



## **Análise de Elementos de Edição no Documentário “Ônibus 174” Debatendo o Espetáculo<sup>1</sup>**

Autora: Karise Brustolin Piasecki <sup>2</sup>

Professor Orientador: Gustavo Henrique Giaretta  
Faculdade de Pato Branco – FADEP

### **Resumo**

As obras de ficção surgiram e ganharam o gosto popular. Estabeleceram suas características, e não permitiram, assim, que as obras de não-ficção firmassem suas próprias. Os documentários se desenvolveram no meio cinematográfico e documental baseado nos moldes do cinema ficção. Essa dificuldade de se distinguir as características particulares do gênero não-ficção, chegando a confundi-las com o deslumbre do roteiro e o áudio-visual, ou seja, a magia ficcional promove um estado social denominado Espetáculo. Este se apresenta à sociedade como participante assídua do deslumbre de sons e imagens, o que reage numa dependência cíclica mútua entre Espetáculo-Sociedade. Para ilustrar esse pensamento, utiliza-se o documentário Ônibus 174 (2002). A obra, que relata um seqüestro, foi escolhida por apresentar uma edição que pode motivar os espectadores a valorizarem apenas uma das versões do caso.

### **Palavras-chave**

Documentário; Espetáculo; Voz do documentarista;

### **1 Introdução**

Este trabalho – prévia de um artigo de conclusão de curso - analisa os elementos de edição: cortes de imagem, sobreposições e *OFFs*, que o documentarista, José Padilha, faz uso no documentário Ônibus 174, na possível tentativa de motivar os receptores a apreciarem o caso sob a perspectiva dele. Foi idealizado com o intuito de apontar uma visão crítica do documentário, e assim, proporcionar aos leitores outra possibilidade de discernimento sobre o documentário que relata o seqüestro ao ônibus 174, pretender abordar a espetacularização que se pode promover em uma obra fílmica de não-ficção a partir dos elementos de edição: corte de imagem, sobreposição e sonorização.

Para provocar esse possível novo pensamento a respeito do documentário, este trabalho pretende abordar a espetacularização que a obra fílmica em questão promove acerca da vida do seqüestrador - Sandro Rosa do Nascimento, 21 anos, menino de rua -;

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Intercom Junior, na Divisão Temática de Jornalismo, do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul.

<sup>2</sup> Acadêmica do sétimo período do curso de Comunicação Social – Habilitação Jornalismo da Faculdade de Pato Branco (FADEP). E-mail: karise.jornalismo@hotmail.com



a super valorização da sequência de erros – já admitida – do grupo de operações especiais da polícia; e a irrelevância acerca da vida da refém – Geisa Firmo Gonçalves, 20 anos, professora – que faleceu na ocasião, com quatro tiros.

Na busca de identificar essas formas que o documentarista utilizou para se alcançar o Espetáculo, pretende-se estudar a motivação que os elementos de edição que serão abordados propõem aos espectadores do documentário dirigido por José Padilha. Visto que, em pouco mais de 1h56min de duração, o filme aborda, cerca de, 56 minutos apenas a vida do seqüestrador Sandro do Nascimento. Esse tempo traz depoimentos de um sociólogo, assistente social e amigos de Sandro, onde percebe-se uma tentativa de justificar o ocorrido no ônibus, pelo fato do seqüestrador ter sofrido na infância e não ter sido contemplado com boas oportunidades. Enquanto, contabiliza-se apenas 55 segundos falando da vida da outra vítima - Geísa Gonçalves -, suas expectativas de futuro, quais eram seus amigos e o que sua família sentirá com a ausência dela.

O documentário, composto por depoimentos de policiais que participaram da operação, depoimentos dos demais reféns sobreviventes e por cenas cedidas por canais de Televisão que cobriam o fato, conta também com longas falas argumentadas do sociólogo Luiz Eduardo Soares e da assistente social Yvonne Bezerra de Mello – que acompanhou Sandro desde pequeno -, os quais apontam o posicionamento da sociedade, perante meninos de rua, como culpado pelo mau temperamento de Sandro do Nascimento, resultando em um crime.

Em um primeiro momento, a presente análise discursará brevemente sobre filme de não-ficção e sua relação com os filmes de ficção, seu surgimento e características similares que os dois estilos apresentam. Segundo o escritor sociólogo e estudioso das formas de comunicação através das artes, Arthur Omar (1978), esse enlace que as obras de não-ficção têm com as de ficção, em função da primeira ter nascido da segunda, promove um estilo denominado Espetáculo, o qual será, brevemente, apresentado em um segundo momento e relacionado com o documentário em questão: Ônibus 174.

