

FOTOJORNALISMO E FEMINISMO: NARRATIVAS VISUAIS E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA SOCIAL NO BRASIL

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.4911125010417>

Data de aceite: 02/06/2026

Cristiane de Melo

Graduada em Jornalismo (UEPG)

Aline Louize Deliberali Rosso

Doutora em Sociologia Política (UFSC)

INTRODUÇÃO

O presente capítulo é um recorte do trabalho de conclusão de curso intitulado *Desigualdades de gênero e desafios profissionais no fotojornalismo: um estudo a partir de relatos e experiências de mulheres fotojornalistas no Paraná*. Ele analisa as desigualdades e estereótipos de gênero e desafios no campo do fotojornalismo, enfrentados por mulheres fotojornalistas paranaenses. Neste capítulo, realizamos uma revisão bibliográfica e histórica do fotojornalismo no Brasil.

Os subtópicos discutem as nuances do fotojornalismo, enfatizando sua importância como ferramenta de comunicação e a necessidade de profissionais qualificados para utilizar suas diversas linguagens e técnicas. Além disso,

sousa (2002) cita o fotodocumentarismo e discute o fotojornalismo em comparação. Enquanto o fotojornalismo captura a essência da vida cotidiana e relata eventos em tempo real, o fotodocumentarismo envolve projetos planejados de longo prazo com pesquisa aprofundada sobre os assuntos fotografados. Ambas as práticas visam contar histórias, mas de maneiras diferentes e com perspectivas diferentes.

O conceito de “instante decisivo” de Henri Cartier - Bresson também é discutido, por ser essencial à prática do fotojornalismo. O capítulo claro indica que, apesar das transformações e perdas no campo causadas pela digitalização e convergência das mídias, o fotojornalismo continua a ser relevante e pode ser um método significativo de informar e criar opiniões públicas.

Os subtópicos também apresentam estudos de Nichele e Corrêa (2023) que examinam a intersecção entre os movimentos feministas e o desenvolvimento da fotografia no Brasil, destacando como as mudanças sociais nas décadas de 1960

e 1970 deram origem a novas vozes e narrativas. A abordagem das autonomias do corpo feminino e das questões sexuais representa uma ruptura com as normas pré-estabelecidas e tem um impacto significativo no âmbito cultural e artístico.

Eventos importantes são discutidos, como a criação de um espaço propício para discussões sobre direitos das mulheres e mudanças na percepção da sociedade sobre as mulheres. Além disso, como o surgimento de grupos de conscientização inspirados no feminismo americano permitiu que as mulheres começassem a compartilhar suas experiências e a criar uma nova identidade coletiva.

Os subtópicos apresentam a diversificação da produção cultural brasileira que ocorreu entre as décadas de 1970 e 1980, com a presença da fotografia e das artes visuais como espaços de afirmação e contestação feminina. Também expõe sobre a formalização da fotografia, que começou e culminou em 1979 com o estabelecimento do Núcleo de Fotografia da Funarte, com o objetivo de promover uma arte fotográfica no país.

ASPECTOS TEÓRICOS DO FOTOJORNALISMO

De acordo com Sousa (2002) a fotografia jornalística serve a múltiplos propósitos, como mostrar, revelar, expor, criticar e oferecer opiniões. Adicionalmente, ao fornecer informações, também contribui para a confiabilidade do conteúdo textual. Sua aplicação pode ser ampla, abrangendo desde jornais e revistas até feiras e boletins empresariais. Para qualquer profissional da área de comunicação, a capacidade de usar linguagens, técnicas e equipamentos específicos do fotojornalismo é uma grande diferença.

Para o autor, os profissionais da comunicação devem ter competência nas linguagens, técnicas e equipamentos fotográficos. Devido à concentração das empresas jornalísticas em grandes grupos multimídia, é necessário que os grandes grupos de comunicadores possam utilizar a fotografia de forma expressiva, especialmente em cenários onde a habilidade de dominar diferentes técnicas e linguagens de diversos meios de comunicação é cada vez mais útil. “A fotografia e os processos nas telecomunicações trouxeram ao fotojornalismo potencialidade na velocidade, à maneabilidade e à utilização da fotografia em diferentes meios e contextos” (Sousa, 2002, p. 5).

O fotojornalismo é uma atividade que abrange uma ampla variedade de temas e estilos, sem fronteiras claramente delimitadas. O termo pode reter imagens de notícias, que tentam captar informações sobre ocorridos e acontecimentos, até grandes projetos documentais, que visam contar histórias mais abrangentes e complicadas.

Outras informações abrangentes são ilustrações fotográficas, imagens criadas para ilustrar matéria jornalística, e características, que são fotos de situações atemporais com as quais o fotógrafo se separa. “De qualquer modo, como nos restantes tipos de jornalismo, a finalidade primeira do fotojornalismo, entendido de uma forma lata, é informar” (Sousa, 2002, p. 8).

O autor ainda aborda distinções entre fotojornalismo e fotodocumentarismo. Embora ambos tenham a mesma intenção de usar a fotografia para narrar a realidade e fornecer informações, o fotodocumentarismo envolve trabalhar em projetos fotográficos planejados e de longo prazo, onde o fotógrafo estuda a fundo o assunto e está ciente das condições do terreno.

Por outro lado, o fotojornalismo está mais associado à reportagem de acontecimentos do dia a dia e que foca na descrição e narrativa fotográfica do acontecimento. “Em todo o caso, fazer fotojornalismo ou fazer fotodocumentarismo é, essencial, sinônimo de contar uma história em imagens, o que exige sempre algum estudo da situação e dos sujeitos nela intervenientes, por mais superficial que esse estudo seja” (Sousa, 2002, p. 8-9).

Sousa (2002) explica que o fotojornalismo trata de questões atuais e importantes, enquanto o fotodocumentarismo aborda questões atemporais relacionadas à vida na Terra e significativas para a humanidade.

Sousa (2009) também ressalta a relevância da combinação entre textos e fotografias, visto que a imagem em si mesma não é capaz de transmitir conceitos e informações abstratas. “As fotografias de uma guerra, se o contexto não ancorar o seu significado, podem ser símbolos de qualquer guerra e não representações de um momento particular de uma guerra em particular” (Sousa, 2002, p. 9).

