

“O PAJÉ E O CASO DOS MENINOS PERDIDOS”. A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL DE LUIGI MAMPRIN¹

Hernani Robinson da Luz Oliveira²

Marcelo Eduardo Leite³

Universidade Federal do Cariri – UFCA, Juazeiro do Norte CE.

RESUMO

Este artigo analisa aspectos da fotografia documental produzida pelo fotojornalista Luigi Mamprin, focando a fotorreportagem intitulada “O Pajé e o caso dos meninos perdidos”, publicada na revista Realidade n° 60, de março de 1971, na qual ele foi responsável pela fotografia e pelo texto. Mamprin foi um importante fotojornalista nascido na Itália, que se naturalizou brasileiro e aqui veio a falecer em 1995. Para fazer essa análise utilizamos autores como André Rouillé e seu estudo sobre a fotografia-documento e Jorge Pedro Sousa, com sua abordagem sobre o discurso qualitativo da fotografia.

PALAVRAS-CHAVE: Fotojornalismo. Jornalismo Impresso. Realidade. Luigi Mamprin.

1 APRESENTAÇÃO

A presente comunicação tem como objetivo analisar alguns aspectos do desenvolvimento do fotojornalismo brasileiro, com ênfase na tradição documental e o caráter humanista da fotografia jornalística desenvolvida no país. Nesse sentido, elegemos uma reportagem feita pelo fotógrafo Luigi Mamprin.

O percurso que apresentamos parte dos processos históricos ocorridos, sobretudo, o surgimento da revista O Cruzeiro. Já que ela tem grande influência sobre o fotojornalismo nacional. Nossa pesquisa recorta à revista Realidade, importante publicação brasileira e que teve papel determinante nos rumos da fotografia em nosso país. Nosso recorte pontual é uma fotorreportagem realizada por Luigi Mamprin em 1971, intitulada “O Pajé e o caso dos meninos perdidos”, publicada na revista Realidade n° 60, de março de 1971.

Pioneira com relação à elaboração de fotorreportagens no Brasil, a revista O Cruzeiro se encontra na categoria das revistas ilustradas. As revistas ilustradas surgem no

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática ‘Cinema e Audiovisual’ da XI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, evento realizado no Rio de Janeiro, entre os dias 4 e 7 de setembro de 2015.

² Aluno do Curso de Jornalismo da Universidade Federal do Cariri. Bolsista do CNPq no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC), Pesquisador do Grupo de Pesquisas ‘Estudos Fotográficos’ CNPq/UFCA. E-mail: hernanirobinson@hotmail.com

³ Doutor em Múltiplos Meios pela UNICAMP. Professor Adjunto da Universidade Federal do Cariri. Coordenador do Grupo de Pesquisa ‘Estudos Fotográficos’ do CNPq/UFCA. E-mail: marceloeduardoleite@gmail.com

século XIX, mas são aprimoradas no início do século XX, particularmente na Alemanha, onde os maiores avanços relacionados à área acontecem. Podemos citar como pioneiras as experiências feitas pelas revistas alemãs *Berliner Illustrierte Zeitung* (1890) e *Münchner Illustrierte Presse* (1923), inseridas nesta nova linha, que dá aos fotógrafos grande autonomia e liberdade de criação na realização dos trabalhos. E por meio desta inovação na qual vemos a fusão de linguagens, os leitores tiveram acesso a uma inovadora forma de tratamento da informação, sendo que nela texto e imagem se articularam na direção de uma mensagem inovadora (NEWHALL, 2006, p. 259).

A socialização de tal conhecimento para os demais países ocorreu devido aos processos decorrentes da ascensão de Hitler ao poder, no ano de 1933, quando este impôs controle à imprensa, gerando uma debandada de profissionais que tiveram que buscar trabalho em outros países (NEWHALL, 2006, p. 260). É nesse âmbito que surge a *Vu*, importante revista francesa, de 1928 e a *Life* nos Estados Unidos, de 1936. Esta última, a primeira revista estadunidense totalmente composta por fotografias e que se tornou referência nas fotorreportagens, tendo um departamento específico para pesquisar assuntos contundentes para serem fotografados (FREUND, 2004, p. 123).

