

O documentário de Grierson visto pelas lentes críticas de Paulo Emílio e Siegfried Kracauer.

ARTUR SINAQUE BEZ*

Neste artigo comparamos duas leituras acerca da obra e das propostas do escocês John Grierson, cineasta e produtor que encabeçou a Escola Inglesa de Documentários. A primeira delas está em *Theory of film: the redemption of physical reality* do alemão, crítico da cultura e teórico do cinema, Siegfried Kracauer (KRACAUER, 2001) ¹. A segunda, em alguns artigos que foram compilados na obra *Crítica de cinema no suplemento literário* (GOMES, 1989) ² do brasileiro, crítico e teórico do cinema, Paulo Emílio Salles Gomes. Sobretudo, tentamos aqui compreender como os autores pensavam a atuação de John Grierson, sua importância para o documentário e para o cinema de pretensões realistas. Para tanto, selecionamos trechos pontuais dos textos, nos quais o assunto central é o documentário e a obra deste escocês que se tornou tão importante para o cinema.

Kracauer e Paulo Emílio publicam seus textos entre o final da década de 1950 e início da década de 1960 – época de grande renovação do documentário com as novas possibilidades do som direto e da câmera leve de 16 mm. Era um momento de inovação da linguagem, quando novos movimentos passavam a criticar as posturas da Escola Inglesa – destaque para o *cinema direto* norte-americano –, o que não quer dizer que o modelo de Grierson havia sido deixado de lado. Pelo contrário, é quando suas lições para a realização do documentário com funções educativas começam a se expandir para os países do então denominado “terceiro mundo”, como o Brasil.³

* Graduado em História pela Universidade Estadual Paulista (FCL UNESP/Assis). Mestrando do programa de pós-graduação em História pela FCL UNESP/Assis. Bolsista FAPESP desde 08/2009.

¹ O livro foi originalmente publicado em inglês como o título *Theory of film: the redemption of physical reality*, no ano de 1960. Tivemos acesso à edição em espanhol: KRACAUER, Siegfried. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Trad. Jorge Hornero - Barcelona, Paidós, 2001. Optamos por citar o título do livro em inglês, como no original, em todas as citações a partir daqui.

² Selecionamos três artigos – *A lição inglesa*; *A ideologia de Grierson* e *A ação de Grierson*; todos publicados no primeiro dos dois volumes da obra: GOMES, Paulo Emílio Sales. *A lição inglesa*. In: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Crítica de cinema no suplemento literário* – Volume I/Paulo Emílio Salles Gomes – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

³ Outro exemplo de concentração sobre a obra de Grierson que nos interessa e merece ser citado – apesar de não fazer parte do presente estudo – surge na Argentina, com Manuel Horacio Giménez, aluno de Fernando Birri no Instituto de Cinematografia da UNL (Universidad Nacional del Litoral), mais conhecido como Escola Documental de Santa Fé. Em 1961 o Editorial Documento – órgão do

Se quisermos compreender como Grierson é pensado nas duas obras devemos nos concentrar nos propósitos de cada uma delas. Começaremos pelo livro de Siegfried Kracauer e depois adentramos pelos pequenos artigos da crítica de Paulo Emílio.

Kracauer e a crítica ao cinema de propaganda.

Siegfried Kracauer foi redator do periódico alemão *Frankfurter Zeitung* de 1920 a 1933 produzindo grande quantidade de ensaios sobre arte e cultura, além de extenso material de crítica cinematográfica. Com a ascensão do nazismo exila-se na França, onde fica até a invasão alemã em 1940. Sua obra mais conhecida no Brasil, *De Caligari a Hitler* (1947), é uma das poucas traduzidas para o português e, como *Theory of film*, foi escrita nos Estados Unidos – país de seu segundo exílio, que durou de 1941 até 1966, ano de sua morte. No que diz respeito ao cinema, o autor demonstra na primeira obra um conhecimento especialmente centrado nos filmes produzidos na República de Weimar (1918-1933) e nos filmes de guerra e cine-jornais de propaganda nazista.⁴ Já na obra na qual nos concentramos há uma maior diversidade de filmes citados e analisados.

