



One in 8 Million: Uma Análise do Gênero Documental Contemporâneo¹

Felipe de Almeida MALVEZZI²
Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT.

RESUMO

O Documental é uma forma de registro do cotidiano onde através de diversas linguagens, como a fotografia, o filme, o áudio ou mesmo a escrita, marca a história de uma sociedade. A cultura contemporânea é uma cultura eminentemente comunicacional onde as linguagens e os meios de comunicação são utilizados não somente como forma de registro e de noticiar o cotidiano, mas também como forma de ascensão social e de simulação de identidade por indivíduos e sociedade. E é dentro deste contexto que a seção *One in 8 Million* surge como um produto da revolução digital onde os meios unidirecionais perdem espaço para os interativos, onde cada indivíduo pode se “conectar” com outro em qualquer ponto e independente de semelhança de traços culturais.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia Documental; Cinema Documentário; Audiovisual; Documentarismo.

INTRODUÇÃO

Neste artigo trabalharemos o gênero Documental como revelador de histórias únicas que se descobre através do registro das imagens, áudios e textos captados de pessoas que com os seus afazeres do dia a dia contribuem para a história de seu país, da sua cidade, da sua família ou simplesmente dela própria.

O termo documentário foi utilizado pela primeira vez pelo cientista social John Grierson para considerar o filme *Moana*, de Robert Flaherty, em uma crítica publicada em jornal americano de 1926. Porém, dentro da história do cinema, *Nanook of the North*, finalizado em 1922 e também de Flaherty, é considerado como o primeiro filme documentário.

Sejam através de filmes, fotografias, gravuras, desenhos, cartazes ou textos, o interesse aqui é, trazer à tona a discussão deste modo de registrar o mundo, de representar o cotidiano, independentemente de formato, técnica, equipamentos e linguagens utilizadas, de forma apenas, a apresentar o processo histórico de produção e,

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Aluno especial do Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea da UFMT e graduado em Comunicação Social com habilitação em Rádio e TV pela UFMT. email: felipe@malvezzi.com.br



assim, construir repertório no imaginário do documentarista a fim destes trazerem novas proposições de feitura do documental.

POSSÍVEIS CAMINHOS PARA SE PENSAR O DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEO

- Textos panorâmicos

A literatura panorâmica é um gênero característico do século XIX produzido, na França, no período compreendido pela Monarquia de Julho (1830-1848), para a representação do cotidiano. O texto panorâmico não se satisfaz em classificar a cidade do alto. Em vez disso, ele desce para vivenciar, de modo não ordenado, as fissuras da urbe. A experiência de vagar pela cidade ocupa posição de grande destaque nessa descida.

Os textos panorâmicos mapeiam os arredores de Paris com grande precisão, e esta precisão fornece informações “reais” sobre a vida parisiense da época. Os detalhes da vida cotidiana constituíam elemento central para as descrições apresentadas nos textos.

Segundo Margaret Cohen, os textos panorâmicos revelam um modo narrativo distintivo, pois:

compõe-se de micronarrativas que não apresentam uma relação de continuidade direta de um enredo ao outro. A concentração temporal de suas narrativas é acompanhada pela concentração de um tema. Os textos panorâmicos destacam um conhecimento que os estruturalistas poderiam ter chamado de “parisienema”, ou seja, uma unidade distintiva mínima da vida parisiense. Essa unidade mínima é apresentada do ponto de vista de um único narrador. A micronarrativa é um índice textual das ambições científicas do texto panorâmico. (COHEN, 2004 p. 265)

Os textos panorâmicos procuram representar o presente pelo ajuntamento de descrições da vida cotidiana parisiense e de litogravuras que ilustravam tais descrições.

O contraste entre a prática imagética e a textual do gênero panorâmico tornou-se logo evidente desde a primeira obra do gênero, *Le livre des cent-et-un* (1831) e é ainda mais visível em *Les Français peints par eux-mêmes* (1840-45), conforme relata Margaret Cohen.