Possuidoras de um design defasado com relação a outros países mais desenvolvidos, as primeiras revistas ilustradas que usam fotografia são lançadas no Brasil no começo do século XX. Destacam-se, por exemplo, a *Revista da Semana* e *O Malho*, que usavam a fotografia num modelo ainda bastante ultrapassado se comparado com as principais publicações. Tais revistas não conseguiram grande êxito, sendo que nenhuma delas obteve expansão além do Rio de Janeiro e, muito menos, inovaram quanto ao uso da fotografia como linguagem (COSTA; BURGI, 2012, p. 11).

Pouco depois, novas ações empresariais impulsionam o desenvolvimento da imprensa no Brasil, com destaque para a figura de Assis Chateaubriand, o mais dinâmico empresário de comunicação entre as décadas de 1930 e início de 1960. Ele foi dono do *Diários Associados*, grupo que contava com vários meios de comunicação, tais como rádios, jornais e revistas (PEREGRINO, 1991, p. 16). O *Cruzeiro* entrou em circulação em novembro de 1928 e, nos seus primeiros anos, a revista não conseguiu inovar quanto ao padrão de uso da imagem como narrativa, sendo meramente ilustrativa e com muito desequilíbrio, sem fazer uso daquilo que as revistas mais tinham de inovador, uma linguagem híbrida que agregasse imagem e texto na condução da narrativa jornalística (LEITE; RIEDL, 2015).

Essa realidade é modificada quando, em 1942, chega a O Cruzeiro o fotógrafo Jean Manzon, que tem como missão modificar o perfil da publicação, especialmente com modificações no seu padrão gráfico, injetando uma nova lógica de trabalho e dando muito mais espaço para a fotografia e melhores condições para os fotógrafos. Alias, nesse campo, foram feitas várias contratações, tendo o quadro de fotógrafos chegado ao número de 30 profissionais. Manzon tinha grande conhecimento devido a sua experiência nas revistas Mach e Vu, nas quais participou de um determinante período no qual houve a estruturação da fotorreportagem como linguagem.

No ano de 1952 foi lançada a revista Manchete, forte concorrente da revista O Cruzeiro, cuja popularidade iniciou devido a suas reportagens históricas, uso generoso de imagens e, ainda, a contratação de nomes consagrados. Além desse fator, devemos salientar que ela tinha uma concepção moderna, dando bastante espaço para a fotografia. Essa ocasião marca a ocorrência paralela do auge da Manchete e do declínio da O Cruzeiro, entre outros motivos pela transferência de dezessete jornalistas de uma para a outra (ANDRADE; CARDOSO, 2001, p. 251). Inclusive um dos seus principais nomes foi o próprio Jean Manzon, que se transferiu para ela após sair da O Cruzeiro.

Com relação à distribuição dos fotógrafos e as linhas de trabalho dentro da revista, é notória a presença de dois grupos distintos. Um voltado à construção da cena fotografada, com imagens posadas e uma linguagem elaborada, na qual estavam o próprio Jean Manzon, Indalécio Wanderley, Peter Scheier e Ed Keffel. E outra, com profissionais com um viés mais documental, perfil humanista e que usavam câmeras de pequeno formato, compactas e leves. Esse segmento estava em sintonia com o fotojornalismo do período. Neste grupo estão, por exemplo, José Medeiros, Flávio Damm e Eugênio Silva (MAGALHÃES; PELEGRINO, 2004, p. 55). Estes estavam engajados na busca pela notícia, eram mais investigativos e se caracterizavam por ter maior aprofundamento em seus temas, sendo fotógrafos que deixaram importante legado para aqueles que vieram depois.