Segundo Sousa (2002), para decidir se uma situação ou momento é de interesse fotojornalístico, avaliar ética e representar fotograficamente, os fotojornalistas precisam de ter intuição e senso de oportunidade. Eles também precisam investigar diversos ângulos, “especialmente quando cobrem acontecimentos de rotina” (Sousa, 2002, p. 10).

O fotojornalista tem grande importância, pois capta o momento preciso e decisivo de um acontecimento, transmitindo sua totalidade e significado por meio de uma imagem. É necessário que o fotógrafo consiga reconhecer o momento exato em que os elementos visuais se alinham de forma a transmitir com clareza a mensagem pretendida, evitando distrações e elementos desnecessários. O conceito de “instante decisivo” de Henri-Cartier Bresson, citado por Sousa (2002), é a capacidade de registrar o instante exato em que todos os elementos visuais são de maneira harmoniosa e significativa.

Outro ponto crucial para o fotojornalismo, mencionado pelo autor, é que comunicar uma única ideia ou sensação é a mensagem transmitida pela fotografia jornalística, tais como pobreza, calma, velhice, exclusão social, tempestade, pôr do sol, entre outras. A tentativa de transmitir diversas ideias ou emoções simultaneamente pode levar a uma confusão visível e significativa.

O tema principal deve, assim, ser realçado. Para o efeito, há várias soluções linguístico-expressivas, como as seguintes: uso de uma pequena profundidade de campo, colocação do motivo contra um mundo neutro, aproveitamento do contraste cromático, captação da imagem em contrapicado etc. (Sousa, 2002, p. 11).

Pereira (2022) enfatiza que, apesar do jornalismo sempre ter sido principalmente textual, a adoção de ilustrações e imagens foi um elemento crucial da prática desde os primeiros anos da atividade. É importante compreender e explorar os aspectos como a evolução das ilustrações para fotografias, o surgimento do fotojornalismo e as transformações levadas pela digitalização e convergência do século XXI.

O autor ainda cita o crescimento do fotojornalismo ao longo do tempo, explicando as transformações nas funções e métodos de produção da mídia jornalística, com a suposição de novas habilidades por repórteres, a combinação de diversas formas de mídia e a relevância das redes sociais.

Ele ressalta as variabilidades e complexidade da comunicação visual contemporânea, levando em conta as imagens capazes de serem modificadas e visualizadas em diversos formatos. “Tudo isso vem sendo impulsionado a partir de mudanças sociais, tecnológicas e culturais mais profundas, que vêm provocando alterações nas práticas e funções de diversas profissões, incluindo o jornalismo” (Pereira, 2022, p. 18).

Para o autor, embora as novas tecnologias e práticas do jornalismo provoquem transformações, o fotojornalismo não está “morto”, mas está sendo transformado. Ele enfatiza que declarar o fim de uma era é frequentemente prematuro e que o que parece ser o fim de algo é muitas vezes apenas uma mudança de paradigma. A fotografia, o jornalismo e o fotojornalismo se remodelaram, demonstrando que o diagnóstico de sua morte estava incorreto. “Se fotografia, jornalismo e fotojornalismo continuam vivos e atuantes após tantos anúncios de óbito, isso indica que houve um diagnóstico incorreto da situação. Possivelmente por confundir um estado de objeto com sua essência” (Pereira, 2022, p. 19).

O fotojornalismo concentra-se principalmente no uso de fotografias para contar histórias ou transmitir mensagens, sendo crucial para a comunicação visual devido à capacidade das imagens de transmitir informações de maneira impactante e rápida. Na atual sociedade da informação, onde as pessoas consomem conteúdos de forma mais rápida e visual, o fotojornalismo desempenha um papel crucial na divulgação de notícias e na formação da opinião pública. “De qualquer modo, como nos restantes tipos de jornalismo, a finalidade primeira do fotojornalismo, entendido de uma forma lata, é informar” (Sousa, 2002, p. 8).

Seu papel é possibilitar uma maior proximidade com os acontecimentos noticiosos além de possibilitar que as pessoas tenham acesso às informações de forma mais fácil. As imagens possibilitam provocar emoções e empatia do público, tornando a informação mais impactante. “Sensibilidade, capacidade de avaliar as situações e de pensar na melhor forma de fotografar, instinto, rapidez de reflexos e curiosidade são traços pessoais que qualquer fotojornalista deve possuir” (Sousa, 2002, p. 9).

Além disso, o fotojornalismo torna a história registrável visualmente, permitindo que as gerações futuras tenham imagens dos acontecimentos que moldaram o presente. Outra função importante do fotojornalismo é que, através das imagens, é possível chamar

a atenção para questões sociais e políticas que são frequentemente ignoradas pelos meios de comunicação tradicionais. Os públicos e a sociedade podem ser sensibilizados e mobilizados para ações de mudança social através de fotografias jornalísticas.

Em suma, conforme os autores, o fotojornalismo desempenha um papel crucial na comunicação visual e na transmissão impactante de informação. Tanto Sousa (2002) quanto Pereira (2022) destacam a importância do fotojornalismo como uma ferramenta potente para informar, sensibilizar e mobilizar o público em relação a questões sociais e políticas. Além disso, enfatizam a evolução do fotojornalismo ao longo do tempo, ajustando-se às novas tecnologias e práticas jornalísticas e desafiando as previsões do seu declínio.

A fotografia jornalística atende a diversos propósitos na comunicação contemporânea, incluindo mostrar, revelar, expor, criticar e apresentar opiniões. Para qualquer profissional da área de comunicação, a fotografia jornalística é necessária, pois além de oferecer informações visuais, é importante para a adição do conteúdo textual. A ampla gama de aplicações da fotografia jornalística inclui desde jornais e revistas até boletins informativos de negócios e feiras. Isso destaca a importância de saber usar o vocabulário, as técnicas e os equipamentos específicos utilizados no fotojornalismo, segundo Sousa (2002).

A capacidade dos profissionais de comunicação de empregar a fotografia de forma expressiva é de extrema importância, visto que devido à concentração das empresas jornalísticas em grandes grupos multimídia, especialmente em cenários onde a capacidade de dominar diferentes técnicas e linguagens de diversos meios de comunicação é cada vez mais apreciada.

Os processos de digitalização e o progresso da tecnologia nas telecomunicações transformaram o fotojornalismo, oferecendo-lhes potencialidades em termos de velocidade, manuseabilidade e emprego de fotografia em diversos meios e contextos, conforme Sousa (2002).