Essa coleção inclui gêneros textuais que acenam para a experiência referencial de forma muito variável. No plano da imagem, por sua vez, uma série idêntica de representações pontua cada micronarrativa. A narrativa é introduzida por uma imagem que o índice identifica como “tipo”, uma representação de corpo inteiro da personagem em questão, que ocupa toda uma página, em trajes bem marcados e pose distintiva. O ambiente social externo quase sempre é suprimido, e a personagem projeta a sua sombra, como se estivesse sendo examinada pela luz. A narrativa é pontuada de modo uniforme por duas formas de imagens menores: o “cabeçalho da página” (Tetê de Page), dando uma idéia de do ambiente específico, e a “letra (lettre), um busto da personagem onde a primeira letra aparece, trabalhada com maior ou menor grau de engenhosidade. Muitas das narrativas terminam ainda com uma terceira imagem menor: uma vinheta (cul de lampe) apresentando uma cena típica da vida da personagem, muitas das vezes relacionada a seus prazeres característicos. (COHEN, 2004 p. 275)

A imagem no texto panorâmico acende um resultado harmonioso pela forma com que demonstra a presença do autor da ilustração. As diferenças estilísticas entre as litogravuras são mínimas por uma entre duas razões opostas: um só artista, ou uma seleção de alguns deles, produz todas as imagens, definindo um estilo para o gênero; ou então as imagens são de autoria de artistas anônimos que silenciam suas diferenças estilísticas.

Nas palavras de Walter Benjamin (1996), “a litografia permitiu às artes gráficas ilustrar a vida cotidiana e começou a caminhar lado a lado com a impressão. Contudo, bastaram algumas décadas após sua invenção para que fosse superada pela fotografia”. Esta não só acompanhou o ritmo da sociedade moderna como também se mostrou mais habilitada a atender a característica do “efeito do real” que era trazido de forma imperfeita pela prática imagética do texto panorâmico.

Embora a litografia propicie um tom estabilizador na heterogeneidade discursiva, o meio registra o traço do autor responsável pelas ilustrações. Com a fotografia, esse traço dá passagem ao lápis manejado pela luz. O vínculo da imagem a um produtor individual, todavia, ainda permanece implícito na fotografia.

- Fotografia Documental

A fotografia documental é um gênero fotográfico que engloba uma grande diversidade de propostas éticas e estéticas. Temas sociais, impressões sobre o mundo, vida cotidiana, cenas de guerra, registros de viagens, os mais diferentes tipos de fotografias podem ser classificados como documentais. Alguns autores como Gisèle Freund (1995) consideram o caráter documental inato à fotografia, o que significa que



toda foto pode ser considerada um documento e representação da estrutura social de uma época.

Devido a dificuldade em se conseguir uma definição satisfatória do termo, tentaremos buscar características que agrupem um conjunto de imagens em um mesmo gênero. Embora a fotografia documental não possa ser reconhecida como possuidora de um único estilo, método ou conjunto de técnicas.

Chamamos de documental o trabalho fotográfico que começa a ser desenvolvido a partir de um projeto elaborado, que requer algum tipo de apuração prévia, estudo, conhecimento e envolvimento com um tema. A fotografia documental se refere, portanto, a projetos de longa duração, que não sejam apenas o registro momentâneo e de passagem sobre determinado assunto.

A fotografia documental ou fotodocumentarismo tem como proposta narrar uma história por meio de uma seqüência de imagens. À medida que novas imagens são relacionadas a imagens anteriores, novos diálogos vão se firmando. Ela é problematizadora da realidade social, e ao mesmo tempo, reivindicadora de um modo próprio de expressão.

É considerado como o marco inicial da fotografia documental, a imagem da vendedora de peixes de New Haven feita por David Octavius Hill, já em 1839. Aos poucos, a fotografia documental foi tomando forma até chegar a um modelo consolidado, por volta de 1930, chamado de modelo paradigmático.

Os fotodocumentaristas do modelo paradigmático estavam interessados em unir estética com valores humanísticos, além do que procuravam se estabelecer sob o tripé verdade, objetividade e credibilidade, embora saibamos que tal intenção nunca pôde ser alcançada.

