

A pessoa é para o que nasce

Caminho entrelaçado entre documentário e jornalismo narrativo

Eduardo Henrique Américo dos Reis*
Universidade de Marília - UNIMAR

Índice

1. Introdução	2
2. Conceituação	3
3. As ceguinhas de Berliner	4
3.1. Vida cotidiana	5
3.1.1. Captação no jornalismo narrativo	7
3.2. Chamado à aventura	8
3.3. Retorno	10
4. Considerações finais	11
5. Referências bibliográficas	12

Resumo

Este artigo discute e apresenta, por meio da análise do documentário “A pessoa é para o que nasce”, de Roberto Berliner, uma possível relação entre a construção criativa do documentário e as práticas de captação da grande-reportagem no jornalismo narrativo. Com base nestes dois estilos de produção,

*Jornalista, especialista em Jornalismo Literário pela ABJL (Academia Brasileira de Jornalismo Literário), mestrando em Comunicação e Cultura na Unimar (Universidade de Marília) e professor de Técnica Redacional em Jornalismo e Técnica de Reportagem, Entrevista e Pesquisa Jornalística da FEMA (Fundação Educacional do Município de Assis).

o artigo busca entrelaçar as propostas e vinculá-las às asserções sobre o mundo por meio de visões menos reducionistas da “realidade”, diferenciando-as do praticado no jornalismo convencional e nos documentários jornalísticos da atualidade.

Abstract

This article discusses and presents, through the analysis of the documentary “A pessoa é para o que nasce” (A person is born for that), by Roberto Berliner, a possible relationship between the creative construction of documentary and practices to capture the big-story in narrative journalism. Based on these two styles of production, the paper proposed the interlacing and link them to the assertions about the world through less reductionist views of ‘reality’, differentiating them from the conventional practice in journalism and journalism in today’s documentaries.

Palavras-chave

Documentário; jornalismo narrativo; captação; produção de não-ficção; Roberto Berliner

1. Introdução

Três irmãs cegas tocam ganzás e cantam pelas ruas de Campina Grande, na Paraíba, em troca de dinheiro. A história de vida das “Ceguinhas de Campina Grande”, como são conhecidas, chamou a atenção do diretor Roberto Berliner, que produziu um curta-metragem de seis minutos – “A pessoa é para o que nasce” – para o Projeto Som da Rua, sobre músicos anônimos. O minidocumentário daria origem ao longa-metragem homônimo (TvZero, 2003, 84 min.), produzido entre os anos de 1998 e 2003.

Ao acompanhar o cotidiano de Maria Barbosa, Regina e Conceição, Berliner não apenas interferiu na realidade e transformou a vida das irmãs com a elaboração do filme, mas permitiu-se também ser tocado no decorrer da história. Para a construção desta narrativa de não-ficção, o diretor utilizou de uma série de técnicas de captação, entrevista, pesquisa e montagem que não só podem contribuir com a compreensão do tratamento criativo das narrativas da contemporaneidade, como também assemelha-se às técnicas utilizadas pelo jornalismo narrativo (LIMA; 2004).

Não se pretende discutir neste artigo questões que englobam as conceituações destas abordagens como arte, mas propor uma relação direta entre as técnicas que possibilitam um tratamento criativo na produção de não-ficção

(MOURÃO; 2005) utilizadas por Berliner e as propostas por um estilo jornalístico que não despreza a profundidade dos temas tratados, humaniza seus personagens e quebra as estrutura básica e reducionista do jornalismo convencional (MEDINA; 2008) e dos documentários jornalísticos.

Para isso, os estudos sobre documentário do professor livre-docente do Departamento de Cinema da Unicamp (Universidade de Campinas), Fernão Pessoa Ramos, e sobre jornalismo narrativo do jornalista e educador, pós-doutor Edvaldo Pereira Lima, compõem o arcabouço teórico deste artigo. Também são utilizadas referências da adaptação da Jornada do Herói feita por Mônica Martinez, da obra “O Cinema do Real”, de Maria Dora Mourão e Amir Labaki (orgs.) e dos pesquisadores Sergio Vilas Boas e Cremilda Medina.

Na atualidade, a produção de documentários, segundo Brian Winston (MOURÃO; 2005), tem sofrido com o que chama de “a maldição do ‘jornalístico’ na era digital”. Essa “maldição” seria uma padronização do formato narrativo de não-ficção nos audiovisuais por meio de abordagens limitadas do real, sem criatividade.