Em *Theory of film* seu interesse pelo cinema manifesta a crença na capacidade deste meio de revelar nas telas o que chama de “realidade física”. Como herdeiro da fotografia, o cinema é entendido como produto dos interesses gerados em sua época, que para o autor respondem a um incessante desejo do homem por compreender os fenômenos da natureza. Adicionam-se ao cinema elementos não fotográficos como a montagem, o som e o próprio movimento. Para o autor, estes elementos aproximam o

instituto para publicações – lança o livro de Giménez, *La Escuela Documental Inglesa*. Nesta obra, o autor dedica-se a apresentar ao público argentino – mais especificamente aos alunos da escola de cinema documentário – os princípios, características e finalidades fundamentais do movimento inglês. Além de tratar da trajetória de John Grierson, na Inglaterra e no Canadá. Basicamente, um interesse de caráter formativo.

⁴ Há um apêndice em *De Caligari a Hitler*, intitulado *Propaganda e filme de guerra nazista* (KRACAUER, 1988:319-351), no qual Kracauer analisa filmes de campanha como *Feuertaufe* (*Batismo de fogo*, 1940), sobre a campanha da Polônia; *Sieg im Westen* (*Vitória no Ocidente*, 1940), sobre a campanha na França; e *Blitzkrieg im Westen* (*Guerra relâmpago no Ocidente*, 1940), uma compilação de noticiários semanais. Muitas vezes compara os filmes alemães aos soviéticos, e ao filme do diretor inglês Harry Watt, *Target for tonight*, (1941) ressaltando a qualidade dos dois últimos.

meio de expressão a funções como as de revelação de detalhes do mundo material, imperceptíveis ao olho humano e à câmera fotográfica, como o pequeno (a expressão de um olhar, por exemplo) através dos primeiros-planos, e o grande (por exemplo, o movimento das recém-nascidas massas).

Kracauer quer distanciar o cinema das artes tradicionais, ou belas-artes. Tanto o detalhe do rosto humano quanto o fenômeno das massas não teriam, então, condições de serem enfocados numa perspectiva realista por meios artísticos como o teatro ou a pintura: “No momento em que surgiu a massa, esse animal gigantesco, constituía uma experiência nova e perturbadora; e como é de se supor, as artes tradicionais se mostraram incapazes de incluí-la e transmiti-la.” (KRACAUER, 2001: 75) O caráter científico do cinema garantiria a este meio, e só a ele, as condições de tratar das multidões demonstrando seu fluxo, sem as determinar, encenar ou torná-las acabadas. O cinema é entendido como o único meio a oferecer a possibilidade de captar seu caráter imprevisível:

Não obstante, só o cinema – culminação da fotografia, em certo sentido – pôde fazer frente à tarefa de captá-las [as massas] em movimento. Neste caso, o instrumento reprodutor nasceu quase simultaneamente a um de seus temas fundamentais. (...) O cinema pode definir-se como um meio de expressão particularmente dotado para promover o resgate da realidade física. Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, apreender os objetos e acontecimentos que compreendem o fluxo da vida material. (KRACAUER, 2001: 75) [Grifo nosso.]

Kracauer atribui ao cinema a capacidade de renovar o olhar do espectador. Em sua teoria insiste no que compreende ser a especificidade do cinema enquanto meio de expressão: apresentar “fragmentos da realidade material vigente” que não seriam perceptíveis em outros meios de expressão, a não ser de modo extremamente “subjetivo”. Para Kracauer, o cineasta que se pretende artista deve conhecer muito bem o propósito do cinema enquanto meio específico: resgatar a “realidade física”. Encontramos a sistematização deste propósito no que chama de *método cinematográfico*. Os filmes que cumprem com este método são aqueles nos quais os elementos visuais servem de fonte principal de comunicação. “Em estrita analogia com a expressão ‘método fotográfico’, o correspondente ao diretor de cinema se chamará ‘cinematográfico’

se respeita o princípio estético básico. É evidente que o método cinematográfico se materializa em todos aqueles filmes que se atêm à tendência realista.” (KRACAUER, 2001: p.63)

Alguns dos principais filmes do neo-realismo italiano podem ser pensados como modelos do filme “cinematográfico”: *Paisá* (1946) de Roberto Rossellini, *Humberto D.* (1952) e *Ladri di biciclette* (1949) de Vittorio de Sica, e *La terra trema* (1948) de Luchino Visconti são alguns dos mais citados em sua teoria. Na importante obra *O discurso cinematográfico*, Ismail Xavier afirma ser possível a aproximação entre Kracauer e o neo-realismo italiano. Ressalta, porém, que o “humanismo” contido em autores como “(...) Zavattini, de Sica e Rossellini, com sua ética da solidariedade e com seu corpo a corpo com o pós-guerra italiano (...)” (XAVIER, 2008:72) enfatizam o “real humano e social”. O autor propõe uma distinção com relação à perspectiva de Kracauer: o cinema proposto pelo alemão enfatiza a “redenção da realidade física”, enquanto o movimento italiano a “redenção da realidade humana”.