Em um terceiro, e último, momento desta análise, serão observados trechos do documentário, e detalhamento acerca da edição, em que se podem perceber essas constatações sobre espetáculo e posicionamento do documentarista a respeito do tema central, o seqüestro do ônibus 174, sobre a vida do seqüestrador Sandro Rosa do Nascimento, e a respeito da atuação da polícia do Rio de Janeiro.



## **2 Problema de pesquisa**

Neste artigo, o problema de pesquisa diz respeito a análise de estratégias de produção de sentido a partir de elementos particulares de edição do documentário “ÔNIBUS 174”.

Para tanto, parte-se do pressuposto de que há no documentário, uma tentativa de inversão de lógicas, pois ao contar a história de Sandro Rosa do Nascimento, o documentário, de forma sutil, mostra que o “bandido” tinha suas razões para ser bandido, e que a própria sociedade também contribui para a formação do “Sandro bandido”. Outro pressuposto é o de que o roteiro do filme apresenta os diversos equívocos que uma polícia, despreparada, cometeu durante as 4,5 horas de seqüestro.

## **3 Objetivos**

### **3.1 Geral**

O principal objetivo deste artigo é identificar quais artefatos o documentário utiliza para atingir a espetacularização dos fatos e de que maneira esses artefatos contribuem para essa espetacularização dos fatos que constroem o seqüestro a um ônibus, ocorrido na capital fluminense, em junho de 2000.

### **3.2 Específicos**

- 1) Desenvolver uma breve revisão teórica a respeito do cinema e das suas contribuições para o gênero documentário;
- 2) Verificar como se manifestam as formas de espetacularização midiática na roteirização do filme. O que é o ‘espetáculo’ no geral e de que forma ele se manifesta no documentário Ônibus 174;
- 3) Identificar as estratégias de produção de sentido (espetáculo) que invertem as lógicas sociais (moçinho x bandido) (análise propriamente dita dos elementos do documentarista José Padilha)

## **4 Referencial Teórico**

### **4.1 Cinema - ficção e não-ficção**

Várias foram as tentativas de se rodar fotografias em série. Mas, o surgimento do cinema é considerado no ano de 1895, quando o pai dos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière exibiu em público um filme produzido por eles. A obra, assistida por cerca de 30 pessoas, as quais receberam a novidade com grande aceitação, foi produzida



por um aparelho confeccionado pelos irmãos, chamado “cinematógrafo” (máquina de filmar, revelar e projetar). (STAM, 2003)

As primeiras obras de fotografia em movimento, primórdios do cinema, eram de cunho científico, pois elas proporcionavam a oportunidade de se estudar cada movimento do objeto registrado, um cavalo correndo, por exemplo. (EISENSTEIN, 2002)

O primeiro filme de ficção-científica, com o intuito de entreter, foi produzido em 1902, “Viagem à Lua”. Seu criador, o famoso mágico francês George Mèliès, aperfeiçoou a criação dos irmãos Lumière e dentre seus muitos testes, sem querer, desenvolveu o que é considerado o primeiro efeito especial, o “*stop-motion*” e a filmagem quadro-a-quadro, que promove a sensação de um objeto estático estar sem mexendo. (STAM, 2003)

#### **4.2 Documentário – a não-ficção**

As primeiras obras documentais são consideradas as captações dos irmãos Lumière, bem como o filme “Nanook, o esquimó” de Robert Flahert, em 1922. Estas obras apresentavam cenas simples do cotidiano e objetivavam registrar as atividades corriqueiras desempenhadas. (ALTAFINI, 1999)

O cinema ficção, precursor desta forma de arte, possui características expressivas que vão da imagem ao som, tendo como objetivo à forma com que o espectador irá perceber a mensagem transmitida pela obra:

[...] o cinema criou sua própria linguagem, composta pelos movimentos de câmera, montagem, enquadramentos, trilha sonora, ruídos, iluminação e, mais tarde, a cor. (em fase de elaboração)<sup>3</sup>

As obras fílmicas de ficção, após a primeira fase com a função apenas para estudo científico, começaram a abordar a vida real, porém, trabalhando o que se tinha como real e procurando torná-lo lúdico e exagerado, e ser cada vez mais explorado para fins de descontração e entretenimento. O cinema não-ficção, utilizando os mesmos artefatos da ficção para capturar as cenas e editar o material, continuou operando com sua função inicial de documentar a vida real e/ou ensinar sobre determinado assunto e mantê-los