O mesmo tem ocorrido na produção jornalística de profundidade. A construção das grandes-reportagens está restrita às técnicas básicas de captação e edição, ou seja, ao formato de programas televisivos – quanto aos audiovisuais – e à chamada pirâmide invertida (recurso de construção de texto que prioriza a informação mais importante da notícia e apresenta, na sequência, dados de menor relevância) – quanto aos impressos.

Não se trata somente de advogar por uma valorização estilística, mas também acreditar que a abordagem restrita das narrativas de não-ficção menospreza a complexidade dos universos abordados.

Então, acredita-se que a análise do filme “A pessoa é para o que nasce”, relacionada às técnicas de captação, entrevista, pesquisa e montagem do documentário cinematográfico e do jornalismo narrativo, possa enriquecer os métodos de produção de narrativas de não-ficção, independente de suas formas de veiculação – impresso ou audiovisual.

2. Conceituação

Para iniciar uma observação sobre o filme, é necessário delimitar alguns elementos que integram o estudo, como: documentário, jornalismo narrativo, reportagem e narrativas de não-ficção.

John Grierson, fundador do movimento documentarista britânico dos anos 1930, definiu documentário como um “tratamento criativo da realidade”. Fernando Birri, diretor do Instituto de Cinematografia de Santa Fé, na Argentina,

diz acreditar que o cinema tem a capacidade de olhar ao redor, observar e selecionar os acontecimentos na vida real; e que personagens e ambientes reais são as melhores referências para interpretar o mundo moderno em filme (PENAFRIA; 2004).

Nota-se, nestas ideias, a possibilidade do uso da criatividade para compor uma interpretação do mundo por meio do documentário. Não haveria, assim, uma restrição de formatos.

Da mesma maneira, o jornalismo narrativo foge das fórmulas rígidas de estruturação do jornalismo convencional e utiliza de referências narrativas provenientes da literatura (VILAS BOAS, 2003), associado-as às técnicas de captação da reportagem de aprofundamento (entrevistas, documentação e observação, por exemplo). Este estilo de produção jornalística, então, também permite que o jornalista ou autor interprete a realidade observada e a reconstrua de modo criativo, valorizando a voz autoral e a visão de mundo de quem produz. Porém, sem recorrer à ficção.

A reportagem, apesar de ser o campo por excelência para aplicação de uma linguagem mais criativa no meio jornalístico, sofre com delimitação de padrões e formatos, seja nos audiovisuais ou em impressos. Segundo Ramos (2008), na reportagem convencional não há um viés autoral:

A reportagem é uma narrativa que enuncia asserções sobre o mundo, mas que, diferentemente do documentário, é veiculada dentro de um programa televisivo que chamamos *telejornal*. Do mesmo modo que a tradição do filme documentário flexiona uma narrativa com imagens/sons, estabelecendo asserções sobre o mundo, a fôrma do telejornal flexiona a narrativa assertiva sobre o mundo no formato *programa telejornal*. (p. 58)

Ainda segundo Ramos, existem casos, no entanto, que se aproximam da forma enunciativa da tradição documentária. Elas são reportagens mais distantes da cobertura jornalística cotidiana, têm produção mais elaborada e tratam o tema abordado com maior profundidade. Estas reportagens estariam mais próximas do limite com o documentário jornalístico (que normalmente não é exibido no formato “programa telejornal”).

O que se identifica então são elementos entrelaçados que integram a produção de narrativas de não-ficção, mas que são diferentes em seus formatos. O documentário como tratamento criativo da realidade e o jornalismo narrativo – que tem como expressão máxima a própria reportagem, porém com liberdade estilística – pertencem a um grupo que foge às restrições criativas e de interpretação da atualidade.

Já a reportagem convencional e o documentário jornalístico são baseados essencialmente numa proposta de isenção de seus autores e modelos pré-estabelecidos de captação e edição. Por isso, seu reducionismo técnico gera uma incapacidade estética que impossibilita entendimentos mais complexos dos acontecimentos.

3. As ceguinhas de Berliner

Em “A pessoa é para o que nasce”, Roberto Berliner não só observa e seleciona os acontecimentos da vida real de três mulheres, como a própria elaboração do filme só foi possível em razão da alteração na realidade das personagens pela influência do documentarista.

