

Fotojornalismo internacional e brasileiro e a tradição do humanismo

Fotoperiodismo internacional y brasileño y la tradición del humanismo

International and brazilian photojournalism and the humanism tradition

Atílio AVANCINI

Universidade de São Paulo (USP, Brasil)

avancini@usp.br

RESUMO: O artigo aborda tensões e contradições do uso da fotografia documental na comunicação social, dentro da metodologia testemunhal do *ça-a-été* de Roland Barthes. Fundamentado pelos preceitos da escritora e fotógrafa Gisèle Freund e da ensaísta Susan Sontag, se discute a questão da ética nos domínios da informação, principalmente no fotojornalismo. O objetivo desta reflexão é evidenciar a tradição do humanismo em três práticas do fotojornalismo: a reportagem fotográfica; a fotografia de imprensa e a fotorreportagem; a fotografia documental de autor. A primeira é exemplificada pela fotografia de rua do repórter fotográfico Vincenzo Pastore. A segunda retrata o impacto imediato do espetáculo de notícias da revista brasileira *O Cruzeiro*. A terceira discute as imagens documentais de Sebastião Salgado. Hoje, verifica-se a expansão do fotojornalismo para lugares híbridos, polifônicos e convergentes. Há a possibilidade de encontrar humanismo, visão social e ética?

Palavras-chave: Comunicação; fotografia documental; fotojornalismo; humanismo.

RESUMEN: El artículo aborda las tensiones y contradicciones del uso de la fotografía en la comunicación social, a partir de la metodología testimonial de *ça-a-été* de Roland Barthes. Con base en los preceptos de la escritora y fotógrafa Gisèle Freund y la ensayista Susan Sontag, se discute el asunto de la ética en el campo de la información, principalmente en el fotoperiodismo. El objetivo de esta reflexión es evidenciar la tradición del humanismo en tres prácticas del fotoperiodismo: el reportaje fotográfico, la fotografía de prensa y el fotorreportaje, la fotografía documental de autor. La primera es ejemplificada por la fotografía de calle del reporter fotográfico Vincenzo Pastore. La segunda retrata el impacto inmediato del espectáculo de noticias de la revista brasileña *O Cruzeiro*. La tercera discute las imágenes documentales de Sebastião Salgado. Hoy en día, existe la expansión del fotoperiodismo hacia lugares híbridos, polifónicos y convergentes. ¿Hay la posibilidad de encontrar humanismo, visión social y ética?

Palabras clave: Comunicación; fotografía documental; fotoperiodismo; humanismo.

ABSTRACT: The article addresses tensions and contradictions of the photography in the social communication, from the testimonial methodology of *ça-a-été* de Roland Barthes. Based on the thoughts of the writer and photographer Gisèle Freund and the essays of Susan Sontag, the question of ethics is discussed in the area of information, mostly the photojournalism. The aim of this reflexion is to show the tradition of humanism in three proceedings of the photojournalism: the reportage with photography; the photographic of presse and the photoreportage; the documental photographic of author. The first one is developed by the street photography of the reporter Vincenzo Pastore. The second one reveals the immediate impact of the brazilian's magazine *O Cruzeiro*. The third one shows the documental's images of Sebastião Salgado. Nowadays, there is the photojournalism's expansion to hybrids and poliphonics places. Is there the possibility to find humanism, social vision and ethics?

Key words: Communication; documental photography; photojournalism; humanism.

1. INTRODUÇÃO

EM 1936, É LANÇADA A PESQUISA de doutorado de Gisèle Freund (1912-2000), cuja defesa é presenciada por Walter Benjamin, na revista *Institut des Sciences Sociales*. Ambos refugiados da Alemanha, se encontram frequentemente na Bibliothèque Nationale de Paris. O estudo de Freund, realizado na Université Sorbonne, busca compreender qual influência a fotografia exerce sobre o homem e como pode modificar a sua percepção do mundo. Sua tese – a fotografia democratiza o retrato – é ampliada para lançar o livro seminal *Photographie et société* (1974). Este trabalho se une a outros produzidos por pensadores que endossam o argumento da representação fotográfica como alavanca para o desenvolvimento da comunicação de massa. Freund se torna fotógrafa profissional no final da década de 1930, retratando escritores e artistas, como André Gide, James Joyce, Jean Cocteau, Virginia Woolf. E utiliza de maneira pioneira os primeiros filmes em cores, que vão contribuir para traçar o perfil jornalístico de pessoas célebres.

O retrato é resultado de duas pessoas: o fotografado e o fotógrafo. Quanto aos escritores que fotografei, sempre lia suas obras antes. Eu estava portanto capaz de falar sobre o que lhes mais interessava. Foi uma boa técnica para colocá-los em confiança para que expressassem livremente suas ideias e sentimentos esquecendo, por consequência, o aparelho. O fotógrafo deve desaparecer modestamente atrás da imagem. O importante é a foto, não aquilo que se encontra por detrás da objetiva. Nesse caso, o fotógrafo não é um artista, mas um tradutor (Freund, 1991, p. 55).

Gisèle Freund reconhece que a imagem é «visão falsa». Mas sem deixar de considerar o outro lado da fotografia – «janela que se abre sobre o mundo» –, linguagem universal e memória para revelar o homem ao homem. Em sua carreira de fotojornalista tem passagens pela agência *Magnum* e revistas *Life* e *Time*. A repórter abomina a ideia do jornalismo visual abordar certos temas de forma emocional e espetacular ao desrespeitar as vítimas. E sem «tocar o dedo na verdade» dos fatos. «Recusarei

fotografar certas coisas: a miséria, os massacres, as guerras, a morte. Para ser clara, não se trata de coragem, mas de ética» (Freund, 1991, p. 139).