---

<sup>3</sup> A Transposição da Linguagem Literária para a Linguagem Cinematográfica Tomando como Objeto de Estudo o Romance e o Filme Lavoura Arcaica, de autoria de Danielle Takeuti da Paz, Juliana Almeida Paes do Lago Marcela de Masi, Priscilla Carnellós Gallo, Ricardo Clausen Sigwalt, a ser editada pela Ed. UNICENP, 2006



reais, sem exageros ou quais quer alteração da realidade encontrada. (ALTAFINI, 1999)<sup>4</sup>

Sendo assim, cada estilo, ficção e não-ficção, teria suas próprias características de operação, já que eles vislumbram finalidades diferentes. Porém, a personalidade do precursor, cinema ficção, é tão peculiar e expressiva que não permitiu que seu descendente, cinema não-ficção, criasse personalidade própria e trabalhasse independente da ficção. Pois, além da produção passar por etapas muito parecidas de capturação e edição de imagens, o posicionamento do espectador é idêntico nas duas obras. Indiferente de ser ficção ou não-ficção, o espectador mantém uma postura igual frente ao conteúdo dos dois estilos de obra. Sua função será apenas de espectador, ele assiste a qualquer uma das obras mantendo afastamento máximo e seguro do caso, seja ele verídico ou não. (OMAR, 1978)

Omar afirma que as características que o cinema ficção enraizou são tão fortes que não permitiram que as características próprias do documentário, não-ficção, se firmassem. Desta maneira, ele garante que o discurso das obras fílmicas documentais não têm autonomia em relação ao discurso das obras fílmicas de ficção.

O documentário tal como existe hoje é um subproduto da ficção narrativa, sem conter em si qualquer aparato formal e estético que lhe permita cumprir com independência seu hipotético programa mínimo: documentar. (OMAR, 1978, p. 180)

Esta linha de raciocínio não pretende afirmar que o documentário possui um caráter inexistente, mas que o mesmo está fundamentalmente embasado no cinema ficção, o que o torna dependente e, até mesmo, podendo confundir-se um gênero com o outro:

Não queremos dizer que o documentário não exista. Mas o modo de aparecer do seu objeto, o modo de construir a existência desse objeto é rigorosamente idêntico ao do filme de ficção, e, por conseguinte, não constitui uma opção real frente a ele. (OMAR, 1978, p. 181)

O cinema, ao se tornar objeto de entretenimento, passa a conduzir o desenvolvimento, crescente, das suas produções para o campo da similaridade com o real. E desta forma, poderia atrair mais espectadores a fim de motivar o reflexo com sua vida. Pensando assim, para este mesmo autor, o cinema opera o mais real possível e, enquanto inversamente, o documentário opera o mais fictício possível, visando motivar o sentido da ilusão e da impressão que a imagem, trabalhada, apresentada iria causar:

---

<sup>4</sup> Texto na íntegra disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-Brasileiro.html> Acessado em: 6 de abril de 2009.

na medida em que o cinema narrativo de ficção determina o cinema documentário, poderíamos dizer que o cinema de ficção trabalhava como sendo o real (mesmo que fosse um real fictício) é o mesmo que o documentário reapresenta como sendo ficção (mesmo que seja uma ficção real). (OMAR, 1978, p. 181)

Essa dependência de características funcionais paralelas presentes nas obras fílmicas ficcionais e as documentais gera um ponto em comum: o espetáculo. Para o estudioso Guy Debord, o espetáculo é um advento que faz parte da sociedade, onde se valorizam mais imagens aos fatos em si (DEBORD, 1997). O âmbito da ação (o que é apresentado) entrando em discussão com o âmbito passivo da segurança das poltronas (o seguro espectador) gera a ilusão de que pode-se participar do desenvolvimento do momento em questão, mas, não se pode participar efetivamente desse momento e nem mudá-lo, o que se permite é apenas o deslumbramento com o espetáculo e essa ilusão. (OMAR, 1978) A ilusão é um dos fatores que alimenta o imaginário e mexe com os brios de cultura, personalidade e criação de cada espectador. Esse “mexer com os brios”, através da imagem e sons, promove discussões e reflexões, positivas e/ou negativas, acerca do tema abordado nas obras fílmicas.