A veiculação do curta-metragem produzido por Berliner possibilitou que as Ceguinhas de Campina Grande fossem convidadas para duas apresentações musicais – uma em Salvador (BA) e outra em São Paulo (SP) – ao lado de músicos internacionais e nacionais, como Gilberto Gil e Naná Vasconcelos, também personagens do longa-metragem. Ao acompanhar esse processo de transição na vida das irmãs e reconstruí-lo, o diretor desenvolve uma narrativa que possibilita a interpretação profunda daquela realidade.

Para facilitar a compreensão e análise do documentário, identifica-se a divisão do longa-metragem em grandes blocos – definidos aqui com base em três etapas da estrutura narrativa mítica da Jornada do Herói, adaptada para o cinema por Christopher Vogler e para a construção de histórias de vida em jornalismo por Edvaldo Pereira Lima e Mônica Martinez (MARTINEZ; 2008). Outras etapas podem ser identificadas no decorrer do filme; no entanto, as descritas a seguir delimitam bem os três blocos principais:

- Vida cotidiana: Apresenta o universo dos protagonistas, revelando conflitos que serão evidenciados na narrativa;
- Chamado à aventura: Situação que rompe com a cotidianidade;
- Retorno: Após a experiência, ocorre a reentrada no mundo cotidiano.

3.1. Vida cotidiana

No primeiro grande bloco, Berliner apresenta as personagens, o espaço em que vivem, como é a rotina diária e quem são as pessoas que integram aquele universo social. Para caracterizar as três portadoras de deficiência visual, o diretor registrou o momento de despertar delas. Com uma lente grande angular,

ele intensifica a tensão da cena ao filmar a difícil missão das mulheres para colocar um simples vestido. Um *travelling* pela casa demonstra a falta de estrutura econômica e os *símbolos de status de vida* que facilitam o entendimento da realidade das personagens.

Com uma câmera fixa, Berliner colhe os depoimentos de Regina, Maria e Conceição. Elas aparecem numa parte interna da casa e, no fundo da imagem, do lado de fora de uma porta, há uma menina sentada no chão. O plano fixo com profundidade possibilita a interpretação de que há mais alguém na composição do grupo, diferente do que aconteceria num cenário neutro, com enquadramento em plano médio no entrevistado – como é comum no documentário jornalístico.

Ainda nesta cena, o diretor faz a opção pelos depoimentos em primeira pessoa. Cada uma das personagens se apresenta, dizendo idade, nome completo, apelido. A opção do uso da entrevista também facilita a caracterização das mulheres por meio da fala, dos gestos e das expressões faciais – detalhes essenciais para o espectador compreender a realidade dos cegos.

Uma prática muito utilizada no filme como um todo, e que aparece neste primeiro bloco, é a “encenação-locação” – quando o diretor pede claramente que o sujeito encene. Ramos define esta encenação como a tomada “realizada na circunstância de mundo onde o sujeito que é filmado vive a vida” (p. 42). É evidente que Berlinder direcionou o posicionamento das personagens na cena e fixou na câmera para atingir seu objetivo. Quanto à discussão ética sobre a encenação, antecipa-se a consonância com a visão de Ramos:

O documentário nasce utilizando-se largamente de estúdios e encenação. Boa parcela dos filmes que compõem o que chamamos de *tradição documentária* utiliza encenação, seja em locação, seja em ambientes fechados, preparados especificamente para a encenação documentária (estúdios). Roteiro prévio detalhado e *encenação* são elementos básicos para a enunciação narrativa documentária. (p. 39)

Depois de apresentá-las, Berliner recorre às imagens das protagonistas transitando pelo centro de Campina Grande, guiadas pela mesma menina que aparece sentada do lado de fora da casa na cena já citada. Maria, Regina e Conceição também tocam seus ganzás num espaço público, complementando, assim, as características da vida cotidiana das mulheres. Estas imagens são feitas, basicamente, com o estilo de observação *fly-on-the-wall* (mosca no muro) – quando o diretor se distancia e observa as cenas sem ser notado pelos sujeitos observados.

