

Fotojornalismo e a Construção Social da Realidade: Uma Análise de Fotografias Sobre a *Cracolândia* do Portal Folha de São Paulo¹

Abel OLIVEIRA²;
Eliana ALBUQUERQUE³
Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, BA.

Resumo

O presente artigo busca discutir o aspecto subjetivo da fotografia a partir da análise das fotografias jornalísticas da *Cracolândia* veiculadas pelo portal *Folha de São Paulo*. Busca-se, primeiro, entender o aparato fotográfico e as condições presentes no trabalho do fotógrafo, para discutir o quanto isso interfere nas fotografias sobre os usuários de drogas da *Cracolândia* e analisar que imagem social se forma a partir dessas fotografias. Para fazer tais observações, os autores Aumont (1993), Flusser (1985) e Machado (1984) servirão de base teórica referente ao campo da fotografia, já as pesquisas dos autores Pena (2006) e Traquina (2005) fundamentam este artigo no que se refere ao setor jornalístico.

Palavras-chave: Fotojornalismo; *Cracolândia*; construção da realidade.

Introdução

O jornalismo, por fazer uso de vários elementos na prática cotidiana de produção de notícias, acaba por não retratar a realidade, mas trata de construí-la; a notícia, portanto, nunca é o fato em si, mas uma construção realizada a partir dos vários filtros, demandas e olhares do fazer jornalístico, que envolve os interesses da empresa e dos patrocinadores da empresa ao qual o jornalista está vinculado, entre outros (PENA, 2006). Percebe-se que um elemento importante também se enquadra no fazer jornalístico e está diretamente relacionado à conseqüente produção de realidades: a fotografia. Vista pelo senso comum como um registro concreto da verdade, ideia defendida por muitos teóricos no início da década de 80, é preciso evidenciar o aspecto extremamente subjetivo do ato fotográfico e conseqüentemente das fotografias resultantes desse ato (MACHADO, 1984).

Não compreender que a fotografia traz consigo tal característica subjetiva favorece a criação de estereótipos e outras visões pré-concebidas que interferem no modo como se vê o mundo. Exatamente por isso, será apresentado nesse artigo, em primeiro momento, as

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática de Jornalismo, da Intercom Júnior – XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação 7º semestre do Curso de Comunicação Social – Rádio e TV da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC, email: abel.snts@hotmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do Curso de Comunicação Social – Rádio e TV da Universidade Estadual de Santa Cruz - UESC, email: nanealbuquerque@hotmail.com

informações que buscam explicar como funciona a máquina fotográfica e as regras de composição de imagem, em seguida, busca-se entender como as condições culturais, sociais, pessoais interferem na visão e nos produtos do profissional (fotojornalista), que mesmo não agindo intencionalmente, vai recortar uma parte (ínfima) da realidade, que como tal, não pode ser compreendida como realidade absoluta.

Na sequência, se apresenta um breve estudo a respeito do que é o fotojornalismo, com base no que postula o pesquisador português Jorge Pedro Sousa (2002), para com esses elementos analisar o material proposto. Nesse sentido, é importante também falar sobre como se formou essa “sociedade” composta principalmente por traficantes e usuários de drogas em ruas da grande São Paulo, a chamada *Cracolândia*, formação que aqui aparece como um tópico primordial para o desenvolvimento do presente texto. Por fim, se dará início às análises das fotografias do portal *Folha de São Paulo* com o objetivo de investigar se e de que forma tais fotografias ajudam a construir realidades.

A Fotografia e suas Construções

Por muito tempo a fotografia foi vista como um *espelho da realidade*, ou, mais precisamente, como a própria realidade. Na verdade, ainda nos dias atuais é muito presente a ideia de que as fotos carregam consigo toda a verdade irrefutável dos fatos.

Apesar de atualmente as pessoas estarem mais conscientes dos recursos (efeitos visuais técnicos) de manipulação de imagem e por isso ficarem mais atentas às imagens as quais tem acesso, muitas são aquelas que ignoram o fato de que não apenas a interferência na imagem é dada diretamente através de programas de edição, mas também e principalmente, através das intenções de um fotógrafo (profissional ou amador) imerso numa cultura específica, dono de uma personalidade única e pertencente à uma empresa (ou não) com interesses determinados. Sem falar que tal indivíduo se vê diante da impossibilidade humana e técnica de retratar a realidade tal como ela é por meio de uma câmera fotográfica, que não oferece condições de registrar todos os “ângulos” de um acontecimento.