A mudança que se consolidou com a saída de Manzon da revista, em 1951, resultante dessa visão de mundo antagônica das linhas de fotojornalismo presente na revista O Cruzeiro, foi decisiva para a inclinação em um viés humanista, pois essa mudança de paradigma veio pelo investimento coletivo da sociedade brasileira que se vê melhor representada nesse novo modelo que almejava celebrar a vida em sua diversidade, registrada nas lentes dos fotógrafos dessa nova corrente (COSTA, 2012, p. 31).

A fotografia humanista floresceu e foi determinante na França depois da Segunda Guerra Mundial, através de fotógrafos como Henri Cartier Bresson, Robert Capa, Robert Doisneau, entre outros fotojornalistas, daí iria nascer uma nova escola que tinha como objetivo documentar os fatos do cotidiano das pessoas, assim como tragédias e causas sociais. Estas fotografias carregadas de emoção que registraram momentos fugazes da vida cotidiana foram trabalhadas em solo brasileiro, à priori por dois fotojornalistas da revista O Cruzeiro, José Medeiros e Luciano Carneiro, que foram diretamente influenciados pela escola francesa.

Estes, por meio de um olhar objetivo e documental, buscaram temáticas da cultura e do povo brasileiro. A objetividade na fotografia de cunho humanista se dava pela produção de imagens que tinham uma ligação maior com seu referente, dessa forma tanto Medeiros quanto Carneiro emergiram nos rincões do Brasil para registrar essas histórias e culturas marginalizadas (COSTA; BURGI, 2012, p. 38).

Estes percursos pelas raízes do povo brasileiro por esses dois expoentes da revista O Cruzeiro, geraram composições fotográficas humanistas que serviram de inspiração para seus sucessores e possibilitaram uma maior aceitação para os fotojornalistas que atuaram nas revistas ilustradas brasileiras, um deles foi Luigi Mamprin que trabalhou a fotografia humanista na revista Realidade. Através de composições equilibradas, projeções de iluminação pertinentes na elaboração do material fotográfico, Mamprin consegue pelo seu olhar objetivo e peculiar, documentar ações humanas em seus ambientes sociais e geográficos no enquadramento das fotografias com essas características.

2 A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL EM ‘REALIDADE’

Foi em 1966 que surgiu a revista Realidade, propondo uma fórmula nova que incorporava elementos das revistas Life, Look e Paris Mach. As quais eram de conhecimento do jovem jornalista Robert Civita, proprietário e executivo da editora Abril. Além desse fato, a revista foi pensada por um grupo de jovens idealistas, tais como Paulo Patarra, editor da revista Quatro Rodas, que fez desta um laboratório no qual a revista se delineou, principalmente por suas reportagens especiais, com bastante tempo de produção e aprofundamento.

Realidade contou com importantes jornalistas de texto, como Carlos Azevedo, Sérgio de Souza, José Carlos Marão, José Hamilton Ribeiro, Narciso Kalili e Mylton Severiano e os melhores fotógrafos da época, como Walter Firmo, Luigi Mamprin, Lew

Parrela, Maureen Bisilliat, Jorge Butsuem, Roger Bester, Geraldo Mori, George Love, Claudia Andujar, entre outros.

Para demarcar uma mudança de paradigma no jornalismo de reportagem no Brasil, é importante salientar que Realidade trouxe como proposta uma fórmula na qual a alteridade, diante da realidade estudada, era elemento central. Suas incursões no campo da diversidade brasileira não eram socializadas de forma sensacionalista e nem com um viés exótico. Além disso, por ser mensal, ela dava um tempo muito maior para a execução. Nas palavras de Chico Homem de Melo, “A periodicidade mensal permitia reportagens de fôlego, que marcaram época na imprensa brasileira, tanto pela profundidade como pelo espírito crítico” (MELO, 2006, p. 147). Seu sucesso foi tão expressivo que a Realidade obteve a marca de 250.000 exemplares vendidos em seu lançamento, atingindo depois 450 mil, número que foi mantido por alguns anos (MELO, 2006, p. 148).