Para comprovar que as ceguinhas vivem daquela maneira há muito tempo, foram utilizadas imagens gravadas em preto e branco no ano de 1966 e também em 1981. Além da pesquisa para levantar informações sobre a história das personagens, Berliner usou elementos de entrevista provenientes da história oral para reconstruir o passado e a origem de Maria, Regina e Conceição, sob a ótica das três irmãs. Exemplo disso é a fala de Maria: “Agora o povo fala que nós nascemos assim porque mãe era casada com primo. Aí, é assim. Mas eu acho que não é, não. Foi porque Deus quis mesmo”. O diretor baseia-se somente nas versões contadas pelas personagens para recontar a história dos pais.

Com produção musical de Hermeto Pascoal, Berliner mescla cenas dirigidas, entrevistas e cenas naturais (sem encenação) – sempre com movimentos diversificados de câmara, como *travelling*, panorâmica, *plon G* e até câmeras presas às cabeças das personagens. Por meio da composição entre as músicas cantadas pelas personagens e o conteúdo dos depoimentos, o diretor faz ligações entre episódios e dramatiza a narrativa.

Outros recursos bem utilizados na primeira parte do filme são: a humanização e a descrição de um acontecimento por múltiplas vozes (morte do Silva, o grande amor de Maria).

O bloco, aqui chamado de “Vida cotidiana”, se encerra com imagens de Campina Grande e a entrada do áudio do programa de rádio local “Matutino Borborema”, que anuncia que “as Ceguinhas serão estrelas de cinema” e que o filme está sendo rodado na própria cidade.

3.1.1. Captação no jornalismo narrativo

Além de identificar a estrutura narrativa mítica da Jornada do Herói, é possível destacar, na primeira parte do filme, alguns dos elementos também utilizados na captação de histórias do jornalismo narrativo, como:

- Entrevistas de compreensão: não se limita ao tema que se discute e pode se tornar uma forma de expressão por si. Possibilita “o crescimento do contato humano entre entrevistador e entrevistado” (LIMA, p. 107). Não se restringe a um roteiro ou à pauta;
- Histórias de vida: recurso variável (conforme os objetivos do autor – autobiográficos, entrevistas biográficas, fonte complementar ou suporte de pesquisa), que pode ser relacionado aos métodos de captação da História Oral, utilizado para reconstruir o passado, apresentar personagens e humanizá-los;

- Observação participante: quando o diretor ou repórter acompanha o fato narrado, podendo até interferir nos acontecimentos.
- Memória: é o “resgate de riquezas psicológicas e sociais” que permite chegar “a uma dimensão superior de compreensão tanto dos atores sociais como da própria realidade maior em que se insere a situação examinada” (LIMA, p. 127).
- Documentação: no processo de captação, é essencial para fundamentar o tema tratado e aprofundá-lo. A pesquisa documental também comprova o que está sendo dito pelo narrador. Na primeira parte do filme, a reconstrução em múltiplas vozes do assassinato de Silva vai além dos depoimentos das personagens e utiliza matérias jornalísticas de televisão veiculadas na época para comprovar o fato.

A cena em que a casa das três irmãs é tomada pelos jornalistas, interessados em entrevistá-las sobre o filme que vão estrear, representa um grande diferencial das narrativas de não-ficção de profundidade e as convencionais. A observação participante de Berliner exemplifica claramente como o tratamento humanizado e as entrevistas de compreensão com base na memória e na história de vida ampliam as possibilidades de entendimento daquela realidade.

Como observador e narrador do momento presente, o diretor registra quando os jornalistas – que não estão imersos na realidade que querem narrar – fazem perguntas irrespondíveis ou que induzem as respostas, como: “Vocês já passaram dificuldades? Contem algum momento triste de suas vidas”.

O mesmo ocorre nos documentários que sofrem com a “maldição do jornalístico”. O entrevistado responderia às perguntas sobre determinado assunto, deixando a reconstrução do fato com um formato semelhante às reportagens exibidas nos telejornais. Como afirma Winston:

As normas do jornalismo, as restrições adequadamente aplicadas para limitar as mediações jornalísticas – em essência, que o jornalismo deve ser sempre não intervencionista -, tornaram-se as normas e as restrições para os documentaristas. Isso é uma perda maciça, porque limita demasiadamente a expressão do documentário como “tratamento criativo”. (p. 24)

A imersão, tanto no jornalismo narrativo quanto no documentário, então, é elemento essencial de captação para o tratamento criativo da realidade. Ela expande a possibilidade do uso de recursos narrativos, respeita as personagens, amplia a compreensão e interpreta os acontecimentos através de uma comunicação que valoriza a experiência e a sensibilidade humana.