A ilusão de um domínio (poder). Eu, como espectador, acredito dominar pelo conhecimento o que o filme o que o filme exhibe. Eu conheço e estou sabendo. Mas essa ilusão (ou “sensação”) se instaura justamente porque, para nós, o objeto já está irremediavelmente perdido, e porque não somos parte dele, nem podemos inserir nossa participação, um objeto morto, e por conseguinte, o antônimo de objeto sob domínio. Domínio implica em relação viva, interação. Assim, pode-se diferenciar dois mundos. O mundo da participação simplesmente, mundo de ação e gesto. E o mundo dado como espetáculo. (OMAR, 1978, p. 189)

O envolvimento do fato estudado, da obra fílmica documental e o desenvolvimento das várias opiniões sobre o fato que ela irá disseminar é uma combinação entre pesquisa e argumento, os quais são remontados e redistribuídos em cenas, que são discutidas e postas em prática pelos documentaristas responsáveis pela roteirização e produção do filme.

O professor de história da arte, Bill Nicholls, define essas pesquisas, argumentos, remontagens e redistribuição de cenas como: a *Voz* do documentário e o detentor dessa voz é o Documentarista. Essa voz é representada pelo roteiro, narração, captação e escolha das cenas a serem utilizadas no material final e a edição – luz, sombras, sonorização (NICHOLLS, 2005).

Assim, para Nicholls, as emoções que o documentário pode sugerir que o espectador sinta conseqüentes da *voz*, são promovidas pela união dos elementos áudios-visuais. Essa união de elementos na apresentação do assunto ou um do fato estudado pode passar a ser interpretado pelo receptor de maneira tendenciosa e como a verdade absoluta sobre aquele caso. “Por nossa conta em risco, acreditamos no que vemos e no que representa o que vemos” (NICHOLLS, 2005, p. 19).

#### 4.3 O documentário oficial do sequestro ao ônibus 174

O documentário “Ônibus 174” como seu próprio nome sinaliza, pretende relatar em caráter oficial o seqüestro ocorrido ao ônibus na capital fluminense, no ano de 2000. O seqüestrador, Sandro do Nascimento, manteve o motorista e os passageiros como reféns por cerca de quatro horas e meia. O grupo de operações especiais – BOPE – comandou as negociações.

O conteúdo do documentário contempla, principalmente, os seguintes momentos: breve resumo, em cerca de 36 palavras, sobre o acontecimento;

depoimentos de meninos de rua, apontando como é sua vida e o quão é sofrida e aventureira, a falta de oportunidades; depoimentos de meninos de rua amigos de Sandro falando o que ele esperava da vida e quais eram seus medos; cenas, extraídas dos canais de televisão que acompanhavam o caso *ao vivo*, são mescla com *OFFs*, imagens e depoimentos em estúdio e em ambiente externo; depoimentos de alguns policiais que participaram da operação e seus desdobramentos, lembrando desde quando chegaram no ônibus até os últimos minutos do caso, as conversas com Sandro (de início não sabiam seu nome, chamavam-no de Sergio), as dicas aos reféns, sua falta de equipamentos de comunicação interna, e a dificuldade de controle da situação em relação aos repórteres e aos curiosos que rodeavam a cena, relatos sobre a situação do policial carioca; depoimentos de reféns que relataram cada momento do seqüestro, a primeira reação de Sandro dentro do ônibus, as ações da polícia para coagi-lo, o que Sandro dizia, o que eles faziam para manter a calma, o que pensavam sobre suas vidas ao se depararem com uma arma apontada contra si; depoimentos da assistente social Yvonne Bezerra de Mello, que trabalhou junto a Sandro desde pequeno, lembrando como era sua vida de menino de rua, de que forma ele entrou para esse grupo, como ele



sobreviveu a chacina da Candelária, como ele passava seus dias, sua dificuldade de conseguir uma boa chance para uma vida mais digna; depoimentos do sociólogo Luiz Eduardo Soares, que relata a todo momento a situação social brasileira, a hipocrisia humana e destaca as possíveis motivações que levaram Sandro a cometer aquele crime, tenta justificar o comportamento anti-social e perigoso de Sandro conforme as duas imagens em anexo a seguir (cenas ilustrativas retiradas do documentário);