Além de tais aspectos, Realidade trouxe inovações gráficas que fazia da fotografia algo central, “[...] dividindo irmanamente a responsabilidade pela construção do discurso” (MELO, 2006, p. 149). Isso fazia da incursão fotográfica algo determinante, sendo que tanto os repórteres de texto, como os fotográficos, tinham liberdade de desenvolver seus discursos sobre o tema abordado. As reportagens eram realizadas sempre tendo a disposição bastante tempo para realização, na maioria das vezes em duplas que se lançavam pelo país em busca de temas relevantes.

Algumas definições sobre aquilo que vem a ser a fotografia documental são convergentes com aspectos definidores da produção fotográfica da revista Realidade. Por exemplo, produção sistematicamente pensada, levantamento detalhado, organização na realização, questionamentos prévios sobre o tema, construção de uma narrativa. Ou seja, a fotografia documental cobra um conjunto de escolhas feitas pelo fotógrafo que, conhecendo aquilo que vai abordar, tem uma boa condição para realizar plenamente. Ao contrário do fotojornalismo tradicional, no qual, diante do fato, o fotógrafo seleciona uma evidência da realidade observada, nesse caso pesa a condução de uma narrativa sobre o tema, fazendo do seu envolvimento um discurso mais claro sobre a questão. Segundo Jorge Pedro Sousa, as diferenças são:

Enquanto o fotojornalista tem por ambição mais tradicional *mostrar o que acontece no momento*, tendendo a basear a sua produção no que poderíamos designar por um *discurso do instante* ou uma *linguagem do instante*, o documentarista social procura documentar (e, por vezes, influenciar) as condições sociais e o seu desenvolvimento (SOUSA, 1998, p. 6).

Por conta disso, cada uma das incursões ganha uma característica muito peculiar, pois espelham seu próprio processo. Nos termos de Kátia Lombardi, a fotografia documental

[...] nasce de uma pesquisa prévia e requer, entre outros atributos: um tempo de integração do fotógrafo com o assunto abordado; um extenso prazo para ser realizado; e um processo de pós-produção mais elaborado. A fotografia documental une valores documentais e estéticos, ora tendendo para um lado, ora para outro e, por isso, pode circular tanto em veículos de comunicação como em espaços destinados à arte (LOMBARDI, 2007, p. 163).

Para nossa análise sobre as possibilidades documentais na revista *Realidade*, escolhemos o trabalho de um fotógrafo que, dentre os vários existentes na revista, mais demarca vocação para uma abordagem documental aliada a um perfil humanista, trata-se de Luigi Mamprin. Nascido em Veneza, Itália, no ano de 1921, Mamprin começou na fotografia ainda jovem, inicialmente fazendo revelações numa loja de artigos e serviços fotográficos, depois fotografando. Aos dezoito anos fez seus primeiros trabalhos como repórter fotográfico, publicando na “Gazzettino de Venezia”. Essa etapa de sua vida foi interrompida pela 2ª Guerra Mundial, na qual lutou por até seu final. Sem opções de trabalho numa Itália do pós-guerra, veio para o Brasil em 1949. Aqui, iniciou atividade profissional em lojas e laboratórios fotográficos da cidade de São Paulo, pouco depois, entrou na Folha de São Paulo, indo para o *Última Hora* e depois para a *O Cruzeiro*, na qual ficou quatro anos. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1956, tendo trabalhado na *Mundo Ilustrado* e, depois, fez parte de importante projeto de reformulação realizado pelo *Jornal do Brasil* (FREIRE, 1971, p. 31).

Com o surgimento da revista *Realidade*, torna-se um de seus primeiros fotógrafos. Para analisarmos aspectos do caráter documental de seu trabalho selecionamos uma das suas reportagens publicadas, “O Pajé e o caso dos meninos perdidos”, da edição nº 60, de março de 1971.