Se é pelo surgimento da fotografia moderna que se faz alavancar a comunicação de massa, conforme Gisèle Freund, é na imprensa ilustrada que o fotojornalismo é mediado de forma plena e ganha prestígio internacional. Vale destacar que Mario Kaplún propõe a Comunicação Social fundada pelo modelo «endógeno» para instrumentalizar e conscientizar a transformação social. Mas ele alerta sobre as corporações midiáticas e o poder da cultura massificada (modelo «exógeno») voltadas ao conhecimento não-integrado, à preocupação pelo lucro e ao não-fortalecimento da consciência crítica da comunidade (Kaplún, 1998, p. 27).

A fotografia moderna também passa a documentar as transformações sociais para favorecer a memória e a história. A cidade, e seus habitantes de etnias várias, é lugar privilegiado para refletir sobre os complexos processos sociais, econômicos, culturais e de meio ambiente. A fotografia documental, herdeira da tradição da fotografia geográfica do final do século XIX, acompanha o mundo contemporâneo. A sua primeira função é voltar-se ao objeto registrado para dar testemunho. O documental é abrangente e abarca, portanto, a dimensão do jornalismo.

Neste estudo, que envolve a fotografia documental e o fotojornalismo, segue-se a metodologia do atestado de presença, o *ça-a-été* (isto-aconteceu) de Roland Barthes, que sempre está circunscrito a um determinado tempo histórico e antropológico. A imagem testemunha o objeto fotografado, que implica semelhança e reconhecimento, como certificado de existência. «A vidência do fotógrafo não consiste em 'ver', mas em estar lá» (Barthes, 2002, p. 827). A fotografia, diferente da escrita e da pintura, atesta a existência de algo ocorrido pelas presenças da câmera, do objeto fotografado e do fotógrafo. Hoje, vale destacar, a imagem digital pode dispensar a conexão física – *ça-a-été* – com o mundo exterior. Entretanto, a gênese da analogia está enraizada na cultura fotográfica para emitir aspectos realistas.

Freund pertence ao grupo dos fotógrafos humanistas de Paris, atuante entre os anos de 1930 a 1960. Eles fazem da capital francesa um epicentro criativo, exaltam a vida – e a paz – ao produzirem recortes de pedestres anônimos. O fluxo do tempo pontuado por fragmentos imagéticos advém do prazer do *flâneur*, espectador da modernidade, em que a medida da cidade é proporcional ao cidadão. Além de Freund, se destacam os fotógrafos André Kertész, Brassai, Edouard Boubat, Germaine Krull, Henri Cartier-Bresson, Lucien Herve, Marc Riboud, Pierre Verger, Robert Doisneau, Willy-Ronis. A fotografia humanista exprime principalmente o cotidiano urbano pelo documental poético, estético e reflexivo.

As imagens autorais desses fotógrafos são mais propensas a capturar a essência humana do que simplesmente mostrar pessoas, objetos e paisagens. Alinhados à fotografia documental e ao jornalismo cultural, trazem o entusiasmo da experiência vivencial, procurando conduzir o leitor para dentro do acontecimento. E manifestam apuração detalhada, informação de credibilidade e análise crítica. Assim, os

humanistas desenvolvem uma era na qual as ações do dia a dia são construídas pelo repórter (do francês *reporter*, colocar de novo o olhar). Ou seja, cobrem manifestações políticas, figuras pitorescas, eventos culturais, atividades esportivas, fatos internacionais, cenas campestres e retratam artistas e intelectuais. Sabe-se que o repórter deve ser curioso e se atualizar permanentemente.

O fundamento elementar da profissão de fotajornalista envolve métodos de conhecimento imediato do mundo, estruturado pelo discurso de contar histórias da atualidade a partir de imagens. A prática – produção de informações e sentidos – é concepção interpretativa do mundo em constante ligação com o meio (impresso e/ou eletrônico), as fontes e o público. Pelo ato de reportar se almeja diminuir a distância de interação do leitor no contato direto com as fontes. A linguagem fotajornalística deveria se comunicar informativamente no sentido do conhecimento e do seu papel de agente democrático.

O princípio do repórter ir a campo não se insere na busca da informação superficial do jornalismo noticioso. É necessário o estar afinado com os acontecimentos para a prática da reportagem, mas antes de mais nada pelo registro realístico e documental. O objetivo desta reflexão, portanto, é evidenciar a tradição do humanismo, desde as primeiras reportagens fotográficas de Vincenzo Pastore, no início do século XX, à fotografia documental de autor de Sebastião Salgado, no final do século XX e início do século XXI. O recorte proposto é o fotajornalismo internacional e brasileiro, considerando-se as narrativas imagéticas do ato de reportar. O termo fotajornalismo, noticioso e cultural, neste caso, considera as fotografias documentais aplicadas no meio jornalístico impresso ou eletrônico. Verifica-se que, atualmente, o jornalismo passa por diversas transformações, seja em conteúdo ou forma. Trabalha-se neste artigo com os conceitos do jornalismo idealizado, e eventualmente praticado, desenvolvido pela difusão de notícias, defesa dos valores da ética e cidadania, visão crítica.

A prática do gênero livro-reportagem, surgida nos Estados Unidos da América no início do século XX, bem se articula com a postura ética do repórter fotográfico. Um perfil, no jornalismo escrito, dito narrativo ou literário, poderia exigir, por exemplo, algumas semanas do repórter para ser produzido.

Nossa vida seria assim tão simples, concreta e linear como mostrada no jornalismo convencional? Dar uma notícia é diferente de contar uma história. A matriz básica é a cena vivenciada dentro do acontecimento. E conduzida por texto narrativo envolvente, dinâmico, entusiasmado. As pessoas são personagens, seres humanos que choram e riem. O repórter recupera os anônimos da sociedade, valoriza o cotidiano, flagra a cena para mostrar o não visto e os bastidores. As matérias deveriam nascer de outros fatores, visando integrar a sociedade à complexidade orgânica da vida (Lima, 2011).

