

**Narrativas do real:
formatos do século 21 para enredos do século I**

Débora FERRAZ¹

Resumo

O presente artigo pretende analisar o programa televisivo *Por Toda Minha Vida*, em especial o episódio que homenageou Renato Russo, delimitando seu conteúdo enquanto narrativa, através da presença de elementos que a estruturam e caracterizam enquanto um monomito, ou seja, mito universal da jornada do herói. Buscaremos demonstrar as interseções entre a narrativa do episódio e os estudos acerca das estruturas do modelo. Analisar a narrativa neste contexto é reconhecer o potencial dessas estruturas como estratégia para persuadir e direcionar o telespectador através da emoção e identificação que o documentário ou docudrama podem proporcionar e assim, atingir objetivos que a razão, por si só não é capaz.

Palavras-chave: Docudrama. Monomito. Narrativas.

Abstract

This article aims to analyze the television show *All My Life*, especially the episode that honored Renato Russo, by the presence of elements that characterize the structure as a Monomyth, or, in other words, the universal myth of the hero's journey. It will seek to demonstrate the intersections between the narrative of the episode and the structures of classical plot. To analyze it in this context is to recognize the potential of these structures as a strategy to persuade and direct the audience through emotion and achieve goals that reason by itself can't do.

Keywords: Docudrama. Monomyth. Narratives.

Introdução

Comunicar uma ideia. Independentemente da variedade de técnicas utilizadas com o intuito de atingir esse objetivo, a maioria das estratégias prevê que se conte uma história e se adote uma narrativa.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação de Comunicação da Universidade Federal da Paraíba – UFPB. E-mail: dferraz19@gmail.com

O docudrama televisivo utiliza várias técnicas narrativas em busca do seu intuito principal: levar ao público o conhecimento de um fato, situação ou ponto-de-vista. Não apenas contando-o de maneira didática, mas principalmente, conquistando a empatia do telespectador através de uma poética da narrativa.

O objetivo neste trabalho é analisar a construção da narrativa do programa televisivo *Por Toda Minha Vida* para observar como os elementos documentais (entrevistas, stand ups, material de arquivo pessoal e jornalístico) e encenados (cenas reconstituídas por atores) se combinam para a montagem de uma linha dramática que promova afetos entre audiência e programa. Através dessa análise, tentaremos discutir como o modelo dramático do monomito que, ao mesmo tempo em que atualiza as produções documentais, observa a cena cotidiana e mudanças de comportamento e atitude nas esferas da cultura e amplia seu raio de ação e eficácia ao se incorporar a formatos mais tradicionais. Estabelece narrativas ao mesmo tempo “revolucionárias” e conservadoras.

Por que estudar a narrativa e por que no docudrama televisivo? Embora seja possível aplicar os estudos da narrativa a diversos “moldes” de peças audiovisuais, é na televisão que a eficácia de uma montagem encontra seu maior desafio. A eterna questão da conquista da audiência entre as emissoras, o público fragmentado e heterogêneo e a disputa pela atenção de uma espectadores que hoje contam com inúmeros recursos para seus momentos de entretenimento.

Cativar o público inovando nos formatos com a garantia de manutenção da audiência. Tem-se aí o grande desafio das produções contemporâneas audiovisuais. É sob este contexto que surge o docudrama televisivo. O desafio é o mesmo: contar histórias. Mas ao mesmo tempo, surpreender o público com formas híbridas que assegurem a vantagem criativa do material. E para isso, vale-se de estratégias testadas, estudadas, aprovadas e sólidas, como veremos mais adiante.

A tendência contemporânea de abraçar ao chamado infotainment faz a tv buscar formatos inspirados nas produções de documentários e docudramas. Formatos que mostraram diferentes apelos para diferentes públicos.

Não cabe aqui os questionamentos sobre fidelidade entre os fatos ocorridos e como são mostrados pelos programas. Não caberá aqui, também, inquirir sobre manipulação das entrevistas por parte da edição ou quaisquer discussões acerca da

chamada questão ética. Partimos somente do princípio da construção da narrativa do programa que, vale-se da realidade para contar uma história heróica e discutir as soluções narrativas encontradas para estruturar o programa.

