



A construção histórica do Repórter Fotográfico: Fotojornalista, conflitos bélicos e a formação da identidade do fotográfico de imprensa nos oitocentos.

Eduardo Viné Boldt¹.

FIAM-FAAM- Centro Universitário

Resumo: O presente artigo busca iniciar um levantamento, a partir de uma revisão bibliográfica, da construção do repórter fotográfico ao longo da história. Com o aprofundamento da pesquisa, podemos perceber que desde o início da fotografia ela carregava em si características que foram naturalmente assimiladas pelos veículos de comunicação do século XIX. Os eventos bélicos acabaram atraindo a cobertura dos periódicos e como consequência criando o embrião do que viria a ser o fotojornalista. O que se percebe é que características adquiridas naquele período se estendem até os dias atuais.

Palavras-chave: Repórteres Fotográficos; Fotojornalismo; Guerra; fotografia de imprensa; trabalho.

1. O levantamento bibliográfico e o recorte sobre o ofício do Fotojornalista

Na busca de se levantar o estado da arte do objeto pesquisado, percebemos o quanto o tema e a história da fotografia já foi apresentado em diversos livros, dissertações, artigos e pesquisas (COSTA, 1993; SOUSA, 2004; ROUILLE, 2009; BUITONI,

¹ Jornalista e Professor do FIAM-FAAM – Centro Universitário. Mestre em Jornalismo (FIAM-FAAM)
E-mail: eduardo_vine@yahoo.com.br

2011; KOBRE, 2011; HANKING, 2012; QUEIROGA, 2012; AMAR, 2013). Para algumas dessas obras, esse foi um resgate natural, necessário, e servem de ponto de partida algumas dissertações (QUEIROGA, 2012), teses, livros (BUTONI, 2011; KOBRE, 2011) e artigos que foram procurados e pesquisados para esta dissertação. Para outras tantas pesquisas, a história da fotografia é o objeto da pesquisa em si (COSTA, 1993) e o olhar para esse percurso se faz, por vezes, voltado ao desenvolvimento tecnológico e à sua utilização estética (AMAR, 2013); a história da fotografia também pôde ser organizada como uma grande enciclopédia, por assuntos específicos, onde podemos encontrar imagens comentadas e dividida em períodos, dispostas em uma linha do tempo (HACKING, 2012) ou com olhares voltados a um recorte específico, como o próprio fotojornalismo (SOUSA, 2004). Muitas são as formas de abordar a fotografia e o seu percurso histórico, em seus mais de 170 anos de história.

A farta bibliografia produzida, sobretudo a partir da década de 1970 (KOSSOY, 2014a p. 141) muitas vezes se assemelha e se repete nos diversos trabalhos, diferenciando o foco da investigação. Em nossa pesquisa procuramos identificar os relatos que denotassem o labor do fotógrafo e o perfil desses profissionais ao longo do tempo, a fim de buscar através da pesquisa bibliográfica o início da atividade profissional do fotógrafo em veículos jornalísticos. Neste artigo buscamos primeiro entender o surgimento, ainda no século XIX, da fotografia de imprensa e a importância da cobertura de conflitos bélicos para a formação da identidade do fotojornalista. “Utilizaremos a expressão 'fotografia de imprensa' para designar a simples transposição da fotografia para as páginas dos periódicos, ao passo que o termo 'fotojornalismo' irá referendar um tipo de fotografia específico, adaptação as demandas da imprensa ilustradas.” (COSTA, 1993, p. 75). A função da fotografia logo foi assimilada pelos veículos de comunicação do período. Primeiro, através da transposição da fotografia para uma cópia litográfica desenhada por um artista. Mais tarde com o desenvolvimento da impressão em meio tom. As imagens fotográficas carregavam consigo atributos valiosos para o jornalismo: a objetividade e seu caráter indiciário.