Considerando estudos sociológicos a respeito da fotografia, Barthes (2022) afirma que a sociologia estuda grupos humanos, definindo seus comportamentos e motivações socialmente motivados. No entanto, analisar a mensagem da fotografia em si requer uma abordagem diferente, segundo o autor, que a trate a como uma entidade com autonomia estrutural. Uma análise imediata desta estrutura fotográfica original é necessária antes de uma análise sociológica. Além disso, ela secom a linguagem (título, legenda ou objeto) que a acompanha, formando, junto com esses elementos, o conjunto da informação, estruturas estas convergentes, mas heterogêneas nas suas unidades. Linhas, superfícies e tons na fotografia e palavras no texto específicas da substância da mensagem.

Composta por duas estruturas paralelas, mas próximas, a mensagem fotográfica deve ser específica separadamente para compreender sua interação, como afirma Barthes (2022). Uma estrutura é a linguagem escrita mostrada na imagem, enquanto a outra é a imagem em si. Esta última é a mais conhecida, mas sua análise enfrenta os desafios

estruturais até hoje. É importante estudar ambas as estruturas para compreender como funcionam juntas numa mensagem fotográfica.

A mensagem fotográfica consiste numa representação fiel e analítica do real sem necessidade de código ou interpretação adicional, pontua o autor. Ao contrário de outras reproduções analógicas da realidade, a fotografia carece de um estilo ou processamento que acrescente um significado mais profundo à imagem. Considerada um análogo perfeito do mundo real, a fotografia transmite o conteúdo da cena ou do objeto de forma direta e contínua.

Em suma, todas essas “artes” imitativas comportam duas mensagens: uma mensagem denotada, que é o próprio analogon, e uma mensagem conotada, que é a maneira como a sociedade dá a ler, em certa medida, o que ela pensa. Essa dualidade de mensagens é evidente em todas as reproduções não fotográficas: não há desenho, por mais exato, cuja exatidão mesma não seja transformada em estilo (“verista”); não há cena filmada cuja objetividade não seja em última análise lida com o próprio signo da objetividade (Barthes, 1990, p. 2).

Em resumo, a fotografia de imprensa não é considerada um meio artístico e a sua mensagem principal centra-se inteiramente na captura fiel do mundo real, não deixando espaço para interpretações especulativas. Conforme Barthes (2022), a única modalidade de comunicação que é apenas composta e dedicada a uma mensagem literal, sem capacidade de descrição ou interpretação adicional, é a fotografia. Seria impossível descrever uma fotografia, pois isso significaria acrescentar uma mensagem secundária que alteraria a estrutura e o significado da imagem.

Para o autor, a fotografia de imprensa visa principalmente retratar eventos, pessoas e situações como são, sem intervenções artísticas ou manipulações. Ao contrário da fotografia artística, que frequentemente visa transmitir um significado ou uma emoção através da interpretação do fotógrafo, a fotografia jornalística procura ser o mais fiel possível à realidade, ao mesmo tempo que mantém a sua credibilidade e fiabilidade como fonte de informação. Ou seja, ela deve retratar de forma objetiva e sem distorção aquilo que está sendo fotografado, o objetivo principal é a captura da realidade.

Em relação às questões sociais, políticas, culturais e ambientais, a fotografia de imprensa tem o potencial de informar, sensibilizar e mobilizar o público através da captura de imagens instantâneas. Seu papel é importante na documentação histórica de acontecimentos importantes e na cobertura de eventos importantes, contribuindo para a memória coletiva da sociedade.

Barthes (2022) ainda fala que deve-se ressaltar que a objetividade da fotografia de imprensa é frequentemente questionada o porquê a escolha do momento, do ângulo e da ampliação de uma imagem pode afetar a percepção do espectador sobre o que está sendo representado. Técnicas sobre a manipulação da informação são levadas a questões éticas quando a realidade capturada pela câmera é alterada por meio da edição e tratamento digital

das imagens. Desde a sua criação, a fotografia tem sido um meio de produzir textos visuais que abrangem uma ampla gama de assuntos e estimulam a imaginação e a interpretação. Segundo Avancini (2011), a fotografia adicionou ineditismo à linguagem visual e contribuiu para uma percepção mais profunda e complexa do mundo porque ofereceu a possibilidade de visualizar a realidade de maneira diferenciada.

Em relação à tecnologia, a fotografia experimentou muitas mudanças a fim de chegar à era digital. Apesar destas mudanças, a questão da fotografia como registo e a sua relação com a realidade continuam pertinentes e desafiantes no mundo moderno.

A invenção da fotografia foi o resultado da conjunção de dois fatores preliminares e distintos: ótico (dispositivo de captação da imagem) e químico (dispositivo de sensibilização à luz de certas substâncias à base de sais de prata). A fotografia instalou o hábito de percepção móvel da realidade sob o prisma do testemunho em recorte espaço-temporal. Ou seja, desde o seu surgimento ela atua como tecnologia da informação e memória (Avancini, 2011, p. 51).

É possível afirmar que a fotografia vem sendo utilizada como uma representação do real, capturando um instante único e isolado do visível. A fotografia capta ação da luz, enquanto a fotografia analógica é metaforicamente compartilhada a uma "sombra petrificada", levantando vestígios nos grãos de prata da superfície sensível no instante do clique, conforme explica o autor. Examinar vários aspectos de uma fotografia é relevante, incluindo o autor, local, dados, equipamento empregado, personagens, cenário, núcleos, composição, entre outros aspectos, como ressalta Avancini (2022). Além disso, outros fatores relacionados à imagem, como em que jornal ou revista foi publicado, podem afetar a compreensão da mesma.

Seja escrito, gráfico ou fotográfico, o contexto em que uma imagem é inserida pode agregar novos significados à mesma. “Por exemplo, a foto de capa de um jornal interage com a manchete, a legenda, as chamadas, os textos, as outras fotografias, os infográficos, as charges, as publicidades e até como o próprio nome do jornal” (Avancini, 2011, p. 55)

A partir da segunda metade da década de 1960, o Brasil viu uma transformação social significativa impulsionada pela urbanização e pelo crescimento dos movimentos sociais e culturais, com os movimentos feministas assumindo o centro do palco. De acordo com Nichele e Corrêa (2023), a agenda feminista durante esse período estava centrada na luta pelos direitos sexuais e pela autonomia do corpo, interagindo com movimentos pela liberdade de expressão em outras partes do mundo. Esses movimentos questionavam as normas tradicionais e visavam redefinir a vida social, política e cultural das mulheres, que buscava igualdade de gênero e o reconhecimento dos direitos civis, e é o que será discutido no subtópico a seguir.