1 O que é docudrama?

Para os fins deste estudo, adotaremos para caracterizar o programa *Por toda minha vida* a nomenclatura de docudrama uma vez que ele se encaixa na definição de “um híbrido que ficcionaliza situações dramáticas reais”(Fuenzalida, 2008, p. 158). Sobre isto, também, a professora Regina L. Péret Dell’Isola, complementa:

Trata-se de uma mistura de documentário (gênero textual que se caracteriza por um filme que registra, interpreta e comenta um fato real, um ambiente, ou determinada situação; procura servir de base material de conhecimento, disposta de maneira que se possa utilizar, como um documento, para consulta, estudo, prova, etc.) e de drama (em seu sentido estrito, etimológico – drama é uma "ação imitada no palco por atores", tragédia, peça de teatro. A palavra “drama” deu o adjetivo ao "gênero dramático" na Poética de Aristóteles (DELL'ISOLA, 2007. p.7).

Apesar desta adoção é necessário salientar que para alguns autores, qualquer peça audiovisual que proponha-se a narrar o real pode ser considerada um documentário, e mesmo a encenação especialmente quando utilizada apenas como um dos recursos argumentativos não desclassificam como tal. Segundo Nicholls, por exemplo, há seis modos de representação que funcionam como subgênero do gênero “documentário”, todavia, apesar das categorizações servirem bem aos propósitos didáticos, o autor afirma: “A identificação de um filme com um certo modo não precisa ser total”(NICHOLLS, 2005, p.136).

Se considerarmos o programa *Por Toda Minha Vida* como documentário, encontraremos em sua composição características do modo poético, presente nas cenas dramatizadas, e nas quais há um intenso cuidado estético, preocupações quanto ao enquadramento, luz e sombra, imagens colorizadas, uso de animação, momentos de alterações no colorido das imagens captadas, vozes que recitam trechos de músicas, passagens de diários e palavras que ganham corpo na tela.

É possível também encontrar características do modo expositivo no mesmo programa, pois sua estrutura, no estilo reportagem, conta com a presença de uma

apresentadora que contextualiza e narra os episódios de forma didática. Além disso, há o apoio da narração atribuída ao personagem biografado em voz-over e que explica o argumento que será exposto ao longo da peça.

Ainda, nesta mesma peça audiovisual, estão presente características dos modos observativo que se torna possível com o resgate do material de arquivo e que, dessa forma expõe os eventos tal como eles ocorreriam com ou sem a presença da câmera.

A própria emissora e os realizadores que produzem o *Por Toda Minha Vida* evitam enquadrá-lo numa categoria específica. Em sua página oficial, a emissora descreve o programa como “mistura de documentário e dramatização.” Também nesta página, a emissora destaca o que considera ser as diferenças entre o o formato da produção em relação a um documentário - “Nos depoimentos, o programa opta por mostrar a entrevistadora e apresentadora fazendo as perguntas, interagindo e conversando informalmente, o que é algo incomum na linguagem de documentário”. Já a crítica de TV, prefere enquadrá-lo na categoria “docudrama” como fez o Observatório da Imprensa e o jornal O Globo.

As divergências entre estudiosos sobre a fronteira entre documentário e docudrama é extensa. Cabe entretanto perceber que os recursos poéticos de narrar o real, a roteirização da vida e arte de um personagem seguem padrões demarcados.

Como observamos, o enquadramento da peça audiovisual estudada enquanto documentário ou docudrama está longe de atingir um consenso. Para fins didáticos adotamos aqui a segunda nomenclatura, sem que, entretanto, esta escolha interfira no propósito principal desta discussão sobre como os novos formatos da narração adaptam-se numa estrutura atual para contar uma história cujo enredo é, notadamente, tradicional.

Ao reeditar e valer-se das mesmas estruturas míticas já há muito estudadas, testadas e utilizadas, o programa reacende o debate: afinal, os novos formatos de programas televisivos são mesmo novos? As estruturas clássicas de ficção podem renovar os formatos do documentário para a TV? Essas estruturas são flexíveis a ponto de abarcar as histórias reais? Para onde caminham os formatos e as narrativas audiovisuais?

2 A linguagem audiovisual

Foi no ano de 1895 que, pela primeira vez, uma platéia viu-se diante da imagem gravada em movimento. O lançamento do cinematógrafo provocou espanto ao trazer a possibilidade de reproduzir, mais do que imagens paradas, como já fazia a fotografia, mas de armazenar cenas inteiras com seus movimentos. A invenção, trazida pelos irmãos Auguste e Louis Lumière, foi subestimada até por seus criadores, que, na época acreditavam que a invenção serviria unicamente aos propósitos de estudos de movimentos, e que seu apelo seria apenas científico.