2. O nascimento da fotografia no ambiente burguês europeu oitocentista e as primeiras fotografias de imprensa.

Assim como o jornalismo, a fotografia nasce em um ambiente burguês europeu do século XIX. Ciro Marcondes Filho (2000, p. 9) destaca que “o jornalismo é a síntese do moderno: a razão (a “verdade”, a transparência) impondo-se diante da tradição obscurantista, o questionamento de todas as autoridades, a crítica da política e a confiança irrestrita no progresso, no aperfeiçoamento contínuo da espécie” (2009, p.9). Na esteira da revolução industrial e da modernidade, a fotografia se apresenta como uma ferramenta que consegue entender os anseios de registrar as imagens daquela sociedade moderna e dinâmica de meados do século XIX, que procurava um dispositivo que substituísse as máquinas manuais, assim como os teares de uma fase pré-industrial, por um equipamento mais adequado às dinâmicas deste ambiente que se industrializava e se modernizava. Os desenhos e as pinturas já não davam mais conta do registro dessa sociedade e teriam que se adaptar a essa nova condição, imposta pelo advento da industrialização e por esse novo caráter que floresce, a “imagem-máquina” (ROUILLE, 2009, p.31).

Os fotógrafos pioneiros que participaram do limiar dessa invenção faziam parte de uma classe abastada, normalmente a burguesia europeia daquele período. “A fotografia era uma atividade complexa limitada a profissionais e a amadores que tinham tempo e dinheiro suficiente para dominar a nova mídia” (HANCKING, 2012, p. 156). Os pioneiros da fotografia recebiam formação científica e, até por isso, desenvolveram os primeiros inventos neste campo. Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) que em 1826 desenvolveu e apresentou a primeira imagem em um processo fotográfico rudimentar, chamado de heliografia, era filho da burguesia de Chalon-sur-Saône, na França. Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) foi o responsável por apresentar à Academia de Ciências Francesa o processo fotográfico que ficou popularmente conhecido como Daguerreótipo. Homem de negócios e empresário francês, Daguerre era conhecido pelos seus espetáculos de luz, denominado Diorama. Ele desenvolveu o seu experimento junto com o próprio Niépce, ainda no ano de 1829. Com a morte do seu sócio e parceiro, em 1833, Daguerre continua o desenvolvimento do processo fotográfico com o filho de

Niépece, Isidoro (1795-1868). Em 19 de agosto de 1839 ele apresenta seu processo à Academia de Ciências de Paris. O inventor vendeu a patente de seu trabalho ao governo francês que, em contrapartida, lhe concedeu uma renda vitalícia de seis mil francos. O invento, oferecido à humanidade pelo governo, era comercializado pelo próprio Daguerre por 400 francos-ouro, o que equivalia a oito meses de salário de um operário francês da época. (AMAR, 2011, p. 21).

A capacidade da câmera fotográfica em produzir uma imagem que fosse a ‘reprodução fiel’ da realidade fazia com que a fotografia fosse um instrumento que carregasse em si o poder de representar a realidade com fidelidade. O invento era o legítimo portador da ‘objetividade’, no ponto de vista do europeu da metade do século XIX. “A fotografia nasceu no ambiente positivista do século XIX, beneficiando-se de descobertas e inventos anteriores, como a câmara escura e clara, e da vontade de se encontrar um meio que permitisse a reprodução mecânica da realidade visual” (SOUSA, 2004, p. 24). Existe, na história, algumas incursões e utilizações preliminares da fotografia no jornalismo, antes da sua definitiva incorporação como um meio e linguagem adotado nos veículos de comunicação do final do século XIX e início do século XX. Sousa (2004, p.25) aponta que “a fotografia é usada como *news médium* (...) desde, provavelmente, 1842”. Questões técnicas impediam a reprodução direta da fotografia para as folhas dos jornais. Em 1843 já se identificava registros com caráter “jornalístico”, como a assinatura de um acordo de paz entre a China e a França, registrada em daguerreótipo. “As fotografias de um incêndio (...) e de uma cerimônia protocolar ficam, assim, para a história, como indícios daquilo que, mais tarde, se conformaria como alguns dos temas configuradores de rotinas produtivas e convenções no fotojornalismo” (SOUSA, 2004, p. 27). Outros acontecimentos são registrados por fotógrafos nesses primeiros momentos, como o incêndio dos moinhos de Oswego, em Nova Iorque, por George N. Barnard (1819-1902), e a construção do Crystal Palace em Londres, por Philip Henry Delamotte (1821-1889) (AMAR, 2011, p. 64).