MOVIMENTOS FEMINISTAS E INSTITUCIONALIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA NO BRASIL A PARTIR DE 1960

Conforme Nichele e Corrêa (2023), a partir da segunda metade dos anos 1960, várias mudanças, como o processo de urbanização e a expansão dos movimentos sociais e culturais, com destaque aos movimentos feministas, estimularam o surgimento de novos paradigmas sociais.

Os movimentos culturais e políticos de liberdade de expressão em diversos lugares do mundo, como Estados Unidos, Inglaterra e França, são envolvidos pelas feministas com uma agenda centrada em torno dos direitos sexuais e autonomia do corpo (Pinsky, 2012; Pedro, 2012 apud Nichele; Corrêa, 2023, p. 203). Com base em Margareth Ramo (2013), Nichele e Corrêa (2023) explicam que uma onda feminista que irrompeu nesse período circulou novas formas de existir, de formação de redes de sociabilidade e transformação no Brasil, mesmo sob o regime político ditatorial.

A vida social, política e cultural das mulheres em todo o país começava a mudar as regras fundamentais da igualdade de gênero, da liberdade sexual, da ocupação de espaços públicos e privados e da luta pelos direitos civis e pelo reconhecimento.

De acordo com os autores, durante a década de 1970, as manifestações contraculturais avançaram no campo do tropicalismo e trouxeram uma nova configuração comportamental, principalmente entre os jovens, que apoiava um estilo de vida livre da burocratização, do autoritarismo, do moralismo e do raciocínio. Essa experimentação tem sido percebida em diversas produções artísticas que ficavam à margem da cultura estabelecida, como teatro, artes plásticas, poesia e artes visuais.

Esse repertório sociocultural, situado em espaços e tempos específicos, constitui, como fórmula um campo de possibilidades coletivo no qual mulheres, em geral brancas, de camadas médias e urbanas na sociedade, projetaram de modos individuais, dinâmicos e heterogêneos, suas trajetórias. (Nichele; Corrêa, 2023, p. 204).

Nichele e Corrêa (2021) citam que apesar da virada para os anos 70 trazer uma nova configuração de comportamento e a juventude defender um estilo de vida livre do racionalismo, autoritarismo, moralismo e da burocratização (que se deu no teatro, nas artes plásticas, na poesia, no cinema, na música e na fotografia) as dificuldades ainda existiam. Nichele e Corrêa (2021) citam um artigo opinativo publicado no jornal *Correio Braziliense*, em 1982, e republicado na íntegra, no ano seguinte, no *Jornal Pernambuco*, com circulação nas duas capitais, Brasília e Recife, provavelmente foi escrito por uma mulher, já que apesar de não ter autoria, alguns trechos aparecem na primeira pessoa do plural no feminino. Este artigo, com o nome de *A mulher por trás da objetiva*, evidencia que muitas mulheres que aderiram ao campo do fotojornalismo, nem sempre foi de forma explícita, mas infiltrada nos exatos padrões do cânone artístico, forjado desde sua origem como um meio de atuação limitado ao protagonismo masculino. Segundo trecho do texto: “Tudo às escondidas, mas

como agir de maneira diferente, se o caminho para a conquista de qualquer vitória feminina é sempre mais ou menos clandestina?”, indagam as autoras no texto.

Elas discorrem ainda sobre o fato de que as mulheres tiveram que estrategicamente ocupar espaços “pelos frestas”, geralmente iniciadas por amigo, pai, irmão ou companheiro. Essas parcerias indicam influências para essas mulheres, onde constituíram processos de aprendizados técnicos. (Nichele; Corrêa, 2021).

No Brasil, uma das primeiras mulheres a trabalhar no ramo da fotografia foi Alice Brill, no final do século XIX. Mais precisamente, no fotojornalismo, aparece Anezia Gouveia, atuando de 1930 a 1940, que é considerada pioneira na área de fotojornalismo feminino no Brasil (Nichele, 2018).

De acordo com Joana Pedro, citada por Nichele e Corrêa (2023), muitas vezes desconhecidas nas novas gerações, a maior conquista das jovens feministas dos anos 1970 e 1980 tem sido o reconhecimento da existência de outras formas de exercer o papel de mulher, além das tarefas idealizadas de casa, mãe e esposa.

Essa conquista foi de extrema importância, pois é a emancipação das mulheres de um modelo patriarcal que apenas é restrito a essas funções domésticas e familiares. Ao longo da história, as mulheres têm sido submetidas a estas barreiras, impedindo-as de exercer os seus direitos e de realizar o seu potencial em outras áreas. Durante as décadas de 1970 e 1980, a batalha feminista foi fundamental em mostrar que as mulheres são indivíduos complexos, possuindo diversas habilidades e capacidades para atuar em diversas áreas da sociedade.

A temática sobre as condições da mulher na sociedade se tornou um interesse e debate na academia e em grupos progressistas. Foram criados grupos de consciência - também chamados de grupos de reflexão - com inspiração nos modelos norte-americanos, com participação exclusiva de mulheres. Reuniam-se em casa, em cafés e praças para discutir literatura feminista, dividir questões sobre as condições experienciadas nos espaços público e privado (Pedro, 2012 apud Nichele; Corrêa, 2023, p. 205).

De acordo com os autores, com isso, houve uma mudança significativa de paradigma. As mulheres passaram a ser vistas como indivíduos com direitos que podem ocupar espaços que antes eram reservados aos homens. A conquista foi essencial para o crescimento da democracia e da igualdade de gênero, pois permitiu a ampliação da participação feminina em todas as áreas da sociedade.

É importante notar, portanto, que a maior vitória das feministas das décadas de 1770 e 1880 foi o reconhecimento da diversidade de formas de ser mulher, o que permitiu às novas gerações libertarem-se dos estereótipos de gênero e lutarem pelo empoderamento das mulheres em todas as esferas da vida.