A partir de 1950, os novos fotógrafos documentaristas já não tinham mais o mesmo interesse dos antepassados. Diante disso, podemos notar que a fotografia documental veio tomando outros caminhos, devido ao desenvolvimento tanto de novas linhas estética quanto do modo de abordagem de seus objetos.

A fotografia documental requer o uso de práticas e métodos específicos que conseqüentemente resultam em um produto diferenciado, fruto de um processo de trabalho que exige a apuração prévia do tema, a elaboração de um plano de abordagem, a realização de pesquisas e a familiarização com os sujeitos a serem abordados. Possui também como característica o olhar interpretativo e um maior apuro estético, o que resulta em uma linguagem fotográfica menos subordinada às intenções analógicas. São os documentaristas os que gozam de mais liberdade de expressão, além de disporem de uma margem de tempo bem maior para desenvolver um projeto. O resultado é um trabalho documental



sobre um determinado tema, com validade intemporal. (LOMBARDI, 2007, p.44)

A diferença entre fotojornalismo e fotografia documental, que em certo sentido se entrelaçam, é sutil, porém complexa. O fotojornalismo é a “atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou *ilustrativas* para a imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade.” (SOUSA, 2000, p. 12).

O fotojornalismo tem como meta transmitir informação de maneira objetiva e instantânea.

Enquanto o fotojornalista tem por ambição mais tradicional *mostrar o que acontece no momento*, tendendo a basear a sua produção no que poderíamos designar por um *discurso do instante* ou uma *linguagem do instante*, o documentarista social procura documentar (e, por vezes, influenciar) as condições sociais e o seu desenvolvimento. (SOUSA, 2000, p. 13)

Os fotógrafos documentaristas tecem, sob forma de imagens, comentários sobre o mundo presente, resultado de uma posição participativa e de uma postura ética. Eles se propõem a descrever, comparar, conotar, persuadir, além de inferir valores em objetos e fatos, assumindo a função de observar certas convenções, codificar seus trabalhos e convertê-los em produto de comunicação.

- Filme Documentário

Até hoje, o filme documentário, após mais de um século de história cinematográfica, sofre com a indefinição de classificação do gênero, como a fotografia e outros, devido à liberdade criativa característica do documentarismo. “O documentário é uma forma de cinema que se constituiu na década de 1920 em oposição à ficção, ao cinema que simplesmente divertia e ao cinema artístico.” (LINS, 2004, p.164)

O filme *Nanook of the North*, de Robert Flaherty é considerado como o primeiro do gênero. O filme retratou a sobrevivência de uma família de esquimós e foi realizado durante uma expedição de Flaherty, em 1913, à Baía de Hudson, porém o filme só foi concluído em 1922.

O registro do cotidiano, como *Nannok of the North*, é uma das principais motivações para se produzir documentários e os primeiros a realizarem estes registros datam do tempo das primeiras experiências cinematográficas pelos irmãos Lumière. Os inventores do cinema já exibiam em suas primeiras apresentações públicas cenas do cotidiano como: pessoas entrando e saindo da Fábrica Lumière, trem chegando à



estação de Lion, na França; construindo assim, um rascunho do que viria a ser o gênero documental fílmico.

O escocês John Grierson, fundador da Escola Britânica de Documentários foi quem começou a formalizar e normatizar o filme documentário enquanto produto, “atribuindo-lhe a função social de instrumento de educação das massas e de formação da opinião pública. Em seus artigos fundamentou o que hoje chamamos de documentário clássico.” (d’ANUNCIACÃO, 2000, p. 07). Grierson colocou em prática um projeto de educação pública através do cinema. Os filmes deveriam ser rodados em ambientes naturais, com argumentos simples e traduzindo a complexidade da vida moderna.

Contemporâneo de Grierson, Dziga Vertov traçou um caminho quase oposto. Para Vertov, o cinema também tinha a função social de educar, mas sua estética e temática passavam a quilômetros de distância da proposta de Grierson. Enquanto o documentário inglês era de propaganda do império, o cinema soviético, inspirado na arte futurista, era um elogio a tecnologia. Se os ingleses eram de uma formalidade técnica, os soviéticos tinham no improviso e na exposição da câmera a sua marca. Em *Um Homem com uma Câmera*, realizado em 1929, Vertov explicita sua visão sobre o cinema.