Quando compõe sua teoria, Kracauer pensa o cinema como meio propício a captar a superficialidade das aparências. No ensaio *El trabajo de la memória en Teoria Del Cine*, de Siegfried Kracauer (MACHADO; VEDDA, 2010: 53-73), Nia Perivolaropoulou dá ênfase ao paralelo Kracauer/Proust para esclarecer-nos acerca das formas de narrar nos filmes. Tanto Kracauer quanto Proust propõem “um rechaço ao pensamento abstrato”, valorizando “a subordinação do “saber” à primazia das aparências por si mesmas.” (MACHADO; VEDDA, 2010: 65). Isso corrobora a informação de Ismail Xavier, quando afirma que a estética proposta por Kracauer em sua teoria é oposta ao método realista crítico:

O método realista crítico se auto-define como lugar da racionalidade e da visão totalizadora da experiência humana em oposição à visão fragmentária que ele aponta como característica a outros métodos. (...) A estética de Kracauer constitui um exemplo típico de tal “visão fragmentária”.
(XAVIER, 2008:68)

Xavier aproxima Kracauer a Zavattini e ao realismo revelatório. Segundo o autor, nesta proposta estética “(...) se algo fica para se definir, tal indefinição é considerada expressão fiel da própria abertura da realidade.” (XAVIER, 2008:75)

Assim, haveria um grande problema com boa parte dos documentários: a sobreposição do argumento ideológico ao conteúdo visual das imagens:

Frequentemente, os diretores de documentários se preocupam tanto em transmitir propostas de natureza intelectual ou ideológica, que nem sequer tratam de extraí-las do material visual que apresentam. Neste caso, a realidade mental tem prioridade sobre a realidade física. (KRACAUER, 2001: 265)

Neste sentido, os documentários que exploram muito a voz *over* do narrador sobre as imagens são alvo do método de Kracauer, que faz uma crítica acentuada ao comentário excessivo: “(...) o predomínio da fala em si é o resultado do primário interesse pelos tópicos intelectuais ou ideológicos, (...) [e] é essencialmente a paixão por estes últimos o que explica esse descuido.” (KRACAUER, 2001: 263) O documentário britânico dos anos 1920-1930 seria um antro da ocorrência do “equivoco *anti-cinematográfico*”. Para Kracauer, Grierson teria separado o documentário de suas “raízes cinematográficas” por sua indiferença com relação aos elementos visuais. O cinema de Grierson visava a educação pública, e para Kracauer é uma “propaganda cinematográfica perfeita”. Vejamos isso nas palavras do próprio autor:

Esta dependência da palavra falada e a indiferença pelos elementos visuais encontram apoio nas idéias de Grierson sobre o documentário. Grierson, que iniciou e promoveu o movimento documentarista britânico, deu nova vida ao gênero e ao mesmo tempo o apartou de suas raízes cinematográficas. O mesmo admite seu relativo desinteresse pelo cinema como tal. Em suas palavras, a “idéia do documentário” (quer dizer, a que ele tinha a respeito) “não era basicamente uma idéia fílmica em absoluto, e o tratamento fílmico que inspirava era só um de seus aspectos incidentais. O cinema resultava ser o meio mais conveniente e excitante de todos os disponíveis. A idéia em si, por outro lado, era uma idéia nova no que se refere à educação pública: seu conceito subjacente era que o mundo se encontrava em uma fase de mudanças drásticas, que afetavam a todas as formas de pensamento e costumes, e que a compreensão pública dessa mudança era vital”. (HARDY, 1947 apud KRACAUER, 2001: 266.) (...) Para ele e seus colaboradores, pois, o cinema, e em particular o cinema documentário, é um meio de comunicação massiva como a imprensa ou o rádio, um meio

propício para difundir a educação cívica em uma época e em um mundo nos quais a força da democracia depende mais do que nunca da difusão da informação e da boa vontade universal. (KRACAUER, 2001:266)

Kracauer viveu a ascensão do regime nazista e foi um dos primeiros estudiosos e críticos da propaganda totalitária, faz uma crítica aguçada ao que, posteriormente, seria notado como o ponto fraco dos documentários educativos: a idéia de que reproduzem a verdade e sua vocação à propaganda.

