional do mundo fático”. (MOTTA, 2013, p.38)

Nesta pesquisa, de modo mais específico, as relações dessas fronteiras apontadas como nebulosas entre realidade e ficção são de enorme importância. Enquanto as narrativas jornalísticas fincam seus pés na realidade, tanto no relato dos homicídios cometidos por Ronald DeFeo quanto na história contada pelos Lutz ao *Newsday*, os fatos ganham nuances ficcionais ao serem transformados em livro-reportagem e, mais ainda, ao se constituírem em filme. No contexto, há uma gradual interpenetração desta representação da realidade jornalística, primeiro no livro-reportagem, que ao operar a transformação do relato com os recursos estilísticos da literatura, recebe a liberdade de suplantar o efeito de objetividade do discurso jornalístico.

No caso das duas versões de Horror em Amityville ora analisadas, é possível dizer que, devido à sua natureza imagética, os filmes exploram a projeção de elementos imaginários para construir uma narrativa que se fortalece com o vínculo a uma “história real” sem, no entanto, fugir da sua vocação ficcional, já que em sua trama são engendrados elementos que estão bem distantes dos objetivos relatos jornalísticos originais. Como exemplo, pode-se citar o fato de, no filme, os homicídios cometidos por Ronald DeFeo Jr. terem acontecido em uma madrugada de tempo limpo, típica do outono norte-americano, possivelmente no final da madrugada. No filme, entretanto, para levar o espectador a entrar no clima, roteirista e diretor optaram por retratar uma noite de tempestade, pontuada por raios e trovões, pelo menos na primeira versão da película. Ademais, a hora dos assassinatos foi pontuada como sendo 3h15, uma hora que, no imaginário popular, abre-se um portão ao sobrenatural.

2.1 Narrativas Jornalísticas

É público e notório que os jornais informam, mas por mais que haja a orientação para a busca da objetividade e da imparcialidade, dificilmente se pode sustentar a ausência da subjetividade em sua constituição discursiva, influenciada pelo repertório do repórter ou pela linha editorial do jornal. Isto porque o repórter tem a “missão” não apenas de relatar um fato, mas também de interpretá-lo e compreendê-lo, antes mesmo que chegue ao leitor. No século XXI, diferente do que ocorreu na época do surgimento do chamado jornalismo industrial, no final do século XIX, esta noção subjetiva, que muitas vezes se vale de nuances ficcionais, está cada vez mais intensa, tornando ainda mais tênue a linha entre o conteúdo fático e imaginário.

Em *A narração do Fato*, Sodré diz que no empenho de conhecer e interpretar um fato, dele se faz, primeiramente, uma apreensão “ao mesmo tempo racional e sensível, condicionada tanto pela formação quanto pela posição social dos indivíduos”, (SODRÉ, 2009, p.9). Ele dá sequência à lógica interpretativa do fato, lembrando que tal processo equivale a dar uma roupagem perceptiva e cognitiva ao objeto de conhecimento, “não porque seja uma aderência natural, mas em função do processo de mediação simbólica imprescindível ao ato de conhecer”, (SODRÉ, 2009, p.9). Ou, no que concerne ao jornalismo, de informar.

A linguagem jornalística costuma ser acessível, especialmente na redação do jornalismo diário, factual, e baseada, às vezes, na coloquialidade, o que costuma ser mais comum em periódicos populares e conteúdo jornalístico de rádio e televisão. É bem verdade que em periódicos especializados, especialmente aqueles voltados à cultura ou economia, o texto tende à formalidade e à proximidade com o padrão culto da língua. Tal padrão também é recorrente, de certa forma, no jornalismo literário, que como o próprio nome aponta, bebe na mesma fonte da literatura no que diz respeito a recursos estilísticos, naturalmente com variação entre os gêneros ou veículos.

No entanto, o que se preza, em geral, é um texto que permita que a mensagem chegue de modo eficiente aos mais diversos públicos. Afinal, o jornalismo deve cumprir o seu papel de informar. Quando uma pessoa compra

um jornal na banca, ela não está comprando simplesmente um pedaço de papel. O que ela busca é a informação como bem simbólico.

Para situar aspectos básicos da linguagem jornalística, é necessário entender, primeiro, o que é um texto noticioso. Como o próprio nome diz, trata-se de um texto que tem por objetivo relatar uma notícia. Mas, afinal, o que é notícia? Para Ferreira, a notícia pode ser definida como informação, notificação, conhecimento. (FERREIRA, 1994, p. 457) Surge, ainda, como observação, apontamento, nota. O autor ainda a define como resumo de um acontecimento ou também como escrito ou exposição sucinta de um assunto qualquer. Outras definições giram em torno de novidade, nova, lembrança, memória ou nota histórica.

A notícia pode ter, de fato, todas estas definições. Em conceituação simplista, a notícia seria a matéria-prima do jornalismo. Afinal, sem a notícia, sem o fato inserido na atualidade, não existe jornalismo. Porém a definição “definitiva” de notícia é, como diz Sodré (2009, p.20), “consensualmente difícil”. Erbolato lembra que a despeito da importância da notícia no âmago do jornalismo, ninguém, em tempo algum, conseguiu defini-la de modo satisfatório. Para o autor, “os teóricos dizem como ela deve ser, mas não como realmente é”, (SODRÉ, 1985, p. 49).

Um referencial sempre utilizado como avaliação prática do que é a notícia é de autoria do ex-editor do *The New York Sun*, Amos Cummings, que afirmava que se um cachorro morde um homem, não é notícia; mas, se um homem morde um cachorro, é notícia (CUMMINGS apud SODRÉ, 2009, p. 21). Tal afirmação, no entanto, abarca a noção de que notícia é uma informação que rompe com o usual, com o rotineiro, e se veste com o caráter excepcional ou raro. A notícia, em geral, é todo o texto que informa um fato ou um acontecimento ao público de forma direta, valendo-se dos elementos do lide como prioridade no processo informativo.

Para Mouillaud (2005, p. 52), o acontecimento não pertence à esfera da experiência. “Na prática, o real nos escapa, é fugidio, disperso, gelatinoso. Movimentos de observação e registro tentam domá-lo, mas a adaptação nunca é total”. Ele faz uma analogia ao ato de emoldurar o real, pontuado a

representação do real como espécie de “tela” delimita o olhar do jornalista num dado enquadramento. Neste processo, se alguns incidentes não se encaixam nos quadros, terminam por serem descartados.

Por isso, Pereira Júnior (2010) defende que os acontecimentos são espécie de produto de estratégias. O que, em geral, se considera real começa a virar um fato a partir do enquadramento, determinado por procedimentos e convenções. “Para “acontecer”, a “realidade” tem de ser embalada, codificada, alvo de decisões e exclusões, produto de procedimentos e movimentos de todo modo arbitrários. Apreendemos não tudo, mas apenas o que está disponível”. (PEREIRA JÚNIOR, 2010, p. 25)

Acerca de tais procedimentos e convenções, Mouillaud (2002) reforça que o acontecimento jornalístico é uma versão que se tornou padrão e traz, sob esta ótica, o conceito que aponta como fato-padrão.

A ideia de “fato-padrão” não chega a contaminar a confiança que temos em algo palpável, material, a que damos o nome de “realidade”. Ele continuará sendo este conjunto sensorial feito de consensos e índices que julgávamos universais e com os quais definimos nossas certezas diante do mundo. É apreensível o objeto constante na forma durante um determinado tempo. Querer descrevê-lo, no entanto, é uma tentativa de representação, não de transcrição. (MOUILLAUD, 2002, p.87)

Nesta busca pela representação do chamado mundo real, o jornalismo não é uma experiência direta, tampouco invenção. Se situa em um lugar que Mouillaud (2002) define como zona cinzenta, onde o real que é linguagem não se reduz a uma invenção arbitrária do jornalista. Para o autor, o jornalista ficcionaliza o real porque “remonta seus sinais, recompõe seus vestígios, e o resultado disso é um real desrealizado, uma possibilidade que disputa validade com a própria realidade empírica (MOUILLAUD, 2002, p.87). Em síntese, para o Mouillaud, o jornalismo simplesmente não é ficção. É outra coisa, difícil de definir.

Pereira Júnior reforça essa noção ao lembrar que esse tipo de realidade proveniente do jornalismo não é o que na metafísica poderia ser denominado de essência ou que os empiristas apontariam como mundo palpável. Trata-se do que o autor chama de “de uma síntese mental, uma moldura perceptiva, uma interpretação, uma tendência de sentido”. (PEREIRA JÚNIOR, 2010, p.30) Neste labor, o jornalista seria o intérprete dessa realidade fugidia, que trabalha com

base em vestígios, testemunhos e elementos na construção de um contexto para um fato.

Os acontecimentos transmitem emoções, modelos de comportamento, hábitos ao imaginário coletivo. São lugares de projeções sociais e de conflitos latentes. São, enfim, formas. Aceita a perda da confiança no registro objetivo e nas evidências, a informação se revela para muitos uma “forma” que atualiza o que se pensa, uma estratégia que se quer demonstrar. (PEREIRA JÚNIOR, 2010, p.32)

Em suma, o fato surge dentro de um contexto elaborado pelo jornalista por meio das estratégias inerentes ao exercício da profissão. Desta feita, é fundamental que se leve em conta alguns critérios básicos na apreensão do real e na transformação dele em uma representação da realidade em texto jornalístico.

Para Sodré (2009), entretanto, além destas características, o valor-notícia traz ainda o caráter de atualidade, proximidade, impacto e interesse público, além de relevância e intensidade. Ele se vale de Galtung e Ruge (1965, p.64) para elencar ainda a frequência, a amplitude, clareza, relevância, consonância, imprevisibilidade, continuidade, composição, dentre outras características.

De acordo com Erbolato (2008), há uma série de critérios que auxiliam na definição do que é passível de ser noticiado. Destes, no presente trabalho, destacam-se a proximidade, o impacto, raridade, originalidade e, especialmente, expectativa ou suspense. A proximidade pressupõe que notícias locais, como foi o caso de Amityville, tendem a chamar a atenção das pessoas que partilham do mesmo espaço onde os fatos se desenrolaram. Tanto que, não por acaso, o jornal *Newsday*, com atuação na região onde os assassinatos cometidos por DeFeo ocorreram e, também o local onde os Lutz relataram supostas assombrações, cobriram o caso à época das ocorrências e seguem revisitando o assunto em datas marcantes referentes aos casos.

Quanto ao impacto, trata-se de “um abalo moral, causado nas pessoas por acontecimentos chocantes ou impressionantes”. Os dois casos de cobertura jornalística abordados nesta tese têm neste critério de noticiabilidade seu maior encaixe. Imagine o impacto causado por um crime com seis vítimas, cujo autor

não é ninguém mais que um membro em primeiro grau da família? E o abalo moral de ver um filho matando os próprios pais ou, ainda, os quatro irmãos, três deles ainda crianças? No caso dos Lutz e seus relatos sobre assombrações na casa da Ocean Avenue, os acontecimentos impressionantes supostamente ocorridos na residência, cabem como uma luva para respeitar a este critério de noticiabilidade.

No que diz respeito à raridade, é fácil perceber o quão incomum é um assassinato múltiplo em uma comunidade pacata, onde residem pessoas de poder aquisitivo de médio a alto. Na minha incursão pela região em 2016, pude projetar com clareza que tal crime em uma comunidade como Amityville seria um tanto quanto improvável. E imaginar uma daquelas casas como um antro habitado por espíritos malignos, além de raro, é surreal. O critério de raridade está próximo do que o que Erbolato (2008) classifica como originalidade e está muito próximo do entendimento dos *faits divers*.

Pode-se apontar, ainda, o critério de expectativa e suspense que, ao fim e ao cabo, pode ter relação direta com a atração de cineastas para transformar tais fatos em notícias. No primeiro caso, dos assassinatos cometidos por Ronald DeFeo, a expectativa se estendeu por pelo menos uma semana, atraindo leitores ávidos por saber as últimas sobre crime de tão grande monta. Além das sequências de reportagens a cada passo dado pela equipe de investigação, o *Newsday* deu atenção extrema à cobertura do julgamento do assassinato, que terminou com uma condenação que vai deixá-lo preso até o dia de sua morte.

Já o caso dos fenômenos sobrenaturais relatos pelos Lutz não deixa de ser uma continuidade da cobertura dos assassinatos. A ênfase da notícia se faz por meio da associação entre os assassinatos - que teriam sido ordenados por vozes-, com as ocorrências apontadas pela família, que se assemelhavam no aspecto da perturbação por supostas forças sobrenaturais. O suspense é explícito e atrai o leitor justamente a partir do momento em que desperta a curiosidade acerca dos "novos capítulos". Será que a casa de Amityville é realmente assombrada? Se sim, tais forças realmente poderiam ter impelido Ronald DeFeo a cometer um crime tão atroz? São algumas das perguntas que

atraem o leitor que se debruça sobre tal noticiário.

Por fim, e não menos importante, há a questão da repercussão. O caso dos assassinatos teve tanta repercussão, não apenas na esfera local, que os relatos dos Lutz acabaram também virando notícia, o que foi ampliado de forma considerável com o livro-reportagem que relatava a história deles. Não é preciso dizer que a repercussão dos casos foi tanta que acabou atraindo a MGM a investir na produção do filme de 1979. E, em 2005, apostar na gravação de um remake. Nunca é demais lembrar que, em todos os casos midiáticos aqui apontados, o grande objetivo é alcançar a maior audiência possível, que é o que sustenta tanto o jornal quanto a indústria cinematográfica.

A multiplicidade de conceitos que cerca a notícia deve levar em consideração o caráter atual, de novidade, o que fortalece no seu âmago a importância da temporalidade. Assim que tal característica se esvai, a notícia perde seu prazo de validade. Seguindo por esta linha de raciocínio, é possível compreender a importância do cinema como promotor da permanência de algumas histórias no imaginário popular, já que a maioria das notícias costuma ter um prazo de validade um tanto quanto curto. Quando transformados em filmes, fatos relatados nas páginas dos jornais ou nos noticiários, de uma maneira geral, são rememorados não apenas na época em que o filme está em cartaz nos cinemas, mas todas as vezes que alguém assiste a ele.

Mais do que entender a conceituação referente à notícia e os critérios de noticiabilidade, é importante entender o processo de construção narrativa de uma notícia. A linguagem jornalística deve ser acessível e compreendida mesmo sem que o receptor seja profundo conhecedor do assunto abordado. Isto é o possível graças a procedimentos discursivos aplicados ao texto noticioso, que buscam situar-se entre a linguagem do “senso comum” e à precisão informativa. A coloquialidade, em seu estado puro, está presente nos jornais sensacionalistas ou nos textos radiojornalísticos e telejornalísticos. Para Lage, ao se buscar a eficiência da comunicação, o registro coloquial seria, sempre, o preferível, pois “é mais acessível para as pessoas de pouca escolaridade e, mesmo para as que estudaram ou lidam constantemente com a linguagem formal, permite mais rápida fruição e maior expressividade”. (2002, p. 37) Entretanto, como explica o

autor, há uma pressão social que valoriza o uso da linguagem formal e classifica qualquer desvio de erro. Por isso, por convenção, o texto jornalístico fica exatamente no meio do caminho, premiando tanto a aceitação social, quanto a eficiência comunicacional, tornando a linguagem do texto noticioso basicamente “constituída de palavras, expressões e regras combinatórias que são possíveis no registro coloquial e aceitas no registro formal”. (LAGE, 2002, p.38).

Além de uma maior liberdade nestes aspectos, Lage lembra que quando o assunto é texto noticioso, é importante também lembrar que o uso da terceira pessoa do singular é fundamental, por colocarem quem escreve como mero intermediador entre o fato e o receptor da notícias. As únicas exceções passíveis de aceitação são os gêneros abarcados pelo chamado jornalismo opinativo, que incluem crônicas, artigos de opinião, colunas ou reportagens-testemunho. No caso desta pesquisa, como já foi explicado, o foco inicial é nas notícias factuais do jornal *Newsday*, que trazem como principal reforço da linguagem jornalística justamente o uso da terceira pessoa na manifestação narrativa.

Já no jornalismo literário, cujo tom testemunhal não é raro entremeando fatos noticiosos com recursos estilísticos da literatura, também há permissividade no uso da primeira pessoa, na construção de textos ou livros de não ficção. A narrativa em primeira pessoa pode ser observada em obras de autores como os brasileiros como Euclides da Cunha, Joel Silveira, João do Rio, Antônio Calado, ou no labor dos norte-americanos Tom Wolfe, Truman Capote, Gay Talese e Hunter Thompson. No Brasil, as reportagens em primeira pessoa ganharam ambiente fértil, ainda, na revista *Realidade*, onde o jornalista José Hamilton Ribeiro se notabilizou pela cobertura da guerra do Vietnã, posteriormente compiladas em livros.

O texto jornalístico noticioso, usado diariamente nas redações, tem como principal característica a marca discursiva da factualidade. A obrigatoriedade do uso da terceira pessoa do singular é inerente à necessidade de dar ao texto um tom impessoal. A impessoalidade, por sua vez, está diretamente ligada à busca pela objetividade e pela imparcialidade jornalística, que prega que o jornalista não pode tomar partido em relação aos fatos ou aos

personagens neles envolvidos.

Outro cuidado primordial na promoção do efeito de objetividade e busca de precisão semântica diz respeito ao uso de adjetivos que deem margem a interpretações diversas conforme o repertório de cada receptor. Sempre é importante ter em mente que na comunicação jornalística, o enunciador fala com grande número de receptores, de diferentes classes sociais, faixas etárias, sexo e renda, mesmo que alguns veículos prezem por uma definição mais específica de público-alvo.

Com base em uma pesquisa analítica sobre o jornal diário, Mouillaud (2002, p.27) reforça que, no corpo do jornal, existem duas grandes funções enunciativas. A primeira, ele chama de "fazer-saber", já que a finalidade dominante do discurso do jornal é a da produção do efeito real, com atenção aos procedimentos de autenticação, bem como as estratégias descritivas. Na prática, o real do jornal diário aparece, em último caso, como um álibi que esconde o pleno desenvolvimento dos saberes disponíveis do jornalista. Já a segunda grande função é a utilização das estratégias jornalísticas, de preferência, a serviço da verdade e não, necessariamente, da realidade. "O jornalista mantém um pacto implícito com o leitor, cuja finalidade é o "fazer-crer". (MOUILLAUD, 2002, p. 27)

A união dessas duas funções - o "fazer-saber" e o "fazer-crer" - alimentam a estrutura do discurso jornalístico, que se não representa a verdade pura e absoluta, ao menos apresenta uma versão da realidade fática crível, criada a partir de um pacto pré-estabelecido entre quem escreve no jornal e quem lê o que o jornalista escreve. Voltando-se ao exemplo das notícias sobre os assassinatos cometidos por DeFeo ou, ainda, do noticiário sobre a suposta empreitada sobrenatural na casa de Amityville, o que o leitor lê (ou leu, se guardarmos as devidas proporções temporais) é tido como algo verídico, especialmente a partir dos detalhes minuciosos que são dados em caráter testemunhal, que provocam a crença da parte do leitor, que não apenas se informa, mas também acredita no discurso a ele dirigido.

No trabalho narrativo jornalístico, o enunciador se apoia em estratégias discursivas para transportar ao texto elementos do mundo não ficcional, de modo

a criar uma representação da realidade, aceita como crença pelo leitor. Segundo Rech, “é o que se pode chamar de realidade jornalística, que nada mais é do que uma versão da realidade, ou seja, o modo como um determinado jornalista representa o mundo real”. (2014, p.43)

Na prática, dois repórteres diferentes diante do mesmo fato para ser coberto, possivelmente trarão histórias diferentes, contadas por personagens distintos e com um enquadramento bem particular do fato. E mesmo que tenham um mesmo enquadramento, os textos certamente vão guardar diferenças flagrantes. Por isso, o conceito de objetividade no jornalismo é tão questionado. Afinal, o “narrar jornalístico” envolve elementos subjetivos, que vão desde influência do repertório do enunciador até influências no tratamento do “real” em função do veículo para o qual o profissional trabalha. Ou, ainda, para que público o texto é direcionado.

Ainda segundo Mouillaud, “a verdade não está escondida em algum lugar do real. É o real que cria rizoma”. (2002,p.41) Desses rizomas, que são semelhantes a configuração de uma raiz, dessas inúmeras possibilidades, fazem-se as possíveis escrituras jornalísticas. Afinal, narrar o que ocorreu obriga o enunciador a selecionar certos dados – aqui cabe a lógica do enquadramento noticioso - e ligá-los para determinar um fio condutor de um fato não ficcional. Diferentes percepções sobre o que é ou não relevante, o que deve ou não fazer parte da narração jornalística, leva à constatação de que cada uma das escolhas induz a uma história diferente, ou melhor dizendo, uma versão diferente do fato. O que resulta em outra constatação de Mouillaud, que assegura que “múltiplos cenários permanecem virtuais e nunca serão escritos”. (2002, p. 42)

É aí que entra o sentido do enquadramento. Em uma analogia com a câmera fotográfica, é como se a lente se voltasse em determinada direção, na tomada de um grande quadro, deixando de lado outras tantas possibilidades de foco. Em contrapartida, tudo que se encontra dentro desta moldura, passa de elementos isolados a conectados, já que de alguma forma são observados pelo mesmo olhar. E a partir dos olhos deste ser que faz o enquadramento – no caso, o jornalista ou o enunciador –faz-se o sentido, mediante a conexão dos fatos que se pretende narrar.

Cada uma das escolhas de personagens da vida real remete ao que Ferrari e Sodré (1986) chamam de humanização do relato, aspecto ligado ao caráter impressionista do narrador-enunciador. Neste processo, o jornalista apela para a emotividade para que a humanização se fortaleça na medida em que o relato é feito por alguém que não apenas testemunha a ação, mas também participa dos fatos.

O repórter é aquele "que está presente", servindo de ponte (e, portanto, diminuindo a distância) entre o leitor e o acontecimento. Mesmo não sendo feita em primeira pessoa, a narrativa deverá carregar em seu discurso um tom impressionista que favoreça essa aproximação. Ao lado disso, os fatos - e as referências a que estão ligados - serão relatados com precisão, garantindo, mais ainda, a verossimilhança. (FERRARI; SODRÉ, 1986, p.15)

  por meio das escolhas do jornalista que escreve a matéria que personagens e fatos da chamada vida real ganham uma versão escrita ou, poeticamente falando, uma versão de papel. No exercício do jornalismo, a narração estará obrigatoriamente atrelada a um fato que, de um modo ou de outro, tenha relevância dentro do contexto social no qual está inserida. Nos estudos sobre a narração do fato, Sodré afirma que

Preliminarmente, deve-se levar em conta que a prática jornalística comporta tipos diferentes de discursos e gêneros embora, quando se faça um uso genérico da palavra "jornalismo", a referência implicada é o discurso informativo, isto é, aquele voltado para a construção e comunicação de acontecimentos, relativos a um estado de coisas no ordenamento social. Ele pode coexistir no espaço do jornal com outras formações (didática, política, publicitária, literária), mas guarda sua especificidade. (SODRÉ, 2009, p. 141)

Ao levarmos a lógica discursiva em conta, podemos entender que a construção narrativa, seja ela ficcional ou não, revela, de modo claro e flagrante o que Motta chama de intenção pragmática do narrador, que se vale de recursos argumentativos. Quando ele se reporta ao paradigma narrativo hollywoodiano, por exemplo, lembra que na construção da trama a finalidade essencial, dentre outras coisas   seduzir, sensibilizar, surpreender e cooptar o espectador no percurso narrativo. Guardadas as devidas proporções, não seria o que se busca na narração de um fato jornalístico? A intenção, com o ato narrativo, não é,

captar a atenção do leitor, seduzi-lo, surpreendê-lo e sensibilizá-lo?

Uma das principais estratégias do discurso jornalístico consiste em produzir o efeito do real, levando os receptores da informação a entenderem os acontecimentos narrados como verdade. Este processo, no seio do jornal, é obtido buscando a presentificação da narração. Ao fim e ao cabo, Motta traduz a essência da narrativa jornalística. “O jornalismo observa o mundo desde o atual, ancora seu relato no presente, para relatar o passado e antecipar o futuro”. (2009, p. 199) Para o autor, ainda que não sejam a realidade, as narrativas jornalísticas, históricas e biográficas são carregadas de veracidade e recorrem a recursos de linguagem para parecerem factuais, objetivas e verdadeiras. Produzem o chamado efeito do real, que acaba quase sempre confirmado pelo leitor. Este exercício revela uma narrativa singular, que resulta em um jogo de linguagem situado entre a narrativa da história (realista) e a literária (imaginativa).

No exercício jornalístico, além das questões sobre a narrativa em si, é fundamental a discussão do que vale, ou não, uma cobertura jornalística ou, ainda, determinar a ordem de importância de uma matéria em detrimento à outra. Aí entra o que no jornalismo é designado como critério de noticiabilidade. Para Erbolato (2008), mesmo que não seja unanimidade, há alguns elementos que, além da atualidade, servem de norte no processo de seleção das notícias, dentre os quais se destacam proximidade, impacto, aventura e conflito, consequências, raridade e repercussão. Dentre tantos, estes critérios foram pinçados por terem relação direta às duas coberturas do jornal *Newsday* analisadas nesta tese.

A hierarquização costuma respeitar fundamentos arraigados nos conceitos de noticiabilidade, que devem cumprir alguns requisitos básicos apontados por Fontcubierta (2005), autor referenciado por Lage em seu livro sobre a teoria e a técnica da reportagem, como atualidade, novidade, veracidade, periodicidade, interesse público, proximidade, proeminência, curiosidade, conflito, suspense, emoção e consequências.

A popularização dos jornais no Brasil, a partir do final do século XIX, veio com uma característica em comum: a expressiva migração de escritores, como José de Alencar, Machado de Assis e Olavo Bilac, para o trabalho jornalístico. Como não havia, àquele tempo, normas e regras de produção do

texto jornalístico, a linguagem jornalística era muito influenciada pela literária, o que deixava os textos menos diretos e mais rebuscados. Nos primórdios do jornalismo brasileiro, era muito comum o uso do que se chama “nariz de cera”, parágrafo introdutório e prolixo de uma reportagem ou notícia, que se vale da prolixidade para não ir direto ao assunto abordado no texto. É uma abertura de matéria essencialmente subjetivada, que não vai “direto ao ponto”. Com o processo de profissionalização do jornalismo, que ganhou força a partir da metade do século XX, com especial influência dos Estados Unidos, foi entanto em cena a lógica da pirâmide invertida, na qual o texto começa com as informações mais importantes e termina com as menos relevantes dentro do contexto. Pela lógica da pirâmide invertida, o texto começa com o lide, que prima pelo efeito de objetividade e tem como principal função resumir no primeiro parágrafo de uma matéria a essência da informação, respondendo às seis perguntas: Quem? O quê? Quando?, Onde? Como? Por quê? Vale lembrar que, em inglês, lead significa “conduzir”, o que mostra que mais do que um resumo da matéria para quem estiver com pressa de ler, o lide deve servir como fio condutor da narrativa jornalística. Lage (2005) reforça que

A origem do lead não está relacionada à tradição literária – ao épico, ao lírico, ao trágico, ao dialético – mas ao uso oral, isto é, a maneira como, numa conversação, alguém relata algo a que assistiu. Sua natureza é pragmática, ou seja, relacionada às condições da comunicação e à intenção de torná-la eficaz. (LAGE, 2005, p. 73)

O lide funciona como abertura da matéria e representa a base da chamada pirâmide invertida, o modo mais tradicional de produção de narrativas noticiosas. A técnica de produção de texto neste modelo, popularizado nos Estados Unidos, consiste em dar à história, colocando a importância das informações em ordem decrescente.

Genro Filho (2012) diz que a primeira notícia redigida seguindo a lógica da pirâmide invertida teria sido veiculada no jornal *The New York Times*, na segunda metade do século XIX. Aos poucos, o procedimento foi sendo assimilado por força da popularização do serviço de agências de notícias ofertado pelos norte-americanos, acabou chegando aos países latino-americanos. No Brasil, a técnica da pirâmide invertida chegou, oficialmente, em

1950, pelas mãos do jornalista Pompeu de Souza, no *Diário Carioca*. Para Genro Filho,

A tese da pirâmide invertida quer ilustrar que a notícia caminha do “mais importante” para o “menos importante”. Há algo de verdadeiro nisso. Do ponto de vista meramente descritivo, o lead, enquanto apreensão sintética da singularidade ou núcleo singular da informação encarna realmente o momento jornalístico mais importante. (GENRO FILHO, 2012, P. 201)

No entanto, apesar de o modelo prático da pirâmide invertida ser um tanto quanto usual nas redações na atualidade, muitos teóricos do jornalismo o criticam, afirmando que a prática só serve para informar o leitor de forma superficial e não reflexiva. O próprio Genro Filho (2012) diz que a técnica da pirâmide almeja ditar uma teoria da notícia, mas que não alcança tal objetivo. Para ele, trata-se apenas de uma hipótese racional de operação, que muitas vezes acaba por cercear a criatividade do jornalista que escreve o texto.

De acordo com Rech (2018, p.62), no processo de profissionalização do jornalismo, os norte-americanos criaram algumas normas de conduta no ato de escrever e uma das heranças mais contundentes que influenciaram, inclusive, o modo de fazer jornalismo no Brasil, é o conceito de objetividade, diretamente atrelado à imparcialidade: Ser objetivo é ir direto ao ponto, sem emitir juízo ou opinião. Já a imparcialidade está ligada à necessidade de não se tomar partido na cobertura de um determinado fato, dando visibilidade a todos os envolvidos no acontecimento.

No entanto, mesmo que muitos veículos de comunicação reforcem o princípio, um dos maiores jornais do país, a *Folha de São Paulo*, admite que a objetividade não existe. No verbete que trata do tema, o *Manual de Redação* deixa claro que “ao escolher um assunto, redigir um texto ou editá-lo, o jornalista toma decisões em larga medida subjetivas, influenciadas por suas posições pessoais, hábitos e emoções”. (2012, p.17) Ou seja, por mais que a orientação seja para que o jornalista encare o fato com distanciamento e frieza, o que não pode significar apatia, é extremamente difícil evitar que o repertório do jornalista influencie na produção da matéria. O fato de, na prática, a objetividade não existir, pressupõe uma subjetividade que, naturalmente, distancia o fato da verdade absoluta. O que o jornalista repassa aos leitores é uma versão dos fatos.

José Luiz Fiorin (2011) lembra que a narração em terceira pessoa tende ao efeito de objetividade e uma narração em primeira pessoa ao efeito de subjetividade. Ao buscar tal efeito de objetividade, o que se acaba conseguindo é um efeito de sentido. Para o autor, a objetividade é uma criação de mecanismos das linguagens. Ele vai mais longe ao lembrar que o discurso jornalístico se diz objetivo, imparcial e neutro, o que Fiorin diz ser impossível existir, já que cada escolha de palavras já entrega o ponto de vista do enunciador. “Por isso que o jornalismo, não podendo ter isso, tem que ter muito cuidado em mostrar as duas versões, os dois lados. É o único jeito de manter uma mínima isenção no discurso jornalístico”.

O procedimento de “ouvir os dois lados” é um dos princípios básicos do jornalismo moderno, independentemente da linha editorial. A multiplicidade de fontes não apenas enriquece o material jornalístico, como é prioridade quando a matéria-prima da reportagem é ofensiva ou contém acusações a uma pessoa ou entidade. O *Manual da Folha* (2012) orienta que os diversos “lados” sempre sejam ouvidos e que as distintas versões tenham destaque proporcional. E ressalta que se, porventura, um dos “lados” não conseguir ser ouvido, que isto fique claro no corpo do texto.

No entanto, na prática, a correria diária nas redações, potencializadas, na atualidade, pelas versões digitais de veículos noticiosos, nem sempre permite tal zelo, especialmente no que concerne às notícias factuais, onde se incluem matérias sobre crimes e ocorrências policiais. É sobre essa temática que avançamos no escopo teórico desta tese.

2.1.1 *Fait Divers* e sensacionalismo

O jornal *Newsday*, de Nova Iorque, a despeito de não ser considerado necessariamente sensacionalista, possui certo apelo que o deixa longe de periódicos como o *The New York Times*. Quando estive em Nova York para a coleta de dados para esta investigação, pude comprovar facilmente tal característica em algumas manchetes pelas quais passei antes de chegar ao caso de Amityville. Algumas manchetes e a própria relevância dada a certos tipos de notícias deixam flagrantes o nuance sensacionalista do jornal dos Estados Unidos. Mas, afinal: o que é sensacionalismo? O que é o *fait divers*? E por que estes tipos de notícias seduzem tanto os leitores?

A origem semântica do substantivo *sensacionalismo* remete ao adjetivo *sensacional*, algo que provoca sensações intensas. No entanto, aos olhos do público, *sensacionalismo* aparece como um termo pejorativo, que se refere a periódicos que se valem de estratégias específicas para chamar a atenção do público. Poderíamos dizer, em síntese, que no jornalismo, o *sensacionalismo* está diretamente ligado a notícias de tragédias, crimes, escândalos, violência e fofocas, mas também se ocupa dos *fait divers*, que nada mais são do que notícias pitorescas, cuja narrativa se encerra em si, sem maiores desdobramentos ou consequências, como acontece no jornalismo tradicional.

Nesta tese, temos tanto as notícias sensacionalistas, acerca da cobertura dos assassinatos cometidos por Ronald DeFeo, e uma, sobre a assombração na casa, que não apenas pode ser considerada sensacionalista, como se encaixa na seara dos *faits divers*. Afinal, acompanhar os relatos de uma família que assegura ter vivido em uma casa mal-assombrada é um tanto quanto pitoresco.

Marcondes Filho, inclinado à psicanálise nos estudos da comunicação, entende o labor sensacionalista como o ápice da mercantilização da informação, já que a notícia sensacionalista, em si, mais do que comunicar, quer chamar a atenção para o seu consumo imediato. Muitas vezes, para o autor, a informação interna nada vai acrescentar a manchete, o que dá ao texto, em tese, um caráter raso, já que a imprensa sensacionalista “presta-se básica e fundamentalmente a

satisfazer as necessidades instintivas do público, por meio de formas sádica, caluniadora e ridicularizadora das pessoas”. (MARCONDES FILHO, 1986, p.32)

Mas, apesar da crítica ferrenha à prática sensacionalista, muitos veículos se notabilizam por priorizar notícias com este viés em detrimento àquelas consideradas relevantes à sociedade. O sensacionalismo se popularizou nos Estados Unidos, onde jornais como o *The National Enquirer*, fundado em 1926, se fortaleceu no Reino Unido, com os populares tabloides, como o *The Sun*, e encontrou, especialmente no universo do crime e da violência uma vasta fonte para beber.

Um dos principais representantes do gênero, que ficou em circulação no Brasil dos anos 60 ao ano de 2000, foi o Notícias Populares. O periódico se apoiava essencialmente no sensacionalismo para vencer jornais. Vinculado ao *Grupo Folha*, ele era o braço popular da empresa, valorizando manchetes chamativas (e até, certo ponto, pitorescas) ou à matéria-prima de crimes, escândalos e excentricidades. Muitas vezes, era a criação de factoides baseados em interpretações desvinculadas da verdade dos fatos.

O NP, como era popularmente conhecido, foi objeto da investigação feita por Danilo Angrimani (1995) em seu doutorado. No trabalho, ele cita algumas passagens peculiares do periódico, como quando, nos anos 60, um dos repórteres soube que um colega jornalista tentava falar com o cantor Roberto Carlos. Na época, o músico estava em Nova York e, por isso, não estava sendo localizado. Quando soube da situação, o editor do NP colocou na manchete: Desapareceu Roberto Carlos. A tirada, na época, promoveu a venda de pelo menos 20 mil exemplares a mais naquele dia. No dia seguinte, a manchete foi: Acharam Roberto Carlos.

Outra história baseada em factoides, talvez a mais famosa delas, foi a história do “bebê-diabo”, que segundo o então secretário de planejamento do NP José Luiz Proença contou ao pesquisador Danilo Angrimani, surgiu da mais pura falta de assunto.

Um repórter da Folha, Marco Antonio Montadon, foi a ABC, em São Paulo checar uma pauta. A pauta era furada e ele fez uma crônica. Era um sábado à tarde. Estávamos completamente sem assunto, sem manchete para a primeira página. Por isso aproveitamos a matéria e o NP saiu com a manchete: Nasceu o Diabo em São Paulo. (PROENÇA apud ANGRIMANI, 1995. p.139)

A desprezível crônica aqueceu as vendas de tal maneira que, no dia seguinte, o pessoal do departamento de circulação perguntou o que havia acontecido, já que a edição se esgotou nas bancas. Com o sucesso do tema, o conselho editorial decidiu dar prosseguimento à história e ela repercutiu por mais alguns dias.

No entanto, nem só de factoides vivia o NP. À ocasião do incêndio do edifício Joelma, uma série de reportagens foi publicada em fevereiro de 1974. No total, foram confirmadas 188 mortes no prédio comercial, que tinha pelo menos 2.000 pessoas trabalhando na sexta-feira da tragédia. A edição de sábado do periódico continha oito páginas dedicadas ao incêndio e o caso foi repercutido vários dias após a ocorrência, com os desmembramentos do reconhecimento das vítimas e o prosseguimento das investigações. Apesar da consternação, o NP não fugiu ao seu estilo e colocou na manchete: Inferno: mais de 200 torrados no edifício, um tanto quanto politicamente incorreto, diga-se de passagem.

Rech (2018) afirma que hoje, dentre os mais conhecidos periódicos da “linhagem sensacionalista” em âmbito nacional está o *Meia Hora de Notícias*, do Rio de Janeiro, que pertence ao grupo IG. Seguindo a mesma linha de jornais como o NP, o carioca abusa das manchetes com gírias e até mesmo palavras de baixo calão, além de muita malícia nas duas capas, que costumam viralizar. Em sua obra *Espreme que Sai Sangue*, Angrimani se apoia em Marcondes Filho para explicar a diferença entre a linguagem utilizada nos periódicos convencionais e a usada nas publicações sensacionalistas - ou, em sentido mais restrito, em reportagens que apelam ao sensacionalismo, mesmo que esta não seja, necessariamente, a linha editorial do jornal. Segundo o pesquisador, os jornais tradicionais utilizam como referência o signo, enquanto os sensacionalistas se valem do expediente do clichê na redação das notícias.

O signo representa qualquer fato social, pessoas, objetos, situações e acontecimentos, o mundo real, sem ferir ninguém, pois tudo “já vem domesticado”. Os signos filtram as desgraças, os problemas, as dores reais e, através disso, fazem com que os telespectadores convivam mais naturalmente com a miséria, com a violência, tornando mais digerível sua vida. (MARCONDES apud ANGRIMANI, 1997, p. 37)

Já o clichê, para Marcondes, provoca a entrega às estórias, sem o escudo protetor do signo. O receptor da mensagem vive com a personagem, sentindo emoções como tristeza e saudades, se funde ao lado emocional da notícia. “O clichê retrata o emocional, que busca insistentemente uma saída para a consciência”. (MARCONDES apud ANGRIMANI, 1997, p. 38)

Guardadas as diferenças, Angrimani afirma que quando buscam o sensacionalismo, os veículos de comunicação não podem atuar pautados no conceito de signo, pois a linguagem do sensacionalismo é a do clichê. “O sensacionalismo não admite distanciamento, neutralidade, mas busca envolvimento (...). O sensacionalismo não admite moderação”. (1997, p.39) É uma constante tentativa de romper o escudo que protege o receptor das emoções. Em suma, é possível afirmar que o jornal sensacionalista (ou reportagens sensacionalistas, como as que envolvem o caso de Amityville) trabalha apenas com a linguagem-clichê e suas pulsões.

Por estimular frontalmente emoções, a linguagem sensacionalista busca acessar o inconsciente e, para tanto, utiliza-se de recursos e estratégias verbais, que incluem linguagem popular, para mexer com as emoções de quem lê um texto jornalístico que retrate, por exemplo, um crime hediondo ou, ainda, casos que envolvem o sobrenatural, como no caso da reportagem do Newsday na qual é relatado o drama do casal Lutz na casa da Ocean Avenue.

Para atingir o público com mais eficiência, é importante perceber que, em comum, os veículos sensacionalistas se valem de uma linguagem simplificada, porque a empatia se cria a partir desta simplicidade aliada a recursos de dramatização. A simplicidade vocabular e sintática dedica-se à coloquialidade, mas também se vale de gírias, expressões populares e recursos lúdicos, como trocadilhos e expressões de duplo sentido.

Tais estratégias para cativar o público são características do *fait divers*, que tem origem na França, pelas mãos Moïse Polydore Millaud, que fundou o *Le Petit Journal*, cujo primeiro número saiu em 1º de fevereiro de 1863. Segundo Meyer (1996), a “genialidade” de Millaud estava na percepção e na sensibilidade à demanda do novo público leitor, não só no que se refere aos aspectos materiais do jornal, mas especialmente no que concerne ao conteúdo.

Ele soube aliar uma novidade, o folhetim, cujo consumo fora amplamente confirmado pelo sucesso da fórmula do jornal-romance, o qual aliás acabou suplantado pelo novo jornalismo de massa, a uma tradicional modalidade de informação popular, reinterpretando-a e rebatizando-a. Trata-se da *nouvelle*, ou *canard*, ou *chronique*, a que deu o nome: o *fait divers*, ou seja, uma notícia extraordinária, transmitida em forma romanceada, num registro melodramático, que vai fazer a concorrência ao folhetim e muitas vezes suplantá-lo na tiragem. (MEYER, 1996, p.98)

De acordo com a autora, após o comprovado sucesso do *Le Petit Journal*, Millaud lançou um novo produto com perfil popular: uma versão mais concisa do original, batizado de *Le Nouvel Illustré*, que privilegiava os *faits divers* e tinha uma chamativa capa ilustrada. Apesar de apontar tal origem, Meyer reforça que a conceituação exata do termo, ainda hoje, é complexo, já que possui apenas uma noção aproximativa. “A própria expressão tem dois sentidos; um jornalístico, de categoria da informação, o outro costumeiro e público, que visa os próprios fatos, na sua realidade.” (MEYER, 1996, p.99). Ao fim e ao cabo, o *fait divers* não tem relação apenas com uma atividade de distribuição, mas com uma conotação pejorativa que marca uma categoria particular de acontecimentos.