Flusser (1985), ao falar sobre as imagens técnicas⁴, diz que.

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhem como se fossem janelas e não imagens. O observador

⁴ Imagens produzidas por aparelhos.

confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões de mundo. (FLUSSER, 1985, p. 10).

Esta intensa relação da fotografia (uma imagem técnica) com a realidade tem razões para existir, já que

A câmera fotográfica é, antes de mais nada, um aparelho que visa produzir a perspectiva renascentista e não visa isto por acaso: toda a nossa tradição cultural logrou identificar essa construção perspectiva com efeito de “real” e por isso a fotografia faz basear o seu ilusionismo homológico na ideologia que está cristalizada nessa técnica. (AUMONT, 1993, p. 66).

O que se percebe é que a intenção ao criar a máquina fotográfica era exatamente construir um aparelho que pudesse não representar o real, mas sê-lo. Tal ideal sempre foi muito bem reforçado pelo aspecto de semelhança estabelecido entre o referente (objeto real) e a fotografia. A objetividade que superava as pinturas renascentistas deu lugar a uma crença de que ela era própria do ato fotográfico, enquanto era somente da máquina, de acordo com Flusser “a aparente objetividade das imagens técnicas é ilusória, pois na realidade são tão simbólicas o quanto são todas as imagens” (1985, p. 10). O que ocorre é que ao longo da história, ao invés de se pensar as fotografias como mediações feitas pelo homem para se estabelecer entre ele mesmo e o mundo, sempre se pensou nelas como o próprio mundo e, com isso, fica nítida a persistência em ignorar a interferência do homem nesse processo.

A relação do homem com o presente e com a realidade é e sempre foi muito complexa. Até conceituar realidade é uma tarefa difícil, e a fotografia trouxe, aparentemente, a possibilidade de tornar a realidade palpável. Sobre isso, Arlindo Machado faz uma alerta: “a realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada” (1984, p. 40). Por isso, longe de clarear tal relação conflituosa, a fotografia acrescentou novas questões, induzindo a novas reflexões.

De qualquer modo, é importante enfatizar que ao fotografar não se reproduz, mas revela-se um ponto de vista e modifica-se o fato.

Nós seríamos incapazes de registrar uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la: a ação humana é ativa e por isso as nossas representações tomam a forma ao mesmo tempo de reflexo e refração. A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela. (MACHADO, 1984, p. 40).

Considerando, assim, a ação humana nesse processo, cabe aqui apresentar o conceito de gesto fotográfico defendido por Flusser (1985). Para o filósofo, o gesto de fotografar envolve tanto o fotógrafo quanto o aparelho numa relação completamente correlata. Primeiramente, compara-se a ação do homem com a de um caçador à procura de sua caça, e a entende como determinada culturalmente; antes de fotografar ou escolher a sua caça, o fotógrafo deve estabelecer critérios (estéticos, políticos, epistemológicos). Feito isso, concebido uma intenção, o aparelho obriga o fotógrafo a transformá-la em conceitos e somente depois, em imagens.

A lógica seguida é a de que é preciso dominar a técnica para se imprimir um conceito na fotografia. Partindo da ideia de que hoje essa técnica é muito simples, fica fácil entender que “nem mesmo turistas ou crianças fotografam ingenuamente. Agem conceitualmente, porque tecnicamente” (FLUSSER, 1985, p. 19)

Ao falar sobre as possibilidades fotográficas, Flusser também apresenta uma nova concepção de realidade:

As possibilidades fotográficas são praticamente inesgotáveis. [...] As novas situações se tornarão reais quando aparecerem na fotografia. Antes não passam de virtualidades. O fotógrafo-e-o-aparelho é que as realiza. Inversão do vetor da significação: não o significado, mas o significante é a realidade. Não o que se passa lá fora, nem o que está inscrito no aparelho; a fotografia é a realidade. (FLUSSER, 1985, p. 19-20).