Diante de um documentário, a pergunta mais importante para Kracauer seria: “Os elementos visuais ilustram, ao menos, a narração verbal autônoma, que é a verdadeira espinha dorsal destes filmes?” (KRACAUER, 2001:265) Nesta teorização do cinema como meio de expressão a maioria das obras da Escola Inglesa é enquadrada negativamente no método cinematográfico, com a exceção de *Song of Ceylon* (1934) de Basil Wright e *Night mail* (1936) de Harry Watt e Basil Wright, que apesar de não serem vistos como filmes estritamente “cinemáticos”, têm algum espaço em *Teory of film*. Nos anos em que o *cinema direto* começava a ser difundido, com uma crença no recuo do narrador diante da tomada, e na não intervenção na realidade representada na tela, Kracauer alerta para o que seria o perigo particular dos documentários, sua vocação propagandística:

Supõe-se que são verdadeiros, fiéis aos fatos; e não é na verdade a melhor arma de propaganda? Quando o documentário consegue confundir as mentes, parte deste êxito se deve à convicção do espectador de que o faça na presença de provas irrefutáveis. (...) As tomadas reais sempre são, forçosamente, uma seleção entre todas as tomadas possíveis. (KRACAUER, 2001: 266)

A escola griersoniana é vista como dependente da “realidade mental” cujos filmes confiam mais na palavra falada que no elemento visual. Kracauer fará a crítica aos filmes de tipo “documentário”, referindo-se, principalmente ao problema da valorização excessiva da “realidade interna” do autor, ou seja, seus compromissos intelectuais e ideológicos em sobreposição ao que chama de “princípio estético básico”. Ao elaborarem com a voz *over* um comentário que não se baseia estritamente nas imagens, os documentaristas estariam ignorando o que Kracauer considera como

conteúdo básico do meio, ou seja, a visualidade. Passamos agora a nossa segunda referência.

Paulo Emílio e o documentário inglês: um convite ao debate.

Entre abril e maio de 1958, Paulo Emílio Salles Gomes publicou três artigos sobre John Grierson e a Escola Inglesa de Documentários no suplemento literário do jornal “O Estado de São Paulo”. Começaremos por *A lição inglesa* (GOMES, 1981: 307-310). Além de nos apresentar o movimento britânico, neste texto nosso grande crítico atenta para a importância do cineasta e produtor brasileiro Alberto Cavalcanti na difusão das lições dos ingleses no Brasil. Cavalcanti participou da produção de vários filmes do cinema de vanguarda francês na década de 1920 e foi figura-chave durante o auge do movimento britânico na década de 1930, estando ao lado de John Grierson e Paul Rotha. Retornou ao Brasil na década de 1950 e, posteriormente assumiu a direção da produtora cinematográfica Vera Cruz. Vejamos algumas considerações de Paulo Emílio acerca do movimento inglês:

Como tantos movimentos de vanguarda cinematográfica, o documentarista inglês se desenvolveu à margem do comércio, amparado, entretanto, não pelo mecenato particular, mas por homens do governo. A figura providencial que cruzou o destino de Grierson foi sir Stephen Tallents, dirigente do Imperial Marketing Board, instituição cuja finalidade era revitalizar a noção de Império Britânico que estava caducando. As perspectivas finais do empreendimento eram conservadoras, mas a necessidade de métodos novos e idéias originais criou a oportunidade para a ação cinematográfica e social de Grierson. Esse escocês impregnado de idéias socialistas, “meio presbiteriano e meio marxista”, como o descreve Cavalcanti, e que considera o cinema como um púlpito, entendeu-se muito melhor com os tories do que mais tarde com os trabalhistas chegados ao poder. O clima de discreta rebelião era um estímulo necessário para Grierson e seus amigos. (GOMES, 1981:308)