Na retórica jornalística tradicional há, da primeira à última página, um ponto de vista ideológico excludente sobre o que acontece. E uma série de procedimentos técnicos e estéticos entre a narrativa verbal e a imagética. O fotajornalismo, como portador de significados, tem condições de tornar a notícia mais humana e ampliada.

A imagem, frequentemente mais lembrada do que a mensagem verbal, causa impacto imediato, oferece maior credibilidade e legítima, no sentido da complementação, o efeito da matéria escrita. Embora a fotografia de imprensa tenha sido constantemente espetáculo, sempre houve a busca de alguns fotógrafos pela ética e crítica social. Como avaliar o que é de interesse público e o que responde ao fervor dos envolvidos?

2. HISTÓRIAS CONTADAS EM CONJUNTO: A REPORTAGEM FOTOGRÁFICA

O fotojornalismo moderno é fruto da prática da portabilidade da câmera, do filme perfurado e flexível em rolo, da técnica do instantâneo, fazendo com que qualquer acontecimento pudesse se tornar potencialmente notícia. Assim, começa a associação da linguagem fotográfica com a linguagem escrita, «porém o fotojornalismo foi servindo, mesmo perante o senso comum, para construir apenas ‘verdades’ subjetivas ou mais ou menos intersubjetivas» (Sousa, 2000, p. 223).

A partir do surgimento da figura do fotojornalista profissional na Alemanha – República de Weimar (1918-1933) –, inicia-se o diferencial entre o modelo da fotoreportagem, cujo auge acontece na revista norte-americana *Life*, e a fotografia de imprensa, caracterizada como única e impactante, utilizada nas revistas ilustradas europeias desde o século XIX. Mas nem sempre é possível delimitar com exatidão os dois campos expressivos, pois suas fronteiras estão em relações dialógicas. O enfoque temático deste intertítulo, portanto, discute a reportagem fotográfica anterior ao fotojornalismo moderno. Pois esta atividade amadora da chapa única em vidro não necessariamente esteve ligada à ideia da fotoreportagem veiculada na imprensa jornalística.

A reportagem fotográfica é tradicionalmente ligada ao repórter, contemporâneo das primeiras agências fotográficas de imprensa (final do século XIX). E cujo olhar autônomo, e também ideológico, é considerado o prolongamento do aparelho fotográfico. A reportagem fotográfica não se explica apenas pelo aspecto da imagem documental moderna, mas pela ética de transcrever o mundo com autenticidade e independência. E procura corroborar na estetização da informação ao legitimar a dimensão visual como testemunho, ou melhor, como verdade parcial do autor.

É preciso ir além de ouvir os dois lados. O jornalismo precisa formar convicção sobre o fato e publicar a sua história, não apenas relatar o que diz um e o que diz o outro. O respeito à isenção e à formação do espírito crítico do público alvo não pode inibir o repórter de expor suas convicções (Barbeiro, 2011, p. 2).

A documentação do momento, captada ao vivo, considerada texto da cultura, atua numa grande gama do imprevisível, preponderantemente na reportagem fotográfica. Neste tipo de fotografia não há interesse nas grandes histórias, mas na visão preocupada em denunciar práticas arbitrárias ou em defender a cidadania.

A relação entre a fotografia e a tecnologia sempre existiu, mas pontuada pela sensibilidade crítica e criativa do fotógrafo. Destaco dois repórteres fotográficos do início do século XX: Lewis Hine nos Estados Unidos, e Vincenzo Pastore no Brasil. Os dois fotógrafos desenvolvem crônicas aplicadas em preto e branco, evitando o recurso da artificialidade. E criam um tipo de jornalismo de resistência, crítica ao negócio informativo, e articulado pela participação social e democratização da comunicação. Eles percebem a mediação de histórias imagéticas, pelo conjunto de suas obras, como serviço à sociedade. Tanto é que dão pouca importância ao rendimento financeiro de seus trabalhos.

Tais atividades resultam em bastante pó na sola dos sapatos, coragem e senso de liberdade. Este tipo de postura ética não abandona a independência pessoal e criativa em função do mercado. Antes dos fotógrafos humanistas de Paris, já havia movimentos isolados dentro dos mesmos princípios éticos. A portabilidade do aparelho produz fatos de atualidade, Hine e Pastore são artesãos da fotografia. Vale lembrar que nesta época a fotografia ainda não era aceita como obra de arte.

Lewis Hine (1874-1940) faz de seu relato fotográfico da história social dos Estados Unidos um meio para delatar a injustiça e a miséria. Em 35 anos de fotografia, o professor e sociólogo produz entre 12 e 15 mil negativos. O trabalho é o resultado de corpo a corpo com seus retratados. Como, por exemplo, os imigrantes italianos desembarcados na Ellis Island, as cenas de rua repleta de ambulantes na Nova York de 1910, o trabalho infantil em minas de carvão, em usinas têxtil de algodão ou em fábricas de vidro e embalagem. Hine é fotógrafo *free lancer* para a organização filantrópica National Committee Labor Child, que luta contra a exploração de crianças. Em 1916, graças ao seu testemunho imagético, é promulgada a lei norte-americana para interditar o trabalho infantil.

O ítalo-brasileiro Vincenzo Pastore (1865-1918), na década de 1910, reside e trabalha no Brasil em estúdio fotográfico próprio na cidade de São Paulo (Rua da Assembléia 12). Pastore produz fotografias de capa (retrato de jovens mulheres da alta sociedade) para as revistas ilustradas paulistanas, *A Vida Moderna* e *A Cigarra*, em troca de publicidade para atrair clientes para a sua especialidade: a *carte de visite* ou o «retrato mimoso».