3. Incursões e coberturas de eventos bélicos.

Os primeiros grandes eventos que mereceram a cobertura de fotógrafos em uma prática mais próxima ao que costuma ser visto no campo jornalístico foram as guerras ocorridas a partir de 1848. Em nota publicada em seu livro², Sousa (2004) aponta que a guerra entre os Estados Unidos e o México ocorrida naquele ano, já contava com fotógrafos anônimos entre os soldados, que registraram as batalhas (SOUSA p.33; AMAR, 2011 p. 64). Porém, o material que se encontra disponível e mais popular até hoje foi registrado em dois conflitos: a Guerra da Criméia (1853) e a Guerra da Secessão (1865). É importante entender a relevância da fotografia na cobertura de tais conflitos, uma vez que “a chegada da fotografia vai abalar estes modos de proceder, dado que ela é de imediato considerada completamente objectiva (sic) e verídica”. O seu testemunho nunca é posto em dúvida. Ela vai ser, portanto, a “testemunha fiel” de todos os fatos importantes (AMAR, 2013 p. 63-64). A guerra da Crimeia é o primeiro conflito a ser amplamente registrado para os padrões da época. O fotógrafo Roger Fenton (1819-1869) colaborou com esta cobertura, uma vez que foi contratado pelo Ministério de Guerra britânico e financiado por um comerciante de estampas de Manchester, o empresário Thomas Agnew (1827–1883) para fazer os registros. Fenton foi ao front com uma carroça blindada, levando cinco câmeras fotográficas e uma porção de material químico, que seria necessário para a revelação das imagens captadas. O processo fotográfico já evoluía para o Colódio Úmido, o que melhorou a rapidez com que as imagens eram captadas pelo profissional em comparação ao processo original. O fotógrafo registrou a guerra sem o que se espera dela: a morte, as batalhas e o conflito. O tamanho de seu equipamento impedia que ele tivesse mobilidade no campo de batalha. Seus patrocinadores também impuseram uma visão particular do conflito, que impediu a realização de imagens de maior impacto.

Podemos ver, então, um contraponto ao discurso de objetividade, de testemunho do real, existente desde o seu início e encontrar indícios, já nesse momento, da subjetividade.

² A nota que aparece no livro de João Pedro Sousa (SOUSA, 2004 p. 33) refere-se o livro *História de la fotografia*, de Marie-Loup Sougez (1990). Neste livro, está presente uma outra nota de rodapé que se reporta ao livro *The History of Photography* de Beaumont Newhall (4ª edição, Nova Iorque: Museu de Arte Moderna, 1978). Segundo Newhall, soldados enviados ao conflito entre os Estados Unidos e o México, em 1848, já levavam consigo daguerreótipos para o registro das operações. No pequeno texto não temos informações precisas sobre se eram soldados americanos ou mexicanos, nem se tinham conhecimento prévio e nem se foram treinados para o registro das ações. Porém, para Loup Sougez (1990) *apud* Souza (2004, p.33) Fenton foi o primeiro fotógrafo que pode ser considerado como repórter fotográfico.

vidade no processo fotográfico, e consequentemente da falta de liberdade que se impõe através desse constrangimento, em razão da necessidade de se receber pelo trabalho encomendado. Fenton voltou de sua expedição doente, com cólera, trazendo na bagagem mais de trezentas placas de vidro com os registros realizados nos três anos em que cobriu o conflito (1853-1855), que foram prontamente desenhados e esculpidos em madeira para a impressão no jornal *Illustrated London News* (AMAR, 2013 p. 65).