Para além de as decisões profissionais tomadas pelas mulheres ainda estarem ligadas a qualidades associadas a um ideal histórico de feminilidade e respeitabilidade, a sua ascensão ao emprego remunerado conferiu a elas um novo estatuto na sociedade e

nas suas famílias através da sua independência financeira. “O que ficou conhecida como Segunda Onda do feminismo, que colocou na arena pública discussões sobre assuntos ligados à sexualidade, ao corpo e à violência contra a mulher” (Nichele; Corrêa, 2023, p. 206).

A discussão sobre a discriminação sexual teve uma expansão que resultou na contestação do ideal de virgindade imposto até os anos 1960. Condições iguais aos dos homens em relação à liberdade do corpo e à informalidade nos relacionamentos antes do casamento foram reivindicados pelas mulheres.

O surgimento de métodos anticoncepcionais no Brasil ao longo da década de 1960 aprofundou a distinção entre sexualidade e procriação, expandiu o discurso sobre o valor da feminilidade nas relações sexuais e permitiu maior controle sobre o planejamento da gravidez. “Ampliou a questão sobre o prazer feminino nas relações sexuais e permitiu maior controle no planejamento da gestação” (Nichele; Corrêa, 2023, p. 206).

Além disso, a Organização das Nações Unidas declarou 1975 como o Ano Internacional da Mulher, estimulando ações ao longo da década para melhorar as condições de vida das mulheres. Produções que inseriram reivindicações feministas, como a série ‘Malu Mulher’, surgiram na mídia brasileira.

A Lei do Divórcio foi instituída em 1977, permitindo a dissolução do vínculo conjugal. “Intensificaram-se ainda os debates sobre violência doméstica e sexual, sendo que um dos casos mais emblemáticos do período foi o assassinato da socialite mineira Ângela Diniz” (Nichele; Corrêa, 2023, p. 206-207).

Conforme os autores, os movimentos feministas, grupos minoritários e universitários enfrentaram resistências e conquistas articuladas a partir da segunda metade da década de 1970, oferecendo às mulheres novas possibilidades na contestação aos modos conservadores de vida. Isso contribuiu para mudar o rumo das políticas culturais no Brasil, até então focadas na proteção do patrimônio histórico e artístico. Algo que foi demonstrado pela criação da Funarte em 1975 e pela execução do Plano Nacional de Cultura, executado pela ditadura civil - militar e outras atividades artístico-culturais, de interesse do regime, dentre as quais a fotografia.

Essa circunstância levou à criação, dentro da Funarte, do Núcleo de Fotografia, em 1979. A proposta inicial, desenvolvida no diálogo entre os fotógrafos Zeka Araújo e Sérgio Sbragia, era de implementar uma galeria de dedicação exclusiva a exposições fotográficas, contemplando diferentes frentes - Exposições itinerantes, mapeamento de acervos e fotógrafos atuantes no país, formação do fotógrafo, além do investimento na produção de livros, catálogos, postais, por meio de eventos e espaços em diversas cidades (Nichele; Corrêa, 2023, p. 208).

A criação do Núcleo de Fotografia da Funarte marcou o início de um movimento de institucionalização da fotografia no âmbito federal e de fortalecimento de ações organizadas

em torno dela, conforme os autores, a Funarte se tornou um importante ponto de referência para o país e fora dele.

De acordo com Nichele e Corrêa (2023), Pedro Karp Vasquez foi diretor do Núcleo quando se reformulou o órgão em 1984, assumindo o nome de Instituto Nacional da Fotografia (INFoto). Os objetivos do INFoto eram o estímulo à formação e profissionalização, a valorização de fotógrafos amadores, a intensificação das ações de preservação e descentralização das atividades para outras regiões do Brasil. Depois de Vasquez, Walter Firmo assumiu a presidência até as mudanças feitas por Fernando Collor de Mello em 1990.

Mais de cem mostras fotográficas individuais ou coletivas foram produzidas durante os quase seis anos de atuação no INFoto, com destaque para a Galeria de Fotografia da Funarte, que começou em 1979 no Rio de Janeiro. Fotógrafos e fotógrafas, amadores e profissionais, puderam expor seus trabalhos nesta área, incluindo fotografia artística, editorial e fotojornalística. Assim como aconteceu na mostra “Mulheres fotográficas anos 80”, a Galeria reuniu artistas de diferentes cidades e promoveu debates, o que levou à institucionalização da prática profissional da fotografia pelo Estado.

Conforme Nichele e Corrêa, “a conjuntura sócio-histórica e política de ascensão das mulheres na sociedade, junto ao momento de institucionalização da fotografia no país, favoreceu a adesão de mais mulheres à profissão” (2023, p. 210). Dessa forma, as mulheres ocuparam espaços estratégicos de atuação nas fotografias das frestas, geralmente iniciadas por alguma parceria ou inspiração masculina, como o pai, o irmão, um amigo ou companheiro. Estas parcerias indicam uma rede de influências, trocas e alianças que compõem processos de aprendizagem técnica, pontos de acesso ao campo e produção estética (Oliveira, 2021 apud Nichele; Corrêa, 2023, p. 211-212).

Para os autores, a maioria das mulheres ocuparam espaços “por frestas” devido às barreiras e discriminação que elas encontraram para entrar em áreas como a fotografia, que têm sido tradicionalmente dominadas por homens. Assim, muitas vezes, elas tinham que entrar em contato com outras pessoas que já tinham condições de acesso, como pais, irmãos, amigos ou companheiros.

Essas parcerias permitiram que as mulheres tivessem acesso a oportunidades de aprendizagem técnica e desenvolvimento artístico, abrindo caminho para que ocupassem espaços estratégicos na indústria da fotografia, mesmo que o fizessem de forma marginalizada. Assim, essas brechas são uma maneira de superar e resistir às restrições impostas às mulheres do âmbito cultural e artístico.

Outro importante ponto a ser destacado, é a popularização da câmera fotográfica e maior facilidade de acesso ao equipamento, inclusive para mulheres. “Embora saibamos que ainda que fosse mais corrente que em décadas anteriores, não era um equipamento acessível às camadas populares” (Nichele; Corrêa, 2023, p. 212). Os autores ainda citam que essa mudança também está associada à expansão do mercado consumidor brasileiro

de artigos importados, que também se relaciona com os meios de comunicação de massa e o fato de a televisão entrar em funcionamento no país, a partir da década de 50.