Pastore posiciona-se modernista no que há de experimental em sua *street photography* (fotografia de rua), corrompendo cartões-postais brasileiros que pretendem igualar o Brasil à Europa. A São Paulo de 1910, região da rua 25 de março (imagem 1), mais parecia uma aldeia. E um dado chamava a atenção: 75% dos brasileiros eram analfabetos. Ex-colônia portuguesa, vale lembrar, o Brasil foi o último país independente do continente americano a abolir a escravidão em 1888. E, libertos, os negros tiveram dificuldades para arranjar trabalho, moradia, alimento, vestimento e formação.

O teor jornalístico diferenciado de Pastore sobre o homem urbano paulistano desmistifica e rompe os elitistas flagrantes das revistas ilustradas brasileiras. E inclui os sem-imagens. Isto é, gente abandonada e sem qualquer perspectiva de futuro: negros,

mestiços, imigrantes, meninos de rua, crianças pobres, mulheres, trabalhadores. Seu tratamento temático se volta para as cenas de rua do cotidiano, os tipos comuns e os fatos banais. Pastore evidencia em suas fotografias de São Paulo, o traço patrimonialista de uma sociedade colonial e escravocrata no início da industrialização brasileira. «Uma cidade na qual pobres, imigrantes e ex-escravos figuram como bizarro apêndice urbano» (Prado, 2009, p. 9).



Imagem 1. Vincenzo Pastore, 1910, São Paulo, Brasil.
Fonte: Vincenzo Pastore. Na rua (2009, p. 54).

A arte de Pastore não fica restrita aos preceitos e preconceitos de seu tempo e atesta dois países: o retrato dos ricos em ascensão, nas fotografias de estúdio, e o retrato dos pobres em estado vegetativo, nas reportagens do tipo fotografia de rua. O indignado imigrante, tocado pela miséria que vivem os brasileiros, compreende a assimilação improvisada do progresso moderno, que pretende engolir as diferenças sociais para transformar a capital paulista em extensão tropical da Europa. E a discriminação que faz abrir as portas da intolerância e abuso das aplicações da lei.

Suas reportagens, registradas em chapas de vidro e ampliadas em retalhos de papel fotográfico pela esposa Elvira, registram a dimensão desumana de abandono social no Brasil. Pastore documenta índios em seu estúdio e é condecorado no final da vida pelo rei Humberto I da Itália. Vale ressaltar que as 137 imagens, guardadas pela família em caixa de charuto como retalho fotográfico, foram tornadas públicas pelo

seu último neto, o pianista Flávio Varani, cedendo-as ao Instituto Moreira Salles, no Brasil, em 1997.

Os *snapshots* ou flagrantes não foram feitos para ganhar dinheiro, eram revelados e copiados em retalhos de papel fotográfico pela minha avó Elvira. Meu pai, um dia, me fez apreciar estas imagens: «seu avô Vincenzo foi um grande fotógrafo, e a grandeza dele foi saber apreciar o povo» (Varani, 1999).

3. ATUALIDADE E ESPETÁCULO: A FOTOGRAFIA DE IMPRENSA E A FOTORREPORTAGEM

A prática da fotografia de imprensa, imagem-síntese condicionada à ideologia do veículo jornalístico (público ou privado), surge em 1842, quando ilustradores, desenhistas sobre madeira e entalhadores fazem a intermediação da fotografia. A primeira revista ilustrada, quando a xilogravura é a mediadora da fotografia, é a *The Illustrated London News*. Entre 1855 e 1860, a tiragem da revista chega a 300 mil exemplares. Nasce assim a notícia ilustrada fundada na visualização testemunhal de fatos. Há uma série de modificações da fotografia original para a xilogravura: recorte, contraste, alteração da escala, retirada ou colocação de objetos, etc.

Esta profissão agrupa pessoas realizadoras de imagens destinadas a ilustrar a imprensa. Estou intimamente convencido de que a imagem ilustra: no fotojornalismo a imagem sem a palavra não funciona. Não há particularidade, característica ou definição para que uma imagem seja de imprensa, ela torna-se de imprensa a partir do momento de sua publicação. Para conferir isto basta olhar a história da fotografia e o encontro da fotografia com a imprensa. Tudo é uma história de espetáculos. E, para cada sociedade, seus espetáculos (Gervais, in Avancini, 2005, p. 8).

Conhecido como *candid photography* pelas suas criações «roubadas», Erich Salomon (1886-1944) inicia o fotojornalismo profissional, segundo Gisèle Freund, veiculando suas imagens nas páginas das revistas ilustradas alemãs. Terminada a Primeira Guerra Mundial, a República de Weimar (1918-1933) esteve em constante crise financeira, entretanto havia vida cultural e intensa discussão política na Alemanha. Salomon cobre as esferas de poder, encontros e reuniões. Com a ascensão de Hitler, sua carreira perdura apenas cinco anos (1928-1933). Caçador obsessivo de imagens, como ele mesmo reconhece, este advogado documenta conferências internacionais, sessões plenárias do Parlamento Alemão (*Reichstag*), personalidades públicas. Salomon atua na revista *Berliner Illustrierte Zeitung* (BIZ), fundada pelos irmãos Ullstein em 1891, que se torna a principal ilustrada alemã com tiragem de dois milhões de exemplares em 1930.

O surgimento das revistas ilustradas, como objeto de mercado, impulsiona o jornalismo voltado ao público feminino e ao consumo. A sua linguagem, identificada com o visual e o entretenimento, se afasta do discurso denso do jornalismo diário. O caráter moderno das ilustradas se configura pelo traço da diagramação e profissionalização

do fotógrafo de imprensa. O projeto gráfico é planejado para transmitir a informação com eficiência e agilizar a leitura. As ilustradas se tornam uma das expressões simbólicas da construção da modernidade pelo universo mundano da sociedade industrial.