3.2. Chamado à aventura

Na segunda parte do longa-metragem, outras etapas da Jornada do Herói são identificadas, como:

- **Travessa do Primeiro Liminar:** Após aceitar a aventura, o protagonista se encontra no limite entre o mundo conhecido e o desconhecido. Este momento está representado em “A pessoa é para o que nasce” na cena em que as irmãs saem do elevador e tem o primeiro contato com o ambiente de ensaios do Percpan, o festival internacional de percussão em que vão se apresentar, em Salvador (BA).
- **Encontro com a Deusa:** A assimilação dos atributos do sexo oposto coloca o herói em contato com os padrões arquetípicos do masculino e do feminino.

Este é o momento do longa-metragem que mais contribui com os debates sobre a imersão. É nesta parte que Roberto Berliner passa de observador, de narrador oculto da história, para personagem. Maria, a líder das três irmãs, dá a entender que está apaixonada por ele, o que o obriga a mudar de posição na história.

A inclusão na montagem do filme da cena em que o diretor vai até o quarto de hotel em que as irmãs estão hospedadas para esclarecer o tipo de relação existente entre as personagens e o cineasta contraria totalmente a falsa isenção pregada pelos documentários jornalísticos e reportagens convencionais. Berliner assume a responsabilidade pela intervenção e transformação na vida das personagens.

Cenas assim, de bastidores e com participação do diretor como personagem, esclarecem determinados pontos normalmente omitidos em práticas convencionais. Nesta segunda parte, o cineasta destaca – além do contato das personagens com outra realidade, com o desconhecido – as visões de pessoas conhecidas sobre a música das irmãs.

Os depoimentos destas personagens, que acompanharam as apresentações das Ceguinhas de Campina Grande, são fundamentais para representar a história narrada como um todo.

A fala emocionada do percussionista Naná Vasconcelos, por exemplo, ignora que, no passado, as irmãs tocavam e cantavam nas ruas apenas para sobreviver: “É a tradução do amor à música”, diz ele. O músico pernambucano Otto apresenta uma perspectiva otimista quanto ao futuro artístico das ceguinhas ao afirmar, após uma das apresentações, que “agora que começou”. Outro depoimento que liga passado-presente-futuro é de uma mulher que lamenta: “Elas ainda não têm um disco gravado.”

Berliner expõe ao espectador sua visão ao demonstrar que se trata apenas de um momento mágico na vida delas, como um sonho, e que aquilo pode passar. Este momento vai desde um passeio encenado na Avenida Paulista, em São Paulo, até os aplausos do público.

A etapa da Jornada do Herói chamada “Caminho de Volta” – quando as personagens se preparam para retornar ao cotidiano – finaliza o segundo grande bloco do filme. Na cena, Gilberto Gil, mestre de cerimônia do show no Teatro Alfa, em São Paulo, pede para as irmãs cantarem a última música. Ao terminar de cantar, Maria pergunta: “Agora, quando eu vou voltar, meu Deus?”. Gil responde: “Você volta logo. Eles (a platéia) vão pedir pra vocês voltarem logo, não é?”. A cena também representa a sensibilidade do diretor para construir a narrativa com técnicas de edição:

A construção cuidadosa, arquitetada com critério para sintetizar o âmago de toda uma viagem de compreensão ao centro do território do desconhecido, ao âmbito do complexo. E mais perguntas. Cujas respostas não estarão necessariamente ali, mas que farão o leitor conjecturar, lançar-se, quem sabe, ao novo círculo de perguntas e sondagens, a novas esferas da ordem hierárquica das realidades intersectadas, justapostas, interpenetradas. (LIMA, p. 170)

O segundo bloco termina com o espectador se perguntando: o que aconteceu com as irmãs depois disso?

3.3. Retorno

Num *travelling* que acompanha Dalvinha, a filha de Maria, do beco em que as irmãs moravam até a nova casa, o diretor afirma a mudança gerada na vida das personagens. Com o dinheiro que receberam nas apresentações, elas compraram uma casa melhor, na rua principal do bairro.

Porém, a experiência transformadora fez o retorno ao cotidiano também ser alterado. Maria, a personagem que mais se permitiu tocar pela produção do filme, pelas viagens, e momentos de gravação encenados, mudou sua postura. A realidade imaginada por Otto não ocorreu. Maria, a líder das irmãs, permanece em casa enquanto Regina e Conceição voltaram para a rua para pedir esmolas – só que agora sem cantar ou tocar seus ganzás; apenas pedem.