Marcondes Filho (2000) aponta que na metade do século XIX ocorre a etapa em que se encerra o “primeiro jornalismo” e tem início o período chamado “segundo jornalismo” (p. 11), período esse que marcou a transição de um jornalismo que buscava combater o obscurantismo, onde o poder da informação sai de uma camada privilegiada e começa a chegar à burguesia daquele período. “Desmontado esse poder, entra em colapso igualmente seu monopólio do segredo. A época burguesa inverte o processo: agora tudo deve ser exposto, superexposto, ostensivamente mostrado.” (MARCONDES FILHO, 2000, p.11). Neste primeiro momento, no começo do século XIX, os periódicos estavam inclinados a uma linha político-literária, e funcionavam como uma “caixa acústica de ressonância (...) de todas as ideias” (MARCONDES FILHO, 2000 p. 10). No “segundo jornalismo” os veículos de comunicação começam a se estruturar como grandes empresas capitalistas e assim a lógica do jornalismo se altera. Nesse período surgem evoluções tecnológicas que modificam o processo de produção do meio. Para Marcondes Filho (2000) o impacto tecnológico que representou a utilização da impressão dos jornais pelas rotativas, bem como a criação do processo de produção em massa desses veículos de comunicação, foram responsáveis por “mudanças radicais na atividade (...) significou uma total reorientação da indústria jornalística no sentido de render lucros e se tornar economicamente autossustentável” (MARCONDES FILHO, 2000, p. 32). Marca também a inversão do valor do produto jornalismo. “Seu valor de troca– a venda de espaço publicitário para assegurar a sustentação e a sobrevivência econômica – passa a ser prioritário em relação ao seu valor de uso, a parte puramente redacional-noticiosa dos jornais” (MARCONDES FILHO, 2000 p. 14).

Sob esse novo paradigma foram publicadas as imagens da guerra, ainda que com a “censura prévia”. Mesmo assim, Charles Baudelaire (1821-1867), poeta e teórico das artes francesas, chega a se manifestar sobre as imagens trazidas por Fenton da Criméia.

“Sou o primeiro a afirmar que nenhum jornal, nenhum relato escrito, nenhum livro exprime tão bem, em todos os seus pormenores e no seu sinistro esplendor, esta epopeia da guerra da Crimeia” (AMAR, 2013 p. 65).

O conflito que naturalmente se contrapõe e se compara à Guerra da Crimeia, outro marco para a fotografia de imprensa é a Guerra da Secessão norte-americana (1861-1865). O retratista nova-iorquino Mathew Brady (1822-1896) parte para o campo de batalha com o típico “espírito empreendedor” norte-americano, esperando auferir lucros com a guerra. Seu objetivo era fazer um bom dinheiro com a venda do material produzido no campo de batalha. Ele foi fotógrafo oficial do então candidato Abraham Lincoln (1809-1865), e partiu para a cobertura do evento com uma série de fotógrafos colaboradores. Ainda que essa não fosse sua intenção, sua atitude proporcionou a primeira cobertura fotográfica coletiva de um evento bélico. Podemos ainda entendê-la como um “embrião” de uma agência fotográfica. Brady realizou o trabalho com mais 26 fotógrafos, que conseguiram registrar algo em torno de sete mil imagens do conflito. Apesar da colaboração coletiva de diversos profissionais, todas as imagens eram assinadas por Brady (AMAR 2013; SOUSA, 2004). Alguns fotógrafos, não contentes com tal situação, resolveram terminar essa associação e sair do grupo, continuando a trabalhar na cobertura da guerra por conta própria. Um dos mais importantes a deixar o grupo de Brady e continuar a registrar o conflito foi o fotógrafo Alexander Gardner (1821-1882), que no final do evento lançou o livro *“Gardner’s Photographic Sketch Book of War”* (1866). Pode-se entender, a partir deste momento, a apenas 26 anos da apresentação do Daguerreótipo à Academia de Ciências Francesas, que já se veria “o despontar da ideia do direito de autoria e assinatura do fotojornalista” (SOUSA 2004, p. 36). Ainda tímida, a autoria para os fotógrafos vai demorar décadas para ser legitimada na imprensa.