Outra característica marcante do *fait divers* é a perenidade que possui. Meyer (1996) lembra que a página desta temática é a única que não envelhece ou ainda que não se relaciona, necessariamente, a um contexto prévio. Ela lembra que se ler um fato político em um jornal antigo pode resultar em falta de compreensão, ler um *fait divers*, mesmo que dezenas de anos depois, pode causar, ainda, os mesmos arrepios e espanto que causaram no passado.

O relato deste tipo de crônica se caracteriza por sua intemporalidade (atemporalidade) e constitui uma informação “imanente”, total, que contém em si mesma todo o seu saber. É uma narrativa construída sobre uma relação que visa provocar espanto”. (MEYER, 1996, p.99)

Lage (2002) reforça tal entendimento, lembrando que o *fait divers* consiste em material jornalístico que não está situado em um campo de conhecimento pré-estabelecido, como arte, economia ou política, que são apenas parte de uma grande e contínua narrativa. No entanto, mesmo não se enquadrando nestas editoriais demarcadas, ainda consiste em notícias notáveis por algum tipo de relação interior entre seus termos. “O *fait-divers*, como um

conto, não depende de nata exterior, nem passado, e é inconsequente. Qualquer interpretação – sociológica, psicanalítica – que venha a ser feita de um fait-divers será um exercício inteiramente desligado do consumo da notícia. (LAGE, 2002, p. 49) Didaticamente, Lage complementa, lembrando que

O estudo da estrutura dessas notícias mostra uma peculiaridade: enquanto a informação depende, para ser avaliada ou compreendida, de uma situação (política, econômica ou artística), o fait-divers interessa por si mesmo. Quando se escreve que alguém matou a mulher com uma corda de violão ou que um bispo foi preso em um cabaré, pouco importa o assassino, a vítima, qual bispo, onde e como isso ocorreu: o interesse está na contradição entre o crime e a arma, ou entre a respeitabilidade do religioso e a natureza do lugar onde foi preso. (LAGE, 2002, p.46)

Erbolato (2008) engrossa a conceituação do fait divers dizendo que se trata de uma notícia que, por suas características "rompe de forma extraordinária e insólita a vida cotidiana, causando impacto no leitor". (ERBOLATO, 2001, p.244). Ele cita, como exemplos, crimes que envolvem pessoas conhecidas ou famosas ou ocorrências pouco corriqueiras, como contar a história de alguém que tenha sido assaltado 20 vezes.

Em seus *Essais Critiques*, Roland Barthes (1964) dissecou a estrutura dos *fait divers*. O primeiro aspecto destacado é o fato de a matéria ser proveniente do que ele chama de classificação do inclassificável, com uma essência privativa que o faz passar a existir fora de um catálogo pré-estabelecido, de editorias como política, economia, ciência, cultura etc. numa só palavra, seria uma informação monstruosa, análoga a todos os fatos excepcionais ou insignificantes, em suma, inomináveis. (BARTHES, 1964, p.1)

Outra característica reforçada por Barthes (1964) é o fato de o fait divers ser uma informação total, que encerra em si todo o seu conhecimento, já que ele não remete formalmente a nada além dele próprio. Ele não remete formalmente a nada, mas, ao mesmo tempo, não é estranho ao mundo, pois trata de temas como desastres, assassinatos, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices que, segundo o autor, remetem ao homem, a sua história, a sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos.

No nível da leitura, tudo é dado num *fait divers*; suas circunstâncias, suas causas, seu passado, seu desenlace; sem duração e sem contexto ele constitui um ser imediato, total, que não remete, pelo menos formalmente, a nada de implícito: é nisso que ele se aparenta com a novela e o conto, e não mais com o romance. É sua imanência que define o *fait divers*. (BARTHES, 1968)

Pode-se presumir que não há nenhum *fait divers* simples, constituído por uma só notação: o simples não é notável; quaisquer que sejam a densidade do conteúdo, sua surpresa, seu horror ou sua pobreza, o *fait divers* só começa onde a informação se desdobra e comporta por isso mesmo a certeza de uma relação; a brevidade do enunciado ou a importância da notícia, aliás garantias de unidade, nunca podem apagar o caráter articulado do *fait divers*.

Todo *fait divers* comporta pelo menos dois termos ou, se preferir, duas notações. E pode-se muito bem levar adiante a primeira análise do *fait divers* sem se referir à forma e ao conteúdo desses dois termos: a sua forma, porque a fraseologia da narrativa é estranha à estrutura do fato contado ou, para ser mais preciso, porque essa estrutura não coincide fatalmente com a estrutura da língua, se bem que só a possamos atingir através da língua do jornal: a seu conteúdo, porque o importante não são os próprios termos, o modo contingente como são saturados (por um crime, um incêndio, um roubo etc), mas a relação que os une. É essa relação que se deve interrogar primeiro, se se quer apanhar a estrutura do *fait divers*, isto é, seu sentido humano.

Para o autor, este tipo de informação sempre terá, na sua essência, uma causalidade “anormal, inesperada ou ligeiramente aberrante ou, ainda, uma relação de coincidência, que costuma surgir de repetição de algum acontecimento”. Afinal, o ato de repetir pode auxiliar a passagem à significação. No caso específico da reportagem sobre os assassinatos, uma das primeiras providências dos jornalistas foi destacá-lo no maior assassinato múltiplo da região desde o cometido por um imigrante iugoslavo, que matou o meio irmão, a esposa dele e seus três filhos.

Ainda sobre a causalidade, no caso específico de crimes ou de acontecimentos sobrenaturais, é possível dizer que há sempre uma mola propulsora para o fato. No caso dos assassinatos da família DeFeo, a relação é, inicialmente, pautada por questões financeiras (mesmo que a defesa de Ronald

DeFeo tenha alegado insanidade, pelo fato de ele ter declarado ter ouvido vozes que o impeliram a matar os parentes). Já os acontecimentos sobrenaturais relatos pelos Lutz são, inicialmente, causados por supostas forças que estariam relacionadas ao crime cometido por Ronald DeFeo Jr. Tudo isso, é claro, com uma alta dose de emotividade e personificação pautada no drama, principalmente quando o inesperado deflagra a instabilidade, por exemplo, do seio familiar. Por fim, Barthes (1968) reforça que não há *fait divers* sem espanto, já que, para ele, escrever é espantar-se

o *fait divers* nos diz que o homem está sempre ligado a outra coisa, que a natureza é cheia de ecos, de relações e movimentos; mas, por outro lado, essa mesma causalidade é constantemente minada por forças que lhe escapam; perturbada sem entretanto desaparecer, ela fica de certo modo suspensa entre o racional e o desconhecido, oferecida a um espanto fundamental; distante de seus efeito, a causa aparece fatalmente penetrada por uma força estranha: o acaso; no *fait divers*, toda causalidade é suspeita do acaso. (BARTHES, 1968)

Ao tomar-se como referência os casos publicados no jornal *Newsday* no que se refere a Amityville, é possível observar todos estes elementos. Primeiramente ao partir-se para os assassinatos cometidos por Ronald DeFeo Jr.. O ato de um filho atentar contra todos os seis membros da sua família em uma casa típica de classe média é algo que foge da normalidade e se associa ao inusitado, insólito, levando-se em conta que, inicialmente, Ronald alegou ter sido ordenado por uma voz do além para que cometesse tal atrocidade. A notícia da suposta assombração da casa, que foi publicada no jornal pouco mais de um ano depois dos assassinatos também abarca a anormalidade, o caráter inesperado e o tom de aberração. E, mais do que isso, aposta na coincidência: supostas vozes entoadas, na mesma casa, ordenando assassinatos e colocando algum membro da família como vítima da influência negativa da residência. Mais do que os fatos, em si, as coincidências também são apontadas levando-se em contra o caráter físico de Ronald DeFeo Jr. e de George Lutz que, inclusive, teriam sido confundidos em um bar da redondeza.

Meyer acrescenta que na junção da causalidade aleatória e da coincidência ordenada, os *faits divers* se constituem. “Ambos acabam recobrimdo uma zona ambígua onde o acontecimento é vivido plenamente como um signo,

cujo conteúdo é, no entanto, incerto” (MEYER, 1996, p.99) A partir dos apontamentos de Barthes, é possível trazer à análise a situação específica do caso de Amityville. A história da família Lutz, noticiada no jornal *Newsday* do dia 14 de fevereiro de 1976 (Figura 15), cumpre a meta de se encerrar em si mesma, já que se constitui como uma história com começo, meio e fim. A família chegou à casa da 112 Ocean Avenue. Mas pode, perfeitamente, remeter ao caso da chacina encabeçada por Ronald DeFeo (Figura 16), que inclusive foi lembrada, mesmo que brevemente, na reportagem do *Newsday* que revela o caso de assombração sofrido pelos novos moradores da casa.

Figura 15 – Reportagem dos Lutz no jornal *Newsday*.

DeFeo Home Abandoned, Buyer Calls It Haunted

By A. J. Carter and Christopher M. Cook

Amityville—On Dec. 21 George and Kathleen Lutz bought the house in which six members of the Ronald DeFeo family were methodically shot to death the previous year, and a few days later they moved in. Within 10 days, they moved out, leaving the furniture, and killing their friends and neighbors the house was haunted.

The three-story Dutch colonial house at 112 Ocean Ave. is now deserted. Neighbors said they have not seen the Lutzes for about a month. It was in the house that Ronald DeFeo Jr., 24, shot and killed his parents, Ronald Sr., 43, and Louise, 42; his sisters, Dawn, 18, and Allison, 13, and his brothers, Mark, 11, and John, 9. In December DeFeo was sentenced to 150 years to life in prison.

Sources in the Suffolk County district attorney's office, and acquaintances of the Lutzes, said the couple reported seeing human shapes in the house, told of strange sounds and vibrations, and said that the power would fail for unexplained reasons.

Friends and acquaintances said that the Lutzes had been in contact with the Psychical Research Foundation in Durham, N.C., a scientific group that does research on psychic phenomena. Dr. J. G. Sullivan, a research associate at the foundation, would only confirm that the Lutzes had indeed talked with the foundation, but would not reveal details.

One friend of Lutz said that the family left the house because they had used up all their money buying it and could not afford to repair the heating system, which failed when they moved in. But the friend could not deny that Lutz had talked about strange happenings in the house.

The Lutzes are in their 30s and have two sons and a daughter. They were reported living in Vermont and could not be reached for comment.

Shortly after they moved out, according to a

neighbor who asked not to be identified, Lutz, a land surveyor, came back to the house with a priest, carrying a large cross. They walked around the house and spent a couple of hours inside. "I don't know what they were doing," the neighbor said. Associates said that Lutz is a Methodist, and his wife a Catholic.

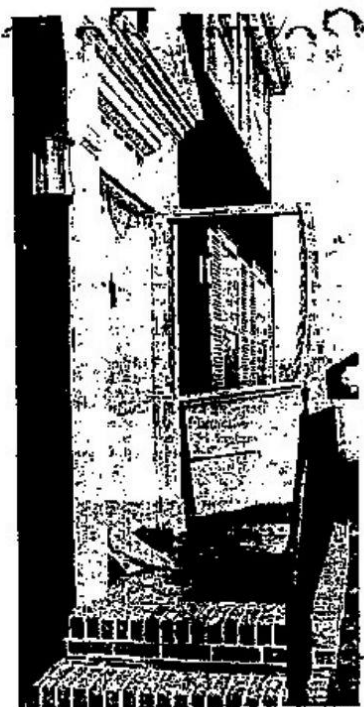
At one point, according to sources, Kathleen Lutz went to the Suffolk district attorney's office and asked for a blueprint of the house, explaining that there had been strange occurrences. According to one source, she was looking for possible causes of the situation.

A Tragic History

Last month, according to sources, the Lutzes, frightened, contacted Sgt. Pat Cammarata of the Amityville Police Dept. to come to the house, for which they paid \$40,000, and check their story. Cammarata did so, and later told other law enforcement officials of feeling strange vibrations, sources said. He then researched the history of the house, which is about 80 years old, and found that a tragedy had happened to every family that had lived there, according to sources. Cammarata said not be reached for comment last night.

At William H. Barry Inc., 600 Jericho Turnpike, Syosset, where Lutz works, the doors were locked yesterday. But employees of another firm in the same suite said that, in January, Lutz had brought his children into the office for several days in a row "because they were terrified about what was happening to them." They said Lutz then moved in with relatives in Nassau County.

According to agents at Conklin Hottel in Massapequa Park, who sold the house to the Lutzes, the family knew of the killings. "They said it didn't bother them. They liked the house and they took it," one agent said.



The front door of the house yesterday

Fonte: *Newsday*, 14/02/1976, Arquivo NYPL

Figura 16 – Reportagem sobre os assassinatos cometidos por Ronald DeFeo Jr.



Fonte: Newsday, 14/11/1974, Arquivo NYPL

Nessa esteira, Meyer (1996, p. 100) chega a uma espécie de vocação da narrativa do *fait divers*, que busca, essencialmente, provocar reações subjetivas e passionais no leitor-ouvinte. Tende a abolir a distância que o separa do acontecimento e dar-lhe a ilusão de que participa ele próprio da ação.

Em outras palavras, “o relato do *fait divers* estabelece com nosso inconsciente relações que refletem nossa própria ambivalência” e deve ser analisado levando-se em conta a maneira subjetiva pela qual é lido, “entre línguas e para além das palavras. É um lugar de exercício do imaginário” (MEYER, 1996, p.100)

No caso específico das reportagens que servem de matéria- prima para o filme, as primeiras, que dizem respeito à chacina cometida por Ronald DeFeo Jr. causa, especialmente, horror, repulsa e indignação. Afinal, como pode um filho matar os pais e os irmãos de maneira tão fria? Como pode fazer isso o irmão mais velho, que teria o papel de proteger os menores, dar cabo a cada um deles? O crime choca pela frieza e a excepcionalidade da ocorrência é tanta que

acaba gerando uma série de matérias no processo de cobertura de julgamento do caso.

Aliás, no jornalismo policial, até hoje é comum a cobertura minuciosa de julgamentos de criminosos que são acusados de autoria de crimes que chocaram a sociedade, o que nem sempre acontece com os crimes mais comuns do dia a dia, como assassinatos de pessoas envolvidas com tráfico de drogas.

Lage (2005, p. 47) reforça para as características dos *faits divers* as contradições entre o fato e sua causa ou seu instrumento ou ainda entre notações que se juntam a violação de uma norma social – como ocorre quando é cometido um crime e se ignora sua causa ou o agente.

O estudo das relações interiores do *fait-divers* permite compreender porque a morte de 50 crianças no incêndio de um circo causa mais impacto do que a morte de 500 crianças, de fome, em um ano: no circo, as mortes ocorrem de uma só vez, e são tragicamente marcadas pela expectativa do divertimento que atraiu os meninos ao espetáculo. (LAGE, 2005, p.47)

Para o autor, o quadro relacional do *fait divers* reflete um fenômeno da retórica muito anterior ao surgimento do jornalismo, já que o cúmulo (ou o *phatos*) é figura comum na tragédia grega. O *fait divers* busca ao menos tempo enganar toda vez que uma informação fica oculta por detrás da antítese atraente, o que mostra que a realidade pode ser mais contraditória do que imaginam historiadores ou cientistas e se sustentam porque “os termos do *fait divers* não são inventados nem há fraude alguma no enunciado” (LAGE, 2005, p.48). Na verdade, trata-se apenas de um modo de enfocar a realidade, particularmente incômodo para a cultura instituída. Ao fim e ao cabo, o *fait-divers* é uma atualização da antítese, figura de linguagem bastante atraente e que sustenta historicamente os estereótipos relacionados aos *fait divers*.

Gabler (1999, p.75) lembra que os *fait divers* e o sensacionalismo encontraram terreno fértil nos Estados Unidos, onde tal vertente jornalística era consumida como puro entretenimento. Ele cita pesquisas que comprovam que havia 58% mais espaço dedicado aos crimes, por exemplo, em 1923 do que em 1899, época áurea da imprensa marrom. Em outro estudo apresentado pelo autor, de 1929, constatou que o espaço reservado ao noticiário policial nos jornais havia crescido exponencialmente entre 1881 e 1926, especialmente com a popularização dos tabloides, carregados de fotos que muitas vezes

dispensavam texto adicional, tornando-os uma forma mais pura de sensacionalismo do que os antigos jornais. Significava, ainda, que o produto colocava em xeque a necessidade de um valor noticioso para chegar ao jornal.

Por meio dos tabloides, os Estados Unidos estavam se transformando numa sociedade bidimensional na qual as notícias, assim como os filmes, eram agora medidas em imagens. Ao mesmo tempo, os tabloides tinham aprendido outra coisa com os filmes. Tinham aprendido que as fotos podiam ser usadas como still publicitários para narrativas contínuas – seriados, na verdade. Os tabloides contavam histórias, e contavam-nas de maneira tão ultra dramatizada que já no final dos anos 20 Robert Park diria que “a história noticiosa” e a “história fictícia” são “hoje tão semelhantes que é difícil de distingui-las”, acrescentando que “a imprensa diária escreve ficção sobre forma de notícia”. (GABLER, 1999, p.75)

A ficção seriada era a base de sustentação dos jornais com o folhetim do século XIX. Os tabloides passaram a fornecer não ficção seriada, sagas que se desenrolavam ininterruptas e que terminavam apenas quando havia uma nova narrativa para substituir a antiga. Resultou que os tabloides ficaram quase iguais ao cinema no que diz respeito à intenção de entreter.

Para Morin (2011), a proliferação das violências imaginárias no âmbito do discurso narrativo se soma ao que ele chama de “vedetização das violências”, que se multiplicam no entorno da vida cotidiana em forma de acidentes, catástrofes, crimes e temas do gênero. “A imprensa da cultura de massa abre suas colunas para os *fatos variados*, isto é, para acontecimentos contingentes que só se justificam pelo seu valor emocional”. (MORIN, 2011, p.109)

No caso de Amityville, tal valor emocional estaria na incitação do medo do “sobrenatural” em função da publicação no *Newsday* dos relatos da família Lutz sobre os 28 dias que passaram na casa do subúrbio nova-iorquino. Para o autor, as estruturas dos *faits divers*⁸ também residem no imaginário, mas mantém uma diferença em relação a um filme, que em geral poupa seus heróis - protagonistas.

⁸ Na versão traduzida de *L'Esprit du temps* (1962) feita pela editora Forense Universitária, do Rio de Janeiro, a já popularizada nomenclatura *faits divers* ganha uma tradução literal. Mas significam exatamente a mesma matéria.

Em contrapartida, o fato variado é trágico: a fatalidade se abate sobre vítimas inocentes; a morte se apropria cegamente tanto dos bons como dos maus. Em certo sentido, o sensacionalismo ressuscita a tragédia que desapareceu no imaginário. Como a tragédia, o sensacionalismo vai até o extremo da morte e da mutilação, com a lógica irreparável da fatalidade. Transcreve as paradas e os jogos do destino. (MORIN, 2011, p.109)

Morin (2011) reforça que o consumo do sensacionalismo não segue o que ele denomina de rito cerimonial da tragédia, mas é calcado na vida cotidiana de casa esquina, no dia a dia de pessoas comuns, já que “ao redor das grandes cidades industriais, a franja projetiva é constituída pelos acidentes e pelos crimes do noticiário sensacionalista”. (MORIN, 2011, p.111)

A sanha pelo consumo deste tipo de material, seja nos jornais populares, por meio de livros-reportagens ou ainda em filmes que se valem da estratégia sensacionalista para atrair a atenção do público é reflexo da sociedade contemporânea, que não se dissocia do que ele considera instintos primitivos. “A cultura de massa nos entorpece, nos embebede com barulhos e fúrias. Mas ela não nos curou de nossas fúrias fundamentais. Ela as distrai, ela as projeta em filmes e notícia sensacionalistas” (MORIN, 2011, p.112)

Nesta seara, cabe aqui entender que, seguindo por essa lógica, o sensacionalismo presente nas duas coberturas sobre o caso de Amityville (tanto a relativa aos assassinatos quanto a que trata dos fenômenos paranormais presenciados pelos Lutz na casa da Ocean Avenue) se projeta, primeiramente, no livro-reportagem escrito por Jay Anson e, na sequência nos dois filmes, com ênfase direta ao vínculo com o jornalismo tanto na abertura das películas, com a reprodução dos assassinatos cometidos por Ronald DeFeo Jr, como nos trechos em que os personagens recorrem ao arquivo dos jornal para compreenderem a possível conexão entre os fatos. É como se os vestígios do sensacionalismo das matérias jornalísticas se projetasse na tela, ganhando o sentido de permanência dos fatos e uma constante revisitação ao teor sensacionalista gerado, inicialmente, nas páginas do jornal.

2.2 Narrativas jornalístico-literárias

Se fosse possível delimitar um eixo geográfico entre o noticiário sensacionalista e o jornalismo literário, eles ocupariam pontos opostos no mapa conceitual. Este último propõe-se a representar da realidade jornalística com roupagem bem mais “elegante”. Vale lembrar que o próprio jornalismo surgiu aliado à difusão literária, para depois começar a se afastar com o advento do chamado jornalismo industrial, pautado pela lógica da objetividade e pelas estratégias do lide e da pirâmide invertida. Mas, em momentos pontuais ao longo da história, a parceria entre literatura e jornalismo voltou a existir e trouxe um texto arejado e robusto, com o respeito devido à lógica do tratamento dado à notícia.

Nomes como Euclides da Cunha, Lima Barreto e João do Rio sempre são lembrados quando se fala em jornalismo literário no Brasil. Mas, neste estudo, até mesmo pelo fato de a história de Amityville se desenrolar no Estados Unidos, é importante referenciar entre país no que concerne a este tipo de jornalismo. Nos anos 40, o norte-americano John Hersey entrou para a história dos grandes nomes do jornalismo literário ao ganhar o mundo com uma narrativa carregada de emoção, baseada nos relatos das vítimas das bombas lançadas no Japão na Segunda Guerra Mundial. Os textos, que abusavam de recursos literários, foram publicados inicialmente no *The New Yorker* e premiado com o Prêmio Pulitzer. Depois, as quatro partes das histórias, que fazem as vezes de atos da encenação de uma tragédia humana, acabaram reunidas no eternizado *Hiroshima*.

Coincidência ou não, anos mais tarde, foi a partir da eclosão de outra guerra, a do Vietnã, o jornalismo literário ganhou ainda mais força com o fenômeno do *New Journalism*, que começou a se desenvolver como um contraponto ao modo tradicional de fazer jornalismo factual popularizado pelos norte-americanos, que era unanimidade no *modus operandi* da produção.

Na trajetória do meu mestrado em Comunicação, realizado na Universidade Estadual de Londrina (UEL), debruicei-me sobre esta temática na construção da minha dissertação, de onde extraí algumas reflexões presentes no livro de minha autoria sobre Redação Jornalística e que cabem, também, serem

trazidas à discussão desta tese. Tais apontamentos reforçam o entendimento sobre a profundidade e as características do texto jornalístico-literário, que marca a fronteira sensível entre o jornalismo e a expressividade da linguagem literária.

Os jornalistas que fazem parte do fenômeno do *New Journalism* estão inseridos no movimento contracultural, pautado pelo questionamentos de ordem política, cultural, comportamental e sexual, um grupo formado por nomes como Gay Talese, Truman Capote, Tom Wolfe, Norman Mailer e Hunter Thompson fizeram uma resgate do jornalismo literário, gênero que trabalha a matéria-prima jornalística – ou a não ficção - com elementos estilísticos provenientes da literatura.

No contexto da contracultura, de questionamentos à ordem comportamental vigente, esses profissionais encontraram terreno fértil e ganharam espaço, ora em reportagens publicadas em revistas norte- americanas como a *Esquire* e a *Life*, ora na forma de livros-reportagem. Muitos autores, como Michael Herr, fizeram primeiro as reportagens e depois as compilou em livro. É o caso de *Despachos do Front*, obra que narra detalhes dos dias em que Herr passou no campo de batalha. Sobre o *New Journalism*, Johnson afirma que,

Por meio de sua nova linguagem passou a comunicar uma informação mais fresca e mais útil sobre as mudanças registradas em nosso mundo e de um modo ou outro, mostrou-se mais cabal, mais honesto e mais inteligentemente crítico que o jornalismo tradicional. (JOHNSON, 1973, p.76, tradução nossa)⁹

Ao se falar do *New Journalism* um dos nomes que se destacam é o do norte-americano Tom Wolfe. O trabalho que o transformaria em uma das figuras-chave do movimento que trazia às reportagens um “ar literário” começou em 1962, com a publicação de reportagens especiais no *New York Herald Tribune*. Depois, vieram os livros-reportagem, como *O Teste do Ácido do Refresco Elétrico* (*The Kandy-Kolored Tangerine*), publicado inicialmente como uma série de reportagens na *Esquire*. O trabalho consistia, como o próprio Wolfe (2005, p. 27) explicou, em “mergulhar fundo na aventura de retirar a narrativa jornalística

⁹ “A través de su nueva consciéncia y su nuevo lenguaje ha comunicado una información más fresca y más útil sobre los cambios registrados en nuestro mundo y, de un modo o outro, se ha mostrado más cabal, más honesto y más inteligentemente crítico que el periodismo tradicional”. (JOHNSON, 1973. p.16)

do limbo e transformá-la, por meio de técnicas comuns às narrativas literárias ficcionais (do romance realista do século XIX) e intensíssimos esforços de reportagem, em objeto literário e documental e primeira grandeza”. O *New Journalism* seria uma resposta aos leitores que, de acordo com Wolfe (2005), choravam de tédio sem entender por quê. A descoberta dos jornalistas-escritores ganhou força e, segundo Wolfe,

No começo dos anos 60, uma curiosa idéia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da *statusfera* das reportagens especiais. Tinha um ar de descoberta. Essa descoberta, de início, modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser...lido como romance. (WOLFE, 2005, p.19)

A despeito de não ser considerado oficialmente o fundador do estilo, foi Wolfe (2005) quem escreveu uma espécie de manifesto do *New Journalism*, no qual “admite que o movimento se organizou movido muito mais pelo instinto do que em torno de uma teoria”. Apesar do posicionamento consistente, ele registrou quatro recursos básicos que podemos identificar como recorrentes nas obras dos autores vinculados ao movimento. O primeiro é a construção cena a cena, o que tornava de suma importância a se colocar no local onde se desenrolava a narrativa.

Em suma, segundo Rech (2014), o autor da reportagem que seguia os preceitos do *New Journalism* se valia de verdadeira testemunha dos fatos, levando a humanização do relato, tão característica do jornalismo convencional, a índices estratosféricos. Uma vez inserido no espaço físico onde se desenrolavam as cenas, o autor também fazia o registro dos diálogos completos, apontados como o segundo recurso. É curioso ver, nas obras do período, o uso de travessões na marcação dos diálogos, algo essencialmente vinculado aos romances de não ficção. O ato de dar voz ao outro – ou a outros personagens – resultava no terceiro recurso, que era apresentar cenas pelos pontos de vistas de diferentes personagens. A multiplicidade de visões sobre um mesmo fato era como ouvir os vários lados da questão, mas com um nuance opinativo.

Por fim, e não menos importante, o narrador precisaria registrar hábitos, roupas, gestos, maneiras de viajar, comer, modo de se comportar com superiores, inferiores e outras características simbólicas dos personagens, em

verdadeira contextualização do texto jornalístico-literário para o ambiente que estava sendo retratado. Os recursos descritivos, como se pode observar, também estão diretamente relacionados ao texto literário ou, mais particularmente, a gêneros como romance e conto. No lide convencional, o espaço, geralmente, é simplesmente demarcado por uma rua, um bairro, uma cidade ou um país. No jornalismo diário, é difícil perceber uma descrição aprofundada dos detalhes de um fato, o que acaba sendo encontrado, em porções menores do que no jornalismo literário, praticado por alguns nas revistas. Para Wolfe, “o registro desses detalhes não é mero bordado em prosa. Ele se coloca junto ao centro do poder do realismo”. (2005, p.55) É como se a representação do mundo real, ao ser reconstruída pelo imaginário do leitor, ganhasse mais poder.

Segundo Boynton (2013), em entrevista a Rech (2014), o uso dos recursos literários somado ao fato de o texto do *New Journalism* – e do Jornalismo Literário, de um modo mais amplo – estar longe da fórmula vigente na cobertura factual dos grandes jornais fazem dele algo, até certo ponto, mais próximo da literatura. A diferença estaria no fato de um ser factual e o outro imaginativo, já que se traveste de boa dose de subjetividade. “Em muitos casos há uma inspiração mútua entre os gêneros, mas acho que a principal diferença é que um precisa ser fiel aos fatos e o outro tem a licença para não ser fiel aos fatos”. Ainda de acordo com Boynton,

Às vezes encontramos esse tipo de material em jornais e revistas, mas acredito que seja mais próximo da literatura que do jornalismo puro. Na literatura o material depende também de quão bem o é escrito, de quão criativo o autor é, quanto de seu trabalho é posto no texto, então sim, acredito que seja mais próximo da literatura que do jornalismo. (BOYNTON, 2013, tradução nossa)

Ainda sobre as proximidades entre as duas manifestações, Gitlin (2013), que viveu de perto toda a efervescência do período contracultural e fez parte da chamada imprensa underground, a convivência entre jornalismo e literatura é possível, mas nem sempre acontece. “Chegou um momento em que os limites foram desfeitos, expandidos, abertos. Hoje, eu diria que o jornalismo pertence à literatura em alguns momentos”. O pesquisador faz referência em um momento, em especial, a década de 1970, que encerra a produção dos principais

nomes do *New Journalism*.

Outro ponto que merece atenção e se constitui fundamental na construção do texto de autores do *New Journalism* ou do Jornalismo Literário, de uma maneira geral - é o relato em primeira pessoa, em tom testemunhal. As projeções do eu enunciativo – o eu, o aqui e o agora percebidos no texto testemunhal – criam um efeito de subjetividade, que a justa medida projeta uma intimidade entre autor e leitor da obra. E fortalece no relato todo um efeito de realidade. É um exercício que, na verdade, só se encontra, no jornalismo convencional, no gênero opinativo.

Em resumo, o sujeito testemunhal se posiciona em um lugar específico em que se passa a narrativa em um tempo no passado que ganha o status de *agora*. Este é um recurso muito presente no *New Journalism* e no jornalismo literário, de uma maneira mais ampla, o que contribui no processo de explicitação das marcas de subjetividade do texto. Aqui, é importante lembrar que no caso específico no livro-reportagem *Amityville*, o autor Jay Anson não recorre à primeira pessoa, destoando desta característica comum aos textos do *New Journalism*.

Já a linguagem estritamente jornalística, de acordo com Lage, apesar de eventuais aproximações com a literatura (jornalismo literário, livro- reportagem etc), não permite a inclusão do jornalismo como um gênero literário a mais, afinal, “enquanto, na literatura, a forma é compreendida como portadora, em si, da informação estética, em jornalismo a ênfase desloca-se para os conteúdos, para o que é informado”. (LAGE, 2000, p.35)

O ponto essencial de confluência de gêneros do jornalismo e da literatura, segundo Bulhões (2007), consiste na narratividade, já que tanto a literatura quanto o jornalismo trabalham com a produção textos narrativos, pois contam uma sequência de eventos que se sucedem no tempo. Ademais,

Tanto a literatura quanto o jornalismo atuam como expedientes de conhecimento do mundo, sendo que a experiência literária prefere conhecer o mundo por meio da prática imaginativa e alegórica, a qual não é necessariamente menos “verdadeira” que a alternativa jornalística. (BULHÕES, 2007, p. 40)

Em comum, o livro literário e o livro-reportagem podem se aproximar, além dos elementos de narratividade, essencialmente, quanto à dimensão do comportamento das formas de expressão. Tal ponto é importante, pois dirige-se ao livro-reportagem, o principal produto derivado do jornalismo literário. Lima (2009, p.26) é objetivo ao defini-lo como “veículo de comunicação impressa não-periódico que apresenta reportagens em grau de amplitude superior ao tratamento costumeiro nos meios de comunicação jornalística periódicos”. O autor reforça, ainda, que o livro-reportagem se distingue por estar atrelado a condições fundamentais como ter seu conteúdo transitando entre a formalidade e a coloquialidade e, por fim, cumprir a função de trabalhar a narrativa jornalística de uma maneira mais extensiva, com o que Lima (2009) chama de horizontalização de dados e fatos, já que no livro-reportagem há uma extensão do tempo atual superior à efemeridade dos fatos que são noticiados no jornalismo diário.

Lima (2009) categorizou os tipos de livros-reportagens possíveis em sua obra sobre jornalismo literário. Dentro desta classificação, é possível enquadrar *Amityville*. Escrito em terceira pessoa por Jay Anson, a obra é apanhado de relatos fornecidos em entrevistas pela família Lutz, que foram romanceados pelo autor. A partir deste entendimento, é possível enquadrar o livro que foi adaptado ao cinema como livro-reportagem- depoimento, já que “reconstitui um acontecimento relevante, de acordo com a visão de uma participante ou de uma testemunha privilegiada”. (LIMA, 2009, p. 52).

Lima (2009) aponta, ainda, que a função do livro-reportagem pode ser relacionada tanto mais complementadora do noticiário diário quanto mais se nota que muitas vezes ele resulta do interesse despertado pela mídia cotidiana, possivelmente o que aconteceu no caso de *Amityville*. Quando procurado pelos Lutz para dar a versão completa deles dos fatos ocorridos na casa, a história das supostas assombrações já havia ganhado bastante destaque, porém com um caráter um tanto quanto sensacionalista, o que teria motivado George e Kathy a

procurarem Anson. Vale aqui lembrar que além do livro-reportagem ora analisado, que conta a trajetória da família Lutz, outro jornalista, Ric Osuna, escreveu um livro nos anos 90 se atendo à história dos De Feo. O caráter de permanência, tão propalado quando se refere ao cinema, também é apontado como outra característica do livro-reportagem por Lima, que afirma que

Sob outra ótica, essa complementação se dá pela tentativa do livro de escapar da efemeridade e da superficialidade da imprensa cotidiana. O efêmero lhe é inerente, a superficialidade é uma condição que pode e deve ser combatida. O livro-reportagem é um instrumento que ataca essas duas circunstâncias sem perder o cumprimento datarefa de tradução das realidades para o patamar médio que combina cultura erudita, cultura popular e cultura de massa, linguagem coloquial e linguagem formal. (LIMA, 2009, p.41)

Mais do que isso, é na busca por uma narrativa ampliada que o profissional do jornalismo se vê impulsionado a seguir na empreitada. “É na expectativa de encontrar a explicação que o jornal não deu ou de ser informado das ações de bastidores, subjacentes à ocorrência”. (LIMA, 2009). No caso específico das supostas assombrações sofridas pela família Lutz, uma sucinta reportagem de aproximadamente 3 mil caracteres, no entendimento de Jay Anson, não foi suficiente para explorar a trajetória de 28 dias dos Lutzes na casa e se constituiu no ponto de partida para o projeto do livro-reportagem. Tal constatação alça *Horror em Amityville* à categoria delineada por Lima (2009) que está diretamente ligado ao aproveitamento de um fato de repercussão atual, a fim de explorá-lo com maior alcance e reverberação. O livro de Anson foi lançado pouco menos de dois anos depois dos relatos dos Lutz aos jornalistas do *Newsday*.

2.3 NARRATIVAS CINEMATOGRAFICAS

Como todo o meio de comunicação, o cinema levou um tempo para estabelecer uma linguagem e uma narrativa própria. Com o diferencial de se constituir como imagem movente, começou como o simples registro de imagens em movimento captadas do cotidiano. Não à toa, os primeiros filmes da história, dirigidos pelos Irmão Lumière, são considerados documentários.

Segundo Costa (2011), os primeiros filmes tinham como tema a sua própria habilidade de mostrar coisas em movimento. No lugar de apresentar uma narrativa, com personagens que atuam em um ambiente ficcional, o “cinema de atrações” mostrava ao espectador uma grande variedade das chamadas “vistas”, que na maioria das vezes nada mais eram do que apresentações de atualidades não ficcionais. No entanto, a partir de meados da primeira década do século XX, o panorama começou a mudar, já que “os filmes começam a utilizar convenções narrativas especificamente cinematográficas, na tentativa de construir enredos autoexplicativos. Há menos ação física e busca-se uma maior definição psicológica nos personagens”. (COSTA, 2009, p.28).

Nesta tentativa de construção de códigos narrativos próprios, que pudessem passar ao público as intenções e motivações de personagem, havia ainda muita experimentação. No entanto, Costa (2011, p.36) reforça que neste período de busca por uma linguagem própria, “os cineastas experimentavam outras formas de estabelecer relações temporais e espaciais entre planos”. Apesar do esforço nesta direção, a autora lembra que o público ainda não conseguia entender com clareza as relações espaciais e temporais propostas pelos diretores. Foi a partir do chamado período de transição, até 1915, que o desenvolvimento de técnicas de filmagem, como iluminação, enquadramento e montagem, bem como uma evolução mais consistente nas atuações de atores começou a resultar no aprimoramento da narrativa cinematográfica propriamente dita.

Neste processo evolutivo, um dos grandes nomes é o do diretor D.W. Griffith, que é considerado por muitos estudiosos como o “pai da montagem”. Isso porque foi ele quem sistematizou a utilização a interligação de planos no esforço para se contar uma história, abrindo o caminho para a chamada narrativa

clássica do cinema, que forneceu códigos até hoje utilizados, em especial pelo cinema de Hollywood.

A abertura do campo para a exploração dos personagens e do roteiro, somado ao advento do som, aos enquadramentos, movimentos de câmera, iluminação e montagem, o cinema se especializou nas narrativas inerentes ao meio, sejam elas ficcionais ou não ficcionais. Na esteira da narrativa cinematográfica, que constituiu um sistema semiótico próprio, que mescla palavras e imagens, Sánchez afirma que

o texto cinematográfico é algo mais do que tecido de significantes. É também constelação de imagens delirantes, isto é, de imagens portadoras de especificidades que interpelam quem as vê no plano da sedução e do desejo. Tal registro é o registro do imaginário [...] O texto cinematográfico é também o registro do real, ou seja, de tudo aquilo que escapa da ordem do semiótico e do imaginário. (SÁNCHEZ, 2007, P.19, tradução nossa)¹⁰

Ao aplicar esta lógica a *Horror em Amityville*, entende-se que como registro do real, já que o roteiro é baseado em relatos coletados por um jornalista e construído em cima de um repertório prévio de notícias de jornais, projeta-se o processo narrativo inserido no imagético. Neste labor, a constelação de imagens, interligadas por meio da narrativa característica do cinema, projeta-as no plano da sedução, algo muito semelhante às notícias sensacionalistas dos jornais. Noticiário, livro-reportagem e filme, cada qual a sua maneira, buscam seduzir o receptor, projetando nele o envolvimento total com as narrativas propostas. Em suma, o que os difere é o meio e não seu fim, que está atrelado à impressão da realidade ou à projeção do mundo real.

É bem verdade que ao discorrer sobre a narrativa cinematográfica, Sánchez tinha como objeto o trabalho de Luís Buñuel, considerado um dos expoentes do chamado cinema arte. No entanto, a narrativa cinematográfica segue uma plasticidade natural, uma vez que transforma o texto escrito – o

¹⁰ “...el texto cinematográfico [...] es algo más que tejido de significantes. Es también constelación de imágenes delirantes, esto es, de imágenes portadoras de un específico que interpela a quien las mira en el plano de la seducción y el deseo. Tal es el registro de lo imaginario [...] el texto cinematográfico es también registro de lo real, es decir, de todo aquello que en el escapa al orden de lo semiótico y de lo imaginario”. (SÁNCHEZ, 2007, P.19)

roteiro - em texto imagético. Segundo Sánchez, a palavra da língua é reduzida à matéria plástica, como se fosse forjada.

Ainda quando encarnada em um signo ou uma imagem, a palavra poética, por haver sido dada à luz, isto é, criada como matéria, necessariamente é transcendida. Por ele, seu fim não é significar ou seduzir, mas sim, manifestar-se exatamente aí, no seu lugar singular do texto. Tal é seu destino e sua necessidade. (SÁNCHEZ, 2007, P.20, tradução nossa)

No processo de concretização da narrativa cinematográfica, o ato de “escrever com luz” se faz mediante uma linguagem particular, que traduz o exercício da cinematografia valendo-se de um sistema peculiar de signos. Para Martin, a originalidade da linguagem cinematográfica é proveniente da sua capacidade ímpar de mostrar o que é invisível de modo tão eficaz como mostra o que é 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”. (MARTIN, 2003, p.19)

Segundo Martin (2003, p.22), 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”. Martin acrescenta que as imagens de um filme proporcionam o que ele chama de reprodução do real, cujo aparente realismo, na verdade, se dinamiza pela visão do diretor. Pouco a pouco, a partir de tal reprodução, é ofertada ao espectador uma versão subjetividade e densidade das imagens, que apresenta uma realidade recoberta de paixão, que o transforma e o faz verter lágrimas diante de imagens que não o tocariam na vida real. “A imagem encontra-se, pois, afetada de um coeficiente sensorial e emotivo que nasce das próprias condições com que ele transcreve a realidade”. (MARTIN, 2003, p.25)

A imagem reproduz o real para, em seguida, em segundo grau e eventualmente, afetar nossos sentimentos e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma significação ideológica e moral. Esse esquema corresponde ao papel da imagem tal como foi definido por Eisenstein, para quem a imagem nos conduz ao sentimento (ao movimento afetivo) e, deste, à idéia. (MARTIN, 2006, p. 28)

Neste labor cinematográfico, Buñuel reforça o papel do cineasta ao transpor à tela uma visão do mundo, seja ele ficcional ou factual. É como se este profissional, ao assumir o controle narrativo de uma história, mirasse uma lente objetiva, que ele chama “olho sem tradição, sem moral, sem preconceitos”, para aprender uma visão expressa do mundo ordenado.

Segmentação. Criação. Divisão de uma coisa para converter-se em outra... Essa paisagem, para ser recriada pelo cinema, necessitará segmentar-se em 50, 100 e mais pedaços. Todos eles se sucederão depois milimetricamente para compor, assim, a entidade filme. (BUÑUEL *apud* ARANDA, p.15, 1975, tradução nossa)¹¹

Mesmo que passe por tantos tratamentos até se constituir em narrativa cinematográfica, como diz Salvá (2005), o cinema segue refletindo a vida, tal como ocorre, por exemplo, na literatura. No entanto, não é a vida encerrada nela mesma. “O cinema é convenção e o diretor pode recriar, adoçar, enfatizar ou dramatizar tudo o que quiser, mesmo que parta de um material baseado em história real”. (SALVÁ, 2005, p.32)¹² Por isso, cabe dizer, o fato de a vida não ter elipse, diferente do cinema, consistem em uma inevitável diferença.