Mesmo creditando à fotografia a detenção de toda a realidade, o filósofo não compreende a mesma como um registro da realidade, da qual se fala aqui: “o que se passa lá fora”. E independente do que seja a realidade, fica nítido, portanto, que o que se passa na fotografia trata de uma outra dimensão que não a que vivemos. Talvez seja conveniente falar em realidades plurais, todavia, mantém-se aqui a ideia de construção social da realidade.

Uma Introdução ao Fotojornalismo

Diante do que postulava a já superada teoria do espelho⁵, percebe-se que o jornalismo e a fotografia na sua origem se associaram intrinsecamente à realidade e carregam até hoje, em proporções diferentes, o estigma da imparcialidade. O fotojornalismo não tem como escapar dele. Felipe Pena é assertivo ao afirmar que “estereótipos produzem estereótipos, em um ciclo interminável” (2006, p. 94). Desse modo, acreditar totalmente no que é dado pela mídia como verdade torna-se muito perigoso e o ato de questionar constantemente a respeito do que se vê e do que se ouve torna-se, por isso, ainda mais necessário.

O jornalismo de modo geral é uma ciência dinâmica que transforma fatos em notícias e informações, que depois geram novos fatos. O fotojornalismo, por sua vez, é uma atividade particular do jornalismo, que o compõe, e para isso utiliza de fotografias, podendo servir para expor, denunciar, informar e opinar. Muito utilizado em meios como o jornais e revistas impressos e online, serve também para dar credibilidade à informação textual que o acompanha.

Segundo Jorge Pedro Sousa (2002), a tarefa de informar do fotojornalismo só pode ser completada com o suporte do texto:

Para informar, o fotojornalismo recorre à **conciliação de fotografias e textos**. Quando se fala de fotojornalismo não se fala exclusivamente de fotografia. A fotografia é ontogenicamente incapaz de oferecer determinadas informações, daí que tenha de ser complementada com textos que orientem a construção de sentido para a mensagem. (p. 9).

Para o pesquisador, o texto exerce cinco funções básicas de suporte à imagem, são elas: chamar a atenção para a foto (as vezes, sendo redundante); complementar informações que a imagem for incapaz de transmitir; reforçar o significado da foto; questionar, abrindo possibilidades para que o leitor reflita sobre ela e, por fim, interpretar os seus conceitos.

Tal relação entre textos e fotografias é bem posta por Flusser (1985) quando explica que nos primórdios do jornalismo as imagens eram utilizadas apenas para ilustrar o texto, ou seja, serviam a ele. No entanto, hoje se observa o contrário, os textos passam a agir e existir em função das fotografias, que tem o papel de chamar a atenção para a notícia que em grande parte está nela mesma contida. “No curso da História, as imagens eram

⁵ Uma das primeiras teorias do jornalismo, que pregava a ideia de que as notícias são a realidade (PENA, 2006).

subservientes, podia-se dispensá-las. Atualmente, os textos são subservientes e podem ser dispensados” (1985, p. 31). O que Flusser diz é, portanto, contrário à ideia – atualizada – de Sousa (2002), pois enquanto o primeiro diz haver atualmente uma hierarquia na relação texto-imagem na qual a imagem se sobrepõe, o outro indica a existência de uma correlação igualitária entre os dois elementos, pois como o mesmo coloca “não existe fotojornalismo sem texto” (2002, p. 76). Desse modo, fica evidente a posição de destaque que as fotos conquistaram ao longo da história e todo o potencial delas.

Focando novamente no elemento imagem, vemos que o profissional fotojornalista tem um papel ativo na construção dessa “nova realidade” que a foto proporciona, e um aspecto que é determinante no seu ofício e diz muito a respeito do resultado do seu trabalho é o conceito de *linguagem do instante*, defendida por Sousa (2002).

Compor uma imagem no calor de determinadas situações também não é fácil. Os fotojornalistas trabalham com base numa linguagem de instantes, numa **linguagem do instante**, procurando condensar num ou em vários instantes, “congelados” nas imagens fotográficas, toda a essência de um acontecimento e o seu significado. (SOUSA, 2002, p. 10).