Em seu início, as incursões desses fotógrafos ao campo de batalha se assemelhavam às imagens trazidas por Fenton da Crimeia, com os grandes acampamentos e oficiais posando para os retratos heroicos. Somente depois os fotógrafos, estimulados por alguns veículos de comunicação, mudaram o foco de suas imagens: por não terem a censura de patrocinadores e pela influência dos editores daquele período (como no caso do Roger Fenton), eles fotografavam os mortos e o campo de batalha a partir do acesso que tinham ao local dos combates, sobretudo após as batalhas. Os editores dos jornais

naquela época resolveram então se aproveitar do material e fazer notícia. “O retrato duro e cruel das realidades (mortais) do conflito só aparece numa fase posterior, quando os editores perceberam que os leitores pretendiam notícias “factuais” sobre o que realmente acontecia aos combatentes”³ (THOMPSON, 1994 *apud* SOUSA, 2004, p. 37).

O material produzido durante o conflito por esses fotógrafos resultou em diversos produtos, entre eles alguns importantes registros histórico-sociais do período. A guerra naquele momento acaba tendo um olhar inclinado para as histórias dos exércitos da União, uma vez que a “Confederação não possuía jornais ilustrados bem estruturados” (SOUSA, 2004 p. 39). Resultam nos livros *Photographic Sketch Book of the War(1866)*⁴, de Alexander Gardner e *Photographic Views of Shermans’s Campaign (1866)*⁵, de Georg N. Barnard (1819-1902), outro grande colaborador do grupo de fotógrafos que compôs a já referenciada primeira “agência” montada por Mathew B. Brady para a cobertura da guerra. Brady também expõe e lança livros sobre o conflito, além de conseguir uma foto histórica do general Robert E. Lee (1807-1870), o general comandante do exército Confederado.

4. Práticas e processos do trabalho do fotojornalista: características que rompem o tempo

Desde a guerra da Crimeia, todo grande evento bélico começa a ser coberto por fotógrafos *in loco*. Os eventos listados pelos autores são os mais diversos: Áustria contra Itália, na região da Sardenha (1859); Colonização da Argélia (1856/1857); Rebeliões na Índia (1857/1858); Guerra do Ópio, na China (1860); Prússia e Áustria contra a Dinamarca, a guerra dos Ducados, ou Schleswig-Holstein (1864); a expedição francesa a Roma (1867); a Guerra Franco-Prussiana (1870) (AMAR, 2013; SOUSA, 2004). No

³ Willian f. Thompson (1994) – The image of war: The Pictorial reporting of the American Civil war, Livro usado como referencia por Sousa (2004) para relatar esse fato.

⁴ Publicado em Washington por Philip & Solomons (editores), em 1866. Referência: Biblioteca do Congresso Norte Americano. Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/item/01021785/>. Acesso em: 03 out. 2018

⁵ Publicada em Nova Iorque, provavelmente em 1866, pela próprio Barnard. A edição do original e sua data são imprecisas. Fonte: Biblioteca do Congresso Norte-Americano. Disponível em: <http://www.loc.gov/pictures/item/2012646654/>. Acesso em: 03 out. 2018