O cinematógrafo logo despertou o interesse de artistas como Meliès que, sendo artista e mágico, viu na técnica a possibilidade de contar histórias repletas de “trucagens”, como foi o caso do seu “Viagem à lua” e que, com este filme, trouxe uma grande contribuição para a história do cinema e revelou seu potencial narrativo.

Entretanto, é com D.W. Griffith, em 1915, que nasce o que chamamos de linguagem audiovisual. Pois foi este diretor quem percebeu que o mero registro de movimentos não era o suficiente para contar uma história. Para fazê-lo era preciso, sobretudo, criar para o cinema a sua própria linguagem, uma linguagem que estaria fortemente determinada pela montagem.

Griffith desenvolve o que conhecemos hoje como cinema narrativo através da utilização de uma linguagem que trazia montagem alternada, planos e contra-planos, variações de enquadramentos e elipses narrativas, entre outros. É desses elementos que nasce o modo audiovisual de se contar uma história, e com ele, o potencial do audiovisual em comover, emocionar e persuadir através de sua narrativa. Uma máquina de fabricar sonhos, que permite até às mais absurdas histórias o estatuto de verossímeis.

Este potencial comunicativo do cinema, de despertar paixões pela narrativa, geraram novas inquietações. Foi nos anos 20, na Rússia que o cinema passou a ser contestado enquanto puro escapismo pelos defensores dos “filmes de proposta”. Para eles, o cinema deveria ser um instrumento de reflexão sobre a sociedade e sob esta bandeira que surge o filme-documentário.

Griffith foi bem-sucedido ao usar técnicas de montagem para envolver e divertir. Ele foi menos feliz em desenvolver técnicas de montagem para ajudar a transmitir idéias. Como as teorias e técnicas de montagem facilitam

a comunicação de idéias? Como as idéias funcionam com a força emocional implícita nas técnicas de montagem?(DANCYGER, 2003, p.53).

As questões levantadas por Dancyger refletem como o “filme de atualidade” ou documentário incorporaram a partir das técnicas da linguagem audiovisual uma nova forma de narrar o real. Um cinema não mais preocupado em contar histórias inventadas por escritores ou em criar fantasia e ilusão, e sim, em mostrar e discutir a realidade. Valer-se-á, portanto, dos recursos da montagem e da linguagem cinematográfica desenvolvida pelos filmes e o cinema de ficção.

3 Estrutura da narrativa: o roteiro como base estrutural

Mas se podemos dizer que a narrativa audiovisual nasce com a montagem, podemos também dizer que a montagem nasce no roteiro. Syd Field define que um roteiro de um filme é o que estrutura a sua ação dramática pois contém em si a história ordenada em em imagens, diálogos e descrições. Esta ordem (estrutura linear de começo, meio e fim) é a forma do filme.

Para entender a dinâmica da estrutura, é importante começar com a própria palavra. A origem latina de estrutura *structura*, significa “construir” ou “organizar e agrupar elementos diferentes” como um edifício ou um carro. Mas há outra definição para a palavra estrutura, que é o relacionamento entre as partes e o todo (FIELD, 1995, p.2).

Se para construir uma narrativa audiovisual é necessário contar uma história com imagens, no caso dos documentário, docudramas, e demais formas de narrar o real, essa tecitura ganha um novo viés. Para Dancyger (2003), os narradores pessoais (ou entrevistados) fornecem textura emocional à narrativa e o fazem partir de memórias, cartas, diários e histórias orais que podem ser utilizadas. Ao analisar o documentário *The long way to home* (1997), sobre vítimas do holocausto desde o fim da segunda Grande Guerra até a fundação do Estado de Israel, o autor observa a importância deste recurso. “Os entrevistados oferecem descobertas profundas do estado emocional de sobreviventes dos sobreviventes. Com frequência, atores são usados para apresentar trechos confessionais de narração” (DANCYGER, 2003, p.350).

Para organizar a história num eixo narrativo com início, meio e fim e atender ao

propósito de despertar emoção, entretanto, faz-se necessário encadear todos os elementos em uma unidade: depoimentos, entrevistas, material de arquivos, clips musicais, cenas interpretadas por atores, fotos, gravações sonoras, precisam formar um conjunto coerente e, diante das diversas possibilidades e das diversas histórias que poderiam ser contadas sobre aquele assunto.