Dziga Vertov, autor da expressão Cine-Olho (Kinopravda), no texto *Nascimento do Cine-Olho*, explica que os olhos não podem mentir, que o Cine-Olho ajuda a pessoa a ver a: “possibilidade de tornar visível o invisível, de iluminar a escuridão, de desmascarar o que está mascarado, de transformar o que é encenado em não encenado, de fazer da mentira a verdade.” (VERTOV, 1983, p.262)

O "Cinema-olho" russo era rigorosamente contra as encenações e dramatizações, toleradas e largamente utilizadas por Grierson. E foi esse o debate, no final dos anos de 1920 e início dos anos de 1930, em torno do fazer cinema de ficção ou cinema de realidade – as vantagens de um ou de outro – a oposição “posado” versus “natural”.

A partir da década de 30, ocorreram muitas mudanças no movimento do documentário inglês. Com a chegada do som, houve a necessidade de ampliação das técnicas e contratação de novos colaboradores, como o brasileiro Alberto Cavalcanti. O Movimento ganhou força exatamente no momento em que a Europa fazia sua lenta conversão ao sonoro.

É preciso considerar que nas primeiras décadas do sonoro, as dificuldades com relação aos equipamentos eram muito grandes. Os gravadores de som ótico eram



transportados em caminhões, as câmeras 35mm moviam-se com dificuldade sobre tripés e gruas e eram necessários grandes refletores pra conseguir queimar a película pouco sensível. Os documentários que deveriam ser realizados com som sincrônico eram quase impossíveis de executar com os obstáculos técnicos de ruídos e motores.

A partir das revoluções tecnológicas, que ocorreram nos anos 50 e 60, foi introduzida a utilização de câmeras portáteis, substituindo as 35mm permitindo, inclusive, a realização de entrevistas de rua; a captação de som direto; a sincronização de som e imagem; e a presença de iluminação artificial, diferenciando das imagens que as pessoas já estavam acostumadas, que eram escuras e pouco definidas. Este processo possibilitou uma produção inovadora, partindo para um caminho mais criativo e esteticamente mais artístico. O som direto tornava-se então condição essencial à filmagem, preenchendo a lacuna do que faltava aos documentaristas para um filme com características espontâneas.

A indefinição do gênero documentário continuou por volta do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, por conta da reivindicação do cinema documentário das vantagens do real/direto. O cinema-verdade francês e o cinema direto norte-americano surgiram no final dos anos 50 e faziam uso das mesmas tecnologias do “direto” recém-criadas com câmeras leves sincronizadas com o som; também compartilhavam de um elemento estético comum: a filmagem em plano-sequência. Contudo, se diferenciam na forma de filmar os acontecimentos: os cineastas do cinema-verdade participavam dos acontecimentos enquanto os do cinema direto se limitavam a observar o mundo, sem interagir.

O termo cinema-verdade foi criado por Jean Rouch no início dos anos 60 e gerou muito mais equívocos para o movimento do que gostaria o seu inventor. O termo que era apenas uma homenagem à Dziga Vertov e ao seu Kinopravda, o “cinema-verdade” soviético, foi visto por muitos como a pretensão maior desses novos documentários: captar a verdade do mundo. Mas o que Rouch queria era problematizar a questão verdade na tradição do documentário, dizendo que a verdade possível dessa forma de cinema é aquela que inclui a presença dos cineastas e revela as condições de produção.

Apesar de diferenças fundamentais do ponto de vista metodológico e ideológico, tanto o Direto quanto o Verdade impuseram renovação na linguagem do documentário alterando para sempre o cinema documental. Tais movimentos inovadores do início da



década de 1960 se fizeram persistentes e influenciaram documentaristas de todo o mundo, e mesmo cineastas de ficção.

A sede contemporânea pelo real e as reações aos excessos de informações, ruídos, imagens rápidas e conturbadas, desencadearam o processo da digitalização. Deste modo, as questões relativas às mudanças trazidas à prática do documentário pelo uso das câmeras DV e das novas tecnologias digitais, têm sua origem nas profundas alterações no estilo do documentário que o Cinema Direto e o Cinema Verdade introduziram. Portanto, refletir sobre aqueles movimentos é uma maneira de apontar caminhos para pesquisas futuras.