Como trazem Nichele e Corrêa (2023), é de grande importância ressaltar que fotógrafas já consagradas na área da fotografia no Brasil dos anos 60-70, como Cláudia Andujar, Maureen Bisilliat e Nair Benedicto, não foram escolhidas para a mostra da Galeria de Fotografia da Funarte, que começou em 1979. De acordo com o texto curatorial “ao invés de escolher só algumas autoras consagradas na fotografia brasileira, optou-se por mostrar o maior número possível de fotógrafas” (Magalhães apud Nichele; Corrêa, 2023, p. 214).

Conforme Perrot (2005), citada por Nichele e Corrêa (2023), inscrever mulheres na memória da produção fotográfica do Brasil e subverter a tradição histórica que lhes confere posições sociais, é uma decisão com grande importância histórica. As mulheres são geralmente destituídas de protagonismo e desvalorizadas, pois as narrativas masculinas propostas é que representavam o que é adequado de ser reconhecido, validado e registrado.

Concorda-se com os autores de que, o fato de o projeto da Funarte incluir fotógrafas amadores a par de profissionais mais conhecidos é um fato digno, tendo em conta que, historicamente, ao criar uma posição hierárquica inferiorizada e excludente na arte, o rótulo de amadorismo foi frequentemente usado, confirmando uma lógica seletiva de que é considerado digno ou não deve ser historicizado.

A seleção de artistas para a exposição reafirma a intenção da instituição de incluir a diversidade de segmentos e artistas, com destaque para a fotografia brasileira e o mapeamento da produção regional. Apesar da maior inclusão de representantes de outras regiões, o recorte não foi bem-feito, pois o grupo de mulheres selecionadas estava concentrado principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, como explicam os autores. Estas decisões mostram uma tentativa, ainda que incipiente, de descentralização geográfica do reconhecimento da produção cultural brasileira, afirmam Nichele e Corrêa (2023).

Para Magalhães, Nakagawa e Peregrino (1989), citados por Nichele e Corrêa (2023), embora houvesse (e ainda há) maior concentração de fotógrafos na região Rio - São Paulo, ainda assim foi possível observar à época o trabalho de fotógrafos de cinco regiões diferentes do Brasil a partir das imagens selecionadas. Isso mostra um aumento na participação feminina em uma área que tinha poucos nomes femininos na década de 1970.

Das fotografias analisadas, 35 foram selecionadas para a exposição, provenientes de diversas regiões do Brasil e até mesmo do exterior. Entre elas, destaca-se o trabalho de profissionais reconhecidas como pioneiras, como no caso de Vilma Slomp, Regina Alvarez e Cláudia Jaguaribe.

De acordo com os autores, a exibição da mostra da Funarte foi dividida em duas partes, de meados de outubro de 1989 ao início de janeiro de 1990. Ainda que não tenham informado esse dado, algumas reportagens justificaram essa escolha pelo número de obras selecionadas. Nichele e Corrêa (2023) enfatizam que a exposição, de 137 fotografias,

foi adquirida e catalogada posteriormente pelo Centro de Documentação e Pesquisa (CEDOC), arquivo encarregado da preservação do patrimônio documental da Funarte na Coleção INFoto.

Angela Magalhães, Nadja Peregrino e Rosely Nakagawa, que trabalharam juntas em diversas ações do campo da fotografia, organizaram a exposição. As mulheres tiveram um papel importante nos bastidores do INFoto, portanto, mesmo que uma organização fosse comandada por um homem. Apesar do significado histórico da exposição, houve relatos de constrangimentos durante a ocasião. Uma reportagem no Jornal do Brasil relatou:

“O que acontece quando trabalhos de 35 mulheres fotógrafas são reunidos pelo Instituto Nacional da Fotografia da Funarte? Acertou quem respondeu que a exposição montada com atraso por falta de verba” (Jornal Do Brasil apud Nichele; Corrêa, 2023).

Os trabalhos foram reunidos um ano e meio antes de ter espaço na programação do INFoto, conforme foi constatado pela apuração do jornal. A relação sugere que a desigualdade no destino de verbas na agenda da instituição se deu devido ao tema da ocasião. Outra circunstância, além do atraso, e segundo o jornal, representava a circulação da exposição. Durante aquele ano, os funcionários da Funarte entraram em greve por meio de melhorias salariais; portanto, a galeria ficou fechada ao público durante este período.

A greve prejudicou a realização de outros projetos, como a 8ª Bienal de Música Contemporânea, a Semana Nacional de Fotografia e o Salão Nacional de Artes Plásticas. Uma das atividades retratadas do Relatório de atividades da Funarte de 1988/1989 foi uma exposição realizada pelo INFoto, evidenciando seu valor proeminente para uma instituição.

Conforme os autores, as primeiras eleições diretas para presidente desde 1960 foram um momento significativo da história do Brasil em que uma exposição foi inaugurada juntamente com outras quatro. Os acontecimentos que antecederam este quadro ajudam a contextualizar os temas abordados na exposição.

Durante os anos da redemocratização do Brasil, que se estendeu desde o colapso da ditadura em 1985 até a adoção da Constituição de 1988, o país enfrentou instabilidade política e graves crises econômicas. O Ministério da Cultura foi programado com José Sarney como seu presidente, afastando-o do Ministério da Educação, mas enfrentando desafios como falta de recursos e corrupção.

Isso se refletiu na atuação do INFoto, que enfrentou desafios e contratempos na exposição “Mulheres Fotógrafas Anos 80”. Em 1989, um pequeno catálogo da exposição foi produzido, incluindo textos e cartões-postais sobre cada participante fotográfico.

Para as curadoras, as imagens diversas, como fotografia documental, artística, realista e abstrata, com temas variados, foram selecionadas pela curadoria feminina da coleção. Os autores fazem uma menção especial à forma como os corpos femininos são retratados, em sintonia com o discurso público da época e com os movimentos feministas. Todas as obras foram produzidas na década de 1980, apresentando uma visão diversificada e temática das mulheres em áreas como publicidade e fotografia de reportagem.

Nichele e Corrêa escrevem que a exposição “Mulheres Fotógrafas Anos 80” ofereceu reflexões sobre os espaços sociais ocupados pelas mulheres, particularmente as da classe média e brancas, bem como discussões em torno da institucionalização da fotografia no Brasil. No entanto, a análise é restrita devido à falta de registros e fontes arquivísticas, o que é um desafio comum na pesquisa sobre memórias e arquivos de mulheres.