Contempla também, o depoimento do professor do grupo de capoeira que Sandro frequentou e, logo depois, abandonou por optar pelas drogas e falta de auto motivação; depoimentos tristes e encorajadores da tia de Sandro, que contou a história de vida do sobrinho que cresceu na rua, seu trauma por ver a mãe ser assassinada quando ainda tinha sete anos, sua insegurança com a vida e as medidas sócio-educativas que teve que cumprir em centros de reabilitação para menores de idade; depoimentos detalhados do carcereiro que trabalhava na prisão em que Sandro ficou detido e fugiu, cenas das celas imundas e pequenas, falas solidárias e compreensivas - conforme as duas imagens em anexo acima (cenas ilustrativas retiradas do documentário); depoimentos saudosos e sentidos da mulher que acolheu Sandro



como filho após a fuga da prisão, cenas do quarto do jovem, as lágrimas de uma mãe que acreditava que seu filho teria cometido aquele crime por insegurança, timidez e medo - conforme as duas imagens em anexo a esquerda (cenas ilustrativas retiradas do documentário);

uma curta fala em *OFF* de um parente do sexo feminino da refém vítima, Geísa Gonçalves; um resumo em cerca de 15 segundos sobre o desfecho do caso após a morte da refém e do seqüestrador.

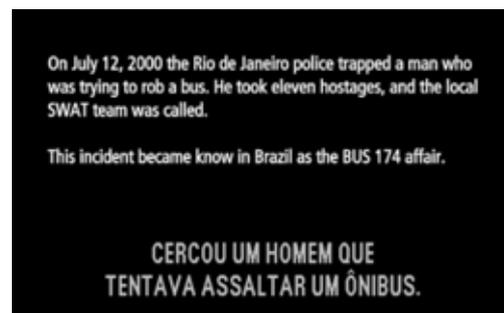
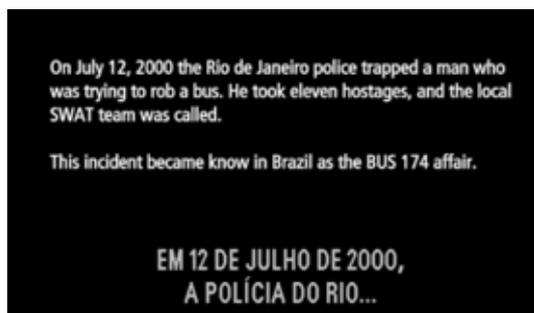
As cenas relatadas, brevemente, acima e a forma com que as mesmas foram dispostas e apresentadas no decorrer do filme documentário conduziram a uma leitura que pode levar ao entendimento de uma supervalorização para com o espetáculo da situação e da vida de Sandro do Nascimento, ou seja, a vida sofrida e carente de amor e educação de um menino de rua pode ser mais interessante e instigante aos olhos do público que o relato do caso sem supervalorizar nenhum dos lados em questão.

A maneira em que as cenas estão dispostas e os recursos de edição que foram utilizados neste documentário sugeriram a compreensão de que o documentarista, José Padilha, tenta justificar a ação do bandido por meio de depoimentos que abordam a sociedade e a vida do seqüestrador. A partir desses relatos, como o da obra estudada neste trabalho, pode-se perceber como a *voz* do documentarista pode efetivamente subsidiar a tendência de discernimento do caso em questão.

Para o professor Nicholls, essa tendência que os cineastas podem dar às suas obras provém de suas raízes, conceitos sócio-culturais e experiências de vida. “A voz do documentário transmite qual é o ponto de vista social do cineasta e como se manifesta esse ponto de vista no ato de criar o filme.” (NICHOLLS, 2005, p. 76)

A *voz* do documentarista José Padilha está implícita já na primeira cena do documentário oficial do caso ônibus 174. O filme traz em seus primeiros segundos uma tela preta e legendas brancas com as seguintes informações: “Em julho de 2002, a polícia do Rio cercou um homem que tentava assaltar um ônibus. Ele fez 11 reféns e o BOPE foi chamado. O incidente ficou conhecido como o caso do ônibus 174”.

Nas seguintes palavras escolhidas por José Padilha e sua equipe - “[...] a polícia do Rio cercou um homem que tentava assaltar um ônibus.” – já é possível ouvir a *voz* do documentarista - conforme as duas imagens em anexo a seguir (cenas ilustrativas retiradas do documentário), uma vez que, se permite entender que a polícia iniciou a ação, para assim, provocar a reação de um homem que aparenta, segundo o esta frase,



nem ser tão perigoso ou, até mesmo, promover um pensamento de que o que ele fazia era honesto. O espectador pode ser motivado a compreender o caso, logo de início, sob uma perspectiva trabalhada e não a do fato em si, fielmente relatado.