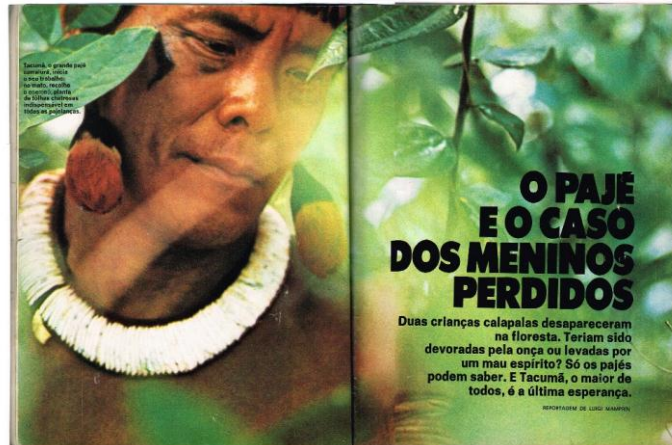


Figura 1

“O Pajé e o caso dos meninos perdidos”, *Realidade* n° 60, de março de 1971, pág. 14-15.

Na fotografia de abertura, ocupando página dupla, vemos uma fotografia na qual o efeito da profundidade de campo funde o elemento humano, o Pajé Tucumã, com a floresta, na qual ele encontra-se inserido. Na legenda da fotografia, Mamprin apresenta o Pajé, tema central da matéria. Ele o mostra em sua rotina diária na selva, colhendo a enemeô, planta utilizada em processos rituais.

Esta fotorreportagem de Luigi Mamprin relata o drama de um pai que, diante do desaparecimento dos filhos, recorre aos poderes sobrenaturais de um pajé, para recuperar seus filhos capturados por um espírito da floresta chamado Mamaé. Em forma de cervo, Mamaé levou consigo os filhos de Tacará, os jovens Carapitá e Pipori, sendo que apenas o maior de todos os pajés conseguiria trazê-los de volta. Este pajé era o Tacumã, o grande pajé. Foi nesse cenário aventureiro que Mamprin mergulhou, registrando uma realidade desconhecida, como a finalidade de através dessas fotografias-documentos reproduzir as coisas dentro de uma perspectiva que mantivesse as aparências (ROUILLÉ, 2009).

Os títulos, as legendas e os textos, ampliam a representação e colaboram para construir uma imagem de alteridade com os povos indígenas. Nas fotografias documentais e humanistas de Mamprin, é notável o aprofundamento no qual ele se colocou em imersão diante das condições sociais, isso nas mais diferentes situações. Mamprin buscava capturar de perto os fatos observados, para isso conseguia ter grande neutralidade quanto às coisas perceptíveis ao olhar humano, mesmo com uma máquina fotográfica. Segundo Rouillé: “Assim, a fotografia é a máquina para, em vez de representar, captar. Captar forças, movimentos, intensidades, densidades, visíveis ou não; e não para representar o real, porém para produzir e reproduzir o que é passível de ser visível (não o visível)” (ROUILLÉ, 2009, p. 36).

Durante toda essa fotorreportagem é perceptível os caminhos traçados pelo autor na composição dessa matéria, que demarca o posicionamento da revista Realidade de exaurir o entendimento estereotipado dos povos indígenas brasileiros, na maioria das vezes apresentados como bárbaros ou selvagens da floresta amazônica. Mamprin de maneira inteligente faz conexões através das cenas fotografadas e do fato vivenciado por ele nessa aldeia indígena. Sua narrativa apresenta aspectos que podem contribuir para o encurtamento de distâncias entre os segmentos urbanos e os brasileiros que vivem isoladamente. Seu trabalho mostra que os índios tem fé e esperança como a figura do pai Tacará, que não desistiu de ter seus filhos de volta.



Figura 2

“O Pajé e o caso dos meninos perdidos”, Realidade n° 60, de março de 1971, pág. 16-17.