Isto destaca a problemática preservação das memórias de artistas e intelectuais femininas em coleções nacionais e internacionais, revelando uma história fragmentada e parcial devido às inclusões, omissões e ausências de fontes que documentam as vidas e obras das mulheres como sujeitos historicamente significativos.

A PARTICIPAÇÃO DE MULHERES NA FOTOGRAFIA E NO FOTOJORNALISMO BRASILEIRO

Etcheverry (2014), ao trazer sobre a trajetória, tensões e resistências na carreira das fotojornalistas Jacqueline Joner e Eneida Serrano, afirma que a história da fotografia no Rio Grande do Sul foi narrada predominantemente sob a perspectiva masculina desde o século XIX. Destaca-se a presença de numerosos fotógrafos, atribuída, na época, ao peso dos equipamentos que dificultaria o acesso das mulheres a esta profissão. No entanto, a autora ressalta que houve presença feminina na fotografia desde o início, muitas vezes trabalhando em parceria com seus familiares masculinos.

Para Etcheverry (2014), no contexto do fotojornalismo no século XX, a predominância masculina não mais se justifica pelo peso dos equipamentos, mas sim pela persistência das barreiras ocupacionais baseadas no gênero.

De acordo com a autora, as fotógrafas se destacaram durante sua época graças à sua formação superior no jornalismo, o que as diferenciou de seus colegas. Em 1974, Jacqueline Joner e Eneida Serrano trabalharam como estagiárias no jornal Zero Hora, um dos principais veículos de comunicação do Rio Grande do Sul.

No entanto, elas foram demitidas ao mesmo tempo. Para Jacqueline (Monteiro, s/d apud Etcheverry, 2014), o grau universitário não melhorou suas vidas nas redações, uma vez que eram chamadas de “revolucionárias” por terem sido formadas em comunicação. Enquanto a geração anterior de fotógrafos vinha de uma instituição de ensino que valorizava a experiência prática no jornal, Joner e Serrano chegaram com um conhecimento teórico, o que gerou certa resistência por parte de seus pares.

“Os fotógrafos da geração anterior à nossa, vinha de outra escola que existia, que era a escola da época do Assis Hoffmann, que trabalhava na Caldas Jr, e do Telmo Cúrcio, do Zero Hora. Esses fotógrafos vinham de uma carreira dentro do jornal, que às vezes começava até como office boy, passava pelo laboratório e ia acontecendo, nós vamos para lá com as revistas com livros na mão. A gente tinha um outro grau de informação” (Monteiro, s/d apud Etcheverry, 2014, p.352)

Sobre o ocorrido, Eneida afirma que naquela época “estavam conhecendo uma atividade que não era uma atividade esperada para uma mulher exercer, mas era o momento em que aquilo passou a ser possível para uma mulher exercer” (Monteiro, s/d apud Etcheverry, 2014, p. 352).

A fotojornalista ainda diz, em depoimento oral em evento na Faculdade de Comunicação da PUC-RS, que já ouviu frases como “mulher não entra e não vai entrar antes de eu morrer” ao procurar estádio no jornal Correio do Povo (Etcheverry, 2014, p. 352).

No âmbito do fotojornalismo, a presença de mulheres tem sido convencionalmente negligenciada, com homens em cargos de autoridade e destaque. As dificuldades enfrentadas pelas fotojornalistas, neste caso, em início de carreira, são um reflexo das disparidades de gênero enraizadas na sociedade. A verdade é que as fotojornalistas enfrentam desafios extras só porque são mulheres. “A divisão sexual do mercado de trabalho aponta o trabalho doméstico e o trabalho do cuidado como espaços de trabalhos aceitos para mulheres” (Etcheverry, 2014, p.353).

Apoiada em Guimarães e Brito (2016), Etcheverry (2014) escreve que a meio século atrás, o mercado de trabalho era dominado por homens. Em 1960, oito em cada dez homens aptos a trabalhar buscavam meios de sobrevivência, contra menos de duas em cada dez mulheres.

Quando relacionadas ao âmbito profissional, de acordo com a autora, deviam escolher carreiras consideradas femininas, como enfermeira, professora, doméstica etc., mas não o fotojornalismo. “As fotojornalistas agem, desse modo, como sujeitos políticos autônomos, na medida em que procuram alternativas à opressão encontrada nos veículos de comunicação mais tradicionais” (Etcheverry, 2014, p. 353-354).

Essas fotojornalistas operaram como sujeitos políticos independentes, buscando alternativas à opressão observada nas formas mais tradicionais de comunicação. Desafiam os estereótipos de gênero, abrindo caminho para uma maior representação feminina no terreno.

Já no âmbito paranaense, mais precisamente em Curitiba, capital do estado, de acordo com Oliveira (2021), as décadas de 1970 e 1980 marcam o início da presença feminina na prática fotográfica curitibana em diversos segmentos. Também porque, segundo a autora, este período marca uma intensa atividade fotográfica.

A autora cita importantes nomes da fotografia curitibana, entre elas: Alice Varejão (1953), Beatriz Corrêa (1952), Cida Colombo, Fernanda Castro (1951), Karin van der Broocke (1958), Luciana Petrelli (1958), Lucília Guimarães (1959), Lina Faria (1955), Nélida Retamozo (1945) e Vilma Slomp (1952).

Conforme Oliveira (2021), elas são mulheres paranaenses nascidas entre 1940 e 1960, começaram a cursar Comunicação Social com foco em Jornalismo, na década de 1970 e início da de 1980, trabalhando como fotógrafas profissionais. Muitas superaram obstáculos

e conquistaram vitórias no circuito fotográfico curitibano; algumas se estabeleceram em periódicos locais, enquanto outras buscaram oportunidades de patrocínio nacional. Muitas trabalham em dupla para manter a estabilidade financeira, encontrando oportunidades na fotografia institucional, como em assessorias de imprensa de governos estaduais.

A mulher que partiu da fotografia no movimento de crítica social pode ser compreendida como uma característica complexa e multifacetada, caracterizada por uma variedade de aspectos históricos, sociais e culturais. Ao longo da história, as mulheres enfrentaram e enfrentam numerosos obstáculos e desafios para se tornarem fotógrafas profissionais e para terem as suas vozes e perspectivas ouvidas na área da crítica social, como explica Oliveira (2021).