O conteúdo da desta obra fílmica de não-ficção, apresenta ainda trilhas sonoras específicas e que permitem ouvir-se a *voz* do documentarista no momento em que algum policial depõe, por exemplo. Sons de tambores e músicas orquestradas pesadas acompanham a fala desses policiais. Por outro lado, ao se prestar atenção na sonorização que se faz uso nos depoimentos da tia e “mãe” de Sandro, é possível notar o som calmo e pode remeter a um sentimento de perda e dor.

Outro momento em que é possível destacar a *voz* do documentarista é ao se exibir o depoimento do carcereiro. O depoimento se dá dentro da prisão, já desativada, e traz cenas das selas em condições sobre humanas de habitação e convívio. Dentre suas palavras, vírgulas, tom de voz e expressão facial o carcereiro não aborda os motivos que levaram Sandro a ser preso, nem se ele já havia alguma família ao sofrimento; o carcereiro conta que Sandro tinha bom comportamento e ele que não o condena por fugir, pois como as cenas podem ilustrar, as condições da cadeia eram extremamente precárias.

Versando sobre as várias manifestações em que a *voz* se faz presente nas obras documentais, Nicholls destaca a edição como uma das mais frequentes:

[...] a voz do documentário fala através de todos os meios disponíveis para o criador. Esses meios podem ser resumidos como seleção e arranjo de som e imagem, isto é, a elaboração de uma lógica organizadora para o filme. (NICHOLLS, 2005, p. 76)

Nicholls avalia que essa *voz*, utilizando-se da força que o espetáculo das imagens e dos efeitos sonoros podem ter sobre os espectadores, capacita as compreensões para um desfecho em comum e mais amigável a uma das versões.

O professor gaúcho Rogério Ferrer Koff, em seu livro sobre espetáculo e cinema, afirma que “o entretenimento e o espetáculo prevalecem sobre a qualidade da informação” (KOFF, 2005, p. 103). Esta afirmativa garante que, imagens e sons que provocam a surpresa e a atenção do espectador com intuito de gerar um maior número de comentários é mais importante que o conteúdo da obra em si. É mais importante desenvolver e fomentar a espetacularização do caso que informar, esclarecer ou lembrar o conhecimento mais próximo possível àquela realidade.



### Considerações Finais

As análises, presentes neste trabalho, referentes às obras fílmicas de ficção e não-ficção, espetáculo e voz do documentarista, tendo como objeto de estudo o documentário “Ônibus 174” (2002), permitem que se perceba como a seqüência cenas, a escolha das imagens, dos efeitos visuais e sonoros, podem manifestar uma força diferenciada no discernimento do espectador e provocar nele uma restrição à leitura da obra.

É possível considerar que o primogênito ato de documentar uma experiência ou uma cultura, às vezes, pode incorporar o *glamour* estético e ideológico da ficção se assim o documentarista o quiser, e, desta forma, apresentar uma realidade maquiada e tendenciosa. Essa possibilidade de divergência entre a realidade e a obra documental que a representa pode resultar em opiniões pré-programadas sobre o caso em questão.

Nicholls garante um dos pontos que este trabalho pretendeu discutir em “Ônibus 174”: a voz do documentarista influencia na apreensão e compreensão da realidade abordada no filme, seja ele sobre a cultura de um povo ou um evento / acontecimento social marcante. “A voz do documentário é, com muita freqüência a voz da oratória. É a voz do cineasta que tenciona assumir uma posição a respeito de um aspecto do mundo histórico e convencer-nos de seus méritos”. (NICHOLLS, 2005, p. 79)



## Referências

ALTAFINI, Thiago. Cinema Documentário Brasileiro – Evolução Histórica da Linguagem.

**Biblioteca de Ciências da Comunicação (BOCC)**. Disponível em:

<http://www.bocc.ubi.pt/pag/Altafini-thiago-Cinema-Documentario-brasileiro.html> Acessado em: 6 de abril de 2009.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

EISENSTEIN, Sergei. **A Forma do Documentário**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

KOFF, Rogério Ferrer. **A Cultura do Espetáculo: Sete Estudos Sobre Mídia, Ética & Ideologia**. Santa Maria: Facos, 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

OMAR, Arthur. **O Antidocumentário, provisoriamente**. Revista de Cultura Vozes, 1978. Edição 1. Volume LXXII, nº6.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.