A opinião de Paulo Emílio diverge da formulada por Kracauer em *Theory of film* em alguns pontos, principalmente na forma como encara os impulsos propagandísticos dos filmes britânicos: “As necessidades de propaganda não

corromperam o gênero.” (GOMES, 1981:310) Para o brasileiro, os documentários ingleses estavam comprometidos com causas válidas e as tratavam de forma criativa. Se para Kracauer Grierson produz pura propaganda – e isto denota um sentido pejorativo em sua leitura –, para Paulo Emílio o documentário educativo inglês tinha seus méritos mais ressaltados:

Preocupados em reformar a sociedade, Grierson e seus discípulos procuravam, longe da técnica simplista e afirmativa da propaganda, dramatizar documentos da realidade de seu tempo a fim de provocar nos cidadãos a tomada de consciência dos problemas humanos modernos. (...) a preocupação militante, realista e social dos documentaristas ingleses era inseparável das pesquisas formais visando à conquista e intensificação da comunicabilidade entre as fitas e o público. (GOMES, 1981:309)

Segundo o autor, a tradição documentarista brasileira não conheceu até então a vertente encabeçada por Grierson, salvo a participação importantíssima de Alberto Cavalcanti nas produções inglesas nas décadas de 1930-1940. Cavalcanti – que é impressionantemente conhecido ao redor do mundo e pouco reconhecido em seu país – incentiva a difusão com maior força dos ideais da Escola Inglesa no Brasil. Além disso, Paulo Emílio destaca a primeira doação significativa de documentários concedida pelo governo inglês à Cinemateca brasileira, que haveria de propiciar maior conhecimento dos filmes ingleses por parte dos cineastas brasileiros, e seria uma boa oportunidade de aprendizado para jovens documentaristas brasileiros. O autor empolga-se com a recepção dos documentários ingleses no Brasil:

Os filmes doados pela Inglaterra à Cinemateca Brasileira chegaram a São Paulo numa ocasião extremamente oportuna, precisamente no momento em que a meditação séria sobre a lição da escola inglesa poderá causar ao nosso cinema um bem incalculável. (GOMES, 1981:310)

Paulo Emílio não ignora os perigos do uso propagandístico do documentário. Mas, vê – diferentemente de Kracauer – com bons olhos a vocação educativa do gênero. Diante das novas políticas públicas de fomento à produção de documentários, o crítico

não se ilude com um porvir promissor, e as encara de forma atenta. Faz, inclusive, uma espécie de alerta:

Os governos do Estado e do Município, através de suas comissões de cinema resolveram encorajar a produção de documentários. É um perigo e uma esperança. O perigo consiste, por um lado, em os representantes do poder público serem levados a uma concepção publicitária e imediatista do documentário, e por outro em que nossos produtores prolonguem com o auxílio do dinheiro público as suas mediócras atividades. Resta, porém, a esperança de que o governo faça seus agentes compreenderem a nobre função de verdadeira relação pública que o cinema documentário pode exercer, e que os produtores compreendam uma das missões do cinema brasileiro, a de revelar nossa realidade a governantes e governados.
(GOMES, 1981:310)

Em artigo intitulado *A ideologia de Grierson* (GOMES, 1981:311-314) pode-se perceber a admiração de Paulo Emílio pelo autor. Neste texto é elaborada uma breve biografia, na qual o crítico brasileiro demonstra grande interesse na trajetória do escocês. Paulo Emílio afirma que o ponto de partida para Grierson foi “(...) o de considerar obsoleta a filosofia de vida que coloca o indivíduo e a sociedade como elementos antagônicos e define o sucesso em termos de expressão pessoal.” (GOMES, 1981:311) Logo após o sucesso de *Drifters* (1929), o primeiro e único filme dirigido por Grierson, sua preocupação passa a ser o ensino. Como afirma Paulo Emílio: “Em vez de se lançar em novas criações pessoais, preocupou-se em recrutar quadros de jovens cineastas, prova de que realmente subordinava a expressão pessoal à ação social.” (GOMES, 1981:312) Apesar de apontar na missão educativa do documentário uma oportunidade para o cinema realista brasileiro, Paulo Emílio destaca, mudando o tom, as limitações criativas do escocês: “John Grierson realizou plenamente sua missão. Infelizmente faltou-lhe o aparecimento daquilo que não depende de princípios ou escolas, isto é, uma personalidade criadora realmente excepcional.” (GOMES, 1981:314)