A «estetização da política», própria à era das massas de que relata Walter Benjamin (Rancière, 2009, p. 16), é alavancada pelo espírito objetivo e eficaz da imprensa ilustrada alemã. Os princípios do jornalismo, segundo Otto Groth (1883-1965), atuam de maneira eficaz nessas revistas: «atualidade, universalidade, periodicidade, difusão» (Belau, 1966, p. 9). Inicia-se a estética de mercadoria industrial na comunicação para convidar o leitor ao multisensorialismo do consumo e da vida prazerosa. Tudo isto porque os financiadores da imprensa são basicamente os anunciantes, ou seja, a publicidade se torna determinante para o conteúdo de notícias.

No período histórico do entreguerras, a comunicação imagética da imprensa é favorecida pelo surgimento da pequena e versátil *candid* câmera *Leica*, das revistas ilustradas, da *Design Bauhaus School* e do movimento artístico Nova Visão (*Neue Sachlichkeit*). A fotografia é aceita como atividade moderna ao utilizar imagens não posadas e espontâneas. Além de ser produzida por instrumentos mecânicos de precisão via *shutter speeds* (velocidade). Fazendo uso da persuasão e do controle, os regimes políticos totalitários percebem que para uma ação se tornar evento significativo deve-se desenvolver diante dos olhos da imprensa. «O nazismo é provavelmente uma primeira tentativa de exploração sistemática da fotografia de atualidade» (Maresca, 2009, p. 28).

Três anos depois da tomada do poder por Hitler, na Alemanha, aparece na América uma nova ilustrada que se tornará a mais importante de seu gênero no mundo. É *Life*. O primeiro número surge em 23 de novembro de 1936. Com tiragem de 466.000 exemplares, passa um ano mais tarde a 1 milhão para chegar a mais de 8 milhões, em 1972. Seu sucesso foi único e sua fórmula imitada em todo o mundo (Freund, 1974, p. 133).

A partir de *Life Magazine* (*Time Inc.*), o modelo da fotorreportagem adere plenamente ao fotojornalismo. A fotorreportagem se compõe de projeto gráfico aplicado às páginas das revistas com séries de fotografias em temática única. O *design* das páginas evoca a tela do cinema em imagens sequenciais. A linguagem reflete a atenção da imprensa pelo público feminino e pelo estilo moderno de leitura. E pelo sofisticado uso do papel *couché* em impressão *offset*. A câmera, no cinema e na fotografia, passa a se tornar o olho do espectador. A primeira capa de *Life* apresenta, no alto à esquerda, o logotipo da revista em letra branca com fundo vermelho, gerando contraste com o preto e branco da fotografia sangrada de Margaret Bourke-White «Barragem de Fort Peck em Montana». Há também uma tarja vermelha, em toda a parte baixa, informando a data e o valor de compra. A publicidade ao bancar a revista faz gerar o preço unitário de apenas dez centavos de dólar.

Neste primeiro número, verifica-se mensagens publicitárias para seduzir uma classe afortunada de seis marcas de carro: Ford, General Motors, Hudson, Nash, Oldsmobile, Plymouth. E há uma fotorreportagem sobre o Brasil de cinco páginas, com

dez fotografias em preto e branco, intitulada «Brazil, the biggest American republic», evidenciando a capital Rio de Janeiro, além dos estados do Amazonas e Bahia. O texto escrito não assinado denuncia uma série de insultos e humilhações.

O Brasil, neste vasto planalto em que milhões de pessoas podem viver em abundância, é reconhecido pelos cientistas como a terra mais valiosa de propriedade pertencente a uma raça europeia. O Brasil é também chamado «um colossal fracasso humano». Os brasileiros são pessoas charmosas mas são incuravelmente preguiçosos. Os conquistadores portugueses não trouxeram suas esposas, casaram-se com índios aborígenes e seus descendentes adicionaram o sangue do negro escravo ampliando a tensão. A mistura não foi bem sucedida (Life, 1936, p. 40).

4. A VISÃO EXTRAORDINÁRIA: O CASO DA REVISTA *O CRUZEIRO*

Um exemplo do olhar informativo, pautado pela imagem vista como verdade e presença, é a revista *O Cruzeiro*. O imaginário visual do brasileiro é forjado por suas imagens, que ensinam o leitor a ver o cotidiano sob novos olhos. A revista *Cruzeiro* (inicialmente sem o O) começa a circular em 1928 e se denomina um «veículo moderno». No ano seguinte ao seu lançamento, passa a se chamar *O Cruzeiro*, fazendo alusão à constelação do Cruzeiro do Sul, ao símbolo cristão e à futura moeda brasileira a ser utilizada em 1942.

A ideia e os primeiros passos concretos no sentido de se criar uma revista com circulação nacional deveu-se ao jornalista português Carlos Malheiro Dias. No entanto, já com a empresa constituída, faltou-lhe dinheiro para dar andamento ao projeto, sendo o título vendido a Francisco de Assis Chateaubriand (1892-1968), empresário, advogado, professor universitário e jornalista. Em pouco tempo, ela se transformou em título de grande destaque no mercado editorial brasileiro, encontrando um sucesso de público que se estenderia por décadas (Gava, 2006, p. 27).

Chateaubriand é liberalista e conservador, colocando-se sempre ao lado dos Estados Unidos da América. As fotorreportagens são espelhos da sociedade urbano-industrial brasileira e alinhadas com os dois governos de exceção, entre as décadas de 1930 e 1950, do presidente Getúlio Vargas (Imagem 2). Com o ingresso do fotógrafo Jean Manzon (1915-1990) nos quadros da revista, inicia-se em 1943 o modelo da fotorreportagem baseado na revista *Life*. Manzon durante a Segunda Guerra Mundial trabalha na marinha francesa, como fotógrafo e cinegrafista, mas é impedido de retornar à França pela ocupação nazista.