No caso de *Horror em Amityville* (assim como acontece em outros tantos filmes baseados em histórias da vida real), tal dramatização, que se vale da narrativa cinematográfica como ferramenta de trabalho, serve para tornar a linha entre o que é real e o que é ficcional ainda mais nebulosa, já que o vínculo com a vida cotidiana representada no jornalismo encontra, no filme, seus vestígios, que funcionam como espécie de pistas aos espectadores, que fazem a interligação entre os fatos no âmbito mental.

¹¹ “El objetivo, ese ojo sin tradición, sin moral, sin prejuicios, [...] ve el mundo. El cineasta, después, lo ordena... Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra... Ese paisaje, para ser recreado por el cinema, necesitará segmentarse en cincuenta, cien y más trozos. Todos ellos se sucederán después vermicularmente para componer así la entidad film. (BUÑUEL *apud* ARANDA, p.15, 1975)

¹² “El cine es convención, y el director puede recrear, dulcificar, enfatizar y dramatizar todo lo que quiera, aunque parta de un material basado en hechos reales”. (SALVÁ, 2005, p.32)

2.3.1 O Gênero Horror

Manaus, algum dia no final de 1986 - Para quem está acostumado com a facilidade da transmissão via streaming, é difícil imaginar a expectativa que cercava os cinéfilos quando a Rede Globo anunciava os filmes que seriam projetados ao longo do ano. Eu, ainda criança e fascinada pelas películas, fiquei atenta à programação do Festival de Verão de 1987. Dentre tantos títulos, um me chamou a atenção, em especial: Poltergeist, o fenômeno. O filme de Spielberg foi anunciado com uma breve trilha de suspense, gritos e imagens fantasmagóricas, que me atiçaram o ânimo. Nesta época, já sentia atração pelo mundo da aventura, do suspense e do horror. Acho que tudo começou quando meu pai, que aparentemente não era muito dado à psicologia infantil, levou a mim e minha irmã ao trem fantasma de um parque de diversões em Brasília. Tinha apenas seis anos, mas em vez de me assustar, adorei os sustos, uma afeição que me fez ficar fascinada, também, com o clipe de Thriller, de Michael Jackson, veiculado no Fantástico de 1983. Poltergeist foi o primeiro de uma série de filmes de horror que me fascinaram antes mesmo de completar 10 anos de idade. Os suspenses de Hitchcock, como Psicose e Frenesi, ou ainda o até hoje instigante O bebê de Rosemary, fizeram parte da minha educação cinematográfica, o que talvez justifique meu apreço pelo gênero horror. Aqui, cabe um pequeno parêntesis: demorei pelo menos uns dez anos para abrir os olhos na sequência final, pois haviam me contado que o bebê- demônio era mostrado. E no caso de Poltergeist, fiquei bastante apreensiva quando a revista Visão, em 1988, trouxe em seu obituário a morte da atriz que deu vida a Caroline. Na época, houve uma série de especulações da imprensa sobre o mistério que envolveu o falecimento da garotinha e, posteriormente, da atriz que interpretava a irmã mais velha dela. A estática da TV, por onde a personagem principal se comunicava com o sobrenatural, também me rendeu um certo medo quando eu era mais jovem.

O fascínio provocado por este gênero de filmes, em âmbito mundial, é significativo. Não à toa, sistematicamente, os grandes estúdios investem em películas que exploram o universo do medo. Recentemente, temos como exemplos a franquia *Atividade Paranormal (Paranormal Activity)*, *Invocação do Mal (The Conjuring)* e *Annabelle*, as duas últimas vinculadas ao casal de estudiosos da paranormalidade Ed e Lorraine Warren. Há ainda a constante

revisitação aos clássicos como *Sexta-Feira 13*, *Halloween*, *A hora do pesadelo* e *Brinquedo Assassino*, que ganha uma nova continuação da história do Chuck em 2019. Para esse ano, aliás, um dos filmes mais aguardados é o remake de *Cemitério Maldito*, adaptado de um dos livros mais icônicos do mestre do horror Stephen King. Ora, certamente, não fosse pelo sucesso de bilheteria dos filmes do gênero, os estúdios não seguiriam investindo neste setor.

No entanto, engana-se quem pensa que o gênero está relacionado exclusivamente aos *blockbusters*. No cenário global, filmes orientais considerados independentes, como o tailandês *Espíritos*, *O Chamado ou O grito*, que ganharam versões norte-americanas, também fizeram e continuam fazendo sucesso.

Mas, de onde surgiu o gênero ao qual o interesse desta tese se dedica à perfeição? A herança, como na maioria dos gêneros, remonta à literatura. De acordo com Nogueira (2010), o filme de terror sempre encontrou um lugar privilegiado na produção fílmica, como demonstram títulos fundamentais do expressionismo alemão, como *O gabinete do Dr. Caligari* (*Das cabinet des Dr. Caligari*, 1920), de Robert Wiene e *Nosferatu* (1922), de F.W. Murnau. Para o autor, a profusão de trevas, penumbras e mistérios tão caras a este gênero encontraram na estética do cinema dos anos 20, marca pelo jogo entre luz e sombras, um contexto para o desenvolvimento altamente propício, que acabou se estendendo ao cinema hollywoodiano, que já fortalecia o seu caráter comercial voltado às grandes audiências.

Nos anos de 1930, a Universal percebeu as possibilidades ainda inexploradas do filão e investiu na produção de um conjunto de obras determinantes para o filme de terror, ainda hoje tidas como referências incontornáveis da produção de gênero em Hollywood. Tamanho foi o investimento em filmes da estirpe de *Frankenstein* e *Drácula* que as criaturas que conduziam as películas ficaram mundialmente conhecidas como “monstros da Universal”.

Nogueira (2010) destaca que quando o assunto é filme de terror, é mister partir do pressuposto de que, ironicamente, o apelo e o fascínio que este tipo de filme desperta no público é proveniente justamente do incômodo e do desconforto que provoca no espectador. Quando a história projetada é baseada na não ficção, acredita-se que esta projeção se fortalece, já que o chamado

mundo real está mais próximo de nós.

É como se o espectador encontrasse o seu prazer precisamente no próprio sofrimento. Daí que, de algum modo, se possa recuperar a categoria filosófica aristotélica da catarse para descrever esta experiência, ou seja, a purgação do medo dos medos através da contemplação estética. No filme de terror, o espectador experimenta o sofrimento de forma delegada, comungando das dificuldades das personagens, mas escusando-se, necessariamente, aos seus padecimentos. (NOGUEIRA, 2010, p.36)

Neste exercício, é quase uma vocação do filme de horror a busca em provocar alguma espécie de efeito nefasto no receptor, que segundo Nogueira (2010), pode variar entre o medo, a repulsa, o choque, o horror, a abjeção. O autor destaca, ainda, outro aspecto que julga importantes quando lançamos um olhar mais acurado sobre o filme de horror. Há, por um lado, a centralidade e narrativa dramática da vítima, com a qual o espectador é convidado a se identificar, muitas vezes assumindo o seu ponto de vista, quando o espectador passa a partilhar com a vítima o seu maior medo. “Em todo o caso, trata-se de um gênero cuja lógica efectiva e afectiva assenta, em qualquer circunstância ou grau, na experiência negativa do espectador”. (NOGUEIRA, 2010, p.38)

É algo próximo, como já vimos, do grau de atração dos leitores em relação ao sensacionalismo e aos *fait divers*, de um modo geral. No caso de *Horror em Amityville*, é inviável projetar o número exato de leitores que tiveram acesso à reportagem que contou a história dos fenômenos sobrenaturais supostamente vivenciado pelos Lutz na casa da Ocean Avenue, mas o fato de o livro de Jay Anson ter se tornado um campeão de vendas já dava pistas de que a história traduzida em imagens cinematográficas traria, com elas, os principais efeitos apontados por Nogueira como característicos do cinema de terror. A ideia de projeção do espectador no que é mostrado na tela, que o autor traz para o cinema de horror, pode ser associada à contribuição de Morin quando aborda os efeitos da cultura de massas.

A cultura de massa continua a grande tradição imaginária de todas as culturas. Mas o que a diferencia das outras culturas é a exteriorização multiforme, maciça e permanente da violência, que jorra dos comics, da televisão, do cinema, dos jornais (sensacionalismo, acidente, catástrofes) e dos livros (série negra, policial, aventura). (MORIN, 2011, p.108)

Dentro do gênero horror, é possível encontrar outros subgêneros, diretamente ligados ao conteúdo expresso nas películas. Os filmes cuja ação se desenrola nas chamadas casas assombradas têm um filão bem delimitado na indústria cinematográfica. Com bem lembram Penner e Schneider (2008, p.111, tradução nossa), os fantasmas ou qualquer força que esteja ligada ao sobrenatural, se dedicam a espreitar e “com bastante frequência, o fazem em casas, uma vez que é onde costumam encontrar uma clientela relativamente fixa”.¹³ Eles acrescentam que talvez o maior desafio criativo inerentes a qualquer história sobre casas mal-assombradas é criar uma justificativa para que os moradores continuem no local, não saindo em disparada quando ocorrem as primeiras manifestações paranormais. No caso específico de Amityville, essa foi uma pergunta feita muitas vezes à família Lutz, que na vida real permaneceu por quase um mês em uma casa supostamente assombrada, a despeito dos estranhos fenômenos que eles testemunhavam. A justificativa, reproduzida no livro-reportagem e no filme, é de teor financeiro: a casa tinha consumido todas as economias dos moradores e deixar a residência seria como decretar falência.

Em comum, sendo baseadas em histórias supostamente reais ou não, os filmes deste subgênero costumam se desenrolar em um local também fixo que, em tese, alimenta as manifestações paranormais. Penner e Scheneider (2008) reforçam que o local pode ser uma casa, como em *Horror em Amityville*, mas também um apartamento, um hotel, uma nave espacial, um navio ou até mesmo um carro, como é o caso de *Christine* (1983), adaptado da obra de Stephen King. No caso específico dos lares, as assombrações trazem com elas a capacidade de transformar “o espaço doméstico, seguro e familiar em um lugar que transborda morte, decadência e, sobretudo, perigo”. (PENNER; SCHNEIDER, 2008, p.112, tradução nossa)¹⁴.

Na ficção, de acordo com Penner e Schneider (2008), as histórias de casa mal-assombradas remetem à literatura gótica do século XVIII e início do século XIX, período em que foram publicadas obras como *O Castelo de*

¹³ “Los fantasmas se dedican a acechar. Y, con bastante frecuencia, lo hacen en casas, puesto que es donde Suelen encontrar una clientela relativamente fija” (PENNER; SCHNEIDER, 2008, P.111)

¹⁴ “...el espacio doméstico, seguro y familiar en un lugar rebosante de muerte, decadência y, sobretudo, peligro...” (PENNER; SCHNEIDER, 2008, p.112).

Otranto, de Horace Walpole. Esta e tantas outras histórias lançaram à luz a fantasia e a crença de que os crimes do passado afloram de forma inevitável e que o mal permanece imbricado no tempo e no espaço. “Com o passar do tempo, os velhos e tenebrosos castelos da literatura gótica se transformaram em sinistras casas do entorno rural, das zonas residenciais e inclusive de cidades estadunidenses”. (PENNER; SCHNEIDER, 2008, p.113, tradução nossa)¹⁵.

Os autores acreditam que, para os cineastas, as histórias que se passam em casas mal-assombradas por forças paranormais se tornam atraente, entre outras coisas, pelo fato de permitir a exploração de basicamente todas as ferramentas da indústria cinematográfica, unicamente com o propósito de “desconcertar, assombrar, dar calafrios e, sobretudo, aterrorizar os espectadores” (PENNER; SCHNEIDER, 2008, p.113, tradução nossa)¹⁶. Há que se considerar, inclusive, que utilizar todos os instrumentos possíveis e disponíveis na produção cinematográfica, ganha um contorno narrativo todo especial quando o roteiro tenta apreender detalhes de relatos da vida real, como ocorre com *Horror em Amityville*.

Afinal, a estratégia de efeito do real, especialmente valendo-se de referenciais jornalísticos que já vêm, naturalmente, revestido do pressuposto da verdade, serve para mexer com o imaginário de forma potencializada, provocando no espectador a sensação de que, se aquilo ocorreu uma vez, pode se repetir a qualquer momento ou em qualquer local.

¹⁵ “Andando el tiempo, los viejos y tenebrosos castillos de la literatura gótica se transformaran en siniestras casas del entorno rural, de las zonas residenciales y, incluso, de las ciudades estadounidenses”. (PENNER; SCHNEIDER, 2008, p.113).

¹⁶ “...para desconectar, asombrar, dar escalofríos y, sobre todo, aterrorizar a los espectadores”. (PENNER; SCHNEIDER, 2008, p.113)

2.4 O JORNALISMO COMO “MATÉRIA-PRIMA” DO CINEMA

Madri, 11 de julho de 2011. Depois de passar um mês estudando espanhol em 2008 e duas semanas fazendo apenas turismo na capital espanhola, decidi aproveitar as férias de julho daquele ano para fazer um curso de verão da Universidad Complutense de Madrid (UCM). Ainda planejando o projeto de mestrado, porém ativa como docente na área do audiovisual, encontrei um que cabia perfeitamente ao meu foco de trabalho e, futuramente, de estudos. Durante quase um mês, eu e mais 20 colegas, a maioria espanhola, nos debruçamos no desvendar do fascinante mundo do roteiro. Confesso que quando li a ementa do curso, o que me atraiu foi a atenção dada ao documentário. Porém logo me vi envolvida no entendimento de construção de roteiros de ficção, que acabou sendo também o foco da avaliação dos professores Luis Dettel e Federico García Serrano. Como não poderia deixar de ser, um dos principais referenciais teóricos adotado pelos docentes foi o Manual do roteiro escrito pelo norte-americano Syd Field.

Se, em termos práticos, na execução de roteiros Syd Field foi importante, na trajetória do presente estudo não é diferente. A despeito de se tratar de um manual, o que poderia ser considerado por muitos pesquisadores algo menor, Field (2001) destaca um aspecto crucial desta tese: a não ficção como matéria-prima para o desenvolvimento de um roteiro. Ele afirma, categoricamente, que “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 (...) Você o encontrará em algum lugar, em alguma hora, provavelmente quando você menos espera”. (FIELD, 2001, p.12). Como exemplo, cita *Um dia de cão (Dog Day Afternoon, 1975)* e *Chinatown (1974)*, duas películas cujos *insights* criativos dos roteiristas foram provenientes de notícias divulgadas em jornais. Há ainda outras possibilidades, como a “inspiração” vinda da literatura ou ainda da pura imaginação do roteirista, quando escreve um roteiro original. No entanto, pelo caminho que segue esta tese ao relacionar o jornalismo com os filmes de horror, deve-se ater a este “tipo” de matéria-prima.

Field (2001) lembra que um roteiro é tal qual um sistema, composto por partes específicas relacionadas e reunidas pela ação, pelos personagens e, muito importante, pela premissa dramática. Talvez resida justamente nesta dita premissa dramática que uma história de suspense ou horror da “vida real” seja

tão pertinente à projeção na tela de cinema.

É possível, pois, entender por que uma história da “vida real”, narrada nas páginas de um jornal ou em um livro-reportagem, pode ser adaptada ao cinema, rendendo dividendos dramáticos de apelo ao imaginário do público. Mais ainda quando se trata de um *fait divers* que, conforme visto anteriormente, consiste em um fato jornalístico “escabroso” com começo, meio e fim, cuja história se encerra em si.

No caso de *Horror em Amityville*, a história dos Lutz, *fait divers* resumido em meia página de jornal, ao se estender em um livro-reportagem, acaba por fornecer ao roteirista repertório para a redação de roteiro cinematográfico. Na verdade, ter em mãos um livro que descreve jornalisticamente e dramaticamente os 28 dias que a família Lutz permaneceu na casa da Ocean Avenue, facilita em muito o percurso do roteiro, já que uma das maiores exigências na sua construção é ter uma direção clara na linha de desenvolvimento, que conduza a história à resolução da trama, que no caso do objeto desta tese é o abandono da casa pela família que alegava estar sendo assombrada.

Para Merchán (2006), o jornalismo e os jornalistas sempre têm sido um bom atrativo para a construção de tramas e histórias no cinema, especialmente em histórias os jornalistas tenham visto nas ruas, tenham dado visibilidade em suas matérias e que os roteiristas e diretores transformam em filmes; e que dão voz em seus artigos de jornal e que os cineastas transformam em filmes.

O jornalismo, como a prostituição, se aprende na rua”, poderia ter dito muito cinematograficamente qualquer repórter veterano aos jovens recém-chegados na redação. No cinema, também, quase todas suas histórias estão nas ruas. Ruas, esquinas, edifícios oficiais, parques, guerras ou rincões que antes se tenham aventurado os repórteres de sucesso, os cronistas esportivos, os jornalistas políticos ou os enviados especiais, contando as peripécias de seus habitantes. (MERCHÁN, 2006, p.5, tradução nossa)¹⁷

¹⁷ “El periodismo, como la prostitución, se aprende en la calle”, podría haber dicho muy cinematográficamente cualquiera de los veteranos reporteros a los jóvenes recién llegados a la redacción. Y el cine también saca casi todas sus historias de la calle. Calles, esquinas, edificios oficiales, parques, guerras o rincones que antes ya se han pateado los reporteros de sucesos, los cronistas deportivos, los periodistas políticos o los enviados especiales, contando las peripecias de sus habitantes. (MERCHÁN, 2006, p.5)

Mais do que estas semelhanças devidamente explicitadas, Merchán acredita que o cinema e a imprensa, de uma maneira ampla, se encontram constantemente unidos “por uma espécie de cordão umbilical, que os fazem se auto alimentar ciclicamente e de maneira mútua”. (MERCHÁN, 2006, p.6, tradução nossa)¹⁸

Nada mais natural, mais uma vez, que jornalismo e cinema se construam a partir de narrativas, com mecanismos específicos de cada sistema semiótico, para contar histórias. Em comum - e naturalmente considerando-se exclusivamente o cinema narrativo - os dois também contam com a força de personagens em situação dramática e geradores de expectativa, dimensão fértil ao imaginário. Quando tal caminho segue em direção ao fortalecimento de uma representação da realidade, as aproximações também se tornam mais contundentes.

Esta tentativa de apreender a realidade, especialmente quando o cinema se vale da matéria-prima jornalística para construir roteiros, é reforçada por Laviana (1996, p.9, tradução nossa)¹⁹ ao tratar jornais e filmes como “testemunhas de seu tempo”, que tentam apreender a realidade por caminhos mais ou menos diferentes. “É muito frequente que os cineastas busquem histórias nos mesmos lugares que a imprensa as buscam ou na própria imprensa”. No entanto, como defesa desta tese, nem sempre estas apropriações ganham a devida atenção no seio da academia.

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

¹⁸ “Cine y prensa se encuentran permanentemente unidos por una especie de cordón umbilical que les hace autoalimentarse cíclicamente de manera mutua”. (MERCHÁN, 2006, p.6)

¹⁹ “Cine y prensa, por caminos más o menos diferentes, intentan atrapar la realidad, ser testigos de su tiempo. Así, es muy frecuente que los cineastas busquen historias en los mismos lugares que las buscas la prensa o en la prensa misma”. (LAVIANA, 1996, p. 9)

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)

Mais do que isso, o cinema reforça o exercício de dar às notícias dos jornais ou ao registro dos fatos o sentido de permanência, seja para o bem, seja para o mal. Talvez, se o cinema não tivesse adaptado a história da casa de Amityville, o conhecimento sobre os fatos ocorridos (e os ecos do sensacionalismo impregnados na história) na residência permanecesse no passado, nos longínquos anos 70. Tal lógica é reforçada por Sodré, para quem a dita ficção cinematográfica, seja ela inspirada ou não na vida cotidiana, mostrou-se, ao longo do tempo, mais pregnant do que qualquer análise com pretensão de formar o que ele chama de “conhecimento de fato”.

É que, de alguma maneira, a dramatização ensejada pela narrativa, seja ela escrita ou audiovisual, reequilibra os efeitos amnésicos típicos da mídia em seu modo de apresentação dos acontecimentos, cuja sucessão cada vez mais veloz leva-os a fagocitarem uns aos outros, perturbando a construção de um sentido na duração. Na dimensão dramática, movida a afeto, os atores sociais encontram balizas cruciais para a memória coletiva dos fatos. (SODRÉ, 2009, p.231)

Mais pessimista, o antropólogo Edgar Morin (2011) que inaugurou o *Cinéma Verité* com *Crônicas de um Verão*, produzido em parceria com Jean Rouch, diz que as narrativas e aventuras cinematográficas respondem à mediocridade das existências reais e classifica os espectadores como sombras cinzentas dos espectros deslumbrantes que cavalgam as imagens. “Há uma plenitude, uma superabundância, uma exuberância devastadora e proliferadora de vida nos jornais e nas telas, que compensa a hipertensão, a regulação, a pobreza da vida real” (MORIN, 2011, p.105). Neste aspecto de identificação apontado por Morin, talvez se situe um dos pontos de atração entre jornalismo e cinema, especialmente no que ele classifica como o jornalismo popular e sensacionalista.

A vida não é apenas mais intensa na cultura de massa. Ela é outra. Nossas vidas cotidianas estão submetidas à lei. Nossos instintos são reprimidos. Nossos desejos são censurados. Nossos medos são camuflados, adormecidos. Mas a vida nos filmes, nos romances, do sensacionalismo é aquela em que a lei é enfrentada, dominada ou ignorada, em que o desejo logo se torna amor vitorioso, em que os instintos se tornam violências, golpes, homicídios, em que os medos se tornam suspenses, angústias”. (MORIN, 2011, p.105)

Já Gabler (1999) traz um outro tipo de reflexão, que situa o jornal em disputa com o cinema, já que ele defende que o veículo, especialmente levando-se em conta o filão dos jornais populares, talvez tenha sido a mais popular forma de entretenimento antes da popularização dos filmes, graças à efervescência dos folhetins. Para Gabler (1999, p. 51), os jornais pautados pelas estruturas dos *faits divers* se constituíam, no final do século XIX, como puro entretenimento de autossatisfação. Tal vocação justificaria o aumento das vendas de jornais de 135% entre 1880 e 1890, já que ele acredita que, ao se eliminar uma súbita onda cívica entre os norte-americanos, “a explicação mais razoável é que os jornais, pelo menos os mais populares, eram divertidos de ler”. Segundo um estudo apontado por Gabler, um terço dos jornais dos 21 maiores centros metropolitanos pertencia à “imprensa marrom” e em quase toda grande cidade, o mais vendido era sempre da imprensa marrom. Apesar disso, ele reforça que o cinema, forma de entretenimento pautada pelas imagens moventes, acabou pulverizando o consumo de mídia para a pura e simples catarse.

De acordo com autor, antes mesmo de se tornar fenômeno nos Estados Unidos, as películas apostavam alto contra a chamada imprensa popular, o que os forçava a ser cada vez mais sensacionalistas, a fim de poderem competir com o que ele chama de “sensacionalismo genético dos filmes”.

Na verdade, não foram o *The New York Times*, o *Tribune* ou o reformado e recém-refinado *Herald* que competiram de fato com o *Journal* e o *World*; estes últimos tinham um público totalmente diferente. Foram os filmes, que tinha o mesmo público imigrante e da classe operária marrom. Tendo-se em vista sua superioridade para fornecer prazer sensacionalista, foi apenas uma questão de tempo até que o sensacionalismo cinematográfico desbancasse o sensacionalismo da imprensa – um veículo de entretenimento superando o outro, justamente como as imagens tinham superado o texto. (GABLER, 1999, p. 47)

Por outro lado, a inclinação do cinema, em dimensão industrial-diversional, para o sensacionalismo, na sua essência de provocar sensações e emoções das mais diversas, acabou encontrando nas notícias de jornais um farto material, impregnado por elementos sensacionalistas, disponível para ser apropriado e transcriado à narrativa imagética, com o adicional da permissividade em introduzir à narrativa jornalística, compromissada com a representação da realidade, elementos ficcionais para intensificar as sensações do espectadores. É isso o que ocorre em *Horror em Amityville* e outros tantos filmes que são “baseados em uma história real”. Se por um lado os vestígios de sensacionalismo permanecem nas películas, por outro há uma permissividade para o apelo à dramaticidade na esfera ficcional do cinema.

2.5 ADAPTAÇÕES NA CONSTRUÇÃO DO ROTEIRO

Recife, 3 de março de 1991- Apesar da data ser distante – e não, necessariamente, exata -, ela é marcante porque determinou o início do desvendamento do mundo da física e da química para uma estudante de apenas 14 anos, um ano à frente de seus colegas de classe. Dada a distância temporal, não me recordo ao certo qual professor reproduziu a frase célebre de Antoine Lavoisier, que contribuiu, em certa medida, que seu destino nos idos do século XVIII, na França, fosse o fio da guilhotina. No entanto, ela voltou à minha mente quando iniciei a escrita deste capítulo, que trata de adaptações. Antes que alguém acredite que tal terminologia é mais afeita aos descobrimentos de Darwin, cabe aqui lembrar que a adaptação no cinema tem muito mais a ver com a noção de que “na natureza nada se cria, tudo se transforma”. É bem verdade que ao proferir tais palavras, o célebre Lavoisier se referia à teoria das massas da matéria física. No entanto, dada a licença necessária, cabe à perfeição no caso da transformação da matéria-prima que costuma alimentar o cinema: ficções literárias, ficções teatrais, não ficções contidas no noticiário da imprensa ou ainda não ficções de livros-reportagens, sejam eles biográficos ou não.

Porém, a “aplicação” da sentença ao universo das adaptações cinematográficas comprova sua pertinência ao partir-se da constatação de que, de acordo com Méndiz (2007), quase a metade da produção mundial do cinema advém de adaptações. Nesta conta, a autora assegura que de 30% a 40% destas adaptações são provenientes da literatura e cerca de 10% são baseadas em histórias factuais ou biografias. A verdade é que estes dados, apresentados no prólogo da versão espanhola da obra sobre adaptações de Linda Seger, se referem ao final do século passado, mas basta uma vista nas produções que concorreram ao Oscar de 2018 para ver que, na atualidade, a realidade atual não é diferentes. De nove filmes que concorreram, quatro têm relação com a literatura ou com histórias reais que foram adaptadas à tela. Ou seja, praticamente a metade.

Chame pelo seu Nome (*Call me by your name*, 2017), de Luca Guadagnino, é baseado no romance que leva o mesmo título e foi escrito por André Aciman. Já *O Destino de uma Nação* (*Darkest Hour*, 2017) referencia a ação encabeçada por Churchill contra o comando de Hitler no início da Segunda Guerra Mundial. Na esfera dos eventos históricos voltados para segunda grande guerra está a película *Dunkirk* (2017), Christopher Nolan. O filme narra a história da Operação Dínamo, que salvou 330 mil franceses, ingleses, belgas e holandeses da posse dos nazistas em 1940. Ao fim, na lista de indicados estava *The Post – A Guerra Secreta* (*The Post*, 2017), que transporta ao cinema a história do Pentagon Paper, publicado pelo *The Washington Post*. Os documentos sigilosos, aos quais o jornal teve acesso, esmiuçava ações e estratégias das tropas dos Estados Unidos durante a Guerra do Vietnã.

Hutcheon recorda que, no processo de escolha de uma obra a ser adaptada ao cinema, por motivos econômicos, os adaptadores frequentemente optam por trabalhar em cima de obras já conhecidas e que se mostraram populares ao longo dos anos. (HUTCHEON, 2013, p.55). É o caso de *Horror em Amityville*, cujo livro-reportagem já havia se tornado um *bestseller* quando a história relatada pela família Lutz foi adaptada ao cinema pela primeira vez, em 1979.

Nesta tese, em um espectro mais segmentado, a intenção é projetar o olhar nos filmes que transformam não apenas ficções literárias em filme, mas “histórias reais”, sejam elas escritas em jornais ou livros-reportagens, e como se dá tal processo, especialmente em filmes de horror. Tal transformação costuma receber o nome de adaptação, especialmente quando se pensa na transposição da palavra escrita à linguagem cinematográfica.

Seiger (2007) afirma que, em geral, “as histórias reais” chamam atenção, inicialmente, pela força de seus personagens, especialmente quando o assunto diz respeito às personalidades da história ou a seus feitos, já que tais histórias

podem sinalizar um caminho, nos ajudando a conhecer outras realidades. Podem nos transmitir valores ou nos ensinar a prevenir perigos ou ter em mente as consequências de certas condutas. Podem nos levar, ainda, a mundos escuros, educando-nos sobre corrupção e injustiças, da manipulação e da violência, de tantas vidas decadentes e desperdiçadas. (SEGER, 2007, p.78, tradução nossa)²⁰

A autora prossegue ao lembrar que o cinema é um meio que conta histórias, mas que ao projetar o referencial nas “histórias da vida real”, surge uma certa dificuldade, em especial no que se refere à necessidade de comprimir em, em média, duas horas, a história de uma vida. Por isso, acrescenta Seger (2007, p.82, tradução nossa)²¹, torna-se relativamente mais fácil adaptar apenas um incidente ou fato isolado, “já que o material contém um fio argumentativo dramático que conduz a um grande clímax”. Não à toa, vez ou outra, uma reportagem em um jornal, meio diretamente ligado à reprodução de fatos e acontecimentos, acaba por interessar roteiristas e cineastas, de uma maneira geral. Sobretudo no que diz respeito aos *faits divers*, que costumam abarcar uma história peculiar com começo, meio e fim bem definidos.

Nessa esteira, é possível compreender porque, aparentemente, a adaptação da história dos Lutz, em *Amityville*, não foi tão complexa. Afinal, todas as supostas manifestações paranormais decorreram em um único local e no espaço temporal de 28 dias, que nas duas versões do filme (1979 e 2005) são claramente demarcados com a inserção, inclusive, de gerador de caracteres. Ademais, no caso específico de *Horror em Amityville*, os relatos dos Lutz à imprensa, de maneira geral, já haviam sido compilados por Jay Anson no livro-reportagem, que serviu de norte para a adaptação. O primeiro filme adaptado - e isto está demarcado tanto nos créditos iniciais, quanto nos finais - teve, inclusive, a contribuição direta de Anson na construção do roteiro. Na obra, como já visto anteriormente, muitos diálogos já estavam escritos e o detalhamento descritivo e

²⁰ “Nos pueden señalar un camino, ayudándonos a conocer otras realidades. Nos pueden transmitir valores, o nos enseñan a prevenir peligros y a valorar las consecuencias de ciertas conductas. Nos pueden llevar también a mundos oscuros, educándonos acerca de la corrupción y la injusticia, de la manipulación y la violencia, de tantas vidas decadentes y desperdiciadas”. (SEGER, 2007. p.78)

²¹ “Normalmente, resulta más fácil adaptar un incidente de la vida real que toda la historia de una vida, porque el material contiene así un hilo argumental dramático que conduce a un gran clímax”. (SEGER, 2007, p.82)

adjetivado típico do jornalismo literário possivelmente facilitaram o labor do roteirista. Obviamente, como costuma ocorrer em processos adaptativos, houve algumas omissões e outras tantas potencializações no processo, algo natural à transposição de uma linguagem à outra e, também, ao trânsito entre o discurso factual e o discurso ficcional.

Ainda nessa linha, Seger (2007) aponta as características e os tipos de história que ela considera mais fáceis de adaptar, dos quais se destacam, em relação a *Horror em Amityville*, o fato de a história abarcar um incidente central, focado em um acontecimento claro e dramático - que apontaria para o clímax em um roteiro clássico. No roteiro do filme, na verdade, o incidente central que resulta em toda a narrativa dramática da película diz respeito aos assassinatos cometidos na casa por Ronald DeFeo Jr., que são reproduzidos na abertura tanto do original de 1979 quanto no remake de 2005. Porém o clímax se dá, justamente, quando por meio do vínculo direto aos jornais que estão sendo pesquisados por uma das personagens do filme, promove a correlação entre os assassinatos cometidos por DeFeo e os estranhos fenômenos que estão se desenrolando na casa da Ocean Avenue. É a partir deste clímax que se dá o desfecho do filme, quando no auge da perturbação, a família Lutz consegue ter um momento de lucidez e decide fugir da casa, 28 dias após passar a viver nela.

Há, ainda, aquelas histórias que cobrem um período curto de tempo, já que segundo Seger, “quando mais curto seja o período, mais fácil será de manter a história enfocada” (2007, p.84, tradução nossa)²². Por fim, e não menos importante, o que está diretamente ligado à adaptação para o cinema, o fato de a história que se pretende transpor à tela possa ser contada por meio de imagens e sons.

No caso de *Horror em Amityville*, por mais que as manifestações “paranormais” tenham um quê de invisibilidade, seus efeitos materializados são relativamente simples de serem transformados em imagens, como a infestação de um dos quartos da casa por moscas, os latidos incessantes do cão da família para algo invisível, a abertura sistemática das portas da casa de barcos, em ação de quaisquer membros da casa ou ainda a ruptura da porta principal da

²² “Cuando más corto sea el período, más fácil será mantener la historia enfocada”. (SEGER, 2007, p. 84)

residência depois de ser forçada por dentro sem, aparentemente, o emprego de força por qualquer um dos moradores.

Seger (2007) também lembra que a complexidade ou a quantidade de informação do passado que possa interferir na adaptação da história deve ser levada em conta, pois pode-se recorrer ao excesso de *flashbacks*, o que pode forçar à constante necessidade de quebra no fluxo narrativo. Em *Horror em Amityville*, as únicas estratégias de referência ao passado se dão no início do filme, com os assassinatos cometidos por Ronald DeFeo Jr., e no momento em que Katty recorre a microfilmes do jornal *Newsday* para fazer uma pesquisa sobre o passado da casa. Curiosamente, diferente do que ocorre no livro-reportagem, é a esposa e não o marido que cumpre a missão de desvendar a trama e relacionar, efetivamente, os fatos registrados nos jornais sobre a chacina cometida por Ronald DeFeo Jr. e as ocorrências na casa da Ocean Avenue.

No âmbito do roteiro, a autora reforça, outra vez, que dificilmente uma história de um livro ou relatos jornalísticos chegam pronto às mãos do roteirista, por isso, “pocas histórias originais serão equivalentes às horas de duração de um filme. A novela de 600 páginas será muito grande; o relato breve ou a notícia de um jornal, muito curtos”. (SEGER, 2007, p.30, tradução nossa)²³. Por isso, o início do labor do adaptador se dá justamente na averiguação do encaixe do material disponível em diferentes parâmetros de tempo. No caso específico de *Horror em Amityville*, a versão analisada do livro tem 237 páginas, ou seja, mais do que o roteiro, que pela lógica da transposição deve ter, em média, 130 páginas.

Por sua própria natureza, a adaptação é uma tradução, uma conversão de um meio a outro. Todo material prévio – literário ou não – resistirá, a princípio, à mudança, como se dissesse “tome-me pelo que sou”. Mas a adaptação implica mudança. Implica um processo que supõe repensar, reconceitualizar e também compreender que a natureza do drama é intrinsecamente diferente de qualquer outra forma. (SEGER, 2007, p.30, tradução nossa)²⁴

²³ “Pocas historias originales serán equivalentes a las dos horas de duración de una película. La novela de seiscientas páginas será demasiado larga; el relato breve o la noticia de periódico, demasiado cortos”. (SEGER, 2007, p.30)

²⁴ Por su propia naturaleza, la adaptación es una translación, una conversión de un medio a outro. Todo material prévio – literario o no – se resistirá em principio al cambio, como se dijera: “tómame tal como soy”. Pero la adaptación implica cambio. Implica um processo que supone repensar, reconceitualizar; y, también, comprender que la naturaleza del drama es intrinsecamente diferente de la de cualquier otra forma literária”. (SEGER, 2007, p.30)

Ainda no cerne da discussão sobre adaptação, a autora traz uma breve exposição sobre remakes, que ela divide nas categorias: remakes de filmes clássicos americanos – como é o caso de *Horror em Amityville*-, versões americanas de filmes estrangeiros – aqui cabem muitos exemplos de filmes de horror, inspirados especialmente no cinema oriental -, e curta metragens que são refeitos como longa metragens. No caso dos objetos desta tese – o filme de 1979 e o de 2005 -, é possível confirmar que “na maioria dessas situações, o filme original está baseado em uma novela ou obra de teatro, de modo que o remake é, na verdade, uma adaptação de outra adaptação”. (SEGER, 2007, p.97, tradução nossa)²⁵. Mais do que isso, no caso de *Amityville*, a adaptação procede de um livro-reportagem, naturalmente marcado pelo noticiário dos jornais da época, em especial do *Newsday*.

Uma das principais referências no que concerne aos estudos de adaptação, Robert Stam (2008), lembra que apesar de conter todo um conjunto de imbricações com a temática de um texto original escrito, seja ele ficcional ou não ficcional, a fidelidade, em sua totalidade, não passa de uma utopia, especialmente devido à mudança do meio de comunicação.

A passagem de um meio unicamente verbal, como o romance, para um meio multifacetado, como o filme, que pode jogar não somente com palavras (escritas e faladas), mas ainda com música, efeitos sonoros e imagens fotográficas animadas, explica a pouca probabilidade de uma fidelidade literal, que eu sugeriria qualificar até mesmo de indesejável. (STAM, 2008, p.20)

Bulhões complementaria tal perspectiva reforçando que toda a adaptação da literatura ao cinema seria sempre, pois, “infidel”. O que ocorreria, no limite, seria a configuração de um *efeito* de fidelidade em relação à obra original ou ainda a “impressão de parença em relação à obra original por meio do uso de expedientes audiovisuais que funcionariam como analogias ao verbal literário” (BULHÕES, 2012, p.85).

O autor vai mais longe ao afirmar que tal percepção há tempos tem provocado certo incômodo no uso da terminologia *adaptação*, buscando-se

²⁵ “Em la mayoría de estas situaciones, la película original está basada en una novela o en una obra de teatro, de modo que el remake es, de hecho, la adaptación de otra adaptación”. (SEGER, 2007. p.97)

alternativas de nomeação: *recriação*, *transposição*, *transcodificação*, *releitura*, *transmutação* ou ainda *tradução intersemiótica*. Para Bulhões (2011), novos produtos ficcionais, como é o caso de *Horror em Amityville*, partem de contextos anteriores, que nem sempre se reduzem ao repertório literário – no caso específico desta pesquisa, há a inflexão direta do jornalismo. Nesta perspectiva, tais produtos “encontram um consumidor extremamente desenvolvido no ato de usar e descartar, intercambiar, deslocar e absorver formas ficcionais diversas, ainda que elas tragam resquícios no real jornalístico” (BULHÕES, 2011, p. 68).

Nesta esteira da tradução, mais especificamente, entra a reflexão de Hutcheon (2013, p.39), que aponta que, a partir das análises extensivas de certos textos, as adaptações são, em geral, comparadas a traduções. A partir desta lógica, ela lembra que assim como não existe uma tradução, de um idioma a outro, literal, o mesmo pode ser dito sobre uma adaptação, que nunca será literal.

É o que reforça Stam, quando lembra que a simples transposição de uma mídia a outra - no caso, do texto jornalístico ou jornalístico-literário ao filme - implica mudança ou “na linguagem das novas mídias, “reformatação”. E sempre haverá perdas e ganhos (STAM, 2000, p.62). Portanto, por enredar diferentes mídias, as adaptações são o que Hutcheon (2013) chama de recodificações,

ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos (palavras, por exemplo) para outro (imagens, por exemplo). Isso é tradução, mas num sentido bem específico: como transmutação ou transcodificação, ou seja, como necessariamente uma recodificação num novo conjunto de convenções e signos. (HUTCHEON, 2013, p.40)

Ao partir-se deste pressuposto, a adaptação, pura e simples, ganha, um novo esquema de código, que até podem tentar buscar narrar a mesma história, mas que se valem de outras estratégias estruturais e de outros meios neste processo de transformação.

No caso de *Horror em Amityville*, o medo dos Lutz, que cresce exponencialmente conforme os dias vão avançando, a essência descritiva usada por Anson para transmitir ao leitor a emoção da família, ganha novos

ares ao ser transpostas a imagens, que incluem, por exemplo, as expressões faciais dos atores, que são decisivos no ato de narrar a história da casa da Ocean Avenue.

Hutcheon traz, ainda, a ideia da paráfrase como alternativa frequentemente oferecida a essa analogia com a tradução. Para tanto, ela recorre ao *Oxford English Dictionary* para lembrar que um de seus primeiros significados é "uma versão ou ampliação livre de uma passagem" que seja verbal. Ela também traz a definição de paráfrase oferecida por John Dryden, que apresenta a paráfrase como "tradução com latitude, onde não se perde de vista o autor (...), mas suas palavras já não são fielmente seguidas quanto seu sentido, ainda que este também possa ser ampliado". (HUTCHEON, 2013, p.41). Em síntese, o texto adaptado pode ser um relato histórico autêntico ou um arquivo mais indefinido.

Para Hutcheon (2013), em alguns casos, como em *Horror em Amityville*, o texto parafraseado ou traduzido é bastante imediato e de fácil acesso. Na verdade, o fato de a história dos Lutz ter transcorrido em um espaço temporal bem definido e marcado facilita este processo de paráfrase ou tradução, resultando no referido fácil acesso. Por outro lado, dada a diferença dos meios, a autora reforça a estratégia do uso da expressão que dá título a esta tese, que classifica como subterfúgio de apelo mercadológico. "A aparente simplicidade da expressão familiar "baseado em um história real" é uma artimanha: na realidade, tais adaptações históricas são tão complexas como a própria historiografia. (HUTCHEON, 2013, p.42).