A *linguagem do instante* faz compreender que o momento em que a fotografia é feita é o momento crucial de todo processo, pois, envolve uma série de possibilidades que atuam dentro e fora da máquina, e envolve também interesses diversos, bem como, formas diferentes de se colocar tais interesses na fotografia – o que vai depender da cultura, da ética e da personalidade do ser que fotografa, e tudo isso, está associado às condições do espaço, além das necessidades e reivindicações impostas pela empresa para a qual ele pode trabalhar.

Diante da imprevisibilidade dos acontecimentos, as empresas jornalísticas precisam colocar ordem no tempo e no espaço. Para isso, estabelecem determinadas práticas unificadas na produção de notícias. É dessas práticas que se ocupa a teoria do newsmaking. (PENA, 2006, p. 130).

A partir dessa citação percebe-se que a *teoria no newsmaking* se relaciona com a *teoria organizacional* (PENA, 2006), a qual diz que o jornalista não é dotado de uma autonomia absoluta no seu ofício, mas obedece a um planejamento de produção estabelecido pela empresa. Tais planejamentos visam criar mais produtividade e para isso as empresas estimulam a criação de uma rotina e de hábitos que permitam maior eficácia no rendimento dos profissionais.

Com esse mesmo raciocínio, Berger e Luckmann (1985) explicam:

Toda atividade humana está sujeita ao hábito. Qualquer ação frequentemente repetida torna-se moldada em um padrão, que pode em seguida ser reproduzido com economia de esforço e que, *ipso facto*, é apreendido pelo executante como tal padrão. O hábito implica além disso que a ação em questão pode ser novamente executada no futuro da mesma maneira e com o mesmo esforço econômico. (BERGER e LUCKMANN, 1985, p. 77).

Como se observa, a cultura do hábito é incentivada pelas empresas jornalísticas com o intuito de produzir sempre mais, diminuindo os esforços.

Cracolândia: Um Abismo Construído?

- Análise de Fotografias do Portal Folha de São Paulo

A expressão *Cracolândia* deriva do nome da substância química *crack* e serve para denominar ruas da cidade de São Paulo que abrigam dependentes químicos e traficantes de drogas. É uma área que abrange as avenidas Duque de Caxias, Ipiranga, Rio Branco, Cásper Líbero e a rua Mauá, e que permanece em constante expansão.

O mundo do *crack* e de outras drogas, ao mesmo tempo em que está à margem da sociedade, está também muito presente, já que a *Cracolândia* não se restringe àquela localidade única. Diversas são as *cracolândias* existentes pelo país. É esse universo decadente que vem sendo sempre retratado pela mídia, com textos que induzem ao pensamento de que se trata do “fundo do poço”, “submundo”, “parte maldita da sociedade”. Entretanto, não se discute que aquela situação à qual se submetem os usuários de drogas seja benéfica, mas será que essa visão por parte da mídia estimula algum tipo de reflexão na sociedade e contribui para mudar essa situação?; Com o objetivo de responder a essa pergunta, será feito a partir daqui uma análise das fotografias do portal *Folha de São Paulo* sobre a *Cracolândia* e evidenciar o quanto o trabalho fotojornalístico tem contribuído para atribuir a essa nova sociedade o caráter de mundo do horror, ou, submundo.

As fotografias a seguir foram divulgadas no site do *Folha de São Paulo* em janeiro de 2013 na seção *Foto Cotidiano* e correspondem à matéria *A Cracolândia Persiste*, da seção *Cotidiano*, com o objetivo de mostrar que mesmo após uma ação integrada do governo estadual e municipal de São Paulo quando a PM ocupou a *Cracolândia* no ano de 2012, o tráfico ainda persistia na região.



Figura 1 (foto: Eduardo Anizelli, folhapress).