Por intermédio do cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti, consegue carta de apresentação para adentrar, em 1940, no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do governo brasileiro. O objetivo do DIP, segundo o regimento brasileiro de 1939, era «elucidar a 'opinião nacional sobre as diretrizes doutrinárias do regime em defesa da cultura e da civilização brasileira' através dos meios de comunicação de massa» (Costa, 2012, p. 19).

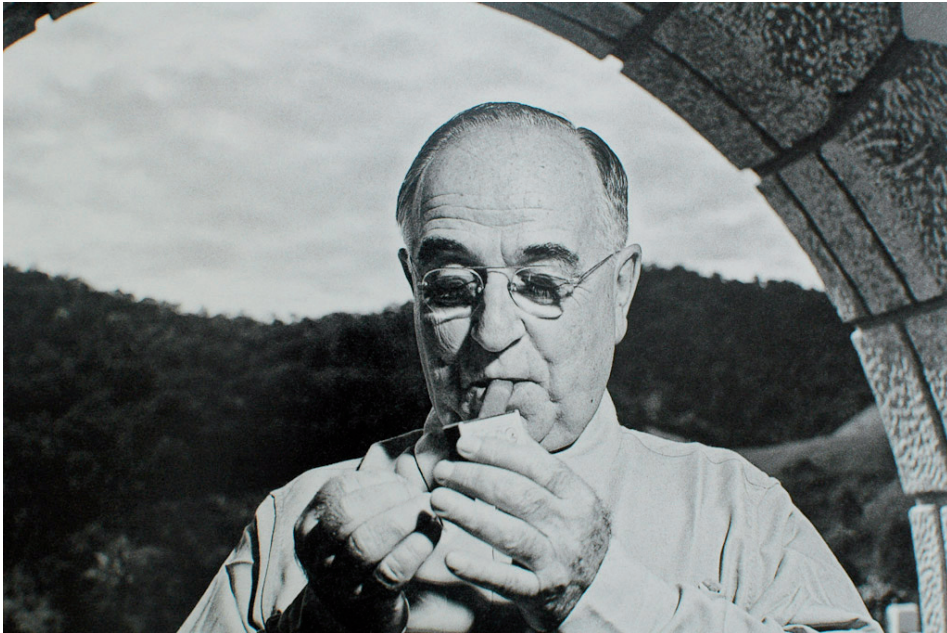


Imagem 2. Jean Manzon, 1940, São Borja, Brasil. Fonte: Costa & Burgi, 2012, p. 111.

A amizade de Manzon com Vargas, conquistada quando exerce o cargo público no DIP, favorece o modelo da fotorreportagem em *O Cruzeiro*, principalmente pelo seu livre trânsito nas esferas do poder. Ele implementa o uso da câmera Rolleiflex (negativo 6 cm x 6 cm). E sugere a contratação do jornalista David Nasser como seu parceiro no espaço de herói midiático e no diálogo imagem-palavra. Assim, a manchete visual da fotografia de imprensa, por exemplo, «assume a dupla tarefa de apresentar e sintetizar o tema» (Costa, 2012, p. 22).

O projeto gráfico e a diagramação das fotorreportagens em preto e branco trabalham na utilização de grande quantidade de imagens quadradas, de fotografias sangradas e com legendas inseridas em retângulos, de textos escritos em espaços reduzidos, do aproveitamento integrador das páginas duplas, e da ausência de publicidade. Entretanto, se a publicidade não interrompe o fluxo de leitura, por outro lado ela é responsável por financiar a revista, já que a sua receita supera a venda de exemplares (tiragens, por exemplo, de 300 mil exemplares na média anual de 1949 e de 630 mil exemplares na média anual de 1955).

O fotojornalismo noticioso, fotografia de imprensa ou fotorreportagem, não busca a imagem somente pelo valor intrínseco do que ela representa, «mas sobretudo pelo seu caráter excepcional» (Bourdieu, 2010, p. 175). As fotografias dos grandes eventos, portanto, destacam o raro, o imprevisível, o sensacional, o dramático. Constatase que o recorte fotográfico do acontecimento se torna mais importante do que o próprio

fato. E que a mídia hegemônica se preocupa, comercial e ideologicamente, com o jogo da visão ordinária transformada em extraordinária e dos desajustes da sociedade.

A imagem de imprensa dialoga com o evento numa relação de força ao impor suas visões. Ela vai desenhar o evento segundo as regras de representação, tomando o fato do dia a ser difundido. A fotografia de imprensa escolhe seu instante do evento como se escolhe uma bela roupa para sair à noite. Ela veste o evento para nos tornar legível. A fotografia que deveria ser uma ferramenta para difundir o fato substitui o evento (Lambert, 1986, p. 26).

Três gêneros de imagens são bem sucedidos desde o surgimento das revistas ilustradas: os governantes (políticos), o fato sociável (celebridades) e os conflitos (guerra e polícia). O império do espetáculo ataca os menos privilegiados. E faz alterar a violência urbana ao narrar de modo alarmista casos de roubo, latrocínio e crime. Com isso, a sensação de insegurança da sociedade é reforçada.

O cineasta italiano Federico Fellini (1920-1993) critica a comunicação social no filme *La dolce vita* (1960). Em Roma, o jornalista Marcello Rubini (Marcello Mastroianni) cobre a visita da atriz hollywoodiana Sylvia Rank (Anouk Aimée), por quem fica envolvido. O repórter Marcello flagra a vida noturna da alta sociedade. Jornalista de fofocas entre festas e badalações, sonha tornar-se escritor, mas o que se vê é o culto à celebridade e à necessidade de inventar fatos a partir do irrelevante. O mote do filme é a incomunicabilidade do mundo civilizado. Ou seja, o fato jornalístico mediado pela ideologia dominante das corporações midiáticas e pelo acontecimento social.