Guardadas as devidas proporções, em termos de relevância histórica, *Horror em Amityville* também tem nuances de complexidades, especialmente pela dificuldade de materializar, por exemplo, sensações vivenciadas pela família Lutz na casa da Ocean Avenue. Um dos relatos reproduzidos jornalisticamente, por exemplo, se referia ao odor de perfume sentido por Katty na cozinha, que vinha seguido pela sensação de um abraço acolhedor. Em palavras, tal passagem é muito mais simples de ser explicada do que cinematograficamente, o que exigiu uma atuação convincente das atrizes, nas duas versões do filme, reforçada pela expressão do olhar, seguida por um quê de certa "canastrice" no ato de esticar o nariz para sentir um cheiro, algo um

tanto quanto inverossímil. Afinal, quem estica as narinas para sentir cheiros?

O exercício da adaptação, de certo modo, traz uma semelhança com a reprodução de uma história testemunhada por um jornalista numa reportagem. Apesar dos preceitos jornalísticos apregoarem a necessidade da objetividade, que pressupõe uma narração livre de percepções ou repertório do jornalista, o processo também pode ser entendido como uma apropriação.

Nas adaptações cinematográficas, Hutcheon (2013, p. 43) entende que o que está envolvido na adaptação pode ser um processo de apropriação, “de tomada de posse da história de outra pessoa, que é filtrada, de certo modo, por sua própria sensibilidade, interesse e talento”. Por isso, ela não se priva em afirmar que os responsáveis pelas adaptações são antes intérpretes, para depois se converterem em cineastas. “Qualquer que seja o motivo, a adaptação, do ponto de vista do adaptador, é um ato de apropriação ou recuperação, e isso sempre envolve um processo duplo de interpretação ou criação de algo novo”. (HUTCHEON, 2013, p.45)

E este “algo novo”, ao qual a autora se refere, está diretamente relacionado à natureza dos meios, já que uma mesma história pode ser contada ou mostrada, com uma mudança clara na “gramática” utilizada. No modo de contar do romance, por exemplo, há um convite à imaginação à projeção mental. O autor nos dá as pistas para que se possa recriar cada descrição mais acurada do texto. Aliás, este potencial descritivo e imaginativo, é uma das características mais fortes do jornalismo literário, seja pelo detalhamento do local onde se desenrolam os fatos, seja pela descrição minuciosa dos personagens e de suas ações. Já quando se opta por uma arte visual, como é o caso do cinema, a imersão se dá de maneira mais contundente pela percepção visual e auditiva. E, para que este processo imersivo seja efetivo, os cineastas se valem de um sem número de estratégias, com uma atenção especial não apenas ao que se vê, mas também ao que se ouve, muito além dos diálogos. Não à toa, em filmes de terror como *Horror em Amityville*, os efeitos sonoros - como o barulho da chuva e das trovoadas no início do filme, permeados pelos sons de tiro, o zumbido das moscas ou, ainda, a trilha sonora, que ajuda a colocar o espectador no clima, reforçam o processo de contar a história.

Stam (2000) reforça essa lógica ao afirmar que, dada a multiplicidade de recursos disponíveis para contar histórias, o cinema costuma ser considerado a mais inclusiva e sintética forma de performance, já que se trata de uma linguagem que agrega diferentes meios de expressão, como fotografia sequencial, música, efeitos sonoros e diálogos. “O cinema herda todas as formas de artes associadas a tais meios de expressão - a visualidade da fotografia, o movimento da dança, o décor da arquitetura e a performance do teatro. (STAM, 2000, p. 61)

Nesta direção, Hutcheon (2013, p. 48) reforça a questão do engajamento e da sua transformação de um modo de contar a outro. Na literatura (especialmente, no texto em prosa), o receptor da mensagem é controlado pelas palavras que foram selecionadas, mas está livre das amarras que existem quando a história já é entregue em sua forma audiovisual, que chega embebida pela percepção direta, com uma mescla de detalhes e foco de maior amplitude. Em suma, o que ela chama de modo performativo (que inclui, também, o teatro) ensina que a linguagem, em sua forma escrita, não é a única forma de expressar o significado ou de relacionar histórias.

As representações visuais e gestuais são ricas em associações complexas; as músicas oferecem "equivalentes" auditivos para a emoção das personagens e, assim, provoca relações afetivas do público; o som, de modo geral, pode acentuar, reforçar ou, até mesmo, contradizer os aspectos visuais e verbais. (HUTCHEON, 2013, p.48)

Ao levar-se tudo isso em conta, a autora conclui que o ato de contar uma história em palavras (orais ou escritas), nunca será o mesmo que mostrá-las audiovisualmente, já que ao se analisar as distinções entre os modos de contar e mostrar indica que cada mídia (e cada modo de contar), tem sua própria especificidade. Por isso, é infundado determinar que um modo é melhor do que outro para contar uma história. Afinal, guardadas as devidas especificidades de cada modo - nesta tese, os modos escritos jornal e livro-reportagem e filmes - ao fim e ao cabo, a história contada é a mesma, com menor ou maior detalhamento, com apoio - ou não - de recursos audiovisuais para intensificar a sensação de medo e angústia, no caso específico dos objetos de estudo desta tese.

Porém, Hutcheon (2013, p.52) acrescenta que o ato de contar histórias não se restringe às mídias, que são os meios materiais para sua transmissão, ou aos gêneros, que dizem respeito às regras que o estruturam. As mídias e os gêneros viabilizam e, posteriormente, canalizam as expectativas narrativas e comunicam ao receptor em um determinado contexto, em um processo criado pelo emissor com este objetivo. Existe, então, um contexto comunicativo de maior amplitude, que se transforma com modo de apresentação ou engajamento, já que cada mídia pode apresentar uma variedade de gêneros.

Como transposição criativa e interpretativa de uma ou mais obras reconhecíveis, a adaptação é um tipo de palimpsesto extensivo e, com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções. (HUTCHEON, 2013, p.62)

Nesse ponto, retornamos à questão de mudança de sistema de signos no ato de narrar, que faz lembrar outra passagem de Stam (2005), que também se interessa pela metáforas das adaptações como formas híbridas, que ele considera um local de encontro para diferentes espécies, onde o processo de adaptação, mais do que um processo de transformação, se constitui em um auxílio para a sobrevivência do romance. Aqui, mais uma vez, é importante lembrar o cinema como meio de permanência de uma história. Como apontado anteriormente, não fosse a adaptação de *Horror em Amityville* ao cinema (e a inspiração da história para todas as outras sequências ou filmes que pedem carona à história original), a narrativa jornalística, que tornou público os relatos dos Lutz, teria permanecido nos anos 70 e sobrevivido apenas nas páginas de jornais como o Newsday ou, no máximo, nas páginas de um livro-reportagem que, talvez, estivesse empoeirado nas bibliotecas norte-americanas.

3 OS GÊNEROS DO DISCURSO

A partir da constatação do processo de transformação de um signo a outros, cabe, agora, explorar a questão do gênero textual, que está diretamente ligado à natureza e modo de expressão de cada linguagem, seja ela jornalística, literária ou cinematográfica.

Bakhtin (2011) considera que todos os campos que envolvem qualquer tipo de atividade humana têm, em comum, o uso da linguagem e a aplicação da língua se dá por meio de enunciados concretos, sejam eles orais ou escritos. Tais enunciados refletem a finalidade de cada campo não apenas em função do conteúdo ou pelo estilo de linguagem ou recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional. “Todos esses três elementos – o conteúdo temático, o estilo, a construção composicional – estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação”. (BAKHTIN, 2011, p.262). Desta feita, cada campo do uso da língua produz enunciados característicos, que na força de conjunto são denominados, segundo Bakhtin (2011), de gêneros do discurso.

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gênero do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica em um determinado campo. (BAKHTIN, 2011, p.262)

Neste percurso, o autor traz a noção de estilo, que ele entende como indissolúvel do enunciado e das formas típicas de enunciados, em resumo, dos gêneros do discurso. Para Bahktin (2011, p. 265), a relação orgânica e indissolúvel do estilo e com gênero se revela nitidamente também na questão dos estilos de linguagem ou funcionais. Em cada campo da existência humana há e são adotados gêneros que correspondem às condições específicas de cada um deste campos. Em síntese, numa determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, características de cada campo, são gerados os gêneros, que nada mais são do que determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais, com relativa estabilidade.

O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais; de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos do seu acabamento, de tipos de relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com seus ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro etc. (BAKHTIN, 2011, p. 265)

Para Silveira (2005, p.35), o gênero nada mais é do que uma entidade discursiva convencionalizada, que está diretamente ligado aos usos sociais da língua. Essas utilizações, por sua vez, se tornam diversas em função das ações que se realizam nas interações discursivas. Em toda e qualquer sociedade organizada, existe as convenções do uso da língua, que são reiteradas na própria dinâmica das atividades sociais no cotidiano da vida humana. Ou seja, usamos determinado gênero de discurso quando estamos em um ambiente formal ou informal, ou quando escrevemos um texto científico - com linguagem mais rebuscada - ou jornalístico, que se vale da correção da escrita, mas utiliza-se de estratégias da coloquialidade para se tornar mais acessível.

Do ponto de vista cognitivo-social, uma das características mais marcantes do gênero textual é sua pronta identificação e reconhecimento por parte da maioria das pessoas que vivem nas culturas em que determinados gêneros sociais são de uso corrente. (SILVEIRA, 2005, p.35)

Para que tal identificação ocorra, não é necessário parar para analisar a noção do gênero textual. Segundo Canvat (1926, p.28), de um modo geral, ninguém escreve nem lê “textos narrativos”, “argumentativos”, “explicativos” etc. Por outro lado, as pessoas leem “romances” ou “notícias de jornal”.

Os gêneros, portanto, tal como as narrativas, fazem parte de todas as circunstâncias da vida em que as ações humanas são permeadas pela atividade discursiva. Para Silveira (2005), talvez por serem tão frequentes e naturais em todos os níveis e situações, sequer nos damos conta de sua existência. No entanto, um olhar mais cuidadoso, reforça a percepção de que existem gêneros mais livres, como os utilizados nas interações do dia a dia, e outros tantos mais burocráticos, validados em situações mais formais.

Ainda sobre a questão dos gêneros, Bakhtin (2003, p. 301) reforça que para falar - e pode-se estender a lógica para o processo de escrever -, são utilizados, sempre, os gêneros do discurso, já que todo e qualquer enunciado possui

forma padrão e, em partes, estável, da sua estruturação como um todo. Em termos práticos, esses gêneros do discurso são usados com naturalidade e destreza. “Como dizia Jourdain de Molière, que falava em prosa sem suspeitar disso, falamos em vários gêneros sem suspeitar de sua existência”. (BAKTHIN, 2003, p. 301)

Aqui, é importante lembrar, que dentro de cada gênero do discurso, existem outros gêneros. Tome-se, por exemplo, o jornalismo. Dentro do que se chama de gênero jornalístico, existem outros gêneros, como o informativos, ligados às notícias factuais, ou ainda os opinativos que, como a própria nomenclatura indica, permitem a emissão de pontos de vistas, numa espécie de “licença poética” para driblar as exigibilidades do discurso que busca a neutralidade diante dos fatos ou acontecimentos.

Outra importante reflexão nesta tese concerne à distinção entre texto e gênero. Silveira (2005) afirma que, para diferenciar um do outro, faz-se necessário entender que a noção de texto é algo mais abrangente, pois está ligada à capacidade textual de uma pessoa. Por essa linha de raciocínio, é possível compreender que a noção de texto pode abarcar, ainda, manifestações como um filme, por exemplo, ou ainda uma pintura, exclusivamente visual, ou uma música, que explora o sentido da audição. Portanto, apesar de à primeira vista remetermos a palavra texto à escrita, do ponto de vista da linguagem verbal, o texto extrapola a sequência de palavras faladas ou escritas e se configura como algo maior, como um evento comunicativo para o qual convergem fatores linguísticos, cognitivos e sociais. Em síntese, “o discurso manifesta-se através de textos, que podem ser falados ou escritos”. (SILVEIRA, 2005, p.38) No caso deste trabalho de pesquisa, por exemplo, é possível identificar, claramente, três textos: o jornal, o livro-reportagem e cada um dos filmes.

Já o gênero, de acordo com Miller *apud* Silveira (2005, p.39) está ligado de modo íntimo ao contexto e às situações sociais concretas que são repetidas, características de um determinado tipo de discurso e definidas pela utilização efetiva da língua. Desta feita, os gêneros surgem em praticamente todas as esferas da atividade humana, nas quais os discursos aparecem de modo reiterado e historicamente consolidadas, a partir da estabilização destes discursos em cada cultura.

Para Silveira (2005), os tipos de textos se referem a traços linguísticos característicos, como a dominância de certas formas verbais e preferência por certas

estruturas, enquanto gêneros textuais se referem mais à noção do discurso e suas implicações sociais.

Como exemplo, podemos citar, na prática, a constituição que hoje conhecemos como um texto jornalístico. Quando os jornais, no século XIX, se alinham ao sistema industrial de feitura e distribuição narrativo-noticiosa, a produção era derivada diretamente da literatura. Aos poucos, o modo de fazer dos jornais começou a ser traçado de modo mais autônomo e ganhou características marcantes quando os Estados Unidos popularizaram algumas técnicas usadas até hoje, como a abertura da matéria com o lide, o uso da pirâmide invertida, ou ainda de estratégias como linguagem acessível ao público-alvo. Por outro lado, o texto jornalístico pode ganhar a extensão de gênero quando se relaciona com o tipo de interação social que provoca como, por exemplo, os gêneros opinativos e suas declinações ou os gêneros informativos e suas variáveis.

Paredes Silva (1999, p.82) diz que para se distinguir texto de gênero é mister que se leve em conta critérios formais e funcionais. Para a autora, tipos de texto são estruturas disponíveis na língua para a constituição do discurso, que deixam pistas como tempo e modo do verbo, pessoa do discurso predominante, tipo de predicado etc. Já o gênero de discurso estaria mais relacionado com a utilização destas estruturas em situações reais de comunicação, com uma intencionalidade marcada - um texto jornalístico, por exemplo, tem a função de informar. Ela completa dizendo que estruturas narrativas podem aparecer em diferentes gêneros como uma estória ou uma reportagem policial.

Em suma, os tipos textuais são entendidos tomando-se por base critérios internos, composicionais, enquanto os gêneros são considerados, primordialmente, por meio de critérios externos, que estão ligados aos propósitos dos falantes em face ao interlocutor e a outros fatores. Nesta seara, se projeta a intencionalidade do emissor e a receptividade deste interlocutor para tornar, efetivo, o exercício completo dos gêneros do discurso.

3.1 INTRODUÇÃO AO VEROSSÍMIL

A verossimilhança é um conceito que permeia o universo do cinema, em especial, com muita intensidade. Ao projetar uma ideia nas telas, a impressão da realidade que vem impregnada no filme deve muito à busca por aquilo que é verossímil aos olhos do público.

O dicionário *Aurélio* (1995, p.670) traz uma definição objetiva e direta do termo verossímil. Como adjetivo, fornece a qualidade de algo que se assemelha à verdade; que parece verdadeiro. A verossimilhança, por conseguinte, é qualidade ou caráter do verossímil.

Para Aumont e Marie (2012), o verossímil aponta para algo que tem o aspecto da verdade ou, ainda, o que é provável (no sentido, aqui, de comprovação). Eles reforçam que desde a antiguidade, a dramaturgia já se valia desta estratégia para cativar o público, entregando a ele ações e personagens que parecessem verdadeiros aos olhos dos espectadores. Neste processo, há a imposição de inventar uma ficção, com motivações que resultem no efeito e a ilusão - ou a impressão - da realidade. Portanto, o verossímil é apenas um conjunto de codificações e de normas ideológicas, vinculadas a um determinado momento histórico. No cinema, o verossímil diz respeito à representação e à narração. Ou seja, o mundo representado no filme é verossímil se estiver conforme a imagem que o espectador pode fazer do mundo real e aproximá-los.

Quanto à narrativa, seu verossímil repousa, por outro lado, em princípios gerais (princípios de causalidade e de não contradição), por outro, em convenções de gênero e nas regras implícitas que elas pressupõe; o mundo de referência é o mundo possível definido pelo conjunto dos postulados narrativos, próprio ao gênero particular (AUMONT e MARIE, 2012, p.296)

Nesta seara dos gêneros, os autores reforçam que o conceito de verossimilhança pode se modificar de gênero para gênero. A imortalidade de alguns personagens pode ser verossímil, por exemplo, no cinema fantástico ou no cinema de horror.

Ao tratar da questão da verossimilhança no seio da literatura, Todorov (1971, p.95) também faz referência ao período clássico, mais precisamente a Platão, que escrevera, em certa altura, que nos tribunais não havia preocupação em se dizer a verdade, necessariamente, mas a persuadir, o que era (e ainda é)

intimamente ligado ao conceito de verossimilhança. O autor defende, ainda, que as palavras, usadas no exercício da persuasão, não são apenas os nomes transparentes das coisas, mas formam uma entidade autônoma, que tem a regência de leis próprias e pode ser julgada em si mesma. Esta natureza dá às palavras uma importância que ultrapassa as coisas que elas supostamente refletem. É, a partir daí que nasce a consciência da linguagem, a retórica e o conceito de verossímil, que vem preencher o vazio entre essas leis e o que se pretende ser a propriedade constitutiva linguagem: a sua referência ao real.

Portanto, estudar o verossímil significa fazer sair a linguagem da sua transparência ilusória da palavra, “de ensinar a percebê-la e de, ao mesmo tempo, estudar as técnicas de que ela serve para deixar de existir aos nossos olhos”. (TODOROV, 1971, p. 96). Ele acrescenta que o termo verossímil é utilizado, grosso modo, como algo que está conforme à realidade.

Consideram-se inverossímeis certas ações ou atitudes que pareçam não produzir-se na realidade. Segundo Todorov (1971), Corax, primeiro teórico do verossímil, já tinha conseguido ir mais longe: o verossímil não era, para ele, uma relação com o real (como é o verdadeiro), mas como que a maioria das pessoas julga ser o real, por outras palavras, está em relação com outro discurso (anônimo, impessoal), e não com seu referente. (TODOROV, 1971, p.97)

Neste percurso, comparecem diversos sentidos de verossímil e Todorov julga fundamental diferenciar tais sentidos, pois ele aponta a polissemia da palavra como algo precioso e que não permite que se desvencilhe dela.

Separemos apenas o primeiro sentido ingênuo, segundo o qual se trata de uma relação com a realidade. O segundo sentido é o de Platão e Aristóteles: o verossímil é a relação do texto particular com outro texto, geral e difuso, que se chama: opinião pública. Encontramos já, nos clássicos franceses, um terceiro sentido: a comédia tem seu próprio verossímil, diferente da tragédia; há tantos verossímeis como gêneros, e as duas noções têm tendência para se reunir. (TODOROV, 1971, p. 98)

Nesta percepção francesa da verossimilhança, encontramos, justamente, o texto de Aumont e Marie (2012) que, articulando-se aos apontamentos do início deste capítulo, asseguram que o sentido do verossímil varia de um gênero a outro, pois o que pode parecer verossímil em um determinado gênero - seja no cinema ou na literatura - muitas vezes não alcança o mesmo status em uma obra de um gênero

diverso. Neste caminho, o sentido do verossímil passa, de acordo com Todorov (1971), do nível do dito para o do dizer. Ou seja, a verossimilhança de uma obra reside na tentativa de fazer-nos crer que ela se submete ao real e não, necessariamente, às suas próprias leis. Em síntese, “o verossímil é a máscara com que se dissimulam as leis do texto, e que nos daria a impressão de uma relação com a realidade”. (TODOROV, 1971, p.97)

Por fim, para Todorov (1971, p.98), este entendimento resulta em dois níveis essenciais do verossímil. O primeiro aponta verossimilhança como lei discursiva, absoluta e inevitável. Já o verossímil apresenta-se como máscara, como sistema de processos retóricos, que tende a apresentar essas leis como outras tantas submissões ao referente.

Ao trazer tal aporte teórico a respeito da verossimilhança para os objetos desta tese, podemos perceber claramente a intenção de impregnar cada um dos objetos com o que é verossímil. O jornalismo vem embebido desta lógica na “eterna” tentativa de ser um espelho do mundo, em transpor para as páginas de um jornal (ou para qualquer outro meio) a representação mais próxima possível do mundo real. Ou melhor, a história do(s) discurso jornalístico(s) diz respeito à evolução de uma série de procedimentos de codificação que buscam produzir um *efeito* de verdadeiro.

No livro-reportagem, que é revestido de uma maior liberdade em relação a fidedignidade dos fatos (apesar de o autor Jay Anson garantir que só colocou no livro detalhes “verdadeiros” dos relatos dos Lutz), a verossimilhança se apoia no envolvimento do leitor no processo de recriação do mundo real, com uma constante referência à verdade dos acontecimentos. No prefácio do livro *Amityville*, o reverendo Nicola (2016) se apoia na reafirmação de que a história é “real” e, ao longo da obra, se vale do sentido da verossimilhança para fortalecer esse discurso. “Se a história fosse ficção, logo seria descartada como algo irrelevante. Contudo, é um documentário relatado pela família e pelo padre que vivenciaram, de verdade, os fatos narrados”. (NICOLA, 2016, p.13)

Por fim, os filmes, naturalmente, se valem de todas as estratégias que permeiam a verossimilhança para realmente fazer crer em um universo sobrenatural, que implica acontecimentos inexplicáveis, portas sendo arrancadas, infestação de moscas em pleno inverno e outras tantas passagens que contribuem para o envolvimento efetivo dos espectadores.

O uso do referencial jornalístico, aliás, tanto no processo de produção do

livro quanto dos filmes só fortalece a chamada impressão da realidade. Daí a intenção de partir para uma análise mais aprofundada da relação entre jornalismo, jornalismo literário e filmes.

4 O ENTRELAÇAMENTO DE NARRATIVAS

Nova York, julho de 2016. O ano de 2016 foi um tanto quanto agitado, marcado por mudança de cidade e de encerramento e aberturas de novas perspectivas profissionais. Em meio ao turbilhão, marcado por um breve período dedicado apenas ao trabalho como freelancer e sem a menor chance de bolsa de estudos, juntei as economias para conseguir realizar minha coleta de dados. Depois de uma breve pesquisa do funcionamento da New York Public Library, um dos cartões postais da Big Apple, fui atendida por um simpático bibliotecário que me ajudou a fazer o cadastro que me permitiria fazer a pesquisa nos microfilmes durante aqueles dez dias. A emoção tomou conta de mim quando toquei os primeiros rolos e comecei a buscar, por meio das datas contidas no livro-reportagem, as primeiras notícias sobre os assassinatos e, depois, a busca incessante pela reportagem que relatava os apuros vividos pelos Lutz na casa da Ocean Avenue. Numa espécie de transe, me vi refletida na personagem de Kathy, que nas duas versões do filme recorrem aos microfilmes para investigarem fatos e coincidências sobre os assassinatos cometidos por DeFeo. Naqueles dias, as notícias que pesquisava se entrelaçavam com a narrativa com a qual havia me deparado no livro-reportagem de Anson e nas películas. Foi uma viagem, até certo ponto, metalinguística, que serviu de base para o entendimento das aproximações e distanciamento narrativos ora analisados.

Com base no referencial teórico explorado até aqui, chega-se ao momento da análise e da aplicação metodológica neste estudo. Para começar, foi realizada uma pesquisa das reportagens do *Newsday* que têm relação direta com o filme, mesmo que a coleta de dados também tenha envolvido o julgamento de Ronald DeFeo Jr. A partir desses textos jornalísticos, impregnados pelo efeito do real, buscou-se, também, identificar as referências a eles - na verdade, especialmente em relação ao noticiário sobre os assassinatos - no livro-reportagem, pinçando todas as passagens nas quais o jornalismo é referenciado. Os textos jornalísticos serão submetidos ao processo de análise proposto por Motta (2015), que aponta em cada um dos materiais as características tão marcantes do jornalismo, especialmente no que

diz respeito ao elementos espaciais e temporais, bem como no fortalecimento da narrativa por meio do relato das chamadas fontes jornalísticas.

Depois, partiu-se para a dissecação do livro-reportagem, com atenção especial às referências ao jornalismo no caso do resgate da história de Ronald DeFeo na narrativa feita pelos Lutz ao jornalista Jay Anson, fortalecido especialmente no primeiro capítulo, quando o casal conta como se deu a aquisição da casa e reforçam o fato de terem comprado a residência, mesmo sabendo dos assassinatos cometidos meses antes no local. A lente analítica passa ainda pelo capítulo 11 da obra, que traz a passagem de George recorrendo aos arquivos do material jornalístico do jornal Newsday para começar a desvendar as semelhanças entre os fenômenos ocorridos na casa (vale lembrar que, no filme, quem faz tal descoberta é Kathy Lutz). Identifica-se, ainda o uso do jornalismo no prólogo da edição analisada, que aponta para intenção de Jay Anson de corroborar o seu texto, que vem a seguir, deixando claro que a história das supostas assombrações na casa da Ocean Avenue ganhou a atenção até mesmo de canais de televisão. Peculiar é observar que se trata de um produto jornalístico (o livro-reportagem) que referencia outros gêneros, como o telejornalismo e o jornal impresso.

Com base no material impresso publicado - jornal e livro-reportagem -, parte-se para o processo de análise fílmica, com a extração de frames de sequências dos dois filmes que fortalecem a verossimilhança com o uso do jornalismo dentro da trama. No primeiro filme de 1979, ele é encontrado na reprodução dos assassinatos na abertura e no clímax da película, quando Kathy faz a ligação entre o comportamento do seu marido e os acontecimentos sobrenaturais da casa com a história de Ronald DeFeo, relatada nos jornais no início de 1974. No *remake* de 2005, a referencialidade do jornalismo é reforçada na abertura, pontuada, inclusive, por representação de reportagens que remetem à época dos assassinatos. E se fortalecem, tal como no primeiro filme, com a pesquisa feita por Kathy na biblioteca do distrito de Suffolk.

Por fim, e não menos importante, parte-se para a análise fílmica, tomando-se como apoio analítico Michel Marie e Julier Laurent e David Bordwell, que perpassam a função narrativa das imagens, na instância da

narração e discorrem sobre a construção dos planos, das sequências e de um filme como um todo.

No caso particular de *Horror em Amityville*, busca-se analisar como são transcritos os elementos discursivo-narrativos dos textos jornalísticos e jornalístico-literários e como se concretizam estratégias de vínculo do filme com a produção noticiosa. Neste processo, a análise encontra breve contribuição teórica de Julio Plaza, autor que lembra ter sido Jakobson o primeiro a discriminar e definir os possíveis tipos de tradução e dentre elas estabeleceu os parâmetros da tradução intersemiótica.

A Tradução Intersemiótica ou “transmutação” foi por ele definida como sendo aquele tipo de tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, ou “de um sistema de signos para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura”, ou vice-versa, poderíamos acrescentar. (PLAZA, 2003)

Plaza reforça ainda que a tradução intersemiótica é sempre um processo de recriação, já que como parte de um sistema padrão culturalmente organizado, “cada linguagem nos faz perceber o real de forma diferenciada, organizando nosso pensamento e constituindo nossa consciência” (2003, p.19). Em síntese, a consciência sofreria profundas modificações neste processo de mediação do mundo pelo signo, pela imagem, já que cada sistema semiótico (oral, verbal ou imagética) traz na sua verve suas próprias normas. Isto ocorre “ora enrijecendo, ora liberando a consciência, ora colocando sua sintaxe como moldura que se interpõe entre nós e o mundo real” (2003, p.19).

Em síntese, o processo de análise aqui proposto busca identificar como se dão as apropriações do jornalismo, em especial, pelo filme e como se dá a transformação da palavra em imagens cinematográficas nas sequências dos dois filmes onde o jornalismo é diretamente referenciado. Onde permanecem as imbricações da realidade jornalística em uma obra de cinema baseada em uma “história real”? Como tais vestígios se constituem importantes para intensificar o sentido de verossimilhança do filme? São eles necessários no processo de incitação do medo e curiosidade no público? Estas são algumas perguntas que se pretende responder por meio da análise e da inter-relação entre os textos escritos e imagéticos.

4.1 ANÁLISE DA NARRATIVA JORNALÍSTICA

Antes do aprofundamento na análise dos textos jornalísticos relacionados aos acontecimentos ligados à história do filme *Horror em Amityville*, é importante relembrar as noções que permeiam o universo das narrativas jornalísticas, que possuem particularidades fundamentais no processo analítico.

Motta afirma que mesmo que não sejam a realidade propriamente dita, as narrativas jornalísticas, históricas e biográficas têm o que ele chama de veracidade, que é obtida graças a recursos de linguagem e processos retóricos que lhes conferem aparência factual e objetiva. “Produzem o “efeito do real”, a veracidade. Esse é o efeito pretendido e, na maioria dos casos, quase sempre confirmado pelo leitor. (MOTTA, 2013, p. 200) A partir daí, parte-se para a intenção do jornalista no processo de significação como narrador e a interpretação que o destinatário faz a partir da retórica das notícias, o que não retira do texto jornalístico o caráter narrativo, mas os transforma em uma narrativa singular: um jogo de linguagens situados entre a narrativa da história (realista) e a literária (imaginativa). “É esse jogo entre correspondências e desvios textuais da comunicação jornalística que a análise da narrativa pode observar e desvelar sentido.” (MOTTA, 2013, p. 200)

Na proposta metodológica de análise da narrativa jornalística de Motta (2013, p. 200), uma das tarefas fundamentais diz respeito à revelação do que ele chama de estratégias e estratagemas de referenciação das quais se vale o jornalista para produzir o efeito do real. “Ao analista cabe identificá-los e interpretar a sua utilidade na estratégia textual (camuflada ou manifesta)”. Na estruturação do texto calcado em efeitos de objetividade está intrínseca a impressão de que não há mediação, porém, o resultado é, de modo paradoxal, o que Motta chama de ardil argumentativo.

A estratégia de referenciação de um texto jornalístico aponta para variados recursos de linguagem no processo narrativo para embasar a realidade referente – o fato em si, propriamente dito, permeado pela proposta de sentido, que seria o projeto dramático, na construção e reconstrução do discurso narrativo propriamente dito. Na essência do exercício analítico está, por exemplo, a

referenciação aos elementos do lide da matéria jornalística, que incluem elementos ligados às suas perguntas elementares, especialmente ao quem, o quando e o onde.

Segundo Motta (2013), no processo analítico, é necessário perguntar que recursos de linguagem buscam ancorar os fatos noticiados, o que faz a linguagem dar impressão de que as coisas pareçam evidentes e quais são os artifícios de linguagem que tornam o discurso narrativo naturalizado. É importante, ainda, se debruçar no texto para responder quais são as operações linguísticas que trabalham para convencer o leitor de que o texto que ele consome é representação fidedigna da realidade do mundo e da verdade, mesmo que seja uma verdade pactuada e, por fim, quais são os recursos utilizados pelo jornalista que criam tal referencialidade em relação ao chamado “mundo real”.

Outra pergunta pertinente no processo de análise do texto jornalístico diz respeito a expressões que produzem efeito de atualidade, algo primordial dentro dos critérios de noticiabilidade inerentes ao jornalismo. É preciso avaliar a dimensão da instantaneidade de algo que acaba de acontecer, no momento presente, a essência do “quando”. No referencial jornalístico de Amityville, as pontuações concernentes às datas e horários do desenrolar dos fatos são fundamentais na construção do discurso verídico e testemunhal que prendem a atenção do leitor. É a partir do conhecimento via imprensa de que os crimes aconteceram de madrugada que os relatos jornalísticos do livro reforçam que George Lutz, repetidamente, acordava às 3h15, hora aproximada dos disparos feitos por DeFeo, meses antes. No entanto, é importante aqui destacar, que se estima que os tiros foram disparados mais tarde, pouco antes das 6h. Há, ainda, o referencial de atualidade pautado por um dos critérios de noticiabilidade mais eminentes do jornalismo. No caso dos DeFeo, os assassinatos aconteceram na madrugada do dia 13 de novembro de 1974, o que garantiu a manchete do dia 14 do *Newsday*.

É mister, ainda, identificar expressões que criam referencialidade geográfica, que está relacionada ao “onde” preconizado no lead do material jornalístico. Como “testemunha ocular” dos fatos, o repórter precisa situar o leitor

no local onde determinado fato se desenrola. Seria o que o autor determina como identificação sistemática, que inclui além dos lugares (onde), os personagens (quem), que também auxilia na função argumentativa de situar, localizar e transmitir a ideia de precisão, o que gera a impressão de que o jornalista fala de fatos ou acontecimentos situados de modo realístico. Inclui-se nesta seara nomes próprios de lugares, como por exemplo Amityville, Ocean Avenue e a casa onde se desenrola, em uma primeira etapa, os assassinatos cometidos por Ronald DeFeo e, em uma etapa subsequente, as supostas assombrações à família Lutz. Todos os fatos se desenrolaram na mesma residência, sob o número 112 da Ocean Avenue.

Há ainda, segundo Motta, os aspectos ligados especialmente às fontes oficiais, com a identificação de expressões que criam referencialidade de autoridade, que inclui a dimensão do poder técnico, perito ou político. Tais aspectos legitimam e autenticam o discurso. Aliás, de uma maneira geral, as citações frequentes em um texto jornalístico, marcadas pelas aspas, costumam conferir veracidade, uma vez que dão a impressão ao leitor de que são as pessoas reais, envolvidas em um fato ou acontecimento, que falam, sem a intervenção explícita do jornalista. Porém, é importante lembrar que ao escolher determinados textos de uma entrevista para fazer citações, o profissional seleciona os trechos que pretende destacar, o que dá outra dimensão e redirecionamento do discurso. “As citações encobrem muito bem a subjetividade, porque o leitor supõe que elas reproduzem literalmente o que a fonte disse e quis destacar. As citações produzem a sensação de uma proximidade entre a fonte e o leitor, dissimulam a mediação”. (MOTTA, 2013, p. 202)

Para a análise, cabem ainda perguntas a respeito de quais expressões criam as condições de verdade, que propriedades do texto iluminam objetos e situações e os fazem parecerem reais, que expressões dão pistas do olhar testemunha do jornalista e quais as expressões que dão pistas da autoridade do narrador como fonte legitimada, que detém o poder de relatar os fatos e acontecimentos. No caso específico dos assassinatos cometidos por Ronald DeFeo estão as autoridades policiais. Já no caso dos relatos sobre algo sobrenatural na casa, o tom testemunhal é dado por vizinhos da Família Lutz, que preferem não ser identificados.

Além de todo o sistema de referencialidade que deságua no efeito do real, há ainda toda uma série de recursos e figuras utilizadas na linguagem narrativa que levam à subjetividade interpretativa, já que a narrativa, devido a sua natureza dramática, traz em seu ensejo os efeitos de sentido estéticos inerentes à própria composição da intriga. Mais do que isso, se reveste de uma retórica de tamanha amplitude e riqueza quando a arte, de uma maneira geral. Segundo Motta, a narrativa jornalística

Intencionalmente ou não, gera nos receptores inúmeros efeitos de sentido poéticos e simbólicos. Esses efeitos catárticos suscitam estados de espírito diversos: surpresa, espanto, perplexidade, medo, compaixão, riso, deboche, ironia etc. Eles promovem a identificação do leitor com o narrado, humanizam os fatos brutos e possibilitam a sua compreensão como dramas e tragédias humanas. (MOTTA, 2013, P. 203)

Ao aplicar tal caminho analítico às principais reportagens ligadas ao caso de Amityville publicadas pelo *Newsday* e às estratégias utilizadas por Jay Anson no livro-reportagem, se torna possível entender quais são os referenciais emocionais que emanam do texto e se fortalecem, incluindo em seu efeito do real, quando são transformados em texto fílmico, mais especificamente voltando-se à referenciação ao jornalismo.

Dentro o que Coimbra (1997, p. 48) classifica como reportagem narrativa, que encerra a contenção os fatos organizados dentro de uma relação de anterioridade ou posterioridade como essencial, o foco narrativo no modo dramático em terceira pessoa inerente ao jornalismo (ou, ao , menos, a maioria dos textos jornalísticos), pressupõe que “o narrador se limita a informar o que as personagens fazem e o que falam. O texto se compõe de uma sucessão de cenas. É o mais utilizado no jornalismo. (COIMBRA, 1993, p.48). Tal sucessão de cenas aproxima o texto jornalístico do texto fílmico, que também se compões de sucessão de cenas, mas valendo-se, pois, da linguagem audiovisual.

Na comparação entre o texto jornalístico e literário Coimbra (1993) remete a José Luiz Fiorin e Francisco Platão Savioli para discutir a distinção entre texto literário e não literário. Este tem o que eles chamam de função utilitária: no caso, informar. Já o texto literário, ao contrário, tem uma função estética. Existe, pois, uma fronteira entre a narrativa literária e jornalística que não é facilmente demarcável. “O plano de expressão do conteúdo informativo

também é valorizado no jornalismo, em geral, e na reportagem narrativa”. (COIMBRA, 1993, p.18). Na valorização do função poética da linguagem, portanto, o jornalismo precisa manter seu compromisso com a clareza, indispensável no ato de informar. Mais do que isso, diferente da literatura, o texto jornalístico não pode ser radicalmente autocentrado, sob o risco de comprometer a pretensa captação do real. Em suma, para usar uma expressão empregada por Samira Mesquita em *O enredo* (1986,p.19), o texto jornalístico nunca poderá ser opaco, interpondo-se entre a leitura e os acontecimentos. Ao invés disso, deverá ser sempre transparente. (COIMBRA, 1993, p.19)

Tal afirmação evoca certo vetor conceitual de Ismail Xavier em *O Discurso Cinematográfico: a Opacidade e a Transparência* (2008), que trata de uma série de dualidades que permeiam o cinema. O autor diz que quando se lida com pares como realidade-ficção, falso-verdadeiro ou, ainda, fato-representação, o objetivo é trabalhar no entendimento das formas pelas quais um se transforma no outro, com o claro objetivo de tornar evidente a ilusão contida na vontade de separá-los como princípios ou realidades estáveis. “A idéia é acentuar os momentos em que o cinema desestabiliza essas oposições, questiona nossas convicções, enfim, faz repensar tais noções”. (XAVIER, 2008, p.16). Sobre o processo de transformação da palavra em imagem, Xavier (2008) afirma que para admitir a possibilidade de tradução de uma coisa a outra, ele questiona: como escrever sobre as imagens se não houver uma admissão mínima de que “algo se traduz”? E acrescenta que, por outro lado, tal transporte é incapaz de criar equivalências ou a idéia de que uma substitui a outra, pois há a enorme taxa de irredutibilidade, não apenas no eixo tradução traição, de resto já vigente no reino das palavras, mas também no plano da experiência sensível, da estética.

Posta a diferença, creio ser fundamental evitar qualquer hipótese de uma hierarquia de valores, seja aquela que exalta a potência da imagem que “vale mil palavras”, como diz o clichê, seja aquela que exalta a profundidade da palavra que supostamente torna transparente a “interioridade”, em contraste com as imagens que só poderiam expressar pelo que se manifesta na superfície. (XAVIER, 2008, p.16)

A transparência buscada tanto no discurso jornalístico quanto no cinematográfico provocam a aproximação dos textos e tornam as fronteiras entre o factual e o ficcional nebulosas, com um tipo de discurso penetrando no outro.

4.2 A NARRAÇÃO NA CONSTRUÇÃO DO FILME

Depois de fazer um cuidadoso trabalho de interpretação no cinema valendo-se de inferências e retórica em *Making Meaning*, David Bordwell dedicou-se à análise fílmica, trazendo à discussão a narração no filme de ficção na obra *Narration in the Film Fiction*. Ainda sem tradução em português, o título traz a narração como o ato efetivo de narrar que, para Bordwell (2004), é a pragmática dos fenômenos narrativos. Para o autor (1996), a narração pode ser tratada como uma representação, que considera o entorno da história, sua descrição da realidade e seus significados mais amplos. Em suma, é um processo que consiste na atividade de selecionar, organizar e apresentar o material de uma história de tal maneira que se exerçam sobre o receptor efeitos específicos relacionados ao tempo.

Bordwell busca avaliar como a narração opera em um filme de ficção (vale lembrar que o estudo é baseado no estilo clássico hollywoodiano, justamente onde *Horror em Amityville* está inserido), como ela funciona e o que faz o espectador compreender um filme narrativo. Na busca por estas respostas, ele reforça a importância das características e estruturas para a compreensão narrativa do espectador.

Com o intuito de buscar a compreensão dos princípios de narração, Bordwell (2004, p.278) apresenta três categorias formais: a fábula, o *syuzhet* e o estilo. A fábula está relacionada ao formalismo russo “para os eventos narrativos em sequência cronológica causal. (Por vezes, traduzido como história). Termo que envolve um constructo do espectador”. Já o *syuzhet*, conhecido como trama ou *plot*, também é proveniente do formalismo russo que designa a apresentação sistêmica dos eventos da fábula no texto”. (BORDWELL, 2004, p. 278). Por fim, o estilo é o processo técnico que é utilizado para contar uma história no cinema. É a mobilização de componentes, o uso sistemático de artifícios cinematográficos, que inclui planos, movimentos de câmera, uso de efeitos sonoros, trilhas sonoras e toda a sorte de ferramenta utilizada no exercício da escrita fílmica.

Segundo Bordwell (1996), o *syuzhet* conduz à percepção da fábula por controle da quantidade de informação que são fornecidas ao espectador e o grau de pertinência destas informações dentro do contexto. Neste percurso, há uma seleção de eventos com lacunas entre eles, que devem ser preenchidas pelo

espectador. Quanto mais efetivo é este exercício, maior coerência tem a fábula, já que o espectador passa a evocar a formação de *schematas*, que são mapas mentais que ajudam no entendimento dessa fábula fílmica. Bordwell reforça que “o argumento pode também realçar ou suprimir lacunas da história. Faz-se ostentação de um vazio quando sabemos que há algo ali que necessitamos saber”. (BORDWELL, 1996, p.55, tradução nossa)²⁶

Para o autor (1996, p. 54)²⁷, “uma análise da narração pode com as táticas do argumento para apresentar a informação da história”. É necessário, pois, em uma análise, captar como o argumento organiza a sua tarefa básica: a apresentação da lógica, do tempo e do espaço da história. Na produção da narração e na consolidação do *syuzhet*, esta impressão de realidade da linguagem cinematográfica, somada ao exercício de preenchimento das lacunas oferecidas pelo diretor, fortalecem o entendimento da fábula.