A figura 1 mostra um usuário de drogas em pleno ato de consumo. No entanto, escondido por debaixo de um cobertor, sua identidade é preservada. Ao mesmo tempo em que cria no personagem um caráter misterioso, oculto; a fotografia serve para aguçar e intrigar o receptor a respeito do que pode estar debaixo do pano: qual figura lá se apresenta?. A profundidade de campo⁶ da fotografia é baixa, somente quem está na zona de foco é o personagem, porém, ainda assim fica nítido que atrás dele existe uma rua grande e vazia, o que no todo acrescenta a ideia de obscuridade, medo, isolamento, terror, características que estão associadas pelo senso comum à *Cracolândia*, só reforçando os estereótipos.

⁶ A relação de distâncias entre os elementos de um plano focal.

Nessa fotografia o aspecto marcante utilizado pelo fotógrafo foi a relação figura-fundo, “A separação figura/fundo é uma propriedade organizadora (espontânea) do sistema visual: toda forma é percebida em seu ambiente, em seu “contexto”, e a relação figura/fundo é a estrutura abstrata dessa relação de contextualização”. (AUMONT, 1993, p. 69 e 70).

Desse modo, conclui-se que a forma do assunto não é uma forma humana e a sua contextualização tampouco remete a um lugar conveniente, por ser uma rua vazia, ser noite e estar escuro. Ou seja, a situação representada afasta-se do comum, não causa identificação, mas demarca uma separação entre os dois mundos.



Figura 2 (foto: Eduardo Anizelli, folhapress).

Na figura 2, visualizam-se usuários de drogas concentrados ao fundo misturando-se a uma porção de lixo que está espalhado pela rua. Em primeiro plano observa-se um usuário que caminha de cabeça baixa em direção à câmera, mas aparentemente sem a intenção de ir até o fotógrafo. Esse personagem concentra-se na linha vertical da regra dos terços⁷ o que dá a ele certo destaque na fotografia, no entanto, ao mesmo tempo em que isso acontece, ele se encontra desfocado, pois o fotógrafo, ao dar lugar a uma maior profundidade de campo, optou por desviar a atenção para o fundo, onde, como já citado, estão outros usuários em meio a muito entulho e lixo.

⁷ [...] composição tradicional da fotografia. Divide se imaginariamente a imagem em três terços horizontais e três terços verticais: as linhas formadas serão naturalmente áreas de atenção para o observador, e os pontos de intersecção, marcos ainda mais eficientes. (JUCHEM, 2009, p. 343).

Não é uma paisagem que imprime felicidade, a composição fotográfica remete à bagunça, desorganização, mas o cenário também não é totalmente triste. O que se percebe é que há um contraste dado pela iluminação e pelas poucas cores - porém opostas - presentes no espaço. A luz amarela que aparece no centro da fotografia tem seus raios iluminando o espaço entre o personagem em primeiro plano e o fundo composto pelos outros usuários. Tal luz ilumina de um lado a outro da rua e acaba engendrando na fotografia um triângulo amarelo que separa a figura do fundo, embora ambos permaneçam na escuridão. Esse triângulo, como uma figura geométrica, tem a capacidade de guiar o olhar daquele que vê, e no caso dessa fotografia, ele dirige a atenção para o centro onde se concentra maior quantidade de luz.

Por sua vez, as cores também desempenham um importante papel nessa foto. O preto e o amarelo se colocam um contra o outro o tempo todo e esse conflito pode ser interpretado como representando um conflito ideológico: o lado ruim e o bom; o triste e o alegre; o problema e a solução. É importante ter em mente que a cor não é um mero aspecto estético e no jornalismo o seu potencial não pode ser subestimado, como defende Guimarães (2003) ao criar o conceito de *cor-informação*:

Considera-se a cor como informação todas as vezes em que sua aplicação desempenhar uma dessas funções responsáveis por organizar e hierarquizar informações ou lhes atribuir significado, seja sua atuação individual e autônoma ou integrada e dependente de outros elementos do texto visual em que foi aplicada. [...] quando quiser enfatizar o uso desse conceito, utilizarei o termo *cor-informação*. (1985, p. 31).

Nessa imagem, a interpretação que pode ser feita é a de que a solução (luz amarela) está disponível, entretanto, todos os usuários ali presentes recusam a ela e permanecem na escuridão e na imundície. Mais uma vez cria-se uma linha de divisão entre os dois mundos.