Brasil, a revista *Semana Illustrada* publicou em 1865 uma gravura desenhada a partir de uma fotografia feita da saída de uma brigada para a Guerra do Paraguai. Tratava-se do registro realizado pelas tropas brasileiras que iriam a combate. Segundo Buitoni (2011), José Maria Paranhos Junior (1845-1912), o Barão de Rio Branco, foi o fotógrafo do acontecimento. A guerra passou a ser um tema especialmente importante nesse início da fotografia como valor de notícia, que ainda carregava em si a ideia da objetividade e do espelho do real ao meio fotográfico; objetividade essa que por muitas vezes foi utilizada pelo Estado e por órgãos repressores como provas contra a população. Amar (2013) relata que durante a Guerra Franco-Prussiana, na formação da Comuna de Paris (1871), os registros feitos pelo fotógrafo Eugène Appert (1830/31-1890/91) dos militantes que participaram da primeira tentativa de formar uma sociedade comunista dentro da cidade de Paris foram manipuladas; também foram realizadas montagens, e os álbuns vendidos como verdadeiros registros que serviram à polícia para a identificação e aplicação de punições aos participantes do levante. A fotografia, como invento legitimamente burguês, não havia ainda alcançado o “meio operário, socialista ou revolucionário” (LOWY, 2018, p. 17). A partir da Comuna, as “Grandes revoluções” foram registradas e acompanhadas pelo olhar dos fotógrafos.

Inaugurações de monumentos arquitetônicos também eram registradas, prática que se assemelha aos dias atuais. Sousa (2004) descreve seis aspectos que são desenvolvidos, principalmente após a Guerra da Secessão, e que acabam por ser incorporadas nas práticas e processos de trabalho dos repórteres fotográficos até os dias atuais:

Leitores Observadores	Os editores dos jornais da época percebem que seus leitores querem ser observadores dos eventos que acontecem, e a fotografia, devido a suas características positivistas e de reprodução “fiel” de seu referente, passa a ser essa mídia ideal.
Cronometrabilidade	A velocidade do momento em que se tira a fotografia para a sua publicação começa a ter uma importância concorrencial dentro do processo de produção no final daquele século. “Terá começado a cronometralidade dos fotojornalistas envolvidos e a atualidade num critério de valor notícia [também] fotojornalístico” (SOUSA, 2011, p.37)
Fotógrafos enviados ao local da ação.	Começa a partir dos conflitos, os fotógrafos enviados para o registro, com a importância de estar no local dos acontecimentos “com o fumo e o odor a sangue a pairar pelo campo”

	(THOMPSON, 1994 <i>apud</i> SOUSA, 2004, p.38)
Dramaticidade	Em relação a pintura, a fotografia teria uma maior carga dramática, uma vez que a câmera ofereceria o registro do "real", ao invés de uma interpretação dos acontecimentos, como é o caso da pintura. O leitor do jornal tenderia a se imaginar no local do evento, diferente dos registros pintados.
Risco de Morte	“A guerra é despida da sua auréola de epopeia” (SOUSA, 2004, p. 39). No conflito americano, os fotógrafos realmente estavam expostos ao risco de perderem sua vida, situação que se repete a partir deste evento.
Imagem do vencedor / Imprensa mais Forte	Na guerra da Secessão a imprensa com melhor capacidade de cobertura estava no Norte, ao lado da União. Essa condição nos permite encontrar um material iconográfico maior das batalhas, dos acampamentos e dos eventos por causa deste fato. A Confederação não possuía uma quantidade de jornais ilustrados com a qualidade que a União possuía, isso impõe uma imagem da guerra feita pelo lado vencedor, processo que se repete até os dias atuais pela imprensa.

Quadro 2 – Práticas e Processos de trabalho adotados a partir das guerras nos novecentos. Fonte: Sousa (2004) – Adaptação do autor.