ONE IN 8 MILLION: UM EXEMPLAR DO DOCUMENTAL CONTEMPORÂNEO

O jornal norte-americano *The New York Times* criou em seu site uma seção chamada *One in 8 Million* onde conta, através de áudio e imagens, a história de personagens da cidade de Nova Iorque.

Nova Iorque é uma cidade de características. Sobre o metrô e as ruas, a partir da intensidade do centro da cidade para a intimidade dos bairros, são 305 quarteirões onde desfilam pessoas com algo a dizer. Esta é uma coleção de algumas das suas paixões e problemas, relações e rotinas, vocações e obsessões. (disponível em: <http://www.nytimes.com/packages/html/nyregion/1-in-8-million/index.html>, acessado em 05 de Junho de 2009.)

Cada peça audiovisual é composta pelo depoimento, em áudio, de um morador da cidade de oito milhões de habitantes, onde relata o seu cotidiano, a sua profissão, a sua relação com os espaços da cidade, muitos das vezes não conhecidos pela maioria das pessoas que moram na cidade e que os espectadores podem conhecer através dos relatos dos personagens e de belas fotos em preto e branco feitas pelo fotógrafo Todd Heisler.

Todd Heisler é um fotógrafo americano nascido em 1972. Atualmente ele fotografa para o *The New York Times*. Porém, já ganhou diversos prêmios como, por exemplo, o Prêmio Pulitzer de Destaque da Fotografia, em 2006, com "*Final Salute*", uma série de fotografias, tomadas ao longo de um ano, de funerais dos marinheiros que morreram em guerra.



Antecessor ao Heisler, o dinamarquês Jacob Riis (1849-1914) reuniu em seu livro *How the Other half Lives* (1890) fotografias dos pobres de Nova Iorque, ele estava contribuindo para a formação do que viria a se tornar o paradigma da fotografia documental social. Outro que antecedeu Heisler foi William Klein (1928-), que fotografou o dia a dia em Nova Iorque, a cidade caótica, inquieta e anônima, enfatizando a desordem e o acaso da vida na cidade. Seu livro *New York* (1956) foi um escândalo nos EUA, rotulado de agressivo e vulgar.

A seção *One in 8 Million*, do jornal *The New York Times* em sua versão on-line, inicia-se no dia 8 de janeiro de 2009 com a adição de três peças audiovisuais que documentam a vida comum, o dia a dia, de pessoas anônimas da cidade de Nova Iorque:

- Joel Karp: O Farmacêutico da Esquina

Quarenta anos após a abertura da Drogaria Columbia na parte mais baixa do lado Leste, o Sr. Karp, 71 anos, ainda é o gerente geral. Sr. Karp e sua esposa de "muitos anos", ele estimava em 47, mas não tinha certeza, Suzanne, vive no lado mais alto do lado Leste. Em 1º de janeiro de 2008, ele vendeu a Drogaria Columbia, mas continuou como gerente geral.

Entrevistado e produzido por Sara Kramer e fotografado por Todd Heisler.

- Freda Degannes: O Milagre Ambulante

Oriunda de Barbados, Sra. Degannes, 30 anos, foi para Nova York em 1989 e agora vive em Crown Heights, no Brooklyn, com seu companheiro, Don Myer. Ela ganha a vida comprando mercadorias pela internet ou em lojas de desconto e revendendo-os para seus amigos no Caribe.

Entrevistado e produzido por Sara Kramer e fotografado por Todd Heisler.

- Michel Kramer-Métraux: O Alfaiate de Casamento

Sr. Kramer-Métraux, 68 anos, é filho de um francês fornecedor de tecidos. Ele desenvolve roupas formais para homens, na Saks Fifth Avenue. Kramer-Métraux, de Lyon na França, foi para Nova York em 1971 e disse que seu lugar favorito é Shelter Island, onde ele cultivava ostras no quintal da frente de sua cabana de final de semana.