O espectador constrói o tempo e o espaço da fábula de acordo com *schematas*, pistas e quadros de hipóteses. As normas hollywoodianas extrínsecas, com seus procedimentos fixos e sua organização paradigmática, oferecem ao espectador expectativas pré-determinadas que são balizadas a partir de pistas concretas veiculadas pelo filme. (BORDWELL, 2004, p. 297)

Tais pistas no cinema, levam a que a trama se organize por meio de uma série de expedientes audiovisuais, como a organização dos plano (montagem), a presença de trilhas e efeitos sonoros para criar o “clima” que antecipa determinadas passagens da história. No cinema de horror, estas ferramentas são usadas com muita efetividade. Entretanto, Bordwell (2004, p. 298) nos lembra que o sistema clássico não é simplório e que é fundamental recordar que em condições normais de exibição o grau de compreensão do espectador é absolutamente controlado. “A construção de hipóteses prováveis, exclusivas e orientadas para o suspense, é uma maneira de ajustar a dramaturgia às exigências da situação de fruição”. Ao fim e ao cabo, a narração clássica administra o ritmo desta fruição fílmica, exigindo do espectador a elaboração do *syuzhet* e o sistema estilístico de uma forma única, que é

²⁶ “El argumento puede también realizar o suprimir lagunas de la historia. Se hace ostentación de un vacío cuando sabemos que hay algo allí que necesitamos saber”. (BORDWELL, 1996, p.55)

²⁷ “El análisis de la narración puede empezar con las tácticas del argumento para presentar la información de la historia. Debemos captar cómo el argumento organiza su tarea básica – la presentación de la lógica, el tiempo y el espacio de la historia”. (BORDWELL, 1996, p.55)

construindo uma fábula denotativa e integral.

A função que o espectador cumpre no entendimento e no envolvimento com a trama de um filme traz à lembrança o papel do leitor-modelo, proposta por Eco (2008), que afirma que um texto se difere de outros tipos de expressão devido ao seu maior grau de complexidade, marcado pelo fato de ser entremeado pelo *não-dito*.

O “não-dito” significa não manifestado em superfície, a nível de expressão; mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado a nível de atualização de conteúdo. E para este propósito, um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor. (ECO, 2008)

Tal como as lacunas deixadas na narração de um filme, segundo os apontamentos de Bordwell, para Eco (2008) um texto também está repleto de espaços brancos e interstícios entregues para serem preenchidos, deixando clara a noção de que todo o texto quer que alguém o ajude a funcionar. A justificativa seria, inicialmente, pelo fato de um texto ser um mecanismo econômico “que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu” (ECO, 2008). Depois, porque à medida que passa da função didática à estética, o texto quer deixar para o leitor a iniciativa interpretativa, mesmo que exista uma margem pré-estabelecida para isso. No cinema, este papel interpretativo cabe ao espectador. Com a intenção de facilitar o trabalho de identificação das lacunas propostas por Bordwell na narração no corpus desta tese, toma-se como referência a escolha das cenas com base no processo de análise proposto por Michel Marie e Laurent Jullier (2009), que levam em conta, dentre outras coisas, a numeração do plano, duração em segundos ou número de fotogramas, elementos visuais representados, passagens de um plano a outro, incluindo movimentos, cortes, fusões, escurecimentos ou outros efeitos, trilha sonora – diálogos, ruídos, música e relações sons/imagens.

Quanto ao exercício de leitura dos filmes, que seria o processo da busca do sentido por trás do sentido, Jullier e Marie (2009, p.20) sugerem três tipos essenciais de análise: “no nível do plano (parte do filme situada entre dois pontos de corte), no nível da sequência (combinação de planos que compõe uma unidade) ou no nível do filme inteiro (combinação de sequências)”.

Ainda segundo Jullier e Marie,

A leitura de um simples plano conduz quase certamente a entrar nos detalhes e na regulação dos parâmetros técnicos e a flertar com a leitura genética. Um passo para trás permite vislumbrar uma sequência – encadenamento de planos, o choque das imagens justapostas. O novo significado que nasce à consecução de duas figuras consiste, assim, no que é essencial ao trabalho de leitura. (JULLIER; MARIE, 2009, p.21)

Nesta tese, optamos pela análise das sequências que têm relação direta com o jornalismo, ou seja, a abertura das duas versões do filme *Horror em Amityville* e, também, as sequências que se passam no arquivo do *Newsday*, no filme de 1979, e na biblioteca, na versão de 2005.

No primeiro filme, a atenção na abertura se concentra na reprodução dos assassinatos cometidos por Ronald DeFeo Jr. e que foram noticiados pelo *Newsday*. No remake de 2005, a apresentação dos assassinatos é feita mesclando a reprodução das mortes com documentos da polícia e com recortes de jornais e entrevista de televisão simuladas. Aqui, é importante lembrar, que as sequências iniciais têm relação direta com os fatos passados que, pela narrativa, deflagram todos os acontecimentos que vão se desenrolar ao longo do filme. Para Bordwell,

A exposição da ação pretérita da fábula será em geral localizada nas cenas iniciais do syuzhet, provendo uma base sólida para a formulação de hipóteses. Exceto em um filme de suspense, a exposição não faz soar alarmes nem trabalha ativamente para nos induzir a um erro: o que prevalece é o efeito de enfatizar a sua primazia. (BORDWELL, 2004, p. 296).

É o que acontece nas sequências iniciais das duas versões de *Horror em Amityville*. E, depois, nas outras duas sequências colocadas sob análise, que se referem à pesquisa da personagem Kathy no departamento de microfilmes da biblioteca do distrito de Suffolk. Nelas, são dadas “pistas” que levam à resolução do mistério relativo aos acontecimentos sobrenaturais, com a impregnação da referencialidade jornalística no fortalecimento da verossimilhança. Tais indícios aqui apontados serão visto com mais minúcia no capítulo que segue, no qual se mergulha no processo analítico propriamente dito.

5 POR UMA ANÁLISE COMPARATIVA

Curitiba, dezembro de 2018 e janeiro 2019 – Depois de quase quatro anos de investigação, pontuada pela qualificação realizada em outubro de 2019 em Bauru, com a presença não apenas do meu orientador, Marcelo Magalhães Bulhões e dos professores e dos professores e doutores Ana Silvia Médola e José Carlos Marques, havia chegado o momento de mergulhar fundo no processo analítico e extrair, deste laborar, as respostas formuladas no início desta pesquisa, ainda na fase de organização do projeto. Em uma jornada cinematográfica, guardadas as devidas proporções e diferenças, havia chegado o momento de, com base no escopo teórico elencando, colocar o corpus da pesquisa sob a lupa de pesquisadora. Foram, talvez, os momentos mais intensos de todo o trabalho, que resulta na essência desta tese de doutorado.

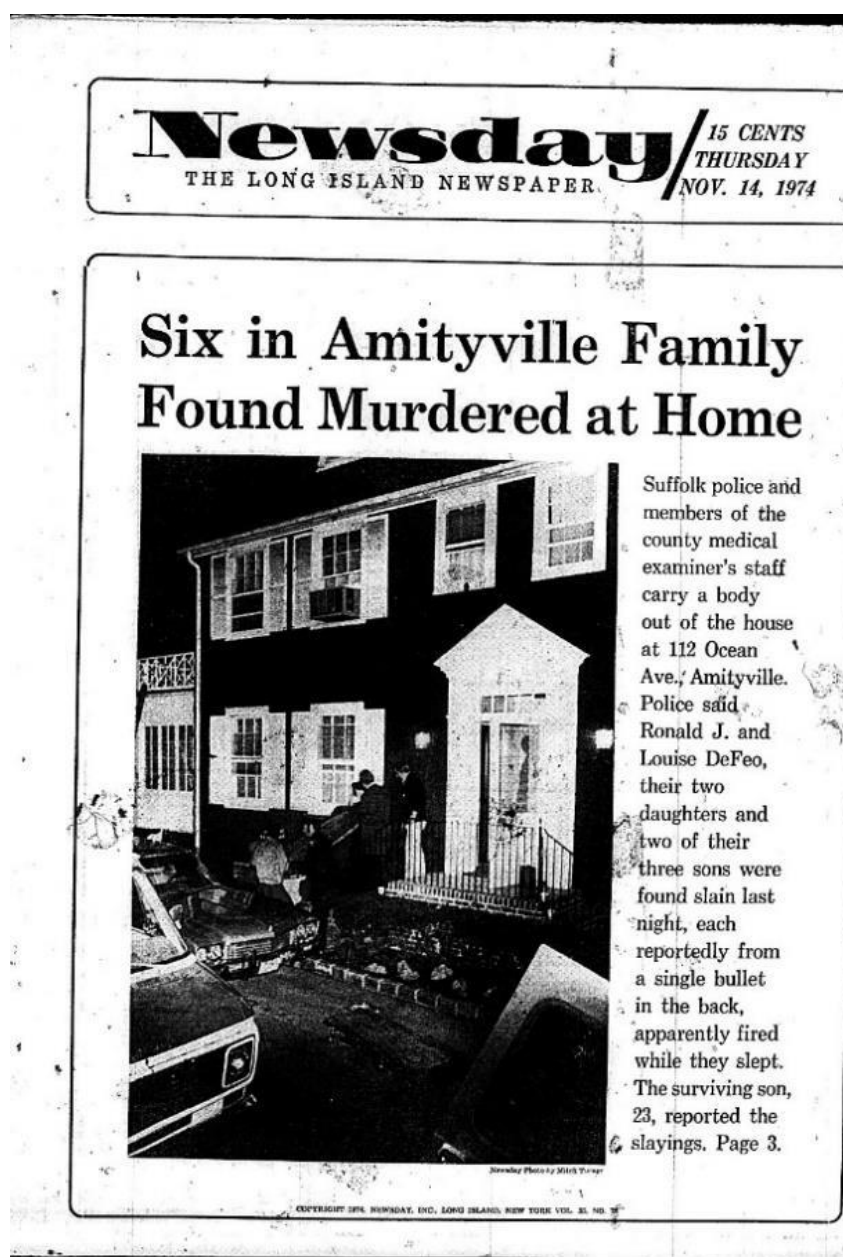
No início desta jornada investigativa, que culmina neste capítulo que trata da análise propriamente dita, foi apontado o objetivo desta tese, que é compreender como se dá o entrelaçamento das narrativas jornalísticas, jornalístico-literárias e cinematográficas nas duas versões do filme trazidas à apreciação. Neste trabalho, a intenção é entender como se dá o processo de tradução de um meio a outro e como a representação do chamado mundo real permanece nos filmes, em especial com a referenciação direta ao jornalismo. O problema de pesquisa, é importante lembrar, aponta para a relação entre o discurso factual do jornalismo (jornal e livro-reportagem) e o discurso ficcional e como tal trânsito tradutório de palavras em imagens incide sobre a aferição de como a referência ao jornalismo opera como estratégia de legitimação e credibilidade dos fatos e acontecimentos a serviço da narrativa de horror. Em suma, por meio da análise interpretativa que aqui se inicia, busca-se compreender como o factual do discurso jornalístico é usado para potencializar e dinamizar o apelo ao suspense e à curiosidade na esfera ficcional. Neste labor, parte-se da hipótese de que o argumento de que a narrativa relatada no filme é baseada em uma história real, esteja explicitado ou não, é uma das estratégias imperativas para atrair o espectador com a promessa de reprodução de um “caso verídico”.

Para alcançar esses marcos, que justificam a produção desta tese de doutorado, é importante estabelecer os parâmetros que serão seguidos para a

análise de cada uma das sequências propostas. Primeiramente, serão apresentadas as reportagens, devidamente traduzidas, para, em seguida apontar a mesma referência dos fatos no livro-reportagem e, depois, nos filmes. Cabe aqui, porém, lembrar, que o processo de análise envolve, ainda, a veiculação no *Newsday* das supostas ocorrências paranormais vivenciadas pelos Lutz, bem como a análise da crítica publicada no dia da estreia do filme, como forma de fechar o ciclo de reflexão proposto neste trabalho de investigação.

A reportagem que deflagra toda a história de Amityville foi publicada na edição de 14 de fevereiro de 1974, um dia depois dos assassinatos, quando Ronald DeFeo Jr. ainda não estava sendo apontado como autor das mortes - ele era tratado, apenas, como o único sobrevivente da família.

Figura 17 – Capa do jornal *Newsday* relatando os assassinatos de Amityville.



Fonte: *Newsday*, 14/11/1974, Arquivo NYPL.

Na edição de 14 de novembro de 1974, o tabloide cedeu a capa à notícia chocante do assassinato da Família DeFeo, do 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” (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)²⁸.

²⁸ “Six in Amityville Family found murdered at home”. (NEWSDAY, 1974)

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, 2017, tradução nossa)²⁹

Em uma breve análise, já é possível notar que, além dos naturais elementos do lide, como quem, onde, como e por que, inerentes à produção do texto jornalístico, a manchete começa com uma referencialidade direta à polícia, que legitima o acontecimento e as informações que são repassadas pelo jornalista por meio das autoridades policiais. Neste primeiro trecho da cobertura do caso, também é possível perceber o efeito de atualidade apontado por Motta (2015), que os dois verbos das duas primeiras frases são grifados no presente do indicativo: carregam e diz.

A referencialidade geográfica aparece cravada com o endereço com o número da casa (mais tarde, depois do sucesso do primeiro filme na bilheteria, o número foi mudado na tentativa de evitar a constante aproximação de curiosos). Essas informações que são entregues trazem, na referencialidade da fonte, o sentido do “fazer-crer”, que coloca o jornalista como testemunha ocular do fato. Já as expressões de condição de verdade se encontram nos detalhes descritivos minuciosos, que inclui, por exemplo, o modo como as vítimas foram atingidas. Na abertura dos dois filmes e de um modo mais explícito no remake de 2005, essa informação contida na primeira reportagem sobre o caso é reproduzida, ganhando sua própria tradução em imagens.

Com a finalidade de estimular a atenção dos leitores, uma grande foto ocupa a capa do periódico, dando destaque à fachada da casa, que se tornou icônica no universo do cinema de horror, e à retirada dos corpos. Tal retirada dos corpos é mostrada na sequência de abertura do filme de 1979, com ênfase em um plano fechado do corpo sendo colocado no carro do necrotério. O destaque do crime, como manchete única na capa do periódico denota, dentro dos critérios de noticiabilidade, o caráter inusitado do fato que,

²⁹ “Suffolk police and members of the county medical examiner’s staff carry a body out the house at 112 Ocean Ave., Amityville. Police said Ronald J. and Louise DeFeo, their two daughters and two of their three sons were found slain last night, each reportedly from a single bullet in the back, apparently fired while they slept. The surviving son, 23, reported the slayings. Page 3”. (NEWSDAY, 1974)

na verdade, é a tradução fiel de uma notícia considerada sensacionalista, já que apela para um crime cheio de atrocidade para chamar a atenção nas bancas de jornal. Trazer os detalhes de como o crime foi executado, já na capa, é um convite ao desejo mórbido dos leitores.

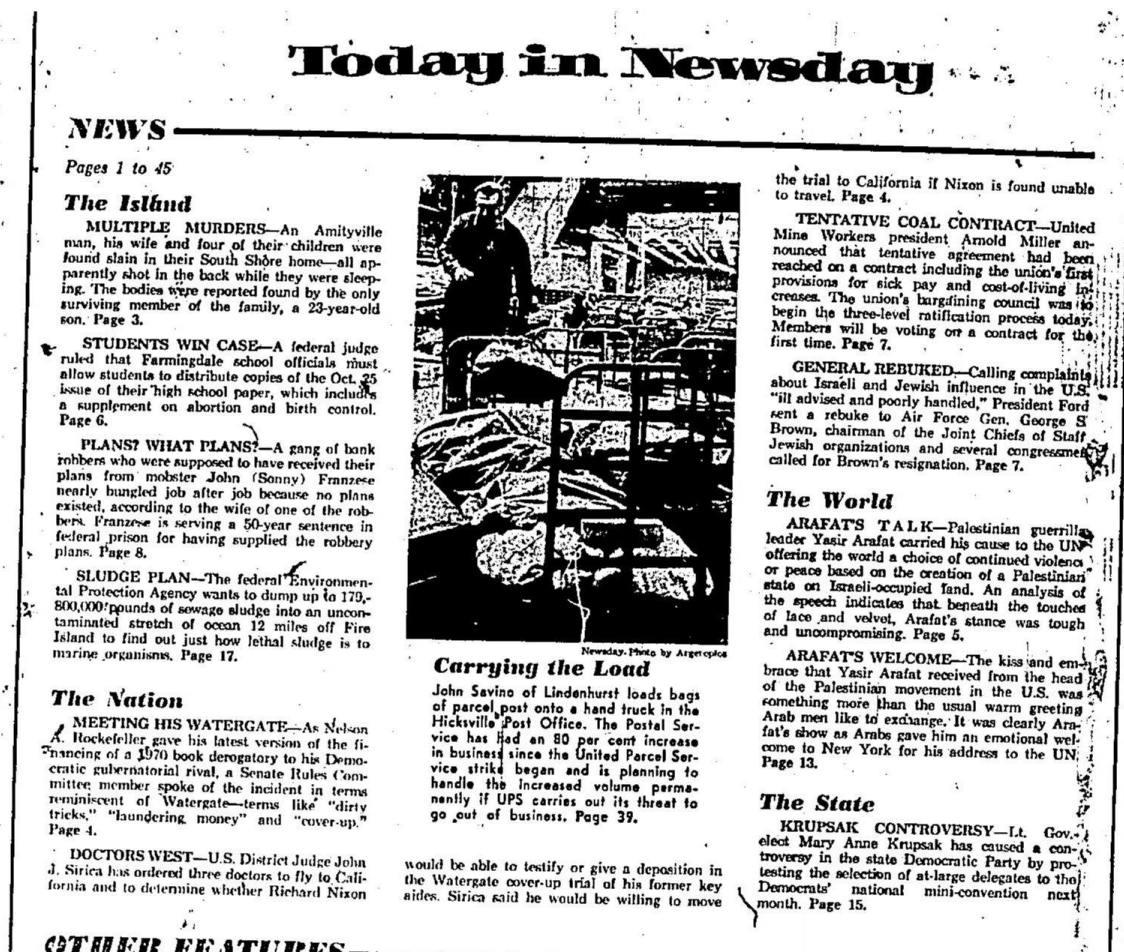
Na contracapa, que traz o resumo das principais manchetes a cada edição do *Newsday*, o crime também é referenciado e encabeça a lista de matérias chamadas.

Assassinatos múltiplos - Um homem de Amityville, sua mulher e quatro de seus filhos foram encontrados mortos em sua casa em South Shore - todos, aparentemente, atingidos nas costas enquanto dormiam. Os corpos foram encontrados pelo único membro da família que sobreviveu, o filho de 23 anos. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)³⁰

Os indícios oferecidos na capa e na contra capa localizam o discurso dentro do gênero jornalístico e, essencialmente, informativo, que se vale de tais estratégias justamente para despertar o sentido da verossimilhança.

³⁰ Multiple murders - An Amityville man, his wife and four of their children were found slain in the South Shore home – all apparently shot in the back while were sleeping. The bodies were reported found by the only surviving member of the family, a 23 year old son. Page 3. (NEWSDAY, 1974)

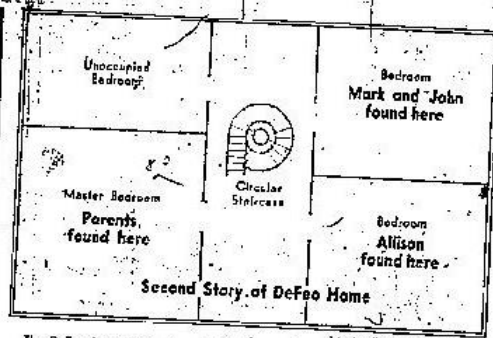
Figura 18 – Chamada de contracapa do jornal Newsday sobre a chacina de Amityville.



Fonte: Newsday, 14/11/1974, arquivo NYPL.

É importante, ainda, acrescentar que as manchetes revelam, por si só, o caráter sensacionalista e joga com as nuances de morbidez presente nos leitores, que ficam curiosos para saber mais detalhes sobre a chocante chacina, que são entregues em uma reportagem completa.

Figura 19 – Reportagem sobre a chacina ocorrida em Amityville.



The DeFoe home, left, where six family members were found shot to death last night. Diagram shows second-story rooms where five of the six victims were found. The sixth, daughter Dawn, 18, was found shot to death in a bedroom on the third floor.

Six in Amityville Family Slain, Each in Bed, 1 Bullet in Back

Amityville—A middle-aged car sales manager, his wife and four of their five children were found shot to death in their beds last night, each reportedly with a single bullet in their backs, each reportedly with a single bullet in their backs.

Homicide detectives said it was the largest number of victims in a single slaying on Long Island in recent memory. The victims were identified by Suffolk County police as Ronald J. DeFoe, 43, his wife, Louise, 42, their two daughters, Dawn, 18, and Allison, 13, and two of their sons, Mark, 11, and John, 9.

A high Suffolk police official said early this morning that a "prime suspect" is in custody but is not under arrest.

According to detectives, the husband and wife were found on their bed in a second-floor bedroom of the three-story house at 112 Ocean Ave. The boys were found together in another bedroom across the hall from their parents' room, and one of the girls, Allison, was found in a third bedroom on the same floor. The oldest daughter, Dawn, was found in her bed in her third-floor bedroom.

The victims were wearing their nightclothes, police said, and were shot in the back, apparently while still asleep. There were no signs of struggle, judging from the condition of the bodies, police said, they believed that all were shot sometime between 8:45 and 9 yesterday morning.

The killings were reported shortly after 6 P.M. yesterday by the only surviving member of the family, the oldest son, Ronald J. DeFoe Jr., 23. He told

These stories were reported by Jon O'Neill, Dallas Gatewood, Ed Luce and Neil S. Rosenfeld and were written by Tom Incantalupo and Sam Washington.

police that he arrived a little after 6 P.M. but found the front door locked. He said he managed to get in by crawling through an open window at the front of the house and found his parents' bodies.

Then, he said, he ran from the house and drove to Henry's Bar at 140 Merrick Rd., about a half-mile from the house, where he told some friends of finding his parents dead and asked for their help.

He said that three of his friends, William Scorsaglia, Robert Kelske and Joseph Viscusi, accompanied by another man in the bar, John Altieri, returned to the house and at 6:35 found the other bodies and called police.

Police said DeFoe was being questioned further at the Fourth Precinct station in Hempstead this morning and added that, although he has a bedroom in the house, he was not at home Tuesday night. They also said he had not gone to work in Brooklyn at the Bryant-Hart car dealership owned by his grandfather and where his father was sales manager.

Neighbors said the only multiple slaying of comparable size they could recall on Long Island in

recent years was the Marie Ivanov murders in Mineola in 1961. Ivanov, who spent 11 years in mental institutions after he was acquitted by reason of insanity, was accused of killing his brother-in-law, Peter Greig, Greig's wife, and their three sons, aged 17, 15 and 11. The bodies had been slashed and stabbed with a bayonet. After his release in July, Ivanov, now 34, was deported to his native Yugoslavia.

The DeFoe house is probably one of the most expensive in the neighborhood, where most of the houses are of 1930s vintage. The well-tended home has dark shingled siding and white shutters at every window. On the path leading to the front entrance on the side of the house is a post with a white sign with black letters. It says: "High Hopes."

The DeFoe family moved to the house from Brooklyn about nine years ago, a neighbor said, and liked the neighborhood because it was quiet "and right for bringing up children." Of one daughter, the family has a brightly lit shrine on the front lawn depicting St. Joseph holding the baby Jesus. Around them, three angels, each about 10 inches high, kneel in adoration of the child.

The family attended St. Martin of Tours Church at 35 Union Ave. in Amityville. The three young children attended classes at the parish elementary school and the oldest daughter recently graduated from St. John the Baptist High School in West Hempstead. The Rev. James McNamara, an assistant pastor at the family's church, said the family attended services regularly but was not active in church affairs. "They seemed like an average good family," Father McNamara said.

It was Father McNamara who was summoned to the DeFoe home after the bodies were discovered, and he administered the last rites. The bodies were taken from the house in dark-colored plastic body bags and transported to the county morgue.

John Noonan, 17, who lives at 109 Ocean Ave., a few doors from the DeFoe home, said the DeFoe family had two dogs, a German shepherd and a Shetland sheep dog. He said that at about 3 A.M. yesterday he was awakened by the sound of the dogs barking loudly. He said the barking, which he called unusual at that time of night, went on for about 20 minutes.

A woman neighbor who asked not to be identified, said that late Tuesday night—around 10 P.M.—she noticed all the lights on in the DeFoe home. She explained that on most nights the house is only partially lit and described it as "very unusual" and "something I had never noticed before."

A lot of detectives, Patrick Mellon said, metal detectors were being used in an effort to find the murder weapon, which he said was probably a revolver or an automatic pistol. The search for the weapon continued through the night and Mellon said the area around the house would be "thoroughly gone over" again today. He said that Third Squad detectives and men from the county organized crime control bureau and identification section were taking part in the investigation, along with Amityville village police. He

Continued on Page 16

A Quiet Drink Turns Into An Invitation to Disaster

Amityville—John Altieri was sitting in Henry's Bar at Merrick Road around 6:30 last night when Ronald J. DeFoe Jr. burst through the door. "He was hysterical," Altieri said later. "He told me someone was in the house and mother."

Altieri, DeFoe and three other men at the bar piled into DeFoe's car and drove several hundred yards down Ocean Avenue to the DeFoe home. Altieri said. Alone, he said, he walked through the front door and up the circular staircase to the second floor. In the master bedroom, Louise and Ronald DeFoe Sr. lay dead in sleeping positions on the bed. Altieri said. DeFoe Sr. was shot in the center of his back, he said. Louise DeFoe was covered to her neck with blankets, he said, and he could not see her wound.

Altieri turned his head away and looked across the hall. There, in another bedroom, lay two boys. "The little one [John, 9] was in pajamas and had blood all over him; I couldn't see where the [bullet] hole was," Altieri said. In another bed lay 13-year-old

Mark, clad only in shorts and shirt. Altieri said, in the center of the back.

The door to the third bedroom on that floor, where 13-year-old Allison lay dead, was closed, Altieri said. He didn't enter. Nor did he climb the steps to the third floor where 18-year-old Dawn also lay dead. He dashed downstairs, he said, where he was joined by the three other acquaintances. Ronald Jr., he said, remained in the driveway in a state Altieri described as "hysterical." Police were called, and at about midnight last night, Altieri said, he was questioned for about three hours.

At about midnight last night, Altieri was back in Henry's drinking heavily and complaining about the questioning he had undergone, both by police and reporters. Shortly after midnight, a young woman Altieri said to a companion, "Let's get out of here before somebody else comes in and asks us more questions." Then the two left.

O texto, com direito à continuação na página 16, é acompanhado pela foto da hoje icônica fachada, com detalhamento da placa em frente à casa, relatada no texto dos jornalistas e representada na versão de 2005 do filme.

Figura 20 – Fachada da casa com a placa “high hopes” no filme de 2005.



Fonte: *Horror em Amityville*, 2005.

Assim como ocorre na versão de 1979, no filme de 2005 são utilizadas algumas estratégias recorrentes do cinema e, em especial, do cinema de horror. Os efeitos da noite, da chuva e das trovoadas na cena final da abertura são algumas delas. Na parte final da sequência, o uso de um zoom out para ampliar o horizonte da casa e culminar na ênfase à placa com a inscrição “grandes esperanças” enfatiza o elemento que havia sido reproduzido no jornal, reforçando a contradição entre o que está escrito e o que acaba de ocorrer na casa. Mais do que isso, marca, cinematograficamente, o distanciamento temporal que se dará a partir daí, com a aparição do título do filme e a quebra do fluxo para a reprodução de representações de arquivos jornalísticos referentes ao caso, que seguem acompanhados pelos créditos iniciais e pelo pulo da narrativa para um anos depois, quando o casal Lutz faz a primeira visita à casa antes de comprá-la.

Ainda na edição do *Newsday* do dia 14 de novembro de 1974, para fortalecer a referencialidade geográfica contida no texto, há a reprodução da

planta do segundo piso da casa, onde os corpos foram encontrados. Vale lembrar que no livro de Jay Anson, são fornecidas todas as plantas da casa, mas já com a disposição adotada pela família Lutz na casa.

O texto jornalístico começa com a apresentação dos personagens, com ênfase em dados como profissão e idades, e do fato em si. Repare que há ênfase no padrão da casa, que desperta ainda mais espanto, já que nos noticiários dos jornais sensacionalistas, a maioria dos crimes ocorre em classes menos favorecidas. Neste ponto, é possível perceber o critério de noticiabilidade de raridade.

Um gerente de venda de carros de meia-idade, sua mulher e quatro de seus cinco filhos foram encontrados baleados em suas camas na noite passada, cada um morto com uma única bala, na sua luxuosa casa de South Shore. O detetive de homicídios disse que é o maior número de vítimas em um único assassinato em Long Island na memória recente. As vítimas foram identificadas pela polícia do condado de Suffolk como Ronald DeFeo, 43, sua esposa Louise, 42, suas duas filhas Dawn, 18, e Alisson, 13 e seus dois filhos Mark, 11, e John, 9 anos. Um alto oficial de polícia de Suffolk disse pela manhã que um primeiro suspeito está sob custódia, mas não preso. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)³¹

Como é possível verificar, até o momento em que a reportagem foi encaminhada para o editor, a polícia não havia revelado que o primeiro suspeito do caso o filho mais velho do clã, o que só acontece no jornal do dia seguinte. Na sequência, a ênfase da narrativa jornalística se projeta na referencialidade geográfica mais íntima, de dentro da casa.

³¹ “A middle-aged car sales manager, his wife and four of their five children were found shot to death in their beds last night, each reportedly with a single bullet, in their luxurious South Shore home. Homicide detectives said it was the largest number of victims in a single slaying on Long Island in recent memory. The victims were identified by Suffolk County police as Ronald J. DeFeo, 43, his wife Louise, 42; their two daughters Dawn, 18, and Allison, 13, and two of their sons, Mark, 11, and John, 9. A high Suffolk police official said early this morning that “a prime suspect” is in custody but is not under arrest. (NEWSDAY, 1974)

De acordo com os detetives, o marido e a esposa foram encontrados em sua cama, em um quarto do segundo andar da casa de três andares da Ocean Avenue 112. Os garotos foram achados juntos em um outro quarto próximo ao dos pais e uma das garotas, Alisson, encontrada em um terceiro quarto no mesmo piso. A filha mais velha, Dawn, foi encontrada em sua cama no terceiro andar. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)³²

Em seguida, são descritas até mesmo as roupas que as vítimas usavam, bem como uma informação preliminar da polícia sobre como e a que horas os crimes haviam ocorrido. “As vítimas estavam vestindo roupas de dormir, disse a polícia, e foram baleadas nas costas, aparentemente enquanto ainda dormiam. Não havia sinais de luta”. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)³³. A precisão temporal também aponta para os elementos jornalísticos que conseguem fortalecer o efeito do real. “A julgar pelas condições dos corpos, a polícia disse que eles foram atingidos entre 5h45 e 9h na manhã de ontem”. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)³⁴

Na sequência, os jornalistas informam que as mortes foram reportadas depois das 18h de ontem pelo único sobrevivente da família, o filho mais velho Ronald DeFeo Jr., 23, que disse à polícia que chegou em casa um pouco depois das 18h e encontrou a porta da frente trancada. “Ele disse que conseguiu entrar rastejando por uma janela aberta na parte da frente da casa e encontrou os corpos de seus pais”. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)³⁵

A narrativa prossegue, dando conta de que depois de encontrar os corpos, ele correu para o bar que frequentava. “Então, ele saiu correndo para o Henry’s Bar, na Merrick Road 180, a meia milha de casa, onde contou para alguns amigos que encontrou seus pais mortos e pediu ajuda”. Na reportagem, ainda, são nominados os três amigos de Jr., William Scordamaglia, Robert

³² “According to detectives, the husband and wife were found on their bed in a second-floor bedroom of the three-story house at 112 Ocean Avenue. The boys were found together in another bedroom across the hall from their parent’s room and one of the girls, Allison, was founded in a third bedroom in the same floor. The oldest daughter, Dawn, was found in her bed in her third-floor bedroom”. (NEWSDAY, 1974)

³³ The victims were wearing their nightclothes, police said, and were shot in the back, apparently while still asleep. There were no signs of struggles. (NEWSDAY, 1974)

³⁴ Judging from the conditions of the bodies, police said, they believed that all were shotting sometime between 5h45 and 9h yesterday morning”. (NEWSDAY, 1974)

³⁵ He told police that he arrived a little after 6 PM bur found the front door locked. He said he managed to get in by crawling through an open window at the front of the house and found his parents bodies. (NEWSDAY, 1974)

Kelske e Joseph Yeswot, que teriam voltado à casa e encontrado os outros corpos. Estes dados reportados no jornal foram repassados pelo próprio Jr. em seu depoimento. Ele também acrescentou que não havia dormido em casa na noite dos assassinatos e que também não tinha ido trabalhar. Estes pormenores, no entanto, são emitidos do filme. Afinal, as películas contam a história da família Lutz e não, exclusivamente, do crime cometido por Ronald DeFeo Jr.

Ao longo da reportagem, cuja tradução na íntegra está disponível nos apêndices desta tese, os jornalistas relembram o último assassinato múltiplo noticiados na região de Long Island, trazendo a comparação como outro referencial pertinente ao jornalismo, que costuma buscar ocorrências semelhantes no passado e compará-las a título de dar noção da grandiosidade do fato noticiado. Depois, reforçam que casa dos DeFeo é provavelmente a “mais cara” da vizinhança de casas coloniais e seguem no processo minucioso de descrição. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)

A reportagem traz ainda detalhes da chegada da família à casa, nove anos antes, e passa a referenciar fontes como vizinhos e o padre da paróquia frequentada por eles, que eram tão devotos que tinha um santuário representando São José com o menino Jesus no colo. Entre aspas, o que legitima e autentifica a fala da fonte e fortalece a impressão que não há a intermediação dos jornalistas entre a declaração e o leitor. “Eles me pareciam ser uma boa família”, afirmou o Padre McNamara, (NEWSDAY, 1974, tradução nossa), que tinha sido chamado para dar a extrema unção para as vítimas. “Os corpos foram levados da casa em sacos escuros e transportados para o necrotério”. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa). A imagem dos corpos nos sacos pretos também se faz presente no filme de 1979, no final da sequência dos assassinatos, que termina com a porta do carro de transporte do necrotério fechando.

Após o padre, a estratégia dos jornalistas é dar visibilidade a fatos suspeitos que teriam ocorrido na madrugada das mortes. Para acentuar o clima de suspense, o jornal traz o relato de John Nemeth, de 15 anos, que disse que os DeFeo tinham dois cachorros e que por volta das 3h, ela acordou com os latidos, que duraram cerca de 20 minutos e soaram como algo incomum. O que deixa indícios de que o crime poderia ter ocorrido por volta deste horário, um

pouco antes do que o inicialmente previsto pelos legistas. Outro fato curioso sobre a noite dos assassinatos é relatado por uma vizinha, que achou estranho todas as luzes estarem acesas por volta das 22h, algo incomum dentro dos hábitos da família.

Não à toa, o filme se apoia neste horário, próximo às 3h da madrugada, para pontuar a chamada hora macabra, que costuma indicar a abertura dos portais do inferno para o mundo. Nas películas fica claro que George acorda sempre no mesmo horário, 3h15, hora em que teriam ocorrido os assassinatos. Na versão de 1979, a referência ao horário das 3h15 aparece duas vezes, com 63 e com 94 minutos rodados de filme. No remake, o horário das 3h15, apontado inicialmente na primeira reportagem sobre o caso, aparece aos dois, 17 e 54 minutos da película.

Figura 21 – O horário de 3h15 é referenciado duas vezes no filme de 1979.



Fonte: *Horror em Amityville*, 1979.

Nos dois casos, o rádio relógio aparece no final de uma sequência, com um movimento de câmera que termina na imagem de marcação temporal. Dentro da lógica da narração de Bordwell, tal lacuna é oferecida para ser preenchida pelo espectador, que chega à compreensão de que aqueles fatos estranhos que precedem as 3h15, não por coincidência, ocorrem no mesmo horário em que os assassinatos foram cometidos.

Figura 22 – O horário de 13h15 é referenciado três vezes no filme de 2005.



Fonte: *Horror em Amityville*, 2005.

Na versão de 2005, o uso do referencial temporal que marca as 3h15 é usado tanto na abertura do filme, quando entrega claramente que os assassinatos ocorreram naquele horário, já que Ronald fixa bem o olhar no marcador das horas, quanto ao longo da película.

Como fonte oficial, a reportagem traz o chefe das investigações, Patrick Mellon, que explica que a busca pelas armas - supostamente - um revólver ou uma pistola automática - prosseguia. “Ele disse que uma “grande investigação aberta” estava em curso e previa uma rápida solução para o caso. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)

Depois, o texto volta aos vizinhos das vítimas que, agora, auxiliam no processo de conhecê-las um pouco melhor. Trata-se do que Sodré e Ferrari (1985) chamam de humanização do relato.

Os vizinhos disseram que os DeFeo eram uma família. “Eles não mediam esforços pelas crianças”, disse uma vizinha sobre Ronald e Louise DeFeo. “O mundo deles girava em torno dos filhos”. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)

Mais uma vez, um tanto quando deslocada da lógica descritiva da casa (o que pode ter ocorrido em função de o texto ter a colaboração de vários jornalistas), mais um detalhamento da casa é dado, com ênfase, mais uma vez, na

qualidade da residência.

No fechamento da reportagem, há um apelo sensacionalista bem marcado. O pai de Louise DeFeo tentara entrar na casa para ver a filha pela última vez, mas foi impedido pelas autoridades policiais, o que o deixou alterado. "Se fosse em Nova York, eu já estaria lá dentro", disparou contra o detetive. "Eu quero ver a minha filha antes que a coloquem em um saco". (NEWSDAY, 1974)

Na primeira versão do filme, de 1979, a representação dos corpos envolvidos em sacos negros, usados para recolhimento de cadáveres, fecha a primeira sequência, na qual é retratada a chacina cometida por Ronald DeFeo e o início dos trabalhos dos investigadores no caso.

Figura 23 – Continuação da reportagem sobre a chacina ocorrida em Amityville.

6 in Family Slain

--Continued from Page 3
called it "a wide open investigation" and predicted a swift solution.

The neighbors said the DeFeos appeared to be a closely knit family. "They could not do enough for their children," one woman neighbor said of Ronald and Louise DeFeo. "The whole world was oriented around their children."

Several weeks ago Mark dislocated a hip while playing and spent a couple of weeks in Brunswick Hospital in Amityville. Father McNamara said he understood the boy had been confined to a wheelchair because of the injury.

Neighbors, standing behind ropes police had put up to control the curious, watched as uniformed police officers carried the bodies out of the house.

One neighbor said her son and Ronald Jr. were friends and that Ronald had been at her home earlier in the day. Told of the slaying, she said, "Oh my God, that just can't be!"

The DeFeo house was well equipped for a large family. In the backyard was a large in-ground swimming pool, and the house had a completely finished basement. On the first floor is a living room, kitchen and an enclosed sun-porch, with a carpeted circular stairway leading to the second and third floors.

At the scene last night was Mrs. DeFeo's father, Michael Brigante, owner of the Brooklyn car agency. Police refused to admit him to the house and he was angry. "If this was New York, I'd have been inside already," he angrily told a detective. "I want to see my daughter before they put her in the bag."

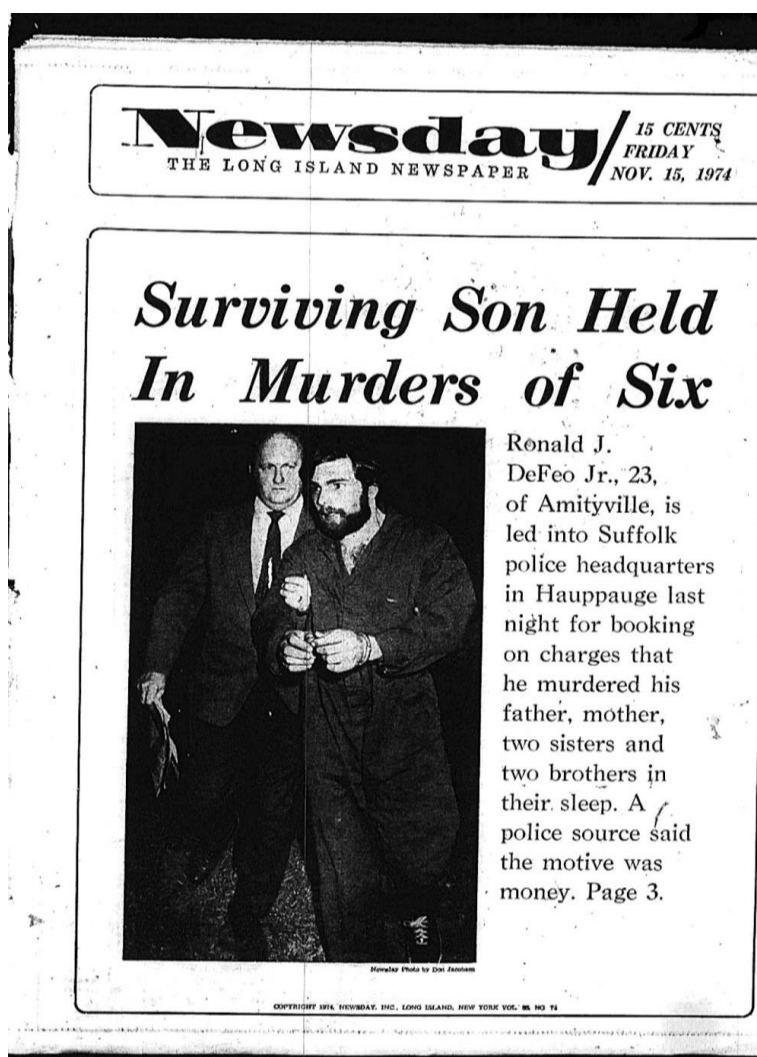
UT

Fonte: Newsday, 14/11/1974, arquivo NYPL.

A reportagem principal sobre a chacina também comporta marcas expressivas que buscam “provocar sensações” na manchete da matéria correlata.: “Um drink tranquilo se transformou em um convite ao desastre”. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa). Quanto ao texto, em específico, não será analisado por não ter relação direta com os filmes ou com o livro-reportagem, mas revela alguns detalhes de como os corpos foram encontrados contados por John Altieri, um dos amigos que voltou à casa com Ronald.