A autora formula que os gênero, classe, raça e territorialidade limitavam a atuação das mulheres no circuito, sendo expressas por alianças, disputas, desigualdades e resistências. Esses elementos são visíveis como fatores possíveis de identificação, negociação e interdição do circuito. A autora também adotou a perspectiva de Joan Scott (2019), que vê o gênero como uma categoria de análise histórica baseada nas diferenças entre os sexos e nas relações de poder. Em um contexto situado no século XX, Oliveira (2021) examinou as trajetórias e experiências das mulheres como resultado das interações e atuações do campo.

A categoria “mulher” é vista como uma construção discursiva que influencia as dinâmicas de poder, em contraposição à definição biológica, universal ou essencialista. “Assim, a categoria mulher é entendida como uma posição de sujeito atribuída aos corpos, negociada de modo situado, múltiplo e contingente a depender de marcadores como classe, etnia, cultura, religião e geografia” (Oliveira, 2021, p. 21).

No entanto, a principal contribuição da obra desta autora, é destacar o importante papel que as fotógrafas curitibanas desempenharam para ampliar o debate social e construir uma narrativa visual que contestava a realidade e a tentava transformar.

Indicando uma ruptura com o domínio masculino no campo, a presença e atuação das mulheres no circuito fotográfico de Curitiba, no período estudado por Oliveira (2021), mostra a capacidade das mulheres de utilizarem a fotografia como forma de expressão e resistência. Suas obras mostram suas vivências, percepções e questionamentos, revelando injustiças e desigualdades e oferecendo novas perspectivas em relação às mulheres na área da fotografia e fotojornalismo. “Cada pedacinho aciona um evento, uma narrativa, uma representação visual e imaginária, de vidas díspares e, ao mesmo tempo, consonantes, de mulheres, de fotógrafas, no exercício de suas práticas” (Oliveira, 2021, p. 191).

Dentre as contribuições de fotógrafas de referência para o campo do fotojornalismo vale destacar o trabalho da fotógrafa Cláudia Andujar, iniciou sua carreira como fotojornalista na revista Realidade, trabalhando como freelancer de 1966 a 1971. Cláudia Andujar nasceu em 1931 na Suíça e, em seguida, sua família mudou para a Hungria (Leite, 2020). Com a perseguição aos judeus, a família emigra para os Estados Unidos e depois para o Brasil,

em 1955. Cláudia começou a vida como educadora de inglês, o que lhe possibilitou viajar pelo país (Leite, 2020).

De acordo com o autor, a análise da realidade de Cláudia era profunda, ressaltando-se pela variedade de sua produção, que abrangia tarefas tanto documentais quanto autorais. Além disso, o trabalho da fotógrafa refletiu um exercício de experimentação, tanto nas técnicas fotográficas quanto na compreensão do Brasil.

De acordo com Leite (2020), as reportagens de Cláudia apresentam seu ingresso no âmbito do fotojornalismo, evidenciando sua habilidade de seguir diferentes territórios da fotografia. Suas experiências confiáveis levam em conta suas aparências em relação a temas complicados, transformando a profissão em uma oportunidade de exploração humana. Suas obras refletem sua jornada marcada por uma busca incessante pela compreensão e captura da realidade.

Em uma das produções da fotojornalista é possível ver uma prostituta deitada em sua cama, abraçada com seu filho. É relevante notar que esta decisão tem um aspecto humanizador, levando a luz extremamente íntima da vida das mulheres que se encontram naquele lugar. Seu trabalho era registrar aspectos do dia a dia.

Segundo o autor, Claudia Andujar foi aceita na comunidade e lá permaneceu alguns dias. “Viveu o cotidiano das mulheres, sem qualquer incursão sobre os momentos nos quais os clientes eram atendidos. A intenção era mostrar o lado humano das prostitutas” (Leite, 2020, p. 40).

A fotojornalista ainda cita que a revista em que trabalhava mandava os fotógrafos passarem tempo suficiente para elaborar um belo ensaio, muitas vezes trabalhando separado do repórter, responsável pela matéria escrita. Era a maneira que Cláudia gostava de trabalhar.

Conforme Leite (2020), o ato fotográfico é uma ação intelectual que surge da interação com o sujeito, refletindo os pontos de vista e decisões do fotógrafo. As fotografias são influenciadas pelos interesses, crenças e valores do fotógrafo, bem como pelos diversos pontos de vista culturais.

A incursão criticamente analisada de Claudia Andujar apresenta características de sua trajetória de busca do novo e desconhecido, além do propósito de produzir fotos autorais e sensíveis no campo do fotojornalismo. Esses aspectos ajudam a proporcionar um potencial de trabalho além do convencional no campo da fotografia documental. De acordo com o autor, é possível dizer que essas mulheres fotojornalistas experimentaram a fotografia de diversas maneiras e em múltiplos segmentos; portanto, essa prática foi localizada como uma prática social que superou a produção e feitura de imagens.

REFERÊNCIAS

AVANCINI, Atílio. A imagem fotográfica do cotidiano: significado e informação no jornalismo. **Brazilian Journalism Research**, Brasília, v. 7, n. 1, p. 50-68, 2011.

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: BARTHES, Roland. **O Óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2022. p. 11-25.

ETCHEVERRY, Carolina Martins. O fotojornalismo gaúcho dos anos 1970: Jacqueline Joner e Eneida Serrano. **História: Debates e Tendências**, Passo Fundo, v. 19, n. 1, p. 19-30, 2019.

LEITE, Marcelo Eduardo. Alteridade e testemunho no fotojornalismo de Claudia Andujar. In: MONTEIRO, Charles; REY-GARCÍA, Pablo (org.). **Fotografía brasileña**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2020.

NICHELE, Heloisa. **Elas em foco**: as primeiras fotojornalistas paranaenses. Curitiba: Editora UFPR, 2015.

NICHELE, Heloisa; CORRÊA, Ronaldo de Oliveira. “Mulheres fotógrafas anos 80”: narrativas sobre uma exposição dedicada a mulheres. **ARS**, São Paulo, v. 21, n. 47, p. 200-235, 2023.

OLIVEIRA, Heloisa Nichele de et al. **Trajetórias de mulheres no circuito fotográfico de Curitiba (1970-1980)**. 2021. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

PEREIRA, Silvio da Costa. **O fotojornalismo em tempos de cultura visual**. Coimbra: Ria Editoria, 2022.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. [Cidade]: [Editora], 2002.