No entender de Field (1995), o roteiro deve ser baseado nas necessidades dramáticas da história. Sobre esta observação, Dancyger, ao falar sobre as ideologias do documentário, dá mostras que as premissas do roteiro de ficção são adaptáveis também para narrar o real:

(...) nos filmes de Flaherty sobre a vida nas ilhas de South Sea e Aran e nos igarapés da Lousiana. Flaherty (ele) escolhe objetos reais, mas o elenco é filmado e dirigido para servir às sua sensibilidade em vez de filmar o que ele encontrou nessas extensas locações. (DANCYGER, 2003, p. 340).

4 O roteiro na organização dos elementos dramáticos

No caso dos docudramas e de alguns documentários o recurso da dramatização de cenas pode vir a contribuir para criação de uma realidade que se pretende representar. Mas esta realidade, por tratar-se de uma construção, depende da montagem e do planejamento, para atingir seus objetivos. A interpretação dos eventos, a carga dramática que deverá conter as cenas com atores, texto, cenário nascem, portanto, de uma necessidade que fica definida no roteiro. Em entrevista ao jornal “O Globo” o roteirista do programa, George Moura, afirma que, depois do trabalho de pesquisa, e uma vez que se estipula que estrutura terá o docudrama, é que é dado início o trabalho de escrever as cenas que serão interpretadas por atores.

Que história será encenada? Esta história precisa ter apelo popular ao ser roteirizada. O roteirista do episódio afirma, na mesma entrevista, que estas necessidades são observadas desde o momento em que se escolhe quem serão os biografados do programa. Segundo ele, o critério mistura a relevância artística do homenageado e a existência de uma biografia que tenha forte comunicação com o público.

Sobre essas escolhas, Vogler relembra a contribuição de Joseph Campbell sobre

a arte da narrativa: “Ele descobriu que todas as narrativas, conscientemente ou não, seguem os antigos padrões do mito e que todas as histórias, (...)podem ser entendidas em termos da Jornada do Herói.” (VOGLER, 2006, p.48). Assim, automaticamente, essas histórias dependeriam, para seu sucesso, do paradigma de uma forma estruturalmente rígida.

Em seu manual para roteiristas, Syd Field defende que os fatos dão apoio ao roteiro, e não o contrário. Ao aplicar, novamente, este conceito para o caso de *Por toda a minha vida*, entendemos que apesar de ter havido na biografia do homenageado fatos tão ou mais importantes que os destacados no programa, o que entra na narrativa é, somente, o que contribui para o desenvolver desta jornada já pre-determinada pelo paradigma e a escolha dos homenageados é a primeira etapa desta construção.

Neste caso, em que o biografado foi o cantor brasileiro Renato Russo, o paradigma pode ser aplicado pois o cantor ganhou status de “herói nacional”, cuja trajetória, cheia de altos e baixos, pode enquadrar-se perfeitamente ao modelo revelado por Campbell.

Sobre este modelo o que Vogler discute, citando Campbell, é universalidade da fórmula, as várias possibilidades do mesmo paradigma, e os motivos da sua eficácia: O fato do mito do herói ser o tema mais persistente da tradição narrativa oral e escrita. “Campbell descobriu que todos eles, basicamente, são a mesma história, contada e recontada infinitas vezes, em infinitas variações” (VOGLER, 2006, p.48).

Ao adotar um herói como protagonista de uma saga, a sequência a ser desenrolada é construída pelos seguintes momentos que Campbell denomina “chaves”: Primeiro o herói é mostrado no mundo comum, com seu cotidiano e as pessoas que o cercam. Segue-se o segundo momento, no qual o protagonista é chamado à aventura, um momento em que ficam claros os objetivos que movem o herói na trama. Há, em seguida, a relutância em atender ao chamado, quando ficam claras as limitações e pontos fracos do protagonista que, em seguida, deverá encontrar com um mentor que o guiará a superar seus limites.

Assim, as chaves seguintes serão, necessariamente, a travessia do primeiro limiar, quando o herói finalmente vence seus medos e assume sua missão, a fase dos testes e alianças, que leva ao cruzamento de um segundo limiar, onde enfrenta uma provação, ganha sua recompensa.