Figura 3 (foto: Eduardo Anizelli, folhapress).

O elemento mais interessante da figura 3 é a presença do padrão e da quebra de padrão. O que mais chama a atenção na fotografia é o homem que dorme no chão da rua, de costas para o fotógrafo; ele está no primeiro plano⁸ abaixo da última linha da regra dos terços e não está centralizado, mas alinhado à direita, o que confere a ele maior destaque. É uma posição emblemática, ao mesmo tempo em que ele está exposto e vulnerável, se mantém fechado e não é possível reconhecê-lo. O personagem está de frente para outros usuários, que no momento fazem uso de drogas e por sua vez, estão de frente para o fotógrafo. Contudo, suas cabeças baixas e seus bonés não permitem que sejam identificados. São pessoas sem rostos, o que reforça a ideia de que estão no submundo, sem identidade e sem perspectivas.

Seis usuários que se encontram ao fundo, diferentemente do personagem principal, estão sentados um ao lado do outro, criando um padrão. Outros dois estão de pé: um de costas, inclinado para falar com o outro sentado, e outro de frente para a câmera, porém olhando para a esquerda da foto, para algo fora de quadro. Estes dois personagens acabam descumprindo o padrão por estarem de pé.

O simbolismo dessa figura 3 está exatamente em expor o estranho da quebra de padrão: seja ao mostrar pessoas deitadas e sentadas no chão da rua com todo o desconforto imaginável, ou em brincar ao mostrar pessoas sentadas, deitadas e em pé, ou seja, em

⁸ Posição ocupada pelo assunto à frente dos demais objetos que compõem o quadro.

posições diversas. De qualquer modo, fica latente na fotografia uma situação que produz estranhamento no receptor e talvez, conseqüentemente, pena ou repúdio dessas pessoas que ali figuram.

Considerações Finais

O trabalho de análise de fotografias aqui realizado não pretendeu atingir um nível máximo de exatidão possível ao determinar as intenções do fotógrafo em cada fotografia, nem revelar completamente aquilo que foi construído através das fotografias sobre a *Cracolândia*, uma vez que isso envolve bastante subjetividade, tanto do fotógrafo quanto de quem busca interpretar. Exatamente por isso, o objetivo sempre foi demonstrar o campo de possibilidades interpretativas próprio da fotografia por meio de uma série de critérios postulados por estudiosos do tema e por fotojornalistas que devem fazer uso desses critérios e artifícios em seus trabalhos. Ainda assim, a interpretação que se faz ao fim desse artigo é a de que as fotos corroboram para criar uma imagem dos usuários de drogas que os associem à ideia de coisa, matéria sem vida, sem identidade e também ao bizarro, ao estranho, tentando por maneiras diversas, gerar uma barreira entre aqueles que vêem as fotos e os que estão na *Cracolândia*. Por fim, é importante salientar que tal conduta sensacionalista não contribui para melhorar a situação dos dependentes químicos – na verdade, ocorre a ação inversa.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BENITES, Afonso. **A Cracolândia persiste**. Matéria disponível em: <<<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/01/1209340-um-ano-depois-da-ocupacao-da-cracolandia-pela-pm-traffic-persiste.shtml>>>. Acesso em: 6 nov. 2014

BERGER, Peter L. e LUCKMANN, Thomas. **A Construção Social da Realidade: Tratado de Sociologia do Conhecimento**. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo: Hucitec, 1985.

GUIMARÃES, Luciano. **As cores na Mídia**: a organização da cor-informação no jornalismo. São Paulo: Annablume, 2003.

JUCHEM, Marcelo. **Linguagem Fotográfica**: uma possibilidade de leitura de fotografias. *Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação*, Blumenau, v. 3, n. 3, p. 325-347, set./dez. 2009. Disponível em: <<<http://gorila.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/1954/1410>>>. Acesso em: 16 jun. 2015

MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular**: Introdução à Fotografia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto, 2002. Disponível em: <<<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>>>. Acesso em: 5 nov. 2014.

PENA, Felipe. **Teorias do Jornalismo**. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2006.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do Jornalismo**: porque as notícias são como são. 2. ed. Florianópolis: Insular, 2005.