Entrevistado e produzido por Alexis Maintand e fotografado por Todd Heisler.



O fato de o texto ser produto de muitos autores/personagens surte efeito negativo com relação às suas aspirações de autoridade social, mas ao mesmo tempo as promove. Cada um desses autores pode muito bem representar uma faceta ou um jargão distintivo da realidade nova-iorquina. Esta descontinuidade causada pelos vários autores/personagens captura as descontinuidades existentes na percepção pelos sentidos, caracterizando a metrópole urbana e os processos de produção industrial, que receberam de Walter Benjamin a famosa denominação de choques da vida moderna.

A seleção das imagens e a montagem da ordem de exibição são feitas de forma a completar o depoimento ou mesmo contar uma nova história com detalhes próprios que somente as belas imagens podem revelar.

A imagem, neste caso, e como pretendo demonstrar, é um veículo de homogeneização e não de disjunção; não exhibe a diversidade do gênero, nem do fotógrafo, o que é característico dos depoimentos que ela ilustra. Como resultado, a imagem não funciona de forma contra discursiva. Em vez disso, contribui para facilitar a introdução do espectador na zona do lusco-fusco dos gêneros cotidianos.

Ao escolher um tema para registrar, os documentaristas devem estar prontos para se envolver com as pessoas e com o ambiente que fazem parte daquele contexto. Os fotógrafos, então, são narradores visuais, que mergulham na vida de seus personagens para narrá-la com suas próprias marcas em um:

conjunto organizado de significantes, cujos significados constituem uma história. Além disso, esse conjunto de significantes – que veicula um conteúdo, a história, que deve se desenrolar no tempo – tem, pelo menos na concepção tradicional, duração própria, uma vez que a narrativa também se desenrola no tempo. (AUMONT, 1995, p.244).

A narrativa torna-se presente quando vemos não uma imagem isolada, mas uma série de imagens que passam a ter um significado horizontal juntamente com os depoimentos das personagens. Assim, temos uma seqüência de imagens e áudio que irão formar uma narrativa pela sucessão dos acontecimentos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O interesse pelo tema deste artigo foi despertado diante da inquietação frente ao futuro da fotografia documental e do filme documentário no contexto da profusão imagética acelerada pelas mídias digitais desde meados dos anos 1990.



Neste artigo analisamos as obras realizadas pelo *One in 8 Million* como peça audiovisual documental por considerar este modo documental ainda jovem e sem antecessores, mesmo avaliando que ele surge da junção de duas ou mais técnicas comunicacionais documentais e que possui características semelhantes com o filme documentário.

A qualidade técnica é um dos grandes diferenciais para o sucesso do *One in 8 Million*, pois através de uma captação de áudio excelente e a respectiva montagem destes áudios, de forma a inserir o espectador dentro do ambiente da personagem, juntamente com fotos apuradas tecnicamente, porém com grandes doses artísticas, fazem deste projeto do *The New York Times* o ponto inicial deste modo documental contemporâneo na Internet.

A intenção aqui, não é estabelecer normas ou padrões para o gênero documental, mas sim discutir e registrar a forma de utilização das técnicas midiáticas para a construção e veiculação do documental contemporâneo numa cultura eminentemente comunicacional deste início do século XXI.

REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papyrus, 1995.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1996.

COHEN, Margaret. A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos. In: CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

d'ANUNCIAÇÃO, Luciana. **Uma (breve) história do documentário**, 2000.

FREUND, Gisèle. **Fotografia e Sociedade**. Lisboa: Vega, 1995.

LINS, Consuelo. **O documentário de Eduardo Coutinho: televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário Imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea**. (Dissertação de Mestrado) Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, UFMG: Belo Horizonte, 2007.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História Crítica do Fotojornalismo Ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.



TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org). **Documentário no Brasil: tradição e transformação.** São Paulo: Summus Editorial, 2004.

THE NEW YORK TIMES. *One in 8 Million.* Disponível em: <http://www.nytimes.com/packages/html/nyregion/1-in-8-million/index.html>. Acesso em 05 de Junho de 2009.

VERTOV, Dziga. In: XAVIER, Ismail (Org). **A Experiência do Cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.