Há ainda, depois disso, um momento anticlímax no qual o herói morre, simbolicamente mas que, depois, reunindo todas as suas forças e beirando o impossível, o herói renasce, vitorioso e retorna ao mundo comum trazendo consigo o elixir, a bênção ou contribuição de sua jornada.

A seguir, mostraremos rapidamente como todos estes elementos estão presentes no roteiro e é justamente para compor esta linha dramática que foram feitas as dramatizações com atores.

5 A jornada heróica em *Por toda a minha vida* -Renato Russo

A história inicia pelo seu fim: Renato Russo prepara-se para um grande show. Ele é um ídolo bem-sucedido, amado pela plateia e conseguiu ser um ícone de sua geração. Em seguida, vemos de onde veio este ídolo. O programa então, mostra o Renato, antes da fama, apresenta, então seu “Mundo comum”: A infância, a introspecção, o menino que vivia lendo trancando em casa protegido dos riscos do mundo.

A história avança para o “Chamado à aventura”: A mãe insiste que o filho devia sair para o mundo. O roteirista faz com que, na cena, fique claro que o sonho do protagonista é ser famoso, mas seu medo do desconhecido, sua aparência, e limitações físicas fazem com que o protagonista parta para a próxima fase do roteiro: “A recusa ao chamado” preferindo continuar isolado.

O protagonista se vê curado da doença que o limitava fisicamente, e ao entrar na faculdade, Renato Manfredini conhece seus amigos e o movimento punk. Este movimento torna-se seu guia configurando o momento como o “Encontro com o mestre” pois é o movimento punk que lhe ensina que não é necessário ser um músico excepcional para ser líder de uma banda, o que, como já sabíamos, era seu objetivo.

Segue-se a “Travessia do primeiro limiar”, quando o protagonista deixa o mundo comum no qual é Renato Manfredini, para tornar-se o herói Renato Russo. Forma sua primeira banda, Aborto Elétrico, finalmente comprometendo-se com sua aventura.

Com isso, passa por “Testes”, como a dificuldade de tornar sua banda famosa, conhece seus aliados, (produtores, parceiros de banda) e inimigos (o álcool, seu temperamento depressivo e explosivo). É também neste ponto da história que o

protagonista consegue formar e consolidar sua banda Legião Urbana que ao Rio de Janeiro para gravar seu primeiro disco.

A história avança para o momento em que o protagonista é lançado ao estrelato. É quando ele tem a sua “Aproximação da caverna oculta” representada pela fama. Estando no auge do seu sucesso, ele passa pelo momento que Campbell chamou de “Provação”: a de lidar com o público e com os problemas do alcoolismo. Problemas que o fazem compreender a importância de prestar atenção às necessidades e opiniões dos que o querem ajudar.

A lição traz pra o protagonista uma “Recompensa”: Depois de ter passado pela rejeição dos fãs, a briga com a banda e o alcoolismo, Renato Russo consegue um sucesso que já não é apenas momentâneo, ganha também o reconhecimento da crítica e surpreende a todos com o nascimento de um filho seu. Por causa da recompensa, procura seu “Caminho de volta” entrando em uma clínica de reabilitação. Mas, então, defronta-se com o resultado de ter vivido sem limites: contraíra o vírus da AIDS.

Ao descobrir sua doença, Renato vive uma “Ressurreição”, na qual produz como nunca havia feito, grava vários discos, até que o momento da gravação do último disco o põe à prova sua força de vontade.

O herói, então, faz seu “retorno com o elixir”. Deixa para trás o mundo enquanto astro e, morre vítima da AIDS, mas não sem antes trazer consigo uma recompensa para o mundo: sua música que transmite esperança a partir da lógica que “a primavera sempre chega”. Voltamos ao momento onde a história começou: no palco, o protagonista termina seu show e, num movimento simbólico, ele se retira do palco deixando, em seu lugar, junto ao microfone, uma rosa branca. Antes de ir, ele afirma para sua plateia: a Legião, na verdade, são vocês.

A Impossibilidade de contar com cenas que representem alguns desses momentos pinçados da história do biografado, como o episódio em que o biografado estava isolado em seu apartamento escrevendo, a internação na clínica, as brigas com outros membros do grupo, e que são chaves importantes dentro da jornada, geram uma necessidade de produzir tais cenas. Tal como já foi feito em diversos documentários que influenciaram definitivamente os modos de narrar o real.