Ações de concentração monopolista dos meios de comunicação social, que pretendem impor pautas alienantes de consumo e uniformidade cultural, são uma forma de novo colonialismo ou de colonialismo cultural (Papa Francisco, in Leal, 2015, p. A7).

Nos anos de 1980, o fotojornalismo reexamina suas práticas e objetivos para buscar alternativas de contato com o público. Com a estabilidade da televisão em cores, as receitas publicitárias e as vendas dos veículos impressos (jornais ou revistas ilustradas) começam a cair. Vê-se menores discussões editoriais e hierarquias. Há também o acúmulo de funções para o jornalista: apurar, investigar, escrever, revisar, fotografar, editar, diagramar. E com a queda do faturamento das marcas informativas se torna menos viável manter equipes dedicadas a fazer reportagens.

5. ESTRANHAMENTO OU ALÍVIO: O OLHAR ENSAÍSTICO DE SUSAN SONTAG

A noção de que a fotografia possui carga dramática ganha legitimidade comercial e jornalística durante a Guerra do Vietnã. O valor do imediatismo e do ato heróico (do soldado ou do jornalista) leva a mídia aos locais de conflito pelo uso da fotografia em cores. Susan Sontag questiona se a visão de horror estimula a paz e a ética ou serve

de justificativa para novas batalhas. Há tratamento especial da mídia internacional, explorando ocorrências trágicas, quando tais fatos ocorrem em lugares menos noticiados, como o Sudeste Asiático, África, América Latina, Leste Europeu ou Oriente Médio.

Em *Sobre fotografia (La photographie)*, ensaio lançado em 1977, Susan Sontag (1933-2004) defende que a «fotochoque» seria neutralizada devido ao excesso de exposição (Sontag, 1979, p. 187). Roland Barthes concorda que a linguagem da dramaticidade da guerra se torna sem efeito, falsa e intencional. A mídia saturada de imagens capazes de causar indignação e violência anestesia o leitor, fazendo com que ele perca a capacidade de interpretar e reagir. A fotografia documenta esteticamente o escândalo do horror, não o horror em si mesmo. «Reduzida a um estado de pura linguagem, a fotografia não nos desorganiza» (Barthes, 2010, p. 126).

Entretanto, em *Diante da dor dos outros (Regarding the pain of others)*, Susan Sontag defende o ponto de vista de que a memória da guerra é construída pelo fotojornalismo dos grandes jornais. Sabe-se que a mediação cultural jornalística da mídia é sustentada comercialmente pelo negócio dos anunciantes. Mas o leitor não deve ser subestimado, tudo depende de sua consciência diante do sofrimento das vítimas. A ensaísta norte-americana defende em sua obra literária que a experiência não pode ser substituída pela representação.

O livro trata de uma realidade que as pessoas acreditam conhecer pelas fotos, mas que não conhecem. A origem deste ensaio foram os anos que passei em Sarajevo, entre 1993 e 1995. A cidade estava sitiada. Não havia eletricidade, água corrente, telefone, televisão, muito menos computador. Era impossível ver as representações da guerra nos jornais ou na tv. Após Sarajevo, vi que as pessoas que acompanhavam o noticiário de perto entendiam pouco sobre a guerra. Percebi que não havia substituto para a experiência. Essa é a origem das reflexões do livro (Moura, 2003, p. 4).

A fotochoque se torna hábito. A distância física do fato violento traz o estranhamento – ou o alívio – para a impotência do não agir? Seria possível ver o outro? O fotógrafo vive a experiência e sabe diferenciar dois universos bem distintos: o ato fotográfico e o ato de ver fotografias.

O fotojornalismo moderno do tipo *hard news* se descortina como cenário de teatro grego: a tragédia (do grego *tragôidia*, catastrófico) mostrada pelas imagens representa o mundo em que vivemos. Clamor emocional sem indagação ou reflexão, que não provém da análise das causas do fenômeno. Trata-se de grito avolumado pela cultura punitiva divulgada pela mídia informativa, principalmente a televisiva. A imagem toca direto a emoção sob o prisma dos efeitos, sem considerar outros fatores mais complexos. Como *voyeurs*, temos o prazer desse olhar? «Estamos acostumados a ver tudo visível. Mas não estamos na cultura dos troféus e não se viola a dignidade da morte» (Herzog, 2011).

Com o excesso de clichês sobre acidentes, escândalos e celebridades não sobra espaço para o desenvolvimento da consciência crítica. Daí a tendência à fabricação de conflitos e emoções. De fato, ao se publicar cenas chocantes se amplia o efeito de atos violentos e gera por parte da mediação jornalística a entrada «na cadeia produtiva dessa mesma violência» (Medeiros, 2012, p. 204).

6. ABRANGÊNCIA E TESTEMUNHO: A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL DE AUTOR

De fato, a partir do final do século XX se inicia a queda da fotografia de imprensa e do modelo da fotoreportagem. Com isso, a reportagem fotográfica e a fotografia documental de autor começam a migrar para museus, galerias de arte e fotolivros. E nesse outro lugar de contemplação multimídia, a dimensão autoral encontra expressão e ressignificação, oferecendo interpretação essencialmente imagética dos temas enfocados. São trabalhos que trazem o espírito do fotojornalista, mas que são desvinculados das corporações midiáticas.

Para dar um exemplo pertinente dentro da realidade internacional e brasileira nada mais apropriado do que trazer o nome do fotógrafo Sebastião Salgado, que de certo modo atuou nas três áreas do fotojornalismo aqui citadas: a reportagem fotográfica, a fotografia de imprensa e a fotoreportagem, a fotografia documental de autor. E é principalmente nesta última prática – fotojornalismo cultural –, que a sua atuação acontece como política de memória.