Na Figura 2 vemos três fotografias, a primeira ocupando 75% da página, nos mostra uma indígena com dois filhos, um sendo carregado em seu colo e o outro a acompanhando. Eles estão diante de uma moradia indígena, cuja dimensão é evidenciada pela sobreposição diante elemento humano. A legenda, sobreposta à imagem conta um pouco do relato oral do pai a Mamprin, do dia que saiu para caçar com os filhos, quando eles desapareceram. Depois do ocorrido somente Tacumã, considerado o maior pajé do alto Xingu, poderia trazê-los de volta. Na fotografia vemos duas crianças que fazem alusão aos filhos de Tacará, sendo levadas a moradia do pajé para uma consulta diária.

Do lado direito, duas fotografias que mostram o preparo ritualístico de Tacumã, a primeira retrata ele se pintando de urucum e a segunda com os demais adornos para iniciar o ritual de invocação dos espíritos. Mamprin, através dessa fotorreportagem, conta o passo a passo desse fato que, se não fosse por suas lentes e texto, jamais teria sido vivenciado em amplitude nacional.

A fotorreportagem, de fato, origina-se de uma verdadeira mistura de corpos: o da máquina e o do fotógrafo que, juntos, são corpos sob a forma de um novo corpo, um outro corpo, não necessariamente um corpo humano. Não há nem prolongamento nem transplante, porém metamorfose, hibridismo de corpo e aparelho, abertura de uma nova relação física no mundo. (ROUILLÉ, 2009, p. 129)

Essa intimidade de Mamprin com seu material de trabalho, a câmera fotográfica, possibilitou a captura de momentos que ajudaram na construção de sua narrativa com imagens com teor humanista e documental, pois a fotografia humanista é testemunhal (SOUSA, 1998, p.108).

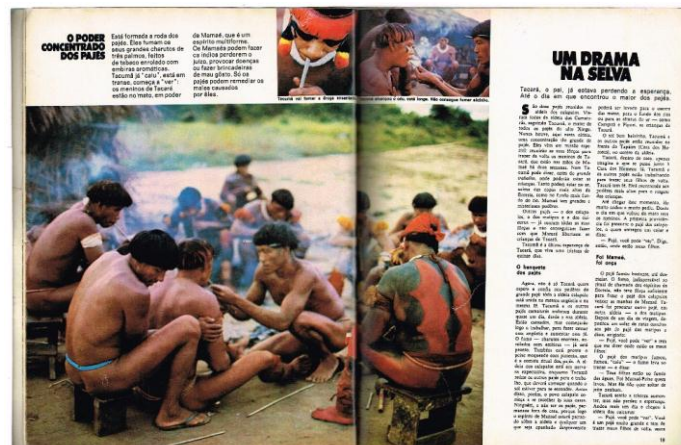


Figura 3

“O Pajé e o caso dos meninos perdidos”, Realidade n° 60, de março de 1971, pág. 18-19.

Na Figura 3 vemos uma imagem que procura, junto ao texto, construir o sentido da mensagem fotográfica, mostrando o que de fato ela representa, por meio do plano médio que permite um maior relacionamento simbólico entre objeto e sujeito fotográfico (SOUSA, 2004, p. 116). A imagem em questão e as outras duas pequenas localizadas na parte superior da página evidenciam a cerimônia ritualística feita em ação conjunta entre o Tacumã e outros pajés que fumam seus charutos para localizar as crianças que estão sob o poder dos Mamaés, que são os espíritos multiformes presentes na floresta.

Esse testemunho fotográfico de Luigi Mamprin traz para o homem urbano o conhecimento de parte da cultura indígena e ajuda em sua difusão. Essa é uma das maiores relevâncias da fotografia, pois, de acordo com Rouillé (2009, p. 128), “[...] a fotografia abrange mais pessoas, assume a missão de mostrar coisas sempre novas e difundir a cultura e o conhecimento”.



Figura 4

“O Pajé e o caso dos meninos perdidos”, Realidade n° 60, de março de 1971, pág. 20-21.