No último artigo de nosso interesse, *A ação de Grierson* (GOMES, 1981:315-318), Paulo Emílio afirma que o documentarista era “muito mais um educador do que um cineasta” e ressalta positivamente que “(...) a propaganda nunca se transformou em

suas mãos no contrário do princípio democrático da educação, mas sim em seu instrumento.” (GOMES, 1981:317). O crítico brasileiro ainda volta sua atenção para as lições que o escocês enuncia após sua estadia no Canadá, durante a Segunda Guerra Mundial. Grierson, que para Paulo Emílio era, “(...) com sua fé de missionário, sua energia de militante e seu gênio para o compromisso, (...) o mais inglês dos escoceses.” (GOMES, 1981:318) dá a dica que ressoa, por exemplo, na Argentina, nos propósitos de Fernando Birri e seus alunos da Escola Documental de Santa Fé:

Acabada a guerra, Grierson deixa a National Film Board e viveu intensamente os meses das grandes esperanças, preparando para prosseguir a ação cinematográfica no plano internacional. Quando foi criada a UNESCO, ele assumiu a chefia do departamento de mass communication e fez um plano coerente de co-produção internacional e intercâmbio de documentários. (...) E aconselha aos documentaristas que voltem por enquanto suas vistas para os povos subdesenvolvidos, para as “pobrezas soberanas da América Latina e as não soberanas da Ásia e África”.
(GOMES, 1981:317)

Em sua empreitada para modernizar o debate cinematográfico no Brasil, Paulo Emílio compreende o cinema de Grierson dentro das limitações implícitas a sua proposta. Apesar de aclaradas as finalidades conservadoras do *Empire Marketing Board*, o modelo britânico torna-se, na *Crítica de cinema no suplemento literário*, um exemplo progressista e digno de ser observado pelos profissionais ligados ao cinema no Brasil. Acima de tudo, algo a ser meditado.

Considerações finais.

Os objetivos de cada uma das obras aqui selecionadas e interpretadas diferem bastante entre si. São iniciativas de naturezas distintas. Paulo Emílio incentiva o debate sobre o documentário no Brasil em um momento de expansão das políticas públicas para a produção de filmes do gênero no país enquanto Kracauer sistematiza uma teoria realista com base na análise das imagens dos filmes e no seu “método cinemático”.

O interessante é que em finais da década de 1950, vinte anos depois da desarticulação do movimento em seu primeiro formato na Inglaterra, as propostas de

Grierson ainda eram discutidas, criticadas, reprovadas ou tomadas como modelo. Despertando o interesse de intelectuais, críticos de cinema, documentaristas no Brasil, na Argentina, no Canadá ou nos E.U.A., John Grierson, seus princípios e seu documentário, continuavam em foco.

Referências Bibliográficas.

CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos & SALIBA, Elias Thomé. (Orgs) *História e Cinema. Dimensões históricas do audiovisual*. São Paulo: Alameda, 2007.

GIMÉNEZ, Manuel Horacio. *Escuela Documental Inglesa*. Santa Fe: Editorial Documento, 1961.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Crítica de cinema no suplemento literário – Volume I/Paulo Emílio Sales Gomes – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p.307 – 310.*

GRIERSON, John. *Grierson on Documentary*. Revised ed. London, Faber, 1966.

KRACAUER, Siegfried. *Teoria del cine: la redención de la realidad física*. Trad. Jorge Hornero – Barcelona: Paidós, 2001.

_____. *De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LIMA, Mônica Cristina A. *Cinema e Transformação Social: o instituto de cinematografia de Santa Fé (1956-1962)* **História**, São Paulo, vol.25, n.2, 2006, pp. 162-178. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/his/v25n2/07.pdf>> Acesso em: 12 jan. 2009.

MACHADO, Carlos, y VEDDA, Miguel. *Siegfried Kracauer: un pensador más allá de las fronteras* / Miguel Vedda; Carlos Machado; Esteban Vernik; compilado por Miguel Vedda y Jordão Machado. – 1ª Ed. – Buenos Aires : Gorla, 2010. ISBN 978-987-1444-07-6.

PENAFRIA, Manuela. *O documentário segundo Kracauer*. **Doc. On-line**. n. 03, 2007, pp. 174-194. Disponível em :< http://www.doc.ubi.pt/03/leitura_manuela_penafria.pdf > Acesso em 10 mar. 2011.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* /Fernão Pessoa Ramos. – São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, 4 edição- São Paulo, Paz e Terra, 2008.