Salgado é brasileiro, nascido em 1944 em Aimorés (Minas Gerais, Brasil). Economista, desenvolve mestrado na Faculdade de Economia e Administração da Universidade de São Paulo. Entra para as agências Sygma e Gamma, em Paris, interessando-se pela seca no Sahel (África), trabalhadores imigrantes na Europa, condições de vida dos camponeses e resistência cultural dos índios na América Latina. O fotógrafo entra para a agência Magnum em 1979. Mas em 1994 cria a Amazonas Images com a sua esposa Lélia Wanick Salgado.

Sua documentação autoral registra o trabalho manual que desaparece na era pós-industrial, a pobreza intolerável dos países menos desenvolvidos e a injustiça social. Fotografar para Salgado, «é tocar parte da história mundial e descortinar também cenários que guardam tesouros de brasilidade» (Avancini, 2016, p. 21). Salgado relaciona a cidade de São Paulo (Imagem 3) à cidade do México pelo alto índice populacional com a invasão de migrantes rurais. E o surgimento, na primeira, das favelas e, na segunda, das *ciudades perdidas*. «Nas duas cidades, não fossem os elevados índices de criminalidade, as elites prósperas viveriam indiferentes à miséria da maioria» (Salgado, 2000, p. 11). Vale citar que São Paulo foi a cidade brasileira que mais cresceu no século XX, seu tamanho aumentou 18 vezes em 80 anos. Dos 580 mil habitantes em 1920, a cidade ultrapassou a marca de 10 milhões, segundo o IBGE, verificados no Censo 2000.



Imagem 3. Sebastião Salgado, 1996, São Paulo, Brasil.
Fonte: Salgado, 2000, p. 320.

Ao reconhecer o fracasso do capitalismo e perceber a globalização como realidade, e não como solução, Salgado decide registrar os recantos naturais e ecológicos do planeta. A sua última investida, produzida com câmera Leica digital e fotos em preto e branco, é desconstruir uma certa tendência *hard news* de suas obras anteriores, produção esta carregada pela estética dos conflitos. Ao pensar a espécie humana como única, seu livro *Genesis* alerta para a convivência sem causar danos e sem destruir a vida. E pelo simples fato de que nossa sobrevivência está ameaçada.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Evidencia-se que a tradição do humanismo, dentro da visão de ideologia incluyente, se faz presente neste estudo de caso do fotojornalismo cultural: reportagem fotográfica e fotografia documental autoral (exemplificados, respectivamente, pelos trabalhos de Vincenzo Pastore e Sebastião Salgado).

Entretanto, no caso do jornalismo noticioso da fotografia de imprensa e da fotoreportagem (exemplificados pela revista *O Cruzeiro*), constata-se documentação que busca promover o modelo industrial e capitalista. Ou seja, reflete a hegemonia da ideologia dominante articulada como poder financeiro. «Poema do jornal» (1930), do escritor e jornalista brasileiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), evidencia com lirismo e ironia a observação desencantada do universo mundano e contraditório do jornalismo diário.

O fato ainda não acabou de acontecer e já a mão nervosa do repórter o transforma em notícia. O marido está matando a mulher. A mulher ensanguentada grita. Ladrões arrombam o cofre. A polícia dissolve o *meeting*. A pena escreve... Vem da sala de linotipos a doce música mecânica (Andrade, 2013, p. 41).

Embora a credibilidade seja o bem maior do fotógrafo de imprensa ou do veículo de comunicação, a mudança de paradigma na mediação jornalística determina a queda na circulação dos grandes jornais, o término de publicações, o corte de cadernos, as demissões em massa, a baixa formação de profissionais e a pouca qualidade de textos e imagens. Os jornais digitais se beneficiam de estruturas mais leves ao permitir maior fluidez e rapidez. E hoje não se dá mais espaço para o repórter passar uma semana em uma única história.

A pressão do tempo é a principal causa dos textos superficiais nos jornais. Se você considerar que um perfil para a revista *The New Yorker* podia exigir até três meses de um repórter para ser escrito, fica fácil entender a razão de se irritar com os jovens jornalistas. Hoje você tem meia hora para dar uma passada de olhos num livro, preparar as perguntas e entrevistar o autor. A pressão do *deadline* está acabando com os jornais (Gonçalves Filho, 2012, p. D5).

A modelização numérica é fruto de convergência cultural em campo de comunicação relacional sem precedentes. As ferramentas oferecidas pelo processo tecnológico favorecem iniciativas individuais ou grupais para outros conteúdos fotojornalísticos. Surgem, por exemplo, os coletivos fotográficos, cuja cobertura descentralizada é conhecida pelo ativismo sociopolítico e movimento alternativo à grande imprensa. Neste caso, o crédito das fotos deixa de ser individualizado e pertence agora ao coletivo fotográfico.

O jornalismo noticioso de profundidade está esquecido ou restrito apenas a veículos alternativos? O ato de comunicar está ancorado no compartilhamento de ideias em que o jornalismo tradicional é configurado como arena discursiva em meio a uma diversidade de possibilidades. Afirma-se, cada vez mais, a cultura paradoxal da desinformação, do *clické* e da abstração noticiosa. E de que o caráter documental da imagem jornalística tem se tornado mais frágil.

A tecnologia eletrônica faz um jogo duplo. Primeiramente, parece se apropriar de certos objetos culturais, fazendo-os circular num novo contexto e sobretudo modificando suas propriedades, depois introduz objetos inéditos ou, ao menos, diferentes. Essa dupla relação explica em parte a familiaridade do mundo virtual, mas também sua dimensão, às vezes, alienante. O digital representa o triunfo da hibridização generalizada aos objetos e às práticas. Mas a hibridização vela o fato de que o objeto virtual é outra coisa: um novo paradigma no qual a aparência é só uma ficção, às vezes mesmo uma armadilha, e onde tudo, ou quase tudo, é convertível (Doueihy, 2011, p. 12).

O filósofo