Considerações finais

Como em toda construção de uma peça audiovisual, será exclusivamente a necessidade dramática daquela peça que determinará o seu estilo de composição. É difícil falar em erros ou acertos, em meio a uma enorme variedade de formas e construções possíveis para o docudrama. A própria sobrevivência deste tipo de produto está na sua capacidade de inovar, de mostrar apelos totalmente diferentes, para sempre captar a atenção do telespectador, em meio à imensidão de opções de entretenimento.

Ainda assim, uma força contrária à inovação e à criatividade ainda permanece, a incerteza quanto ao lugar para este tipo de produção na televisão brasileira junto aos seu telespectador médio. Além do tempo e empenho de produção que um programa como um docudrama exige.

A visão do “quanto mais óbvio, e simples, melhor” pode funcionar, porém, para o bolso e o imediatismo das emissoras, mas pode também minar a sua estratégia criativa e pôr as mesmas emissoras em desvantagem diante do telespectador, cada vez mais exigente, e que tem sua atenção disputada por outros produtos audiovisuais que utilizam a narrativa.

Sendo assim, a presença do roteiro estruturado enquanto “jornada heroica” desperta o envolvimento do público ao mesmo tempo que o suporte documental e as soluções narrativas contribuem para dar o diferencial criativo e solidificar a ideia a ser transmitida. Os docudramas, para isso, aparecem na televisão em períodos mais espaçados de tempo. São curtos, desenvolvem-se num episódio único e têm caráter sazonal, bem como o mercado exige.

O que necessita ser reafirmado é o potencial dramático deste tipo de narrativa para perpassar conhecimentos e informações. Com durações que vão de 30 minuto a 1 hora, possuem estratégias eficientes e extremamente comunicativas. A veiculação de docudramas em canais pagos têm servido de exemplos, assim como nos documentários e docudramas cinematográficos, onde estes estão livres das amarras do tempo impostas pela grade comercial televisiva.

O auxílio de estratégias narrativas fazem o espectador envolver-se afetivamente com a história, e mais do que conhecê-la, ele consegue desenvolver o conhecimento

sensível sobre um determinado tema a partir da identificação com personagens e da guia dos narradores que conduzem ao entendimento sensível. Induzem o espectador a imergir em um argumento dramático específico, onde o assunto/intenção desempenha papel preponderante, verossímil e aproximado do público-alvo, através de uma identificação que as narrativas conseguem construir com excelência.

Mesmo a narrativa dramática não sendo a única maneira de construção do discurso informativo, ela encontra ressonância comprovada como recurso persuasivo. Esquecer este fator é não compreender o potencial de comunicação destas peças audiovisuais. É não entender o modo como agem perante o telespectador. E o pior, em um contexto mercadológico onde cada segundo vale muito, é perder o apreço da audiência que não se satisfaz com programas massantes e que, cada vez mais, precisa que informação e entretenimento caminhem juntos.

Referências

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11. ed. Difel, 2003.

_____. **The Reality Effect**. In: BARTHES, R. - *The Rustle of Language*. New York, Hill and Wang, 1986.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. (décima edição). São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997

DELL'ISOLA, Regina Lúcia Péret. **Intergeneratividade e agência**: quando um gênero é mais do que um gênero. In: Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais, 4, 2007, Tubarão, Anais. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/cd/index1.htm>> Acesso em 30 de Julho de 2013>

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995

FUENZALIDA, Valerio. O docudrama televisivo. In **Matrizes**. v.2, n.1 segundo trimestre de 2008. USP. (Disponível em: <http://www.matrizes.usp.br/ojs/index.php/matrizes> . Acessado em 30 de julho de 2013)

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas: Papirus, 2005.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006

Outras fontes:

Memória Globo. (Disponível em:
(<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-258725,00.html>
acessado em 30 de julho de 2013.)

ARONCHI, José Carlos. **Elis Regina e a overdose de formatos na TV**. Em:
<<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=416FDS009> >. Acesso
em: 30 de julho de 2013.

LEITÃO, Gustavo. **Por toda minha vida' apresenta leva inédita de docudramas musicais a partir desta semana**. Em:
<<http://oglobo.globo.com/cultura/revistadatv/mat/2009/11/13/por-toda-minha-vida-apresenta-leva-inedita-de-docudramas-musicais-partir-desta-semana-914742197.asp> >. Acesso em 30 de julho de 2013.