Na edição do dia seguinte, 15 de novembro de 1974, um novo fato veio à tona. A polícia prendeu Ronald DeFeo Jr, o único membro da família que havia sobrevivido, o apontado como culpado pelas mortes. O mesmo Ronald é mostrado no início dos dois filmes empunhando um fuzil e matando a família.

Figura 24 – Capa que aponta Ronald DeFeo Jr. como culpado pelas mortes.



Fonte: Newsday, 15/11/ 1974, arquivo NYPL.

O jornal *Newsday* colocou na manchete: Filho sobrevivente detido pelo assassinato de seis.

Ronald DeFeo Jr., 23, de Amityville, foi conduzido para a delegacia de polícia de Hauppauge na noite passada depois de confessar ter assassinado seus pai, mãe, duas irmãs e dois irmãos enquanto dormiam. Uma fonte da polícia disse que a motivação foi dinheiro. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)

Figura 25 – Manchete sobre a prisão no *Today in Newsday*.

Today in Newsday

NEWS
 *Pages 1 to 43

The Island
MURDER ARREST—Ronald DeFeo Jr. was charged with murdering his father, mother, two sisters and two brothers as they slept. A police source said the motive apparently was money. The source said the Amityville family was insured for \$200,000 and that young DeFeo, as the only surviving member, would have been the beneficiary. Page 3.

DIFFERING DESCRIPTIONS—Ronald J. DeFeo Jr. "loved that family too much" to have murdered his parents and his four brothers and sisters, a friend of one of the sisters said. But others questioned about him called young DeFeo "a troublemaker" and said that he did not get along with his family. Page 3.

NUCLEAR UNCERTAINTY—Although the Atomic Energy Commission has approved 107 commercial nuclear reactors in the U.S. since...

LOTTERY WINNERS
NEW YORK STATE LOTTERY
589657
 Nov. 14, 1974

NEW YORK 589657
NEW JERSEY 994794
CONNECTICUT 60382
PENNSYLVANIA 749205

	N.Y.	N.J.	Conn.	Pa.
All 6	\$100,000	\$50,000	—	\$50,000
5 in reverse order	—	3,000	—	—
First 4 last 5	2,000	3,500	\$5,000	2,000
First 4 last 6	1,000	200	200	200
First 4 last 7	3	20	20	40
First 4 last 8	3	—	—	—
First 4 last 9	250	—	—	—
Mid and 5	—	—	20	—

INFLATION: MUCH WORSE—The federal government reported that wholesale prices rose more than 20 times as fast in October as in September. The wholesale price index rose 2.3 per cent last month, for an annual rate of 27.6 per cent. The annual rate in September was 1.2 per cent. Page 5.

FOGGY CHANNELS—White House aides failed to inform President Ford of anti-Semitic remarks made by the chairman of the Joint Chiefs of Staff, Gen. George Brown, and of severance pay by an oil company to Andrew Gibson, Ford's choice for federal energy administrator. As one aide put it, "It sure looks like sloppy staff work." Page 5.

SLAYING CALLED JUSTIFIED—A grand jury in Fort Lauderdale, Fla., has ruled that Julie Ann Castro was justified last month when she fatally shot her husband, Bernard, son of the furniture manufacturer. The jury reached its verdict after hearing more than five hours of testimony from Mrs. Castro. Page 9.

Fonte: *Newsday*, 15/11/1974, arquivo NYPL.

Na chamada na contra capa, sob o título de "assassino preso", o jornal resume a principal notícia do dia. Dando conta de que o único sobrevivente da família é, na verdade, o autor da chacina.

Jr. Ronald DeFeo Jr., 23 foi preso pelos assassinatos de seu pai, sua mãe, duas irmãs e dois irmãos enquanto eles dormiam. Uma fonte da polícia disse que o motivo, aparentemente, era dinheiro. A fonte disse que a família de Amityville tinha seguro de US\$ 200 mil e que o jovem DeFeo, como único membro sobrevivente, poderia se tornar o único beneficiário. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)

O texto da reportagem que, mais uma vez, é tão extensa que precisa de uma continuação, traz a referencialidade das fontes como aspecto relevante, mesmo que elas não estejam, necessariamente, identificadas, o que é um tanto quanto comum em reportagens que envolvem crimes.

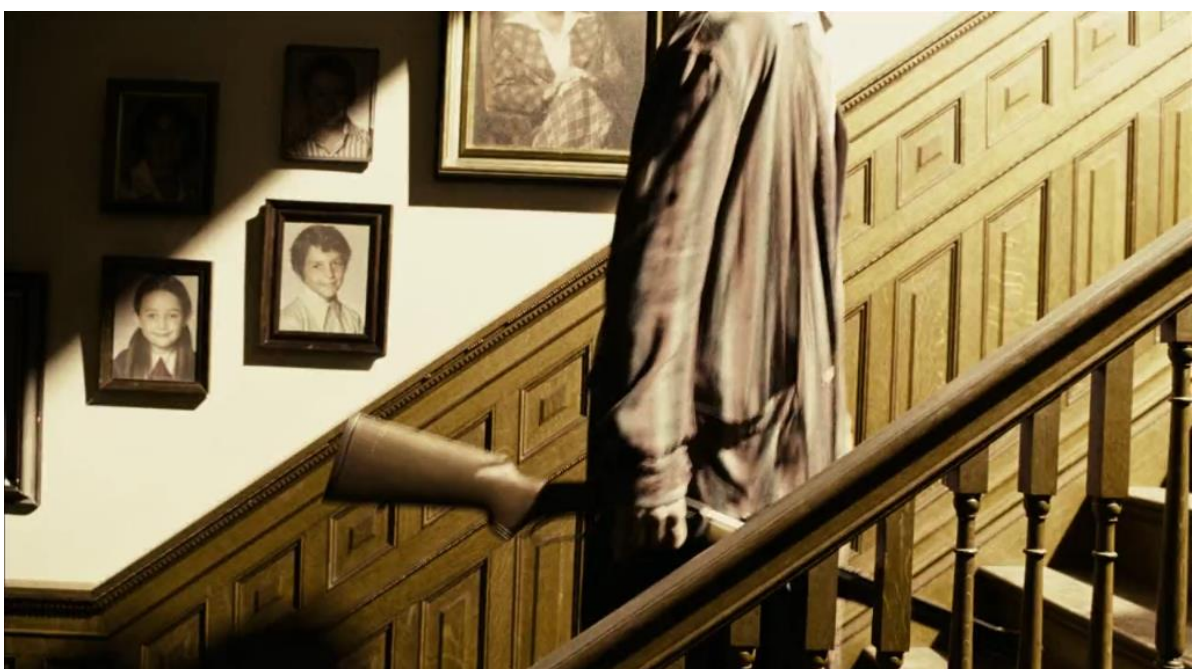
Fontes da polícia disseram que o motivo, aparentemente, seria dinheiro. A família estava assegurada em US\$ 200 mil e DeFeo, como o único membro sobrevivente poderia ter sido o beneficiário, disse a fonte.

A fonte da polícia também disse que DeFeo despejou uma droga desconhecida no jantar da família na noite que antecedeu os assassinatos, para ter certeza de que eles não acordariam enquanto ele se movia de um quarto ao outro e atirasse em cada um deles nas suas camas. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)

O texto prossegue com a identificação da arma, um rifle (e não um revólver ou pistola, conforme previsão inicial da polícia) e das destinação dada ao objeto causador das mortes, mais uma vez com referência a uma fonte, desta vez uma autoridade policial. O mesmo rifle é representado brevemente na versão de 1979, que trabalha, mais efetivamente, o som dos tiros produzido por esse tipo de arma. Já na versão de 2005, a arma usada para cometer os assassinatos aparece diversas vezes na sequência que começa no primeiro minuto de filme e vai até o terceiro. na, com uma ênfase maior à arma na versão mais recente.

Ele usou um rifle, disse a polícia, e, então, dirigiu até Nova York e o atirou em um esgoto. Um porta-voz disse que a arma havia sido recolhida. Ele voltou para Long Island e, de acordo com os investigadores, passou parte da tarde consumindo heroína com uma amiga, que a polícia não identificou. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)

Figura 26 – Frame de uma das aparições do rifle usado na chacina.



Fonte: *Horror em Amityville*, 2005

Depois de reforçar a acusação dos assassinatos, com a reapresentação dos nomes das vítimas e das idades delas, a reportagem informa detalhes da detenção.

Na noite passada, em uma conferência na sede da polícia local, um porta-voz disse que DeFeo Jr tinha sido oficialmente acusado pelos seis homicídios de segunda grau e ele estava sendo acusado formalmente na corte do Primeiro Distrito de Hauppauge. Pelas leis de Nova York, apenas pessoas acusadas de matar policiais ou agentes penitenciários podem ser acusados de assassinato em primeiro grau. No outros homicídios, a mais severa acusação é assassinato em segundo grau, que pode resultar em de 25 anos de prisão. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)

No texto, há uma citação indireta do depoimento de DeFeo, que disse à polícia que tinha ido à casa de três andares perto das 18h de quarta, quando descobriu os corpos de seus pais. Assustado, ele deixou a casa, disse ele, e foi para o Henry's Bar and Grill na estrada Marrick, onde pediu ajuda. Três amigos e outro cliente do bar voltaram para a casa e chamaram a polícia. Na sequência, os jornalistas detalham o modo como as vítimas foram encontradas. Tal detalhamento reforça o viés sensacionalista do material, que busca projetar na mente dos leitores a imagem de cada um dos mortos. Este mesmo conteúdo, com uma roupagem naturalmente (pela natureza do meio) mais dramatizada, é reproduzido nas duas versões do filme, como será visto a seguir. Na versão de 2005, aliás, há um cuidado especial em tentar reproduzir, de modo o mais fiel possível, como cada uma das vítimas foi encontrada pela polícia. É como se tal fragmento do noticiário sobre o crime fosse traduzido em imagens, como forma não apenas de impactar o público, mas dar a esses detalhes o sentido de permanência.

Figura 27 – Frame dos pais de Ronald dormindo, antes de serem alvejados.



Fonte: *Horror em Amityville*, 2005

O pai e sua esposa estavam ambos atingidos duas vezes nas costas no na suíte do segundo piso. Os dois garotos também tinham tiros nas costas, um em cada, e foram encontrados em camas separadas no mesmo corredor do quarto de seus pais. Alisson também dormia no segundo piso e foi encontrada em sua cama com um tiro na cabeça. Dawn estava em sua cama no terceiro andar e também tinha sido atingida na cabeça. As vítimas ainda estavam com as roupas de dormir, disse a política. Os corpos estavam no necrotério em Hauppauge na manhã de hoje para que as autópsias fossem concluídas. (NEWSDAY, 1974, tradução nossa)

Para trazer o clima de suspense, o diretor optou em entremear a luminosidade do quarto das primeiras vítimas, em um jogo entre a escuridão da noite e a luz emitida pelos raios provenientes da tempestade que, como já é de conhecimento, foi introduzida no enredo para dar à introdução do filme um clima mais aterrorizante, o que costuma ser recorrente em filmes do gênero horror.

Mais do que isso, cada um dos crimes descritos na página do jornal, em sua versão cinematográfica, é pontuado por flashes, que remetem a outra seara do jornalismo: a do fotojornalismo, que de vale do ato de escrever com luz para registrar fragmentos do chamado mundo real.

Figura 28 – Frame reproduzindo uma das irmãs atingidas na cabeça.



Fonte: *Horror em Amityville, 2005*

O texto revela também que, inicialmente, tinha justificado a manutenção de Ronald sob custódia como ferramenta de proteção, mas que depois de uma declaração (que não teve o seu teor revelado), decidiram prendê-lo.

Na mesma página, há uma espécie de perfil de Ronald, com ênfase nas declarações de amigos, que curtam a acreditar que ele teria cometido tal crime. No título, há a promessa da oferta de “um retrato do filho acusado”.

Na página, também é interessante observar as fotos utilizadas para ilustrar a reportagem, que o editor faz questão de reproduzir a foto do rifle e de duas das vítimas, Dawn e Alisson, que foram atingidas na cabeça. Na matéria correlata há, ainda, uma foto de Ronald com as mãos algemadas. Na versão de 2005 do filme, quando a personagem Kathy faz a investigação dos jornais antigos na biblioteca, uma das representações do periódico mostram a foto da família, tal como foi parcialmente utilizado na edição do dia 15 de novembro do *Newsday*.

DeFeo Son Is Accused

\$200,000 in insurance was apparent motive for murders



Three rifles found in the DeFeo home

These stories were reported by Jim O'Neill, James Berstein and Jane Sinder, and written by A. J. Parker, Susan Soper, Dallas Gatewood and Sam Washington.

A Street of Tragedy, Jack Allshul on Page 75.

Hempstead—Ronald J. DeFeo Jr., 23, was charged last night with murdering his father, mother, two sisters and two brothers as they slept in their water-side Amityville home—the largest multiple murder on Long Island in more than a decade.

Police sources said the motive apparently was money. The family was insured for a total of \$200,000, and DeFeo, as the only surviving member, would have been the beneficiary, a source said.

A police source also said that DeFeo allegedly slipped an unknown drug into his family's dinner the night before the murder, to make sure that they would not awaken while he moved from bedroom to bedroom and shot each of them in their beds.

He used a rifle, police said, and then drove to New York City and dumped it into a sewer. A spokesman said the weapon had been recovered. He returned to Long Island and, according to investigators, spent part of the afternoon shooting heroin with a female friend whom police did not identify.

DeFeo is accused of slaying his father, Ronald Sr., 43, his brother, Louise, 42, two sisters, Dawn, 18, and Allison, 13, and two brothers, Mark, 11, and John, 9, some time during the night Tuesday or early Wednesday morning in four bedrooms in the family's \$75,000 home at 112 Ocean Ave., in Amityville.

Last night, at a brief press conference at police headquarters here, a Suffolk police spokesman said DeFeo had been officially charged with six counts of second-degree murder and was to be

arrested on the charges today in First District Court in Hempstead.

Under New York State laws, only persons accused of killing peace officers (police or prison guards) can be charged with first-degree murder. In other homicides, the most serious charge is second-degree murder, which carries a penalty of from 25 years to life in prison.

DeFeo had told police at first that he went to the three-story house a short time after 6 PM Wednesday and discovered his parents' bodies in bed. He left the house, he said, and went to Henry's Bar and Grill on Merrick Road, where he asked for help. Three friends and another bar customer returned with him to the house and called police.

The father and his wife were both found shot twice in the back in the second-floor master bedroom. The two boys also were shot in the back, once each, and were found on separate beds in a bedroom across the hall from their parents. Allison, who also slept on the second floor, was found in her bed shot once in the head. Dawn was in bed in her third-floor bedroom and also had been shot once in the head. The victims were still in their nightclothes, police said. The bodies were at the county morgue in Hempstead this morning, pending completion of the autopsies.

Soon after the killing was reported at 5:38 PM Wednesday, homicide Detective George Harrison took DeFeo to the Fourth Precinct headquarters in Hempstead. Police at first said the son was being kept at headquarters only as

Continued on Page 42



Dawn DeFeo



Allison DeFeo

A Portrait of the Accused Son

Ronald J. DeFeo Jr., according to a friend of his 18-year-old murdered sister, "loved that family too much" to have murdered his parents and four siblings. "He loved those kids," continued the friend, Grace Fagan, also 18. "He could never do it. . . . Ask any of his friends. He thought he was big, hard and tough, but he was a lamb."

DeFeo, 23, was not similarly described by any of the other friends or neighbors who were questioned. Most used the word "troublemaker." Some said he did not get along with his family. Police said he used heroin heavily. And patrons at a neighborhood bar he frequented were not surprised by his arrest.

Some neighbors in Amityville expressed admiration for the other DeFeos, saying they were a close-knit family, devout Catholics. When it came to DeFeo, the family called him the "troublemaker" and the descriptions were less flattering. "The oldest boy was in constant trouble," said a neighbor, Rita Ireland, of 6 S. Ireland Pl. "He was thrown out of one school or the other. They got him on grand larceny once." Former classmates said he had dropped out of

St. John the Baptist High School in West Islip after two years.

Another woman, who refused to be identified, said as she stood across from the DeFeo home at 112 Ocean Ave., "I never heard anything good about the son. He was wild and undisciplined." Bert Borkan, a Brooklyn police officer and a friend of DeFeo's grandfather, Michael Brigante, had a milder view. "He's like any kid today. They want to be on their own."

But another neighbor, Francis Kahle of 30 S. Ireland Pl., described DeFeo as "noisy" and offered this explanation, before DeFeo's arrest: "I guess he was fighting with his mother."

In general, acquaintances' descriptions of DeFeo presented a picture of a man who did not get along with and caused embarrassment for an otherwise tightly knit family, but was dependent on the family for support when he needed monetary or legal help.

DeFeo worked for his grandfather's Buick dealership in Brooklyn, in the service department managed by his father, but sources said he took off from work whenever he wanted. He is listed by police as having lived with his family, but some persons said he did not

stay there often. At Henry's Bar, 160 Merrick Rd., Amityville, where DeFeo would sometimes go, patrons said DeFeo felt rejected by his family, complaining that they left him out of their outings and activities. The patrons, though, also described the 5-foot, 7-inch, 155-pound DeFeo as neat, clean, well-dressed, with many girlfriends.

Police confirmed that he has a record and is on probation for stealing an outboard motor, but DeFeo once told New York City Police that he had been on the other end of a crime. He reported that at 2:40 PM on Nov. 1, as he was driving to make a bank deposit for his grandfather's auto dealership, he was held up by a shotgun-pointing assailant when he stopped for a traffic light at Cortelyou Road and Argyle Street in Brooklyn.

Police said DeFeo said the assailant took \$1,900 in cash and about \$16,000 in certified checks. Police said they had no suspects in that crime, and when asked whether they believed that the robbery had actually happened, one officer said, "Say you report that your wallet was stolen with the boss' money in it? We'd have to believe you."



DeFeo leaves Suffolk police headquarters after fingerprinting.

Na página inteira de continuação, os jornalistas mantêm o detalhamento do caso e na matéria correlata levantam a questão da primeira suspeita, que indicaria a ligação do crime com a máfia, que foi descartada em função dos indícios que apontavam para Ronald DeFeo.

Figura 30 – Continuação da reportagem sobre a prisão de Ronald.

Surviving Son Held in Slaying of 6

Continued from Page 3

A "safeguard" to protect him. Last night, a police source said he had made a statement but the source declined to explain what was in the statement.

Although the killings bore little resemblance to gangland slayings, the Suffolk Police Department's Organized Crime Control Bureau originally was brought into the case on the outside chance that the killings were mob-related. One police source explained that the father's uncle is Peter DeFeo, now 72, who has been identified as a captain in the Vito Genovese crime family.

Peter DeFeo's record goes back to 1934, when he was indicted with Vito Genovese, Gus Franks, George Soutza and the late Mike Miranda in the murder of Ferdinand Boccia. He has never been convicted, although he has been questioned and arrested several times since.

In 1947, Peter DeFeo and Lorenzo Brescia were wounded in a shootout that police said resulted from a labor dispute. His last known arrest was in 1968, when he was suspected of attempting to obtain illegal kickbacks from the Teamsters Union Central States Pension Fund.

The Ronald DeFeo family moved into their three-story Early American home about nine years ago, neighbors said. The shingled, white-shuttered house has an in-ground heated swimming pool in the backyard and is one of the imposing homes in the upper middle-class area. Neighbors said the family was seeking company and kept the yard and house spotlit at night. As a watchdog, they kept a sheepdog named Shaggy, which was taken to the Babylon Town Dog Shelter after the slayings.

The family attended services regularly at St. Martin of Tours Church, and kept a religious shrine on their front lawn. Grace Fagan, 18, who lives near the DeFeo home and was Dawn's best friend, said that three years ago, she went with the family to St. Joseph's Oratory, a shrine in Montreal. Last year, Grace said, she and Dawn went back to the shrine on their own. "The one thing that kept them together was their belief," she said of the DeFeos. "You could feel it in their house. . . . Every Sunday I would go over there to say Rosary with them."

Dawn and Grace also were classmates at the Katharine Gibbs secretarial school in Melville and graduated together from St. John the Baptist Diocesan High School in West Islip last year. "Dawn and I were inseparable," Grace said. "You never saw one without the other."

At one point, Grace sobbed uncontrollably and her hands trembled. The youngest of the victims, John, had joined the cub scouts only two weeks earlier, she said, and at about the same time, 11-year-old Mark had returned on crutches from a hospital where he had been treated for injuries received in an athletic event. She said that she would soon be going to the DeFeo house with relatives of the victims to pick out a dress for Dawn and her mother to be buried in. "I know just which one she [Dawn] would want," Grace said.

The other children attended the St. Martin of Tours Elementary School, where the students in Allison's classroom class collected money yesterday for flowers and a mass card. At 9:20 AM yesterday, the school's principal acknowledged the death of the three DeFeo children and asked all the students to pray for the family. "It was like a dream," said one student. "Everybody was talking about death and how it would never happen. Everybody was shocked. Hardly any kids played at gym. They were all talking about it. About three girls were crying."

The mother and father were described by neighbors as devoted parents willing to do anything for their children. Nita Ireland, of 6 S. Ireland

Pl. in Amityville, recalled that the DeFeos kept pretty much to themselves, but were not unlike by their neighbors, even though Mrs. DeFeo often scolded neighborhood children. "She had a mouth like a longshoreman," Mrs. Ireland said, "especially when she was yelling at the kids."

The father was described as a "very quiet" man who loved his home and children. When not at home, he spent most of his time in Brooklyn, where he worked as a service manager for the Brigante-Karl Buick dealership owned by his father-in-law, Michael Brigante.

The Brigante-Karl showroom was open yesterday. A salesman, Bill Goodman, said that Brigante, 68, had been suffering from a heart ailment for the last three years and also was hit hard by the murders.

During his 14 years at the dealership, DeFeo developed a number of friendships with New York City police officers who bought their cars at the showroom, located at 1814 Coney Island Ave. His long-time police friends included Edward Kiernan and John Cascone, past presidents of the city Patrolmen's Benevolent Association.

"Police were always welcome in their business," said Edward Leed, of East Meadow, a past president of the Nassau County F.B.A. "He [DeFeo] always believed policemen were right. I've heard other people say that the way he loved police officers deep down in his heart, he always wanted to be a policeman."

The accused son was also employed at the Brigante-Karl agency in the service department managed by his father. The other employees at the showroom and at the service department refused to discuss him, but it was learned from city police that he had reported being robbed of \$18,000 in cash and checks belonging to the agency on Nov. 1.

It also was learned that the son had brushes with the law and other authority. Neighbors said he had been expelled from at least three schools, and police said he was on probation for stealing an outboard motor. His friends confirmed a police report that he was a heroin user.

Patrons at Henry's Bar and Grill about a half-mile from the murder scene who knew the suspect contended that he felt rejected by his family, John Bello, of 96 Sterling Pl., Amityville, said that a few hours before the bodies were found, he and the accused man drank together. "He stayed here for I don't know how long before leaving again before his famous hysterical return," Bello said. Then, slapping the surface of a vinyl-covered stool beside him, Bello declared, "This is where the killer was sitting."



Carl Seller of the Babylon Dog Shelter holds the DeFeos' sheepdog, Shaggy, taken to the pound after the slayings.

At First, Suspicion of a Mob Angle

When six members of the Ronald J. DeFeo Sr. family were reported murdered, one police unit called in was the Suffolk County Organized Crime Control Bureau. There was an outside chance that the killings were somehow mob connected.

There were none of the traditional earmarks of underworld killings, but DeFeo was the nephew of Peter DeFeo, a 72-year-old captain in the Vito Genovese crime family. Peter DeFeo, whose last known address was 79 W. 12th St., Manhattan, has never been convicted but has been arrested on murder charges and was charged in 1968 with attempting to obtain kickbacks from the Teamsters Union Central States Pension Fund.

There was only the slightest suspicion that the deaths of DeFeo, his wife, two sons and two daughters were the work of mob figures. Children and wives are not marked for death in underworld contracts, and the victim of an underworld killing is not slain in his home. He is killed away from his home, told that he is to be killed and why. Nevertheless, police felt

they had to check the possibility of a gang setup.

Among Ronald DeFeo's closest friends are Edward Kiernan, past president of the New York City Patrolmen's Benevolent Association and now president of the International Conference of Police Associations; John Cascone, also past president of the association, and Edward Leed, past president of the Nassau Patrolmen's Benevolent Association. DeFeo supported police with fervor, and he won the friendship and admiration of many New York City policemen. He was particularly close to officers in Brooklyn where he was service manager for Brigante-Karl Buick Inc., owned by his father-in-law. His son, Ronald Jr., now charged with the six murders, also worked there.

Until the last few years, the elder DeFeo and his father-in-law, Michael Brigante of Brooklyn, were active in the affairs of patrolmen's associations. DeFeo frequently attended their conventions, where he played pool with the members, and Brigante would buy sodas for the whole family at their crimes

dances. "He [DeFeo] would help cops out with cars," Kiernan said. "He would lend him a car if he [an officer] got his car rapped. . . . We had a car plan where members got cars at reduced rates."

Cascone said, "He was interested in us and always wishing us luck. He was pro-police all the way." The Nassau association purchased cars from Brigante-Karl, said Cliff Schmitt, president of the Nassau association, who said he did not know the elder DeFeo well.

Peter DeFeo is known by police in his favorable light. He was identified by Newsday as the man who controlled the flow of most bananas into New York City, through trucking interests. Ronald DeFeo Sr.'s only difference of opinion with police was minor and typically suburban. He wanted a stop sign in front of his house, a sign that Amityville Police Chief William Kay said was unnecessary and unsafe. "He had a stop sign in his garage he wanted to put up," Kay said. "I told him he couldn't put it up. He found he couldn't expect favors from local police."

Figura 31 – Repercussão da prisão de Ronald.



No processo analítico é tomado, ainda, um trecho do livro de Jay Anson, que perpassa as 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 dos assassinatos.

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 perceber, 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.

Os fatos relatados na edição do dia 14 de novembro de 1974 referentes aos assassinatos da família DeFeo e o apontamento da culpa do crime ao filho mais velho, Ronald DeFeo Jr., na edição do dia seguinte, foram traduzidos em imagens na abertura dos dois filmes. A tradução de um meio a outro funciona como um processo de mudanças de signos nas buscas pela essência da mesma narrativa. Neste trabalho, é importante perceber a utilização da narração e de suas lacunas (BORDWELL, 1996), que forçam a interpretação ou “a ligação dos pontos” pelo espectador. E que, de certa forma, refletem na inter-relação entre o factual que envolve o caso ao ficcional, a partir do processo de transformação dos fatos em filmes.

Depois dos créditos iniciais da versão de 1979 do filme, a primeira sequência começa com uma chuva torrencial e seu barulho característico. Aqui, é importante ressaltar que a chuva e os trovões se constituem em elementos introduzidos na narrativa cinematográfica que não fazem parte da narrativa jornalística, já que na noite hibernal dos assassinatos, como é característico nos invernos da região de Nova York, o tempo estava seco.

Ao fundo, é possível ver a casa da Ocean Avenue, 112, com suas janelas que parecem olhos. A escuridão, estratégia recorrente em películas de horror, é rompida pelo clarão dos raios típicos de tempestades, que confere às imagens um tom sinistro – verdadeiro convite ao espectador para que se impregne do clima da película.

Figura 32 – A sequência de abertura do filme começa com uma tempestade.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

A sequência de abertura do filme começa com uma tempestade marcada por raios que destacam o local da ação: a casa na Ocean Avenue, 112, em Amityville. O plano seguinte, em que comparecem efeitos sonoros de chuva, mostra a casa em completa escuridão, à exceção da luz emitida pelas janelas superiores e pelo clarão provocado pelos tiros de fuzil, pontuado pelo som do trovão (Figura 33). Como são seis mortes, os planos se repetem, mudando apenas o local onde incide a luz avermelhada proveniente dos disparos. Os espaços entre um plano e outro deixam ao espectador a tarefa do entendimento de que se trata de uma sequência de assassinatos. O espectador não vê cada uma das mortes, mas é “incitado” à dedução ao ouvir o som de tiro simultâneo ao barulho do trovão, pontuado pela luz vermelha que se forma em cada uma das janelas ao longo da sequência.

Um fato curioso relativo à história original, relatada nos jornais, é que nenhuma das testemunhas ouvidas ou qualquer outro vizinho relatou ter escutado os tiros, mesmo que, diferente do que faz parecer no filme, as casas na rua são próximas. O único relato nos jornais diz respeito aos latidos dos cães da família à hora provável dos homicídios. Além disso, as investigações da polícia indicaram que o atirador não utilizou um silenciador na arma do crime.

Figura 33 – Frame da casa com as janelas iluminadas pelos tiros de rifle.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

Na sequência, um plano mostra o assassino desfocado empunhando o fuzil, como o corpo de uma das vítimas em primeiro plano para, em seguida, com uma panorâmica, mostrar a mãe e o pai assassinados, deitados na cama (Figuras 34 e 35). O filme teria respeitado o exato posicionamento registrado pela perícia, para imprimir ainda mais verossimilhança com a história dos assassinatos cometidos por Ronald DeFeo relatadas nos jornais. A lacuna deixada pela imagem das luzes vermelhas das janelas é preenchida, em parte, por esta cena, que entrega que, de fato, pessoas estão sendo mortas naquela casa.

Figura 34 – No fundo desfocado, é possível ver o assassino empunhando a arma.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

Figura 35 – O diretor reproduz o posicionamento no qual as vítimas foram assassinadas.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

Oferece-se uma breve lacuna ao dar passagem ao plano aberto da frente da casa (Figura 36), como a movimentação dos investigadores e policiais e dos profissionais do necrotério, que estão no local dos assassinatos para investigações preliminares e recolhimento dos corpos da família. Trata-se de uma lacuna temporal, já que o espectador é induzido a correlacionar o atendimento policial às mortes ocorridas no mesmo espaço, pouco antes. Utiliza-se o gerador

de caracteres para pontuar o espaço e o tempo da trama, reforçando que no dia 13 de novembro de 1974, em Amityville, Long Island, “uma mãe, um pai e quatro de duas crianças assassinados sem motivo aparente” (HORROR EM AMITYVILLE, 1979). A simples inscrição “sem motivo aparente” oferece uma lacuna significativa, que dá ao espectador pistas para ligar os assassinatos à trama de assombração que vai se desenrolar no filme.

Figura 36 – O gerador de caracteres reforça o espaço temporal da ação.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

A câmera se aproxima e, em um plano fechado, foca nos dois investigadores (Figura 37), que trocam informações sobre o caso. A movimentação da polícia e do investigador chefe tem uma aproximação imediata com os relatos da reportagem do dia 14 de novembro de 1974, que detalha o trabalho da polícia. E também da edição do dia seguinte, que aponta o detetive George Harisson como o responsável pelas investigações. O personagem inspirado no investigador aparece em outros momentos do filme, quando acontecimentos peculiares começam a ocorrer na casa, agora com a presença da família Lutz.

Na cena, um dos investigadores diz que a hora estimada das mortes foi 3h15 da madrugada, informação que serve como elemento de lacuna para acontecimentos que começam a se consolidar no *syuzhet* a partir dos 55 minutos da película, incitando o espectador a remeter ao início do filme: o protagonista, já demonstrando perturbação psicológica, começa a despertar exatamente neste

horário, dando a entender que o mesmo que se passou com o assassino apresentado no início da película está ocorrendo novamente. Vale lembrar que o assassino alegou, quando foi preso, ter sido induzido ao crime por vozes que o impeliam a matar os familiares.

Figura 37 – Os investigadores encarregados do caso trocam informações.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

A sequência é concluída com uma imagem proveniente de dentro do carro do necrotério, onde os seis corpos foram colocados, com o fechamento da porta marcando o final do breve relato e pontuando, por meio de uma fusão, a lacuna a ser preenchida pelo espectador no *syuzhet*. Tudo o que segue à sequência de abertura - dá-se a entender - tem alguma relação com os fatos relatados ao longo dos 28 dias em que a família Lutz morou na casa.

Neste fechamento de sequência, é importante reforçar que a projeção dos sacos escuros recolhidos de dentro da casa e colocados no carro para transporte ao necrotério, que remetem automaticamente ao encerramento da reportagem do dia 14, quando o pai de Louise DeFeo declara. “Eu quero ver a minha filha antes que a coloquem em um saco”. (NEWSDAY, 1974).

Figura 38 – Os corpos são colocados no carro funerário marca o final da sequência.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

A fusão do quadro dos corpos recolhidos é feita com a cena da porta da casa de barcos da residência (Figura 39), em que o filme mais uma vez utiliza-se de um gerador de caracteres para pontuar o tempo – que na mesma sequência, descobre-se brevemente, decorre no mesmo espaço apresentado no início da película: a casa supostamente mal-assombrada. A lacuna temporal é indicada e carrega consigo pistas do desenrolar do *syuzhet*. Mais que isso, permite a construção do *schemata* – ou mapa mental – por parte do espectador, que por meio das pistas dadas na narração fílmica vai construindo a fábula, que aponta para a perturbação da paz da família pelos espíritos malignos e a luta para vencê-los, preservando a integridade da família.

Figura 39 – Gerador de caracteres auxilia na marcação do tempo e do espaço.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

A partir do plano fechado no portão trancado por um cadeado, parte-se para a abertura que mostra o casal Lutz (Figura 36) encantado como o espaço que está diante dos olhos da dupla. A lacuna deixada pelo filme busca incitar no espectador que aquele casal, que está visitando a casa, possivelmente sofrerá consequências “sobrenaturais” derivadas do terrível crime ocorrido na casa.

Figura 40 – O casal Lutz é apresentado chegando à casa da Ocean Avenue.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

Na marcação do espaço no qual a ação vai se desenrolar é mostrada, em plano aberto, com a mesma casa outrora apresentada na escuridão, em meio a uma tempestade. Em termos de estrutura e evolução narrativa, pontua-se que a paz ainda reina. Pelo menos até certa altura, que terá sequência na fábula desenvolvida pelo *syuzhet*.

Figura 41 – A mesma casa onde ocorreram os assassinatos agora é mostrada iluminada.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

Vale lembrar que na construção clássica da fábula, a causalidade é princípio primordial de unificação. Ou seja, as analogias entre personagens, cenários e situações, segundo Bordwell (2004), fazem-se certamente presentes. No entanto, no plano denotativo, qualquer paralelismo é subordinado ao movimento de causa e efeito. No caso específico de *Horror em Amityville*, as manifestações de espíritos malignos que teriam induzido Ronald DeFeo Jr. a assassinar a família são a causa aparente da perturbação da paz da família Lutz e causam efeito semelhante ao apresentado no início da trama. Daí a importância de, na transformação da história baseada nos relatos do Lutz em filme, o diretor recorrer a uma abertura que remete ao crime cometido meses antes.

Segundo Bordwell (2004, p.295), apesar das pistas fornecidas pelo discurso fílmico, “a estabilidade dos processos do *syuzhet* e das configurações estilísticas não nos deve levar a tratar o espectador clássico como um material passivo à mercê de uma máquina totalizante”. Ou seja, operações cognitivas específicas que não são menos ativas pelo fato de serem habituais e familiares são

realizadas o tempo todo pelo espectador, a partir do material que lhe é entregue. Para o autor, a fábula hollywoodiana, em especial, é resultado de uma série particular de mapas mentais, de hipóteses e inferências inerentes a cada espectador e sua compreensão do mundo e da trama.

Em *Horror em Amityville*, que segue o padrão clássico dos filmes hollywoodianos, as pistas e lacunas são facilmente identificáveis. Nesta sequência, fica claro que o espectador tem um papel fundamental na construção do sentido do filme. É ele que, com base nas duas sequências iniciais, vai levantar a hipótese de que as ocorrências vividas pela família Lutz estão diretamente relacionadas ao assassinato do início da película, que tiveram parte no mesmo local, porém um ano antes. O diretor induz o espectador, por meio da lacuna deixada entre uma sequência e outra, a imaginar que os mesmos espíritos malignos que teriam atormentado Ronald DeFeo e o induzido a matar seus pais e seus quatro irmãos agem agora para cooptar o líder da família Lutz. Voltando a Eco (2016), percebemos que assim como ocorre em um texto, gerar um texto fílmico – uma fábula contada por meio de uma trama, significa executar uma estratégia projetando as previsões dos movimentos dos outros – como, aliás, em qualquer estratégia.

Na segunda versão do filme, de 2005, a mesma estratégia de abrir a trama com os assassinatos cometidos por Ronald DeFeo é utilizada, com a diferença de que as lacunas são marcadas pela alternância de imagens mais claras do assassino e de todo o desenrolar de sua ação, desde o momento em que está no porão e carrega a arma com munição até o momento em que mata o último membro da família, que no filme é a personagem Jodie, que seria sua irmã mais nova.

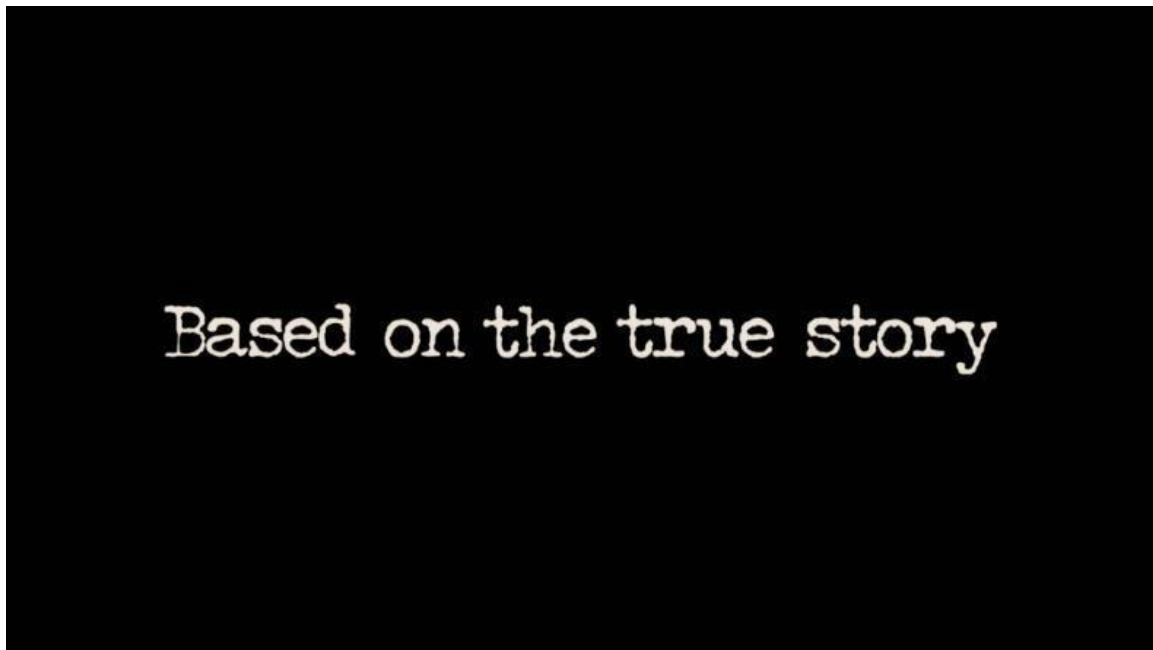
O remake também traz um trabalho mais acurado no clipe de imagens que alterna supostas fotos dos corpos, dados da perícia e a simulação da cobertura da imprensa. Talvez, aí, resida um fornecimento de pistas ainda mais claras para que os espectadores preencham a principal lacuna, que faz a ligação entre os crimes cometidos por Ronald DeFeo e os fenômenos paranormais que são retratados com base nos relatos dos Lutz. Mais do que isso, a utilização de fragmentos que remetem ao jornalismo e as fotos da perícia intercalados com os assassinatos em si reforçam o mapa mental de que aquele crime horrendo foi amplamente noticiado, pois traz, embutido em si, diversos critérios de noticiabilidade, que desaguam no jornalismo sensacionalista.

Para a análise do processo de transformações narrativas da palavra ao filme também é 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.

Neste trânsito, vale reforçar que na versão mais recente do filme, ora colocada em análise, a reprodução dos assassinatos é feita permeada por fragmentos de simulação da cobertura jornalística com caso, como supostas entrevistas com os investigadores para a televisão e recortes de jornais da época. Para a análise foi feita a seleção de alguns fotogramas que fazem parte da sequência inicial da história relatada pela Família Lutz no livro *Amityville*, de Jay Anson. No processo, é feita ainda a comparação do texto jornalístico veiculado na edição de 14 de novembro de 1974 do jornal *Newsday*, do dia seguinte à tragédia, quando Ronald DeFeo ainda não havia confessado o crime e sido preso.

Na versão cinematográfica de 2005, no início da película a associação da história que passa a ser projetada nas telas com o assassinato “real” é operação discursiva que vai incorporar à fábula também os fenômenos paranormais relatados ao longo dos 120 minutos. A frase *baseado em uma história verdadeira* aparece como estratégia discursiva de vincular a trama cinematográfica ao “real” e ao “supra-real”. A estratégia serve para “avisar” o espectador de que aquilo tudo, por mais estranho que possa parecer, tem vínculo com um fato verídico, veracidade que o levou às páginas dos principais jornais da região. É importante lembrar, ainda, que a inscrição foi retirada do filme de 1979 por precaução legal, já que o sucesso do livro de Anson, que trazia a inscrição “uma história verdadeira”, já havia rendido uma ação dos moradores da região devido à perturbação da vizinhança por curiosos que visitavam o local.

Figura 42 – 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 montagem dinâmica, com planos rápidos, pontuada por um elemento imaginado pelo diretor, tal como no filme de 1979: a chuva permeada por raios e trovões. reforçando, 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.

Figura 43 – Representação do casal DeFeo pouco antes de ser assassinado.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 44 – O plano não mostra o rosto do atirador, só a arma.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Mesmo que o início do filme deixe 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 possibilitada pela imagem cinematográfica é permear a narrativa com reproduções dos arquivos da polícia,

registrados nas investigações, assim como o referencial direto ao jornalismo, que será colocado em análise em seguida. Cada uma das mortes mostradas na sequência de abertura é reforçada pela reprodução das fotografias da perícia.