Esse quadro ajuda a enxergar algumas características e aponta para a importância de se analisar o processo histórico e social da formação profissional de uma categoria, que nesse momento histórico ainda não estava consolidada. Mas, como se pode ver, algumas características já são incorporadas à atividade e rotina profissional há mais de 150 anos. Podemos perceber que dos aspectos apresentados, três estão ainda ligados às práticas e rotinas profissionais do fotojornalista, e outras três dizem respeito mais ao veículo e ao público. A cronometralidade, a condição profissional de ser “enviado” ao local da notícia e o risco de morte ainda são inerentes aos repórteres fotográficos. A cronometralidade é um constrangimento que não diz respeito apenas ao fotojornalista, mas a toda categoria profissional. O processo fotográfico do período demandava um preparo e um tempo particular para a sua realização, contudo o constrangimento concorrencial, através da imposição dos veículos sobre os seus trabalhadores, já aparece no dia a dia do trabalhador há mais de 150 anos. O fato de serem enviados aos conflitos e de correrem risco de morte também são características bem atuais. Hoje somando-se as coberturas de grandes guerras, aparecem as coberturas de manifestações, conflitos e levantes civis. As outras características dizem respeito a atividade fotojornalística, a

natureza dos veículos de massa hegemônicos (a imagem do vencedor, por exemplo) posicionamento esse que se repete também historicamente até os dias atuais. No que tange a dramaticidade e a relação do leitor em se colocar no lugar do evento ao ver a imagem, essa relação tem o seu momento mais intenso junto ao auge do fotojornalismo enquanto meio de comunicação de massa, em meados do século XX.

Referências

- AMAR, Pierre-Jean. **História da fotografia**. 2007.
- BARBOSA, Marilva Carlos. **História Cultural da Imprensa: Brasil, 1900-2000**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- BORIS, Kossoy. **Fotografia & História**. São Paulo, Ateliê Editorial. 2014a. 5ª ed.
- _____. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. São Paulo, Ateliê Editorial. 2016 5ª ed.
- _____. **Os Tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo** São Paulo, Ateliê Editorial. 2014c. 3ª ed.
- BUITONI, Dulcília Schroeder. **Fotografia e jornalismo. A informação pela imagem**. Organização de Magaly Prado. São Paulo: Saraiva, 2011.
- COELHO, Maria Beatriz. **O Campo da fotografia Profissional no Brasil**. Varia História, Belo Horizonte, vol. 22, nº 35: p.79-99, jan/jun 2006. Disponível em <http://www.redalyc.org/pdf/3844/384434814006.pdf>. Acesso em 10/10/2018.
- COSTA, Heloíse. **Da fotografia de imprensa ao fotojornalismo**. Revista do Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, v.6, n.1-2, p. 75-86, jan.-dez. 1993. Acesso em 15 jan.2018
- GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas em Pesquisa Social**. São Paulo: Editora Atlas, 2008 6ª ed.
- HACKING, Juliet (org). **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- KOBRE, Kenneth. **Fotojornalismo: uma abordagem profissional**. São Paulo: Campus Elsevier, 2011.
- LOUZADA, Silvia. **Ascensão e queda de O Cruzeiro e Manchete**. Observatório da Imprensa. Publicado na edição número 263 de 10/02/2004. Disponível em <http://observatoriodaimprensa.com.br/diretorio-academico/ascensao-e-queda-de-o-cruzeiro-e-manchete>. Acesso em 10 out. 2018.
- _____. **A fotografia e a construção do fotojornalismo no Brasil**. Alcar – XI LÖWY, Michael (Ed.). **Revoluções**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.1ª ed.
- MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicação e jornalismo: a saga dos cães perdidos**. São Paulo: Hacker Editores. 2000.1ª ed.
- MARX, Karl. **O capital: Crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011 (E-book)
- MAUAD, Ana Maria. **Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea**. História, v. 24, n. 2, p. 41-78, 2005.
- OLIVEIRA, Erivam Moraes de; VICENTINI, Ari. **Fotojornalismo: uma viagem entre o analógico e o digital**. São Paulo: Cengage Learning, 2009.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009. 1ª ed.