Na Figura 4, vemos o esboço do desfecho da narrativa no subtítulo “As crianças estão salvas”, ao lado do texto uma fotografia que registra o momento de felicidade do pai e seus dois filhos, que antes estavam desaparecidos. Eles estão tomando banho em um rio. A fórmula para o sucesso de uma imagem fotojornalista está em agregar a força noticiosa à força visual, objetivando assim a realidade dos fatos em sua verdade (SOUSA, 2004, p. 115). Mamprin acompanhou de perto todo esse processo rotineiro da vida de um pajé e suas missões diárias, que vão de curandeirismo, até casos como esse dos meninos desaparecidos, no qual ele foi intermediador com forças sobrenaturais.

As articulações feitas na narrativa visual de Luigi Mamprin mostram sua habilidade em descrever a cultura observada, conduzindo sua narrativa junto com a mensagem escrita. O fotojornalismo de autor (SOUSA, 1998, p. 60), esse praticado pelo Mamprin e outros, tornou-se referência obrigatória nas revistas ilustradas, onde o ato de informar é, sem dúvida, a função mais importante da fotografia-documento (ROUILLÉ, 2009, p.126).

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Fotografias como as de Luigi Mamprin exemplificam a assinatura diferenciada dos trabalhos feitos por fotojornalistas brasileiros que se inseriram com afinco em abordagens culturais e sociais, em busca de registrarem fatos que puderam ser documentados em suas lentes fotográficas.

Essa pequena amostra do trabalho de Luigi Maprin na reportagem “O Pajé e o caso dos meninos perdidos”, possibilita a compreensão da produção fotojornalista brasileira no processo de fotografias humanistas e também com características documentais. A

importancia do trabalho de Mamprin é enorme, já que ele desenvolveu ampla cobertura dos povos indígenas brasileiros cuja importância documental é inquestionável.

Uma das principais funções da fotografia-documento, de acordo com Rouillé (2009, p. 82), é estar como “Mediadora tida como imparcial, ela serve para tecer novos elos entre o aqui e o longínquo, o acessível e o inacessível, o visto e o não visto”. Esse papel de mediação esteve presente entre os leitores da revista Realidade e os fatos nunca antes explorados pelas objetivas dos fotojornalistas, são notáveis os esforços desses profissionais em colocar no campo do visível assuntos que não eram devidamente evidenciados.

A revista Realidade foi um marco na história do jornalismo brasileiro ao longo de seus dez anos de publicações, uma referência tanto para os profissionais da mídia impressa, quanto para os estudiosos da vida cultural e social do povo brasileiro. Seus registros fotográficos tinham o elemento humano como o ponto principal do cenário em seus mais diversificados ambientes. Por conta disso ela possibilita pesquisas nesse âmbito da fotografia e da história sócio-cultural, entre outras abordagens.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Ana Maria Ribeiro de; CARDOSO, José Leandro Rocha. Aconteceu, virou manchete. **Revista Brasileira de História** [online]. 2001, vol. 21, n. 41, p. 243-264.

COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio (Org.). **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

FREIRE, Roberto. “Luigi Mamprin”. **Revista de Fotografia**. Ano 1, Nº 3, Agosto de 1971.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento Social**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.

LEITE, Marcelo Eduardo; RIEDL, Júlio Pedro Araújo. Por meio de Jean Manzon: A reestruturação do fotojornalismo na revista O Cruzeiro. **Temática** (UFPB), v. 11, p.179-191, 2015.

LOMBARDI, Kátia Hallack. Documentário Imaginário. **Novas potencialidades na fotografia documental Contemporânea** (Mestrado em Comunicação Social). Belo Horizonte MG: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. **Fotografia no Brasil – Um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

MELO, Chico Homem de. **O Design Gráfico Brasileiro – Anos 60**. São Paulo: Casac & Naif, 2006.

NEWHALL, Beaumont. **Historia de la Fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo

Gilli, 2006.

PEREGRINO, Nadja. **O Cruzeiro**. A revolução da fotorreportagem. Rio de Janeiro: Danzibao, 1991.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Porto: 1998.

SOUSA, Jorge Pedro. **Introdução à Análise do Discurso Jornalístico Impresso**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.