Figura 45 – Reprodução dos arquivos da polícia reforça o vínculo com o real.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 46– Um dos meninos assassinados é preparado para receber o tiro fatal.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Tanto no 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 alguns planos que mostram parte dos assassinatos. No jornal do dia 15 de novembro, como já visto, há o detalhamento de como as vítimas foram atingidas (incluindo a informação de uma fonte do jornal que garante que as vítimas foram dopadas).

Figura 47 - 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 dela reforça informação diegética 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 filme se apoiou nas reportagens da época e nos relatos do livro para reforçar a cena do crime. A diferença, no caso da reprodução da morte de Dawn é que no jornal, de acordo com a polícia, ela e a irmã mais nova, Alisson, foram atingidas na cabeça.

Figura 48 – 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 dramatizar a última morte, promovendo uma breve mudança no perfil da filha mais nova, que aparece com aproximadamente cinco anos. A mudança foi feita em função do roteiro, que utiliza a garotinha como um espírito que aparece para a caçula da família Lutz. 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.

Figura 49 – O assassino aponta a arma para o último membro da família.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

O entrelaçamento de narrativas jornalísticas e jornalístico- literárias, vinculadas à 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, nunca se possa falar de fidelidade, dadas as peculiaridades de cada sistema semiótico, o filme reforça a proximidade com o cotidiano, o que pode fortalecer no público um sentimento ainda mais efetivo de verossimilhança, tão típico do cinema.

Quando o referencial jornalístico é utilizado como base de uma narrativa fílmica de horror, que por sua natureza mobiliza 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 jornalísticas, 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.

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. Trata-se

estratégias discursivas de sedução utilizadas, possivelmente, na tentativa de fortalecer o sentimento de medo e arrepios na hora da projeção. Mais do que isso, provoca o trânsito do factual ao ficcional, promovendo acoplamentos entre gêneros, discursos e modalidades.

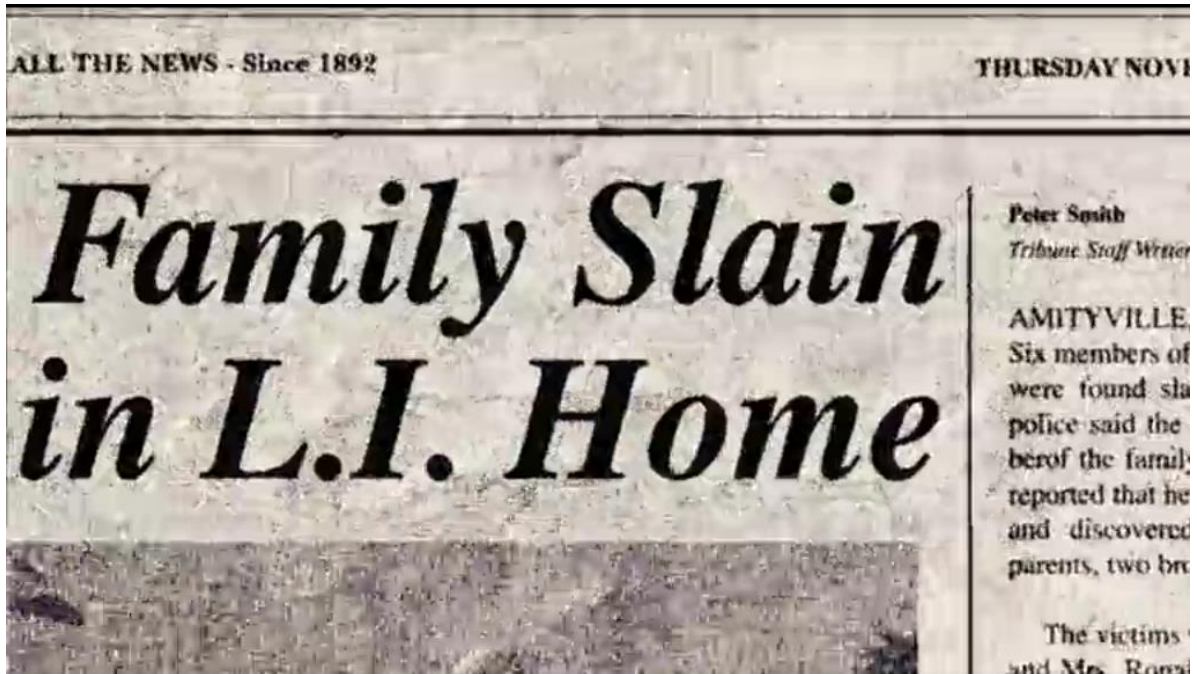
A sequência de abertura do filme de 2005 também é acompanhada por reproduções do que teria sido a cobertura da imprensa do caso, com direito a narração do caso, mesclado com as imagens dos assassinatos. A utilização de tais recursos, que incluem o cuidado da equipe de produção em reforçar a importância que a imprensa deu ao caso fortalece o uso do jornalismo como referencial maior da representação da verdade, projetando, já na abertura do filme, a credibilidade intrínseca à prática jornalística.

Figura 50 – Na introdução do filme, repórteres entrevistam autoridades policiais.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 51 – Recortes de jornal aparecem para reforçar a cobertura jornalística.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 52 – Autoridade policial, fonte oficial dos jornais, aparece em entrevista.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 53 – O investigador do caso também tem sua representação no filme



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 54 – A manchete da acusação a Ronald DeFeo Jr. também é reproduzida.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

A ficção apoiada na representação da verdade jornalística se reforça quando, mantendo a aparência de recortes de jornal, o filme passa a ligar o

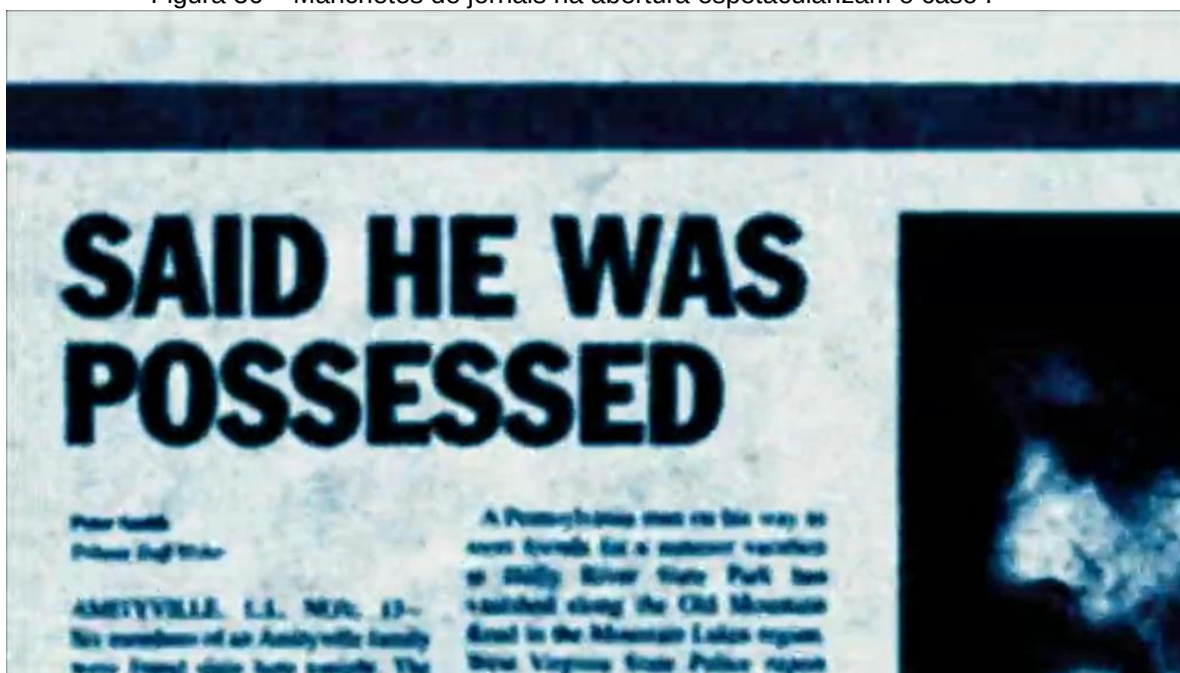
caso a manifestações demoníacas e possessões, que fortalecem a versão dramatizada de que vozes impeliram Ronald DeFeo Jr. a cometer os crimes e à ligação do caso de Amityville e da casa da Ocean Avenue com o sobrenatural.

Figura 55 – Na introdução do filme, os assassinatos são pontuados com GC.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 56 – Manchetes de jornais na abertura espetacularizam o caso .



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 57 – A produção também providencia simulações de jornais.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

A certeza que as imagens do noticiário impresso são montadas reside na observação, por exemplo, da imagem da casa de Amityville (figura 53), que é diferente da original, retratada nos jornais no período da cobertura do caso. Na residência original, as janelas, que parecem olhos, ficam na lateral e não na porta principal. Outro vestígio de que o recorte de jornal é simulado é o conteúdo do texto que cerca a foto, que trata de tumbas egípcias e não do caso ocorrido em Amityville.

O jornalismo e seus recortes de jornal, verdadeiros ou não, voltam a entrar na trama dos dois filmes no momento do clímax, quando Kathy (e não George, como no filme original) vai à seção de microfilme da biblioteca local e passa a pesquisar os detalhes do passado da casa e, em especial, do caso dos assassinatos cometidos por DeFeo.

No filme de 2005, a sequência que marca a revelação do mistério para Kathy começa aos 100 minutos de filme, quando uma tela marca o 28º dia na família Lutz na casa. O dia, na história contada no livro-reportagem marca a

data do abandono da residência. Não à toa, o clímax do filme, que consiste no ato de correlacionar os assassinatos de Ronald DeFeo aos estranhos fenômenos que estão ocorrendo da casa, acontece a partir das revelações das páginas dos jornais pesquisados por Kathy.

Figura 58 – Chegada de Kathy Lutz à biblioteca pública do condado de Suffolk.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 59 – A produção também providencia simulações de jornais.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

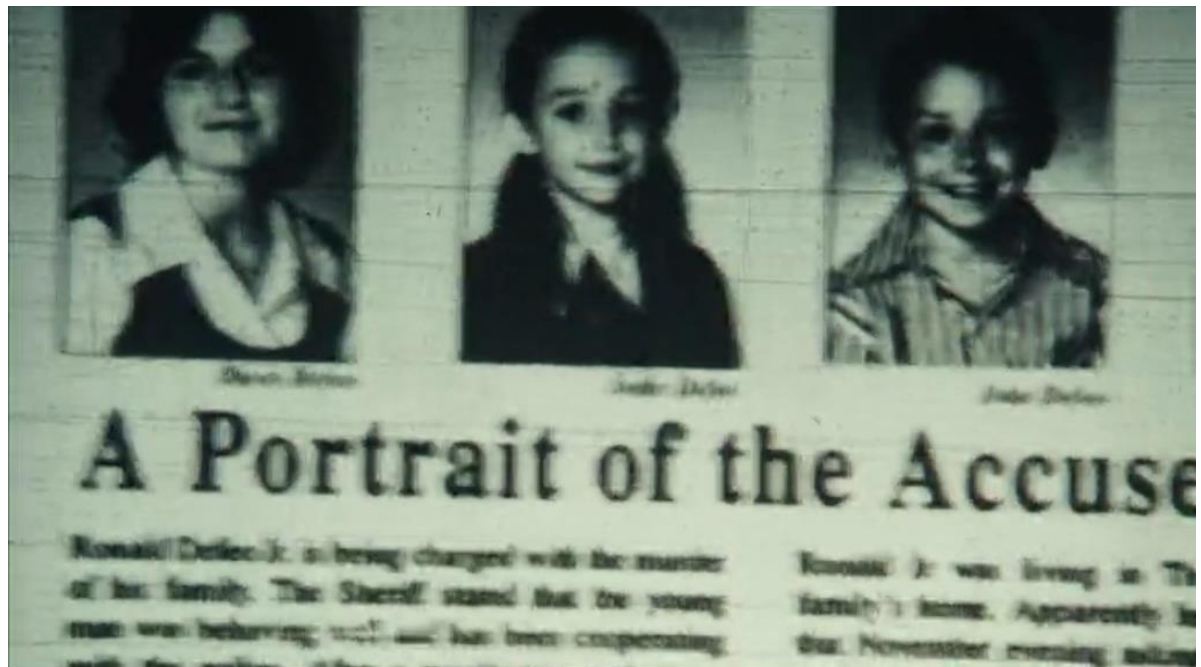
Figura 60 – As manchetes que culpam Ronald se seguem na pesquisa feita por Kathy.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

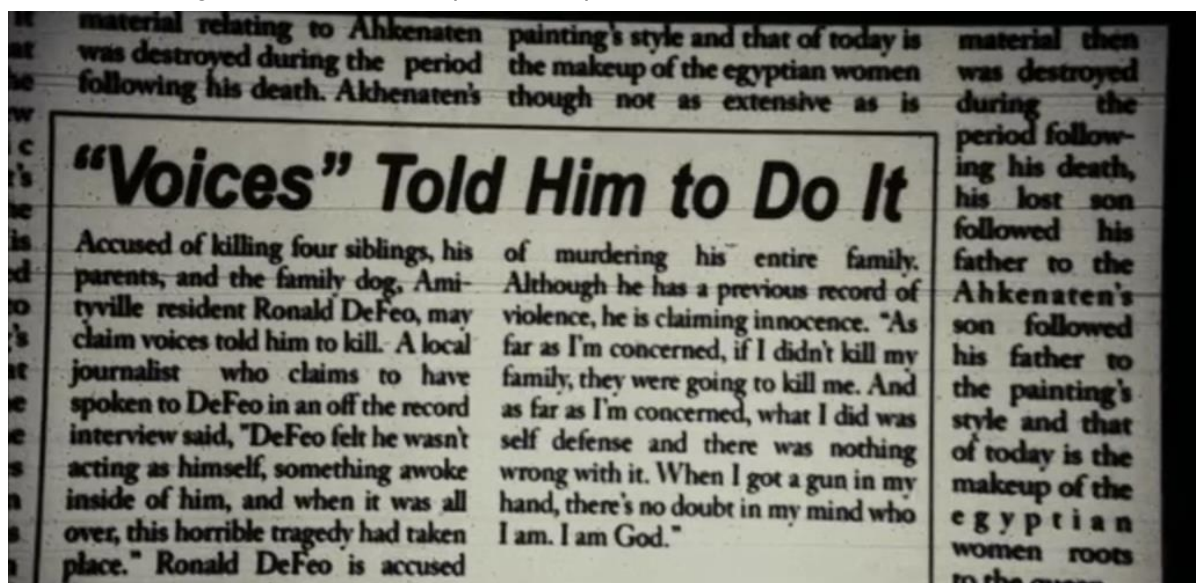
Na simulação dos jornais visualizados por meio do microfilme por Kathy na biblioteca, a produção toma o cuidado, até mesmo, de simular fotografias das vítimas. Se voltarmos à análise da edição do Newsday do dia 15 de novembro de 1974, é possível recordar que tal estratégia de humanização do relato, aproximando o leitor das vítimas, também é utilizada, bem como o apontamento do perfil psicológico de Ronald.

Figura 61 – A produção também providencia simulações com fotos dos irmãos.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 62– Os trechos que dizem que Ronald ouvia vozes também foram criados.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

A despeito de utilizar a aparência de um jornal de verdade que é reproduzido no filme, a produção lança mais um elemento ficcional para tornar as coincidências entre os dois casos ainda mais marcante. Na figura 59 é possível ver que o jornal simulado aponta que Ronald teria cometido a chacina exatamente 28 dias depois de começar a ouvir vozes. Como na abertura da sequência o 28º dia é cuidadosamente pontuado, a constatação da data no periódico oferta uma lacuna interpretativa que deve ser preenchida pelo espectador: há o sério risco de George ir pelo mesmo caminho de Ronald e cometer as mesmas atrocidades, já que também parece perturbado por fenômenos paranormais.

Figura 63 – Os jornais também simulam a escuta das vozes aos 28 dias.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 64 – Os jornais simulam, ainda, foto da família.



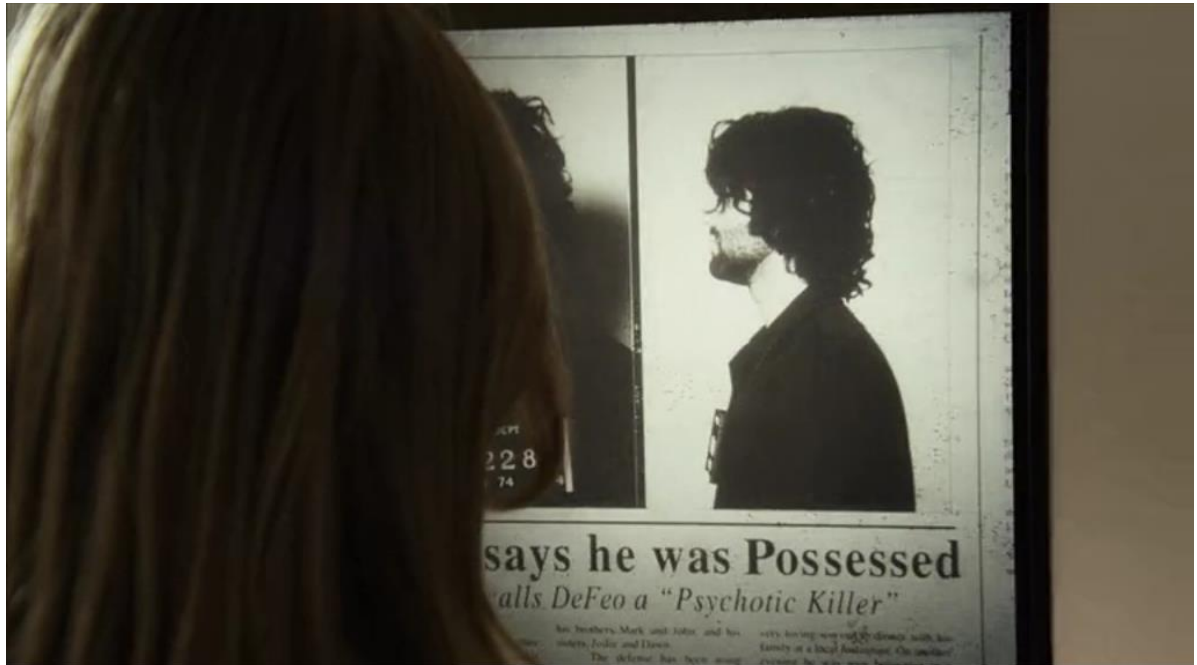
Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 65 – Kathy Lutz olha atônita por conta das revelações dos jornais.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 66 – Kathy Lutz percebe as semelhança de Ronald com George.



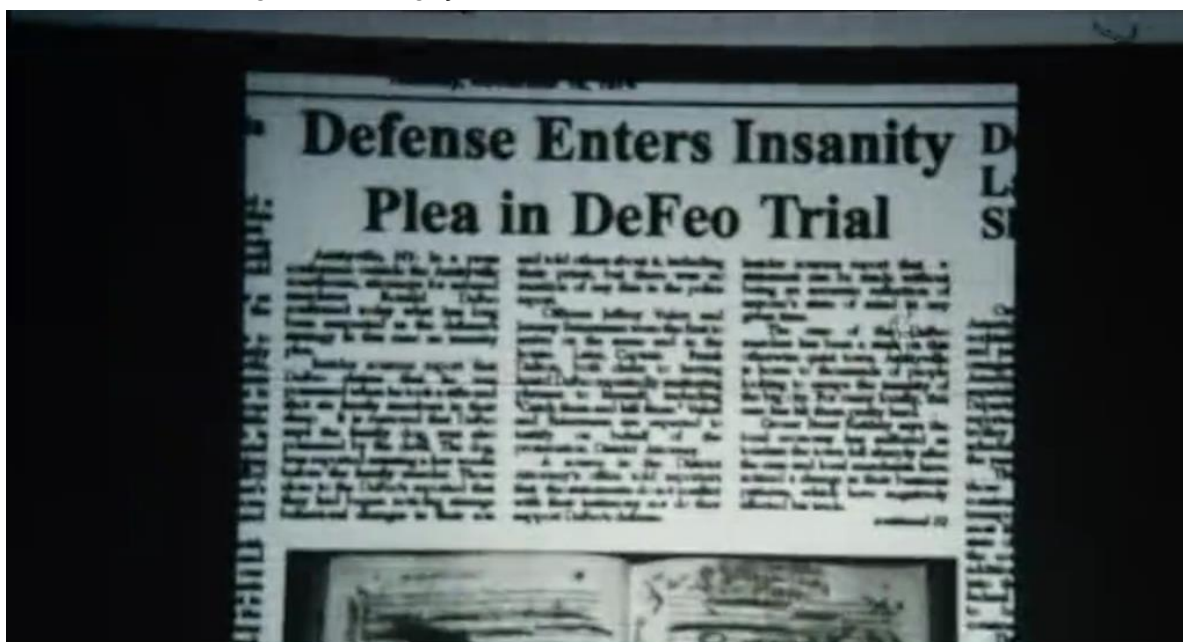
Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 67– Em mais um jornal simulado, Ronald DeFeo aparece como “assombrado”.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Figura 68 – Alegações da defesa se baseiam na insanidade de Ronald.



Fonte: *Horror em Amityville* (2005)

Assim como ocorre na versão do filme de 2005, na versão de 1979 quem tem o insight de procurar os arquivos do jornal é Kathy. Só que diferente da película mais atual, a personagem vai diretamente à redação do jornal para realizar a busca por mais informações e detalhes sobre os assassinatos cometidos por Ronald. A sequência tem seu começo marcado pelo olhar observador do profissional que a auxilia a introduzir o rolo de microfilme para que Kathy possa dar início à leitura das páginas de jornal contidas no arquivo.

Figura 69 – Na abertura da sequência, jornalista insere o rolo de filme para Kathy.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

Figura 70 – O jornalista explica como o sistema de busca funciona.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

O interessante da primeira versão do filme é o reforço do referencial jornalístico com a pesquisa sendo realizada dentro da redação, com a

personagem cercada pelos profissionais que têm o compromisso com a verdade, ainda que seja em uma versão romantizada da profissão, ainda muito marcante nos anos 70, quando se dá a gravação do filme.

Figura 71 – Dentro da redação do jornal, Kathy começa a sua investigação.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

De certa forma, é possível verificar que a introdução do elemento jornalístico dentro da trama, de uma forma tão explícita, reforça a intenção narrativa de incitar o vínculo da história com o mundo real retratado nas páginas dos jornais. A estratégia funciona como um fortalecimento da verossimilhança, impelindo o espectador a acompanhar as ações de Kathy e desvendar, junto dela, a relação entre os fatos retratados nos jornais e as ocorrências do mundo ficcional passadas pela família na casa e reproduzidas por meio de imagens no filme.

Figura 72 – Kathy busca nos microfilmes as notícias sobre os assassinatos.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

Ao mesmo tempo, a reprodução de uma foto de George simulando a semelhança dele com Ronald DeFeo entrega o processo de ficcionalização do jornal analisado pela personagem. A produção simula um noticiário com uma foto do ator James Brolin, que faz as vezes de Ronald na publicação e provoca o choque em Kathy, ao notar a semelhança entre o assassino e seu marido.

Figura 73 – Kathy encontra o que busca sobre os assassinatos.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

Figura 74 – Kathy se assusta com a semelhança entre Ronald e George.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

Figura 75 – James Brolin, que interpreta George, aparece como Ronald no jornal.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

Diferente do que ocorre nos dois filmes, no livro-reportagem, que traz os relatos diretos da família Lutz, é George quem decide pesquisar detalhes dos assassinatos cometidos por Ronald DeFeo Jr., a fim de buscar respostas para os estranhos acontecimentos que estão se desenrolando da casa. E ele busca diretamente o *Newsday*, o principal periódico da região onde está localizada a cidade de Amityville. “O maior jornal diário de Long Island, em tiragem e anúncios, é o *Newsday*. Por isso, George concluiu que a sede do *Newsday* em Garden City seria o ponto de partida mais lógico para descobrir alguns fatos sobre os DeFeo”. (ANSON, 2016, P.98)

Depois de ser encaminhado ao setor de microfilmes na sede do jornal depois que um funcionário busca o cruzamento das datas dos assassinatos dos DeFeo e do julgamento de Ronnie, ele se senta para fazer a análise do material. A passagem do livro retrata fragmentos dos relatos do Lutz ao jornalista Jay Anson e é reproduzida como ponto importante da obra, já que denota justamente o momento em que os Lutz realmente começaram a ligar as ocorrências que vinham presenciando aos assassinatos cometidos por Ronald e às vozes que ele assegurava ouvir na casa.

George tinha apenas vagas lembranças dos detalhes da chacina, mas lembrava bem que o julgamento do filho que assassinou a família fora realizado em Riverhead, Long Island, no outono de 1975. George colocou o microfilme do jornal no leitor e avançou até o dia 14 de novembro de 1974. Um dos primeiros artigos tinha uma foto de Ronnie DeFeo tirada na época de sua prisão, na manhã seguinte à descoberta dos corpos da família no número 112 da Ocean Avenue. O rosto barbudo de 23 anos que encarava a foto poderia ser confundido com o de George! Ele estava prestes a continuar lendo, quando lhe ocorreu que aquele era o rosto que vislumbrara brevemente no painel de compensado do portão! (ANSON, 2016, P.98)

No prosseguimento da narrativa de Anson, é como se fosse retomada, detalhadamente, linha por linha, o conteúdo das edições do jornal *Newsday* que foram analisadas nesta tese. É como se Anson fizesse uma tradução quase que metalinguística do noticiário reportado pelo *Newsday* à ocasião dos assassinatos.

As primeiras matérias reportavam como Ronnie entrara correndo em um bar perto de sua casa, pedindo ajuda, dizendo que alguém tinha assassinado seus pais, seus irmãos e suas irmãs. Ao lado de dois amigos, Ronald DeFeo voltou à casa. Lá encontraram os cadáveres de Ronald pai (43), Louise (42), Allison (13), Dawn (18), Mark (11) e John (9). Todos estavam em suas camas, baleados pelas costas. As reportagens seguiam contando que, na época da prisão de DeFeo, na manhã seguinte, a polícia de Amityville disse que o motivo para a chacina foi um seguro de vida no valor de 200 mil dólares, além de um cofre cheio de dinheiro, escondido no armário do quarto dos pais. (...) George saiu do Newsday pensando no relatório do legista, que declarava que as mortes dos DeFeo aconteceram por volta das 3h15. Aquele era o momento exato que vinha acordando desde a mudança para a casa! (ANSON, 2016. p. 99)

No livro-reportagem de Jay Anson, as referências ao jornalismo e a seu exercício, como estratégia de autenticação do real, é utilizado também no prólogo da obra. A narrativa começa com uma breve citação de uma transmissão do telejornal Ten O’Clock News, do Channel Five de Nova York. O fato de noticiar a história em um jornal em sua versão televisiva já traz intrínseco o pressuposto da apuração antes de os fatos irem ao ar. A checagem de uma notícia é uma das principais exigências do trabalho do jornalista e, talvez, o que forneça àquilo que é reportado a credibilidade que, no caso dos filmes baseados em histórias reais, é emprestado para dar ao filme pistas do discurso factual, mesmo que se trate de uma obra ficcional.

No prólogo, o autor também se vale da utilização das aspas, tal como utilização das falas do repórter como se fossem as citações de uma reportagem, com utilização das fontes que corroboram a notícia, como se a confirmassem.

Aqui, é importante adiantar que, assim como no prólogo, tal estratégia é usada de modo recorrente no livro, primeiro na reprodução da fala do jornalista e, depois, em algumas passagens em que Anson reproduz citações do casal Lutz referentes às entrevistas concedidas a ele à ocasião do início da produção do livro-reportagem. Tal estratégia é lembrada por Motta (2013).

As citações frequentes, por exemplo, conferem veracidade. São utilizadas fartamente na narrativa jornalística para dar a impressão de que são pessoas reais que falam, de que o jornalista não está intervindo. A intertextualidade referencia e fornece as condições de unicidade do ato de fala. Observe, porém, que ao citar, o jornalista pinça da fala da fonte aspectos que pretende ressaltar dando outra dimensão ao discurso, dirigindo a leitura. As citações encobrem muito bem a subjetividade, porque o leitor supões que elas reproduzem, literalmente, o que a fonte quis dizer e destacar. As citações produzem a sensação de uma proximidade entre a fonte e o leitor, dissimulam a medição. (MOTTA, 2013, p. 202)

Valendo-se desta estratégia, Anson começa o seu prólogo apontando a edição do telejornal do dia 5 de fevereiro de 1976, na qual o repórter Steve Bauman, que investigava uma suposta casa mal-assombrada em Amityville, Long Island. Depois de, brevemente, relatar a chacina cometida por Ronald DeFeo no dia 13 de novembro de 1974, na casa colonial no número 112 da Ocean Avenue e da sentença do assassino, ele introduz a primeira citação do jornalista da emissora. “Dois meses atrás”, continuou o repórter, “a casa foi vendida por 80 mil dólares a um casal chamado George e Kathleen Lutz”. (ANSON, 2016, p. 15). Depois de reforçar que os Lutz sabiam dos assassinatos, mas, como não eram supersticiosos, decidiram comprar a casa e se mudar no dia 23 de dezembro, Anson introduz a temática sobrenatural, mais uma vez referenciando Bauman.

Pouco tempo depois, disse Bauman, os Lutz perceberam que o lugar era habitado por alguma força psíquica e começaram a temer por suas vidas. “Eles falaram sobre sentir a presença de alguma energia no interior da casa, algum mal antinatural que ficava mais forte a cada dia que permaneciam ali”. (ANSON, 2016, p. 16)

As citações do repórter, emitidas em cadeia nacional, seguem sendo reproduzidas entre aspas, como forma de fortalecer, cada vez mais, o discurso orquestrado pelo jornalista de televisão.

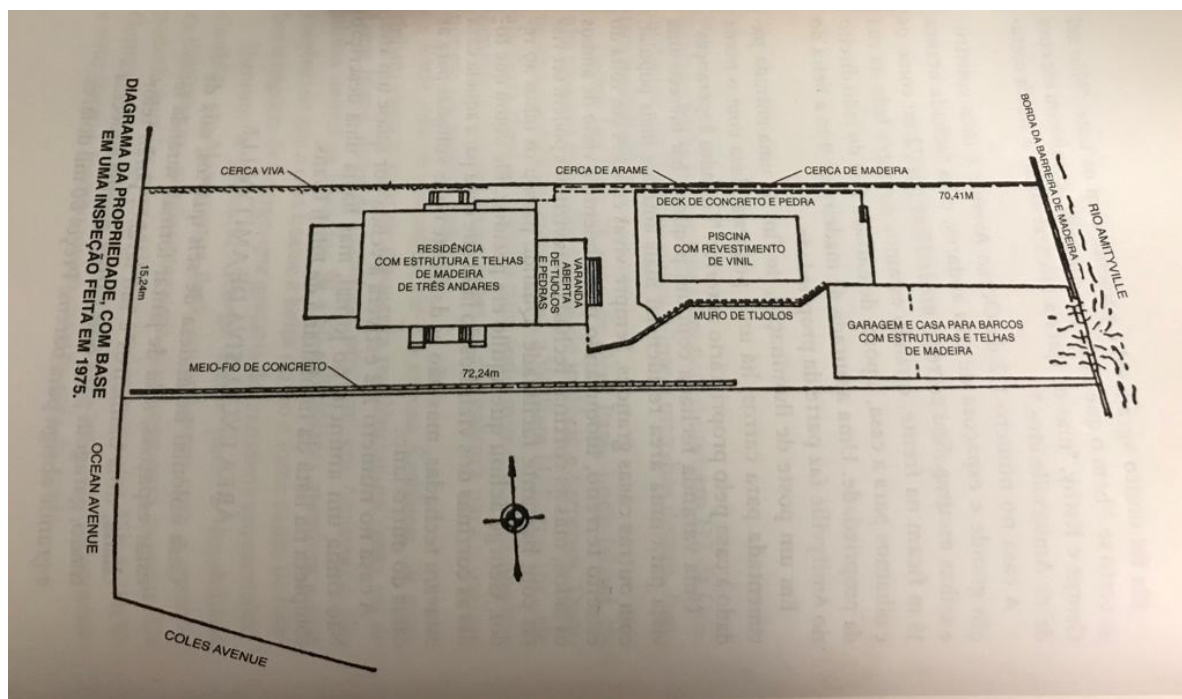
“Dizem que eles alegaram ouvir vozes que pareciam vir de dentro deles mesmos, que mencionaram uma força que havia tirado a sra Lutz do chão e a levado até um armário. Atrás deste móvel, havia um cômodo que não aparecia em nenhuma planta” (BAUMAN apud ANSON, 2016, p.16)

Na sequência, o espaço de fala é repassado ao apresentador do programa, que agrega outras informações ao noticiário, como a que dá conta que o advogado de DeFeo, William Weber, afirma que pediu investigações da casa para confirmar a presença de “certas energias” que poderiam influenciar o comportamento de seus moradores - seria uma forma de reforçar a defesa de DeFeo, que alegou ter ouvido vozes que o impeliram a cometer a chacina.

Por fim, Anson afirma que George e Kathy Lutz concederam coletiva à imprensa no escritório do advogado de DeFeo, para depois cortarem o contato com a mídia, dada a repercussão do caso por todos os Estados Unidos. Dando mostras de que conseguira uma entrevista exclusiva para a concepção do livro-reportagem, ele conclui. “Apenas agora a história completa está sendo contada”. (ANSON, 2016, p.17).

O próximo apontamento ao jornalismo está contida no primeiro capítulo do livro-reportagem que, por sinal, traz outra referência típica do labor jornalístico, que é o que Motta (2013, p. 202) aponta como datação, que confere referencialidade temporal, bem como o fortalecimento espacial, deixando claro onde onde se desenrola a ação. Mais do que isso, Anson apresenta no capítulo introdutório uma planta simplificada da casa, mesmo procedimento usado pelo jornal *Newsday* à época dos assassinatos cometidos por Ronald De Feo Jr, como forma de transportar o leitor para o entendimento do local onde os assassinatos e, posteriormente, os fenômenos paranormais, se manifestaram.

Figura 76- Diagrama da casa de Amityville de inspeção feita em 1975.



Fonte: ANSON, 2016, p.20.

É nesta introdução à história que Anson aponta a ligação que vai permear toda a narrativa, trazendo o referencial jornalístico como reforço da veracidade do fatos relativos aos assassinatos que ocorreram na casa e levantam as suspeitas de que, de fato, a casa apresenta manifestações sobrenaturais.

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. Interrogado sobre a chacina, Ronald acabara confessando. “A coisa simplesmente começou. Foi tudo rápido demais e eu simplesmente não conseguia parar”(…) “Durante meses antes do incidente eu ouvi vozes”, declarou o réu. “Como sempre que olhava ao redor não havia ninguém, deve ter sido Deus falando comigo”. (ANSON, 2016, p.21)

Como é possível constatar, mais uma vez Anson reproduz as citações de personagens da vida real envolvidos no caso, extraídas do noticiário que circulava na época.

Para reforçar o compromisso da sua obra com a verdade ou, ao menos, uma representação dela, ele reforça que “os fenômenos narrados neste livro realmente acontecem - e com pessoas e famílias comuns, que não querem chamar

a atenção nem são carentes. (ANSON, 2016, p.12). E acrescenta:

Se esta história fosse ficção, logo seria descartada como algo irrelevante. Contudo, é um documentário relatado pela família e pelo padre que vivenciaram de verdade os fatos narrados. O Sábio sabe que ele não sabe - e o prudente respeita o que não controla. (ANSON, 2016, p.13)

É importante lembrar que, apesar de não imprimir em sua abertura a frase “baseado em fatos reais” por motivos legais, os produtores fizeram questão de reforçar que a película era baseada no livro-reportagem de Jay Anson, o que por si só já reforça a estratégia de utilização da aproximação do filme com a realidade.

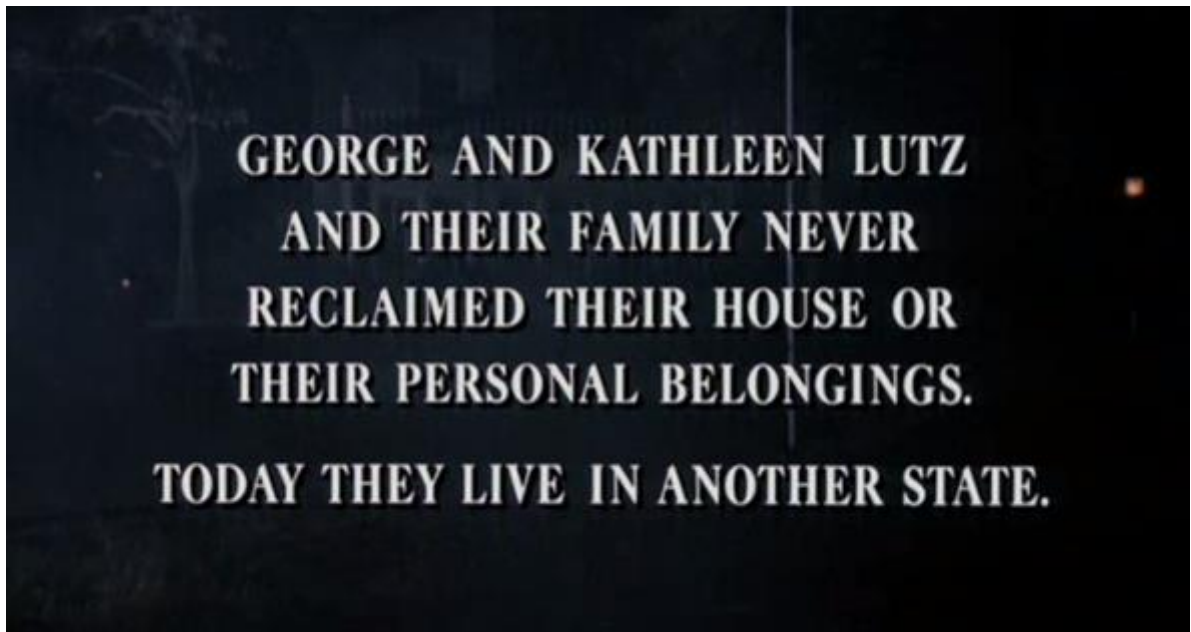
Figura 77 – Na abertura do filme de 1979 o livro-reportagem é referenciado.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

No encerramento do filme, o fato de George e Kathleen Lutz nunca mais terem voltado na casa para buscar seus pertences e terem se mudado para outro estado reforçam, também, o vínculo com a história real. Tal informação está contida tanto no *Newsday*, quanto no livro reportagem de Jay Anson. É importante lembrar, ainda, que esta costuma ser estratégia recorrente em filmes que são “baseados em fatos reais”, já que dão uma indicação de como a vida dos personagens da vida cotidiana seguiu na sequência aos acontecimentos narrados no filme.

Figura 78 - O encerramento do filme reafirma que os Lutz nunca mais voltaram à casa.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

Já nos créditos finais, no filme de 1979, é reforçado que o filme foi baseado no livro-reportagem de Jay Anson, como a ressalva de que alguns personagens foram modificados para ampliar os efeitos dramáticos.

Figura 79 - Frase nos créditos finais advertem para mudanças de efeito dramático.



Fonte: *Horror em Amityville* (1979)

Nesta reta final do processo, é importante fechar o ciclo com a análise da reportagem publicada em 17 de fevereiro de 1976, o mais autêntico exemplo de *fait divers* desta pesquisa, já que se trata de uma história peculiar, que se encerra em si mesma e desperta a curiosidade nos leitores. Sob o título “Casa de DeFeo abandonada; Compradores alegam que ela está assombrada”, a reportagem sintetiza no lide.

Em 23 de dezembro, George e Kathleen Lutz compraram a casa na qual seis membros da família DeFeo foram metodicamente assassinados no ano anterior e poucos dias depois de se mudarem pra lá. Em dez dias, eles deixaram a residência, deixando seus móveis, e dizendo a seus amigos e vizinhos que a casa estava assombrada. A casa de estilo colonial de três andares da 112 Ocean Avenue está deserta agora. Vizinhos disseram que não tem visto os Lutzes há um mês. (NEWSDAY, 1976, tradução nossa)

Figura 80 – Reportagem sobre o abandono da casa pelos Lutz.

DeFeo Home Abandoned; Buyer Calls It Haunted

By A. J. Carter and Christopher M. Cook

Amityville—On Dec. 23 George and Kathleen Lutz bought the house in which six members of the Ronald DeFeo family were methodically shot to death the previous year, and a few days later they moved in. Within 10 days they moved out, leaving their furniture, and telling their friends and neighbors the house was haunted.

The three-story Dutch colonial house at 112 Ocean Ave. is now deserted. Neighbors said they have not seen the Lutzes for about a month. It was in the house that Ronald DeFeo Jr., 24, shot and killed his parents, Ronald Sr., 43, and Louise, 42; his sisters, Dawn, 18, and Allison, 13, and his brothers, Mark, 11, and John, 9. In December DeFeo was sentenced to 150 years to life in prison.

Sources in the Suffolk County district attorney's office, and acquaintances of the Lutzes, said the couple reported seeing human shapes in the house, told of strange sounds and vibrations, and said that the power would fail for unexplained reasons.

Friends and acquaintances said that the Lutzes had been in contact with the Psychical Research Foundation in Durham, N.C., a scientific group that does research on psychic phenomena. Jerry Solfin, a research associate at the institute, would only confirm that the Lutzes had indeed talked with the foundation, but would not reveal details.

One friend of Lutz said that the family left the house because they had used up all their money buying it and could not afford to repair the heating system, which failed when they moved in. But the friend would not deny that Lutz had talked about strange happenings in the house.

The Lutzes are in their 30s and have two sons and a daughter. They were reported skiing in Vermont and could not be reached for comment.

Shortly after they moved out, according to a

neighbor who asked not to be identified, Lutz, a land survivor, came back to the house with a priest, carrying a large cross. They walked around the house and spent a couple of hours inside. "I don't know what they were doing," the neighbor said. Associates said that Lutz is a Methodist, and his wife a Catholic.