Para fechar o filme, Berliner fez imagens – encenadas – das ceguinhas prontas para dormir recordando de tudo o que passaram, dos lugares, das pessoas, de quando o diretor pediu para elas encenarem algo e de como as acom-

panhou. Ou seja, a todo instante o diretor deixa claro sua interferência na história, porém, sem criar, sem ficção.

Como se tudo tivesse sido realmente um sonho, o diretor retoma a história em imagens e as cobre com falas das irmãs: “É por isso que o povo diz que tem hora que o cego vê. Vê quando tá sonhando”, diz Regina. Depois, as imagens retornam ao quarto. Elas estão na cama, dormindo (ou encenando), e a câmera faz uma panorâmica vertical para cima, para em supino e fecha com um *fade in*.

A última cena mostra imagens de uma praia acompanhadas pela narração de Maria, que conta um sonho que teve com o mar. As três irmãs aparecem na cena, elas tiram as roupas e entram na água em passos lentos. Assim, Berliner relaciona o título do filme à história vivida por elas e a um “retorno ao útero”, uma volta ao início.

4. Considerações finais

As técnicas aplicadas no filme “A pessoa é para o que nasce” exemplificam as infinitas possibilidades existentes para a produção de não-ficção. O estilo narrativo e criativo se diferencia do que é tratado com moldes e fôrmas do “jornalístico”. Porém, como é possível notar, o uso de técnicas, principalmente de captação, do jornalismo narrativo amplia a gama de opções para a construção de narrativas de não-ficção.

Ao contrário do conhecido formato padrão e da isenção jornalística, “A pessoa é para o que nasce” faz asserções sobre o mundo real não com o objetivo de retransmiti-lo friamente, mas sim de descrevê-lo e interpretá-lo com profundidade.

Então, o documentário não trata de mera informação, mas de uma verdadeira visão sobre o mundo real, sobre a atualidade. Há identidade no filme. Há voz autoral. Esta é “a arte de tecer o presente” que, segundo Medina, “é aquela que entende a narrativa como uma das respostas humanas diante do caos” (p. 47):

Dotado da capacidade de produzir sentidos, ao narrar o mundo, a inteligência humana organiza o caos em um cosmos. O que se diz da realidade constitui outra realidade – a simbólica. Sem essa produção cultural – a narrativa – o humano ser não se expressa, não se afirma perante a desorganização e as inviabilidades da vida. (p. 47-48)

O que o jornalístico não permite é exatamente esta afirmação perante o caos. Ele apenas o apresenta e se afasta. Tanto o documentário jornalístico quanto o jornalismo convencional entregam a informação ao receptor e o abandonam em seguida. Não há afirmação. Não há tentativa de uma compreensão mais ampla.

Para que ocorra este aprofundamento no “tratamento criativo da realidade”, as propostas do jornalismo narrativo transformam-se num banquete de oportunidades muito bem aproveitado por Berliner.

O filme demonstra uma real distinção entre documentário e jornalismo. Berliner valoriza o que o documentário jornalístico ignora, principalmente quando à possibilidade de intervenção na realidade. Mas o diretor enriquece sua narrativa ao imergir, entrelaçar técnicas do jornalismo narrativo e possibilitar que o espectador desenvolva uma nova forma de compreender o tema abordado.

5. Referências bibliográficas

- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura.** – Barueri, SP: Manole, 2004.
- MARTINEZ, Monica. **Jornada do Herói: a estrutura narrativa mítica na construção de histórias de vida em jornalismo.** – São Paulo: Annablume, 2008.
- MEDINA, Cremilda. **Ciência e Jornalismo: Da herança positivista ao diálogo dos afetos.** São Paulo: Summus, 2008.
- MOURÃO, Maria Dora & Labaki, Amir (Orgs.). **O cinema do real.** - São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- PENAFRIA, Manuela (2005), “**O filme documentário em debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico**”, in António Fidalgo, Paulo Serra (Orgs.) *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã, Estética e Tecnologia da Imagem, Vol.1, III Sopcom, VI Lusocom, II Ibérico*, UBI, pp.185-195.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?.** – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- VILAS BOAS, Sergio. **Perfis: e como escrevê-los.** – São Paulo: Summus, 2003.