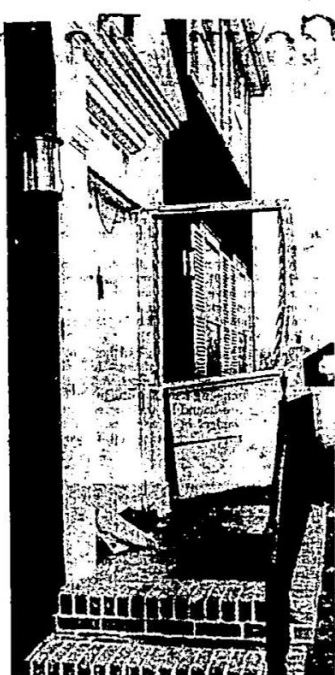
At one point, according to sources, Kathleen Lutz went to the Suffolk district attorney's office and asked for a blueprint of the house, explaining that there had been strange occurrences. According to one source, she was looking for possible causes of the vibration.

A Tragic History

Last month, according to sources, the Lutzes, frightened, convinced Sgt. Pat Cammarato of the Amityville Police Dept. to come to the house, for which they paid \$40,000, and check their story. Cammarato did so, and later told other law enforcement officials of feeling strange vibrations, sources said. He then researched the history of the house, which is about 80 years old, and found that a tragedy had happened to every family that had lived there, according to sources. Cammarato could not be reached for comment last night.

At William H. Parry Inc., 600 Jericho Tpke., Syosset, where Lutz works, the doors were locked yesterday. But employees of another firm in the same suite said that, in January, Lutz had brought his children into the office for several days in a row "because they were terrified about what was happening to them." They said Lutz then moved in with relatives in Nassau County.

According to agents at Conklin Realty in Massapequa Park, who sold the house to the Lutzes, the family knew of the killings. "They said it didn't bother them. They liked the house and they took it," one agent said.



The front door of the house yesterday

Newday Photo by Paul Berenski

Fonte: Newsday, 14/02/1976, arquivo NYPL.

Além de apresentar o fato bizarro, o texto explora, já na abertura, a relação de coincidência apontada por Barthes (1968), bem como a causalidade. A coincidência reside no fato de os fenômenos estranhos estarem

ocorrendo na casa onde, meses antes, Ronald DeFeo havia matado toda a família sob a alegação de ter sido ordenado por vozes. “Foi a casa na qual Ronald DeFeo Jr, 24, atirou e matou seus pais Ronald, 43, and Louise,42; suas irmãs Dawn, 18, e Allison, 13; e seus irmão Mark,11, e John,9. Em dezembro, DeFeo foi sentenciado a 150 anos na prisão. (NEWSDAY, 1976).

Já a causalidade reflete no abandono da casa, com todos os pertences dentro, depois que a família passou a perceber fenômenos considerados sobrenaturais. “Fontes da promotoria do condado de Suffolk e conhecidos dos Lutzes dizem que o casal reportou ver formas humanas na casa fazendo sons e vibrações estranhas e disseram que a energia teria falhado por questões inexplicáveis”. (NEWSDAY, 1976). No filme, estes acontecimentos são ampliados no esforço de provocar o suspense e o medo, ingredientes fundamentais em filmes do gênero horror.

Neste texto jornalístico, mais uma vez as fontes oficiais são referenciadas para fortalecer o sentido de verossimilhança. Primeiro, são citados “amigos e conhecidos”, que asseguraram que os Lutz estavam mantendo contato com a Fundação de Pesquisa Científica de Durham, da Carolina do Norte, citando o nome, inclusive, do pesquisador Jerry Solvin, que confirmou conversas com o casal, mas não revelou detalhes do teor do encontro. A credibilidade da igreja também é usada como estratégia de fortalecimento da verdade sobre os fatos.

Logo depois de se mudarem, de acordo com um vizinho que pediu para não ser identificado, Lutz, um agrimensor, voltou pra casa com um padre, carregando uma grande cruz. Eles caminharam ao redor da casa e passaram um par de horas dentro da casa. “Eu não sei o que eles estavam fazendo”, disse o vizinho. Associados disseram que Lutz é metodista e sua esposa, católica. (NEWSDAY, 1976, tradução nossa)

A reportagem tem prosseguimento com mais um dado que teria sido repassado por fontes, dando conta de que Kathy foi até a prefeitura para pedir uma planta da casa, em busca de indícios que pudessem indicar a vibração da casa. As autoridades policiais também são citadas, reforçando a verossimilhança.

No mês passado, de acordo com fontes, os apavorados Lutz convenceram o Sargento Pat Camarato, de Amityville, a vir até a casa, pela qual pagaram US\$\$ 10 mil, e checar a história. Camarato foi e depois disse aos policiais que sentiu estranhas vibrações, disseram as fontes. Ele, então, pesquisou a história da casa de 80 anos e descobriu a tragédia que tinha acontecido com todas as famílias que viveram lá. Camarato não foi encontrado para comentar o caso na noite passada. (NEWSDAY, 1976, tradução nossa)

Por fim, depois de afirmar que a família não foi ouvida por estar em Vermont, afastada da efervescência e da repercussão do caso, a reportagem reforça o paradeiro, mais uma vez citando fontes e enfatizando, por meio de adjetivos, o estado emocional da família Lutz.

Na empresa na qual Lutz trabalha, as portas estavam fechadas ontem. Mas funcionários de uma outra empresa no mesmo conjunto comercial disseram que, em janeiro, Lutz tinha levado suas crianças para o escritório por vários dias seguidos “porque elas estavam apavoradas com o que estava acontecendo com eles”. Eles disseram que os Lutz, então, se mudaram para o condado de Nassau com a família. (NEWSDAY, 1976, tradução nossa)

No fechamento da matéria, o texto informa que agentes imobiliários da região garantiram que a família sabia dos acontecimentos anteriores que tinham se desenrolado na casa. “Eles disseram que não se importavam. Eles gostaram da casa e a compraram”, disse um agente. (NEWSDAY, 1976, tradução nossa).

Segundo Anson (2015), foram textos como o veiculado no *Newsday*, com nuances claros de sensacionalismo, que fizeram com que os Lutz o procurassem para fornecer os relatos necessários para que a “verdadeira” história deles fosse contada. Posteriormente, dada a repercussão do caso não apenas pela imprensa, como também pelo livro-reportagem, surgiu o interesse da MGM em investir do projeto do filme de 1979, que teve, inclusive, a consultoria dos Lutz. E foi, por meio do filme, que a história de Amityville rompeu os limites geográficos e passou a fazer parte do imaginário popular.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Curitiba, fevereiro de 2019. Diferente do que foi ventilado no início deste trabalho de pesquisa, as considerações finais não foram escritas na icônica casa da Ocean Avenue, o que seria uma tarefa além de dispendiosa, um tanto quanto complexa, já que, ao que parece, apesar da constante revisitação à história de Amityville, que deu origem a notícias de jornais, livro-reportagem e muitos filmes – dois deles analisados nesta tese, tal ação não é vista com bons olhos pelos moradores da pacata vizinhança de Amityville. O encerramento do trabalho ocorre, entretanto, mesclado com o meu exercício como jornalista e a incessante busca pela verdade ou, ao menos, uma versão dela traduzida em notícia. Neste período que abarca praticamente quatro anos, o meu olhar atento de pesquisadora encontrou-se com outros tantos filmes e seriados baseados em histórias reais, muitas delas retratadas pela imprensa e transformada em filmes, adquirindo, assim, o sentido mais sublime de permanência. Mais do que isso, última parada desta árdua tarefa que é conceber uma tese aponta para a máxima aristotélica de que “a arte imita a vida”, especialmente a vida noticiada e disseminada pelos meios de comunicação.

O ponto de chegada desta tese está relacionado ao caráter exemplar para debater os acoplamentos e trânsitos entre gêneros, discursos e modalidades que ora se aproximam, ora se afastam, em um intenso jogo entre o factual e o ficcional, com acentuada zona nebulosa de interpenetrações narrativas. Para tanto, propôs-se uma metodologia de análise comparativa entre o texto jornalístico e o fílmico, com ênfase à identificação de vestígios do jornalismo nos textos fílmicos. O processo analítico pode ser usado em um espectro mais amplo, como base de investigação da relação entre outros gêneros jornalísticos e cinematográficos.

Para chegar ao tal referencial teórico, a escolha de *Horror em Amityville* se mostrou eficiente por sua íntima relação entre as matérias, já que não se limita a ser apropriar de referências do jornalismo, como também tem relação direta com um livro-reportagem, além de reforçar o papel do jornal como registro e fonte de pesquisa para elucidação das dúvidas a respeito da relação entre os fenômenos paranormais presenciados pela família Lutz e os assassinatos cometidos por Ronald DeFeo Jr. Mais do que isso, o filme, em especial a versão

de 2005, se vale da estratégia de utilização da frase “baseado em uma história real” para despertar a curiosidade e incitar o medo no público.

Percorrer o trajeto desta tese, ao longo de quase quatro anos de intenso processo de pesquisa, e calibrar o olhar de observação para filmes que se valem do vínculo com o jornalismo para fortalecer o sentido de verossimilhança, já inerente ao cinema, resultou em um fortalecimento direcionado ao entendimento estratégico de produtores e diretores que se valem do material fático, da vida real, para promover a mais genuína forma de entretenimento, ao menos para aqueles que têm apreço ao gênero horror.

Pesquisar é imergir em um mundo na direção de um objetivo traçado com base em um problema, levantando hipóteses, traçando caminhos e desaguando em um ponto de chegada. Neste trabalho, esta almejada última estação traz a demonstração de como, de fato, o jornalismo é usado por cineastas como estratégia de legitimação e de credibilidade em relação ao fato ou acontecimento que está sendo representado na tela. Seja em função da pura e simples reprodução de uma história que ganhou as páginas de um jornal (ou de um livro-reportagem, como é o caso de *Horror em Amityville*) ou pela utilização de referências diretas ao jornalismo, como a reprodução de recortes de jornal em um filme, na utilização destes recortes como parte do processo de investigação de uma inquietação ou ainda pela projeção do próprio jornalista na cobertura de um fato, como acontece na versão do filme de 2005, em sua abertura. Mais do que isso, resolve o problema de entendimento da relação entre os discursos factual e ficcional, confirmando a hipótese de que, de fato, o vínculo de uma narrativa de ficção ao referencial jornalístico, entendido como reprodução do mundo real, é utilizado com o intuito de despertar o interesse do público e aguçar a curiosidade acerca da história, especialmente por remeter, diretamente, ao chamado mundo real. Em suma, o trânsito entre o discurso factual, inerente à prática jornalística, deixa seus vestígios no discurso ficcional, pautado pela projeção livre do imaginário no ato de narrar uma história.

Como afirma Senra (1997), como arte do visível e reprodução de imagens, estes tipos de filmes, em especial, captam espécie de visibilidade genérica que é ofertada pelo jornalismo e que, de certa forma, faz com que o cinema naturalize a imagem que a imprensa faz dos fatos e dos acontecimentos

da vida cotidiana. Neste processo, conforme apontado por Sodré (2009), é como se a fagocitose dos fatos, que se sobrepõem uns aos outros, perturbasse a construção de um sentido de duração por parte dos acontecimentos (e de seus personagens). Com a apropriação do cinema desta matéria-prima factual, os atores sociais encontram a ancoragem essencial para promover o que o autor denomina de memória coletiva dos fatos. Mesmo que, como no caso de *Horror em Amityville*, o exercício de adaptação resulte em um fortalecimento de um noticiário sensacionalista, muitas vezes condenável, que acaba por encontrar no processo de ficcionalização uma espécie de válvula de escape, que para Morin (2011) nada mais é do que a resposta, desta feita permanente, a uma suposta mediocridade das existências reais. A despeito do vínculo com o noticiário sensacionalista, entretanto, o entendimento é que o uso deste referencial é usado a favor do entretenimento, o que, de certa forma, ameniza seus efeitos quando transformado em ficção cinematográfica.

No percurso analítico desta tese, considerou-se fundamental buscar o entendimento do funcionamento de cada um dos gêneros do discurso aqui analisados, bem como a compreensão do processo de criação narrativa do jornalismo, do jornalismo literário e do cinema. Em cada um destes processos, em maior ou menor grau, é buscado o sentido da verossimilhança, que pode ser entendido como uma representação da verdade, como a oferta suficiente de ingredientes que fazem o receptor tomar um discurso, uma narrativa, como verdade - ou, ao menos, uma versão dela. No caso do jornalismo, tal efeito é conseguido, com alto índice de intensidade, quando ele se apresenta sob a égide da verdade, que Mouillaud (2002) nos ensina que, em realidade, nada mais é do que um pacto entre emissor e receptor, pautado pelo que Fiorin (2011) aponta como contrato fiduciário. É o fazer-crer que projeta o jornalismo ao expoente de credibilidade - e emprestado em boa parte aos filmes baseados em histórias reais. Em tese, o que é veiculado em um meio de comunicação é entendido como um fato que foi testemunhado pelo jornalista, que tem a responsabilidade de promover a mediação entre o leitor (o espectador) e o mundo, em um esforço constante em fazer um discurso transparente, no qual ele não aparece entregue.

Na análise do material jornalístico coletado em Nova Iorque, foi possível verificar esta mediação clara, já que o *Newsday* serviu não apenas para noticiais

os fatos, mas para trazer esclarecimentos fundamentais sobre os dois casos. O uso, por exemplo, da referencialidade de fontes oficiais, como a polícia, e de fontes testemunhais, como os vizinhos. Com esta intermediação, o contrato fiduciário do “fazer-crer” se reforça em cada linha das reportagens publicadas.

Na trajetória desta investigação, também foi importante trazer que tal caráter até certo ponto presunçoso do jornalismo, ganha uma vertente popularesca no jornalismo sensacionalista e nos *faits divers*, que se valem de apelo ao que é fora do comum ou, ainda, àquilo que provoca sensações. Na análise da reportagem publicada pelo *Newsday* em fevereiro de 1975, pouco depois de a família Lutz abandonar a casa da Ocean Avenue, 112, as sensações de curiosidade, por se tratar de um caso de suposta assombração, e de medo, ao se apoiar na suposição da crença nos fatos relatados, se fortalecem no encontro entre o sensacionalismo e o *fait divers*. Mais que isso, as relações de causalidade e coincidência, relatadas por Barthes (1968) ao se debruçar na essência dos *fait divers*, se fortalecem quando se remete à cobertura do assassinato múltiplo cometido por Ronald DeFeo, que é o estalo para todos os acontecimentos que envolvem a casa de Amityville e a família que compra a residência. Ainda vinculado ao labor jornalístico, pautado pela narrativa não ficcional, o jornalismo literário, no qual se inclui o livro-reportagem escrito por Jay Anson, que encontra nuances de dramaticidade que o aproximam da literatura, uma fonte recorrente no processo de adaptação ao cinema.

No trânsito entre a dupla jornal e livro-reportagem, o processo de tradução entre signos escritos a signos imagéticos no processo de adaptação passou a ser compreendido por vários nomes, como transcrição, reprodução, representação ou tradução intersemiótica. Adaptar é ressignificar, é dar uma nova roupagem a uma narrativa, mantendo a sua essência significativa. É traduzir palavras em imagens e sons e dar a elas um caráter criativo que se debruça entre o ato de entreter e promover a permanência das palavras. Quando isso acontece a partir de um referencial de páginas de jornais, a adaptação vem embebida no sentido da perenidade e do registro, que pode ecoar mesmo que muitos anos depois do fato que foi, inicialmente, relatado. Não à toa, a história de Amityville é ecoada até hoje, como sequências e remakes que rememoram a história do casal Lutz, que abandonou a casa onde Ronald DeFeo assassinou a

família sob a alegação de efeitos sobrenaturais.

Neste trabalho, mais do que simplesmente analisar o referencial jornalístico em termos de narrativa, temática e conteúdo traduzido em película, encontrou-se a presença efetiva do jornalismo como fonte de legitimação e credibilidade dos fatos narrados no filme, mesmo que se tenha plena consciência de que as duas versões de *Horror em Amityville* se constituem como discurso ficcional. A reprodução de elementos jornalísticos como o jornal traz ainda mais intimidade entre o processo cinematográfico e a prática jornalística, que buscam o mesmo resultado de verossimilhança junto a seus respectivos público.

No processo de tradução, é importante lembrar, os cineastas se valem da narração, esmiuçada por Bordwell (1996) e de suas estratégias que envolvem a fábula, que é a organização de eventos narrativos em ordem cronológica, o syuzet, que é a apresentação sistêmica dos eventos da fábula de um texto (seja ele fílmico ou não), e o estilo, que encerra, basicamente, o processo técnico para se contar uma história, por meio do uso de um sem número de recursos cinematográficos para a criação de um enredo que convença os espectadores e acentuam a verossimilhança no filme. É por meio deste processo de narração que são abertas lacunas e ofertadas pistas para que o espectador trabalhe em cima de mapas mentais para ligar os pontos e desvendar a trama. Em *Horror em Amityville*, as pistas são reforçadas com o referencial jornalístico, que auxilia não apenas no engajamento do público, mas no processo de desvendar o suspense que cerca os fenômenos paranormais vivenciados pela família Lutz na casa.

No caso específico de filmes de suspense ou de horror, em que o espectador é convidado a desvendar um crime ou um acontecimento que foge às explicações conceituais do mundo, tais lacunas são elementos fundamentais para a concretização da trama.

No corpus analisado, o referencial jornalístico usado na abertura dos dois filmes, de 1979 e 2005, auxilia a criar uma lacuna que será preenchida com a dedução de que aqueles fatos relatados no início da película têm relação direta com os acontecimentos que vão se desenrolar ao longo da trama. A estratégia se mostra tão eficiente que é repetida nas duas versões de *Horror em Amityville*.

Nesse percurso, o que fica flagrante é a importância da cooperação do

espectador em coletar as pistas dadas pelo diretor (ou roteirista), preencher as lacunas fornecidas e criar os mapas mentais que auxiliam no desenvolvimento do *syuzhet* e culminam no entendimento puro e simples da história que está sendo contada na tela. Afinal, como o próprio Bordwell diz, “por mais rotineira e transparente que tenha se tornado a fruição do filme clássico, ela continuará sendo uma atividade”.

Ao fim e ao cabo, a chancela da frase “baseado em uma história real”, que foi retirada do filme de 1979 por questões legais e que aparece de maneira explícita no remake de 2005, já que possui um distanciamento temporal suficiente para lhe conferir tal liberdade, serve, sim, para incitar a curiosidade de espectador em relação ao filme. No entanto, as referências jornalísticas, sejam elas explícitas ou não, têm um efeito muito mais efetivo no processo de fortalecimento da crença de o que se vê é travestido de verdade, mesmo que tal verdade seja, na verdade, nada mais do que uma singela impressão. O jornalismo, como um pretense espelho do mundo real, traz ao mundo o conhecimento. Como lembra Bulhões (2009), é possível dizer que a ficção só pode transfigurar o real depois de conhecê-lo.

Por fim, ao final desta profunda reflexão sobre as relações entre o jornalismo e cinema ou, mais precisamente, ao jornalismo sensacionalista e o cinema de horror, é possível compreender o filme como uma ferramenta de eco do noticiário sensacionalista, que ganha um sentido de permanência a serviço do entretenimento, em um processo nominado por Gabler (1999) de sensacionalismo cinematográfico, que potencializa os fatos e crava os acontecimentos, traduzidos da palavra à imagem e do discurso factual ao ficcional.

Ao imitar a vida, por meio da mediação do jornalismo, o cinema traduz em imagens a própria existência humana, induzindo à percepção da verossimilhança na sua forma mais intensa em um filme baseado em uma história real.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANGRIMANI, Danilo. **Espreme que sai sangue – um estudo sobre o sensacionalismo na imprensa**. São Paulo: Summus, 1995.
- ANSON, Jay. **Amityville**. São Paulo: Darkside Books, 2016.
- BAHKITIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. **A estrutura do fait divers**. In: Essais Critiques. Paris: Seuil, 1964. Disponível em: <https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/barthes-a-estrutura-dos-fait-divers.pdf>. Acessado em: 18/06/2017.
- _____. **S/Z**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- BAUMAN, Steve. In: ANSON, Jay. **Amityville**. São Paulo: Darkside Books, 2016.
- BORDWELL, David. **O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional. Vol.II. São Paulo: Senac, 2004.
- _____. **La narración en el cine de ficción**. Barcelona: Paidós, 1996.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A arte do cinema**. Campinas: Editora Unicamp, 2013.
- BOYNTON, Robert. **Entrevista realizada por Gisele Krodel Rech na New York University**. In: RECH, Gisele Krodel. Apocalypse Now: elementos do jornalismo literário na construção cinematográfica da guerra do Vietnã. Dissertação. Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000194636>. Acessado em: 23/07/2017
- BUÑUEL, Luis. In: ARANDA, J.F. **Luis Buñuel: biografia crítica**. Barcelona: Lumen, 1975.
- BULHÕES, Marcelo. **A ficção nas mídias**. São Paulo: Ática, 2009.
- _____. **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. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/viewFile/2512/1765>. Acessado em: 12/03/2016.

_____. **Jornalismo e literatura em convergência.** São Paulo: Ática, 2007.

_____. **Les liaisons dangereuses na tela: ligações “perigosas” entre cinema e literatura.** Revista Alceu - v.12 – n.24 – p. 80 a 93 – jan./jun. 2012.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração.** Campinas: Papirus, 2003.

CARTER, A.J; GATEWOOD, Dallas; SOPER, Susan; WASHINGTON, Sam. De Feo Son Is Accused. **Newsday**, New York, 15 nov.1974.

CARTER, A.J; COOK, Christopher M. DeFeo Home Abandoned; Buyer Calls It Haunted. **Newsday**, New York, 14 fev.1976.

COIMBRA, Oswaldo. **O texto da reportagem impressa: um curso sobre sua estrutura.** São Paulo: Ática, 1993.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro Cinema.** In: MASCARELLO, Fernando (org.) **História do Cinema Mundial.** Campinas,SP: Papirus, 2011.

DUCH, Lluís. **Mito, interpretación y cultura.** Barcelona: Herder, 1998.

ECO, Umberto. **O leitor-modelo.** Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/Ciencias.Linguagem/L3EcoLector.pdf>. Acessado em: 20/01/2016.

ERBOLATO, Mário L. **Técnicas de codificação em jornalismo.** São Paulo: Ática, 2008.

FERRARI, Maria Helena; SODRÉ, Muniz. **Técnica de Reportagem: notas sobre a narrativa jornalística.** São Paulo: Summus Editorial, 1986.

FIORIN, José Luís. **Conceito de enunciação.** São Paulo: TV Cultura Digital, 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RQzJaFYiqhc&t=28s>. Acessado em: 29/10/2017.

FONTCUBIERTA, Mar de. **La noticia: pistas para percibir el mundo.** Barcelona: Paidós, 1993.

GABLER, Neil. **Vida, o filme – Como o entretenimento conquistou a realidade.** São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GELMIS, Joseph. Movie Review: Amityville Horror. **Newsday**, New York, 27 jul.1979.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide invertida**. Florianópolis: Insular, 2012.

GITLIN, Todd. **Entrevista realizada por Gisele Krodel Rech na Columbia University**. Nova York: 2013. In: RECH, Gisele Krodel. *Apocalypse Now: elementos do jornalismo literário na construção cinematográfica da guerra do Vietnã*. Dissertação. Universidade Estadual de Londrina. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000194636>. Acessado em: 23/07/2017

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

HUSTON, Nancy. **A espécie fabuladora – Um breve estudo sobre a humanidade**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

INCANTALUPO, Tom; WASHINGTON, Sam. Six in Amityville Family Slain Each in Bed, 1 Bullet in Back. **Newsday**, New York, 14 nov. 1974.

LAGE, Nilson. **Linguagem Jornalística**. São Paulo: Ática, 2002.

LAVIANA, Juan Carlos. **Los chicos de la prensa**. Madrid: Nikel Odeon, 1996.

LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura**. Barueri, SP: Manole, 2009

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX – Volume 1 – Neurose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003.

MÉNDIZ, Alfonso. **Por qué la literatura hechiza al cine?** In: SEGER, Linda. *El arte de la adaptación*. Madri: Rialp, 2007).

MERCHÁN, Eduardo Rodríguez. **Cines de Papel**. In: GARCIA DE LUCAS, Virginia; MERCHÁN, Eduardo Rodríguez; HEREDIA, Javier Sales. **Cine entre líneas: periodistas en la pantalla**. Valladolid: Andrés Martins, 2006.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Editora UNB, 2013.

_____. In: MOTA, Célia Ladeira; MOTTA, Luiz Gonzaga; CUNHA, Maria Jandyra (Org.). **Narrativas midiáticas**. Florianópolis: Insular, 2012.

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

NICOLA, John. In: ANSON, Jay. **Amityville**. São Paulo: Darkside, 2016

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. Covilha: Labcom, 2010.

PENNER, Jonathan; SCHNEIDER, Steven Jay. **Cine de Terror**. Barcelona: Taschen, 2008.

PEREIRA JÚNIOR, Luiz Costa. **A apuração da notícia**. Petrópolis: Vozes. 2010.

_____. **Guia para edição jornalística**. Petrópolis: Vozes, 2006.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RECH, Gisele Krodel. **Apocalypse Now: elementos do jornalismo literário na construção cinematográfica da Guerra do Vietnã**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2014.

_____. **Redação Jornalística: apontamentos para a produção de conteúdo**. Curitiba: Intersaberes, 2018.

SÁNCHEZ, Pedro Poyato. **Las imágenes cinematográficas de Luís Buñuel**. Espanha: Caja España, 2007.

SALVÁ, Nando. In: SEMPERE, Antonio. **Amenábar, Amenábar**. Alicante: Imprenta Gamma, 2005.

SEGER, Linda. **El arte de la adaptación: como convertir hechos y ficciones em películas**. Madrid: Ediciones Rialp, 2007.

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

PAREDES SILVA, Vera Lúcia. **Variações tipológicas no gênero textual carta**. In: KOCH, Ingedore Villaça; BARROS, Kazue Saito Monteiro de. **Tópicos em Lingüística de Texto e Análise da conversação**. Natal: EDUFRN, 1999.

SILVEIRA, Maria Inez Matoso. **Análise de Gênero Textual – Concepção sócio-retórica**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2005.

SODRÉ, Muniz. **A narração do fato – notas para uma teoria do acontecimento**. Petrópolis: Vozes, 2009.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema – realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

_____. **Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptacion**. Oxford: Blackwell, 2005.

_____. **The dialogics of adaptation**. In: NAREMORE, James. **Film Adaptation**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

The Amityville Horror. Direção: Stuart Rosenberg, Produção: Sandor Stern. Estados Unidos: MGM, 1979. DVD. Duração: 117 min.

The Amityville Horror. Direção: Andrew Douglas, Produção: Michael Bay. Estados Unidos: MGM, 2005. Streaming. Duração: 90 min.

The Amityville Horror (1979). Disponível em:

<https://www.imdb.com/title/tt0078767/>. Consultado em: janeiro de 2019

TODOROV, Tzvetan. **Poética da prosa**. Lisboa: Edições 70, 1971.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema**. In: XAVIER, Ismail et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

_____. Um cinema que educa é um cinema que nos faz pensar. Entrevista com Ismail Xavier. *Revista Educação & Realidade*. Número 33. Páginas 13-20. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/6683>. Acessado em: 02 jan.2019.

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

APÊNDICE

Tradução da reportagem do Newsday do dia 14 de novembro de 1974.

Hoje no Newsday

Assassinatos múltiplos - Um homem de Amityville, sua mulher e quatro de seus filhos foram encontrados mortos em sua casa em South Shore - todos, aparentemente, atingidos nas costas enquanto dormiam. Os corpos foram encontrados pelo único membro da família que sobreviveu, o filho de 23 anos.

Título: Seis de uma família assassinados, cada um na cama, com uma bala nas costas

Um gerente de venda de carros de meia-idade, sua mulher e quatro de seus cinco filhos foram encontrados baleados em suas camas na noite passada, cada um morto com uma única bala, na sua luxuosa casa de South Shore. O detetive de homicídios disse que é o maior número de vítimas em um único assassinato em Long Island na memória recente. As vítimas foram identificadas pela polícia do condado de Suffolk como Ronald DeFeo, 43, sua esposa Louise, 42, suas duas filhas Dawn, 18, e Alisson, 13 e seus dois filhos Mark, 11, e John, 9 anos. Um alto oficial de polícia de Suffolk disse pela manhã que um primeiro suspeito está sob custódia, mas não preso.

De acordo com os detetives, o marido e a esposa foram encontrados em sua cama, em um quarto do segundo andar da casa de três andares da Ocean Avenue 112. Os garotos foram achados juntos em um outro quarto próximo ao dos pais e uma das garotas, Alisson, encontrada em um terceiro quarto no mesmo piso. A filha mais velha, Dawn, foi encontrada em sua cama no terceiro andar.

As vítimas estavam vestindo roupas de dormir, disse a polícia, e foram baleadas nas costas, aparentemente enquanto ainda dormiam. Não havia sinais de luta. A julgar pelas condições dos corpos, a polícia disse que eles foram atingidos entre 5h45 e 9h na manhã de ontem.

Os assassinatos foram reportados pouco depois das 18h de ontem pelo único sobrevivente da família., o filho mais velho Ronaldo DeFeo Jr, 23 anos. Ele disse à polícia que chegou pouco depois das 18h, mas encontrou a porta da

frente fechada. Ele disse que conseguiu entrar rastejando por uma janela aberta na parte da frente da casa e encontrou os corpos de seus pais. Então, ele disse, saiu correndo para o Henry's Bar, na Merrick Road 180, a meia-milha de casa, onde contou para alguns amigos que encontrou seus pais mortos e pediu ajuda.

Ele disse que três de seus amigos, William Scordamaglia, Robert Kelske e Joseph Yeswot, acompanhados de um outro homem que estava no bar, John Altieri, voltaram pra casa às 18h35 e encontraram os outros corpos e chamaram a polícia.

A polícia disse que DeFeo foi interrogado no 4ª Distrito na manhã de hoje e disse que, apesar de ter um quarto na casa, ele não estava em casa na noite de quinta. Eles também disseram que ele não foi trabalhar no Brooklyn no Brigante Car, de propriedade de seu avô e onde seu pai era gerente. Investigadores disseram que o único assassinato múltiplo de tamanho comparável nos tempos recentes eram os assassinatos de Mate Ivanov, em Mineola, em 1951. Ivanov, que passou onze anos em um sanatório depois que alegou insanidade, foi acusado de matar seu cunhado, a mulher dele, os três filhos de 15, 17 e 11. Os corpos foram esquartejados com uma baioneta. Depois deste período, Ivanov, hoje com 51 anos, foi deportado para sua nativa Iugoslávia.

A casa dos DeFeo é provavelmente uma das mais caras da vizinhança, onde a maioria é de casas coloniais dos anos 1920. A casa bem projetada tem telhas escuras e persianas em todas as janelas. No caminho que leva à entrada principal no lado da caixa do correio há uma placa branca escrita em preto. Ela diz: Grandes esperanças.

A família mudou do Brooklyn para a casa cerca de nove anos atrás. Um vizinho disse gostava dos vizinhos porque eles eram quietos. Católicos devotos, a família tinha um altar brilhante de São José segurando o Menino Jesus. Ao redor dele, três anjos, ajoelhados em adoração à criança.

A família frequentava a Paróquia São Martinho na Avenida União, 35. Os três filhos mais novos frequentavam a escola elementar e a filha mais velha tinha recém se graduado na escola São João Batista, de Ensino Médio.

O reverendo James McNamara, pastor assistente na igreja da família disse que a família frequentava os serviços regularmente, mas não eram muito

ativos. “Eles me pareciam ser uma boa família”, afirmou o Padre McNamara. Foi o Padre McNamara que foi convocado à casa dos DeFeo para administrar os últimos ritos. Os corpos foram retirados da casa em sacos escuros e transportados ao necrotério.

John Nemeth, 15, que vive na Ocean Avenue, 100, a poucas portas da casa dos DeFeo disse que eles tinham dois cachorros – um sheepdog e um pastor alemão. John disse que por volta das 3h de ontem ele acordou com o som dos cachorros latindo alto. Ele disse que os latidos duraram 20 minutos.

Uma vizinha, que pediu para não ser identificada disse que na noite de quinta, por volta das 22h, ela notou que as luzes nas casas dos DeFeo estavam todas acesas e estranhou, pois neste horário elas costumavam ficar apenas parcialmente acesas.

Na cena do crime, na noite passada, o pai da senhora DeFeo, Michael Brigante, proprietário da concessionária no Brooklyn. A polícia o impediu de entrar na casa e ele estava furioso. “Se fossem Nova York, eu já estaria lá dentro”, disparou contra o detetive. “Eu quero ver a minha filha antes que a coloquem em um saco”.

Tradução da reportagem do Newsday do dia 15 de novembro de 1974

Título: Filho de DeFeo é acusado

Gravata: US\$ 200 mil foi o aparente motivo dos assassinatos

Ronald DeFeo Jr, 23, foi detido na noite passada por assassinar seu pai, sua mãe, dois irmãos e duas irmãs na sua casa na beira d'água em Amityville - o maior assassinato múltiplo de Long Island em mais de uma década.

Fontes da polícia disseram que o motivo, aparentemente, seria dinheiro. A família estava assegurada em US\$ 200 mil e DeFeo, como o único membro sobrevivente poderia ter sido o beneficiário, disse a fonte.

A fonte da polícia também disse que DeFeo despejou uma droga desconhecida no jantar da família na noite que antecedeu os assassinatos, para ter certeza de que eles não acordariam enquanto ele se movia de um quarto ao outro e atirasse em cada um deles nas suas camas.

Ele usou um rifle, disse a polícia, e, então, dirigiu até Nova York e o atirou em um esgoto. Um porta-voz disse que a arma havia sido recolhida. Ele voltou para Long Island e, de acordo com os investigadores, passou parte da tarde consumindo heroína com uma amiga, que a polícia não identificou.

DeFeo é acusado de matar seu pai, Ronald DeFeo, 43, sua mãe Louise, 42, duas irmãs, Dawn, 18 e Alisson, 13 e dois irmãos, Mark, 11, e John, 9, em algum momento durante a noite de terça-feira ou na madrugada de quarta em suas quatro camas na casa de US\$ 75 mil na Ocean Avenue, 112, em Amityville.

Na noite passada, em uma conferência na sede da polícia local, um porta-voz disse que DeFeo Jr tinha sido oficialmente acusado pelos seis homicídios de segunda grau e ele estava sendo acusado formalmente na corte do Primeiro Distrito de Hauppauge.

Pelas leis de Nova York, apenas pessoas acusadas de matar policiais ou agentes penitenciários podem ser acusados de assassinato em primeiro grau. No outros homicídios, a mais severa acusação é assassinato em segundo grau, que pode resultar em de 25 anos de prisão.

DeFeo disse à polícia, primeiramente, que tinha ido à casa de três andares perto das 18h de quarta, quando descobriu os corpos de seus pais. Ele deixou a casa, disse ele, e foi para o Henry's Bar and Grill na estrada Marrick, onde pediu ajuda. Três amigos e um outro cliente do bar voltaram para a casa e chamaram a

polícia.

O pai e sua esposa estavam ambos atingidos duas vezes nas costas no na suíte do segundo piso. Os dois garotos também tinham tiros nas costas, um em cada, e foram encontrados em camas separadas no mesmo corredor do quarto de seus pais. Alisson também dormia no segundo piso e foi encontrada em sua cama com um tiro na cabeça. Dawn estava em sua cama no terceiro andar e também tinha sido atingida na cabeça. As vítimas ainda estavam com as roupas de dormir, disse a polícia. Os corpos estavam no necrotério em Hauppauge na manhã de hoje para que as autópsias fossem concluídas.

Assim que o assassinato múltiplo foi reportado às 18h38, o detetive de homicídios George Harrison levou DeFeo para o quarto distrito. A polícia inicialmente disse que o filho estava sendo mantido apenas (continuação) como uma garantia para protegê-lo. Na noite passada, uma fonte disse que ele tinha feito uma declaração, mas a fonte declinou de explicar o que havia na declaração.

Tradução da reportagem do Newsday do dia 14 de fevereiro de 1976

Today in Newsday

Hoje no Newsday

Más vibrações – A casa é uma luxuosa residência colonial de três pisos próxima à água em Amityville e a família Lutz pagou US\$ 10 mil por ela. Mas eles se mudaram dez dias depois de sentir estranhas vibrações e detectar outros fenômenos estranhos. Trata-se da casa dos DeFeo, onde seis pessoas foram assassinadas em 1974. Página 6.

Título: Casa dos DeFeo abandonada; Comprador diz que é mal-assombrada

Em 23 de dezembro, George e Kathleen Lutz compraram a casa na qual seis membros da família De Feo foram metodicamente assassinados no ano anterior e poucos dias depois de se mudarem pra lá. Em dez dias, eles deixaram a residência, deixando seus móveis, e dizendo a seus amigos e vizinhos que a casa estava assombrada.

A casa de estilo colonial de três andares da 112 Ocean Avenue está deserta agora. Vizinhos disseram que não tem visto os Lutzes há um mês. Foi a casa na qual Ronald DeFeo Jr, 24, atirou e matou seus pais Ronald, 43, and Louise,42; suas irmãs Dawn, 18, e Allison, 13; e seus irmão Mark,11, e John,9. Em dezembro, DeFeo foi sentenciado a 150 anos na prisão.

Fontes da promotoria do condado de Suffolk e conhecidos dos Lutzes dizem que o casal reportou ver formas humanas na casa fazendo sons e vibrações estranhos e disseram que a energia teria falhado por questões inexplicáveis.

Amigos e conhecidos disseram que os Lutzes têm mantido contato com a Fundação de Pesquisa Psíquica de Durham, da Carolina do Norte, um grupo científico que faz pesquisa de fenômenos psíquicos. Jerry Solfvin, um pesquisador do instituto, pôde confirmar apenas que os Lutzes tinha, de fato, conversado com a fundação, mas não revelou detalhes.

Um amigo dos Lutzes disse que a família deixou a casa porque tinha investido todo o dinheiro na casa e não tinham como reparar o sistema de aquecimento, que estragou assim que eles se mudaram. Mas o amigo não pôde negar que os Lutzes tinham falado sobre os estranhos acontecimentos na casa.

Os Lutzes estão na casa dos 30 e têm dois filhos e uma filha. Eles estão

esquiando em Vermont e não puderam ser localizados para comentários.

Logo depois de se mudarem, de acordo com um vizinho que pediu para não ser identificado, Lutz, um agrimensor, voltou pra casa com um padre, carregando uma grande cruz. Eles caminharam ao redor da casa e passaram um par de horas dentro da casa. “Eu não sei o que eles estavam fazendo”, disse o vizinho. Associados disseram que Lutz é metodista e sua esposa, católica.

Em um dado momento, de acordo com fontes, Kathlen Lutz foi até à promotoria e pediu a planta da casa, explicando que havia estranhas ocorrências na casa. De acordo com uma fonte, ela estava procurando as possíveis causas da vibração.

Uma trágica história

No mês passado, de acordo com fontes, os apavorados Lutze convenceram o Sargento Pat Camarato, de Amityville, a vir até a casa, pela qual pagaram US\$ 10 mil, e checar a história. Camarato foi e depois disse aos policiais que sentiu estranhas vibrações, disseram as fontes. Ele, então, pesquisou a história da casa de 80 anos e descobriu a tragédia que tinha acontecido com todas as famílias que viveram lá. Camarato não foi encontrado para comentar o caso na noite passada.

Na empresa na qual Lutz trabalha, as portas estavam fechadas ontem. Mas funcionários de uma outra empresa no mesmo conjunto comercial disseram que, em janeiro, Lutz tinha levado suas crianças para o escritório por vários dias seguidos “porque elas estavam apavoradas com o que estava acontecendo com eles”. Eles disseram que os Lutz, então, se mudaram para o condado de Nassau com a família.

De acordo com agentes imobiliários de Massapequa Park, que venderam a casa para os Lutzes, a família sabia dos assassinatos. “Eles disseram que não se importavam. Eles gostaram da casa e a comprara”, disse um agente.

Tradução da crítica do Newsday na estreia do filme em 27 de julho de 1979.

Today in Newsday

Hoje no Newsday

Horror em Amityville estreia - O filme adaptado de Horror em Amityville, a história de acontecimentos estranhos que abalaram a família que comprou a casa está entra em cartaz nos cinemas. Joseph Gelmis fez a crítica.

Título: Movie Review/Amityville Horror

The Amityville Horror: Uma casa “mal-assombrada” no subúrbio assusta seus novos donos. O filme omiti o subtítulo “uma história verdadeira” do livro best-seller e transforma em herói quem poderia ser um assassino. Produção escorregadia, thriller correto, irregular e cansativa experiência. Com James Brolin, Magot Kidder, Rod Steuguer.

Por Joseph Geimis

“As casas não têm memórias”, George Lutz assegura a sua esposa, Kathleen, momentos antes deles decidirem comprar a casa em Amityville onde um jovem homem baleou sua mãe e seu pai, dois irmãos e duas irmãs quando estavam deitados.

Horror em Amityville sustenta que eles estavam errados. O livro, em cartaz nos cinemas, é uma fábula sobre alegadas forças sobrenaturais que perseguiram essa ordinária família do subúrbio americano e a expulsou de sua casa menos de um mês depois da mudança.

Os Lutzes são pessoas reais. O livro, adaptado dos relatos de suas experiências para o autor Jay Anson, se tornou um campeão de vendas. A maior crítica do livro é de que se tratava de uma farsa, ficção mascarada de verdade. Os Lutz ficaram firmes na sua história, lucraram com royalties e com porcentagem no filme.

Entre menores ou maiores mudanças na adaptação cinematográfica, há duas alterações significantes que colocam em dúvida a veracidade da história dos Lutz.

A primeira é a omissão do subtítulo do livro: “Uma história real”. As pessoas que compraram a casa depois de os Lutz a abandonaram tinham processado – sem sucesso – por US\$ 1 milhão para ter o subtítulo omitido do livro porque curiosos estavam os deixando incomodados.

Em segundo lugar, um porta-voz do distribuidor declarou que os Lutz assistiram a

Horror em Amityville e deram suas bênçãos.

Se a história do livro for verdadeira – o que a maioria dos investigadores rejeitam – o filme exagera e a transforma em um conto da carochinha que deveria ter inquietado os Lutz. O livro conta o dia a dia, registra os fenômenos físicos – inevitáveis calafrios, abraços gélidos de presenças invisíveis, levitação – que finalmente aterrorizam os Lutz e as três crianças de um casamento prévio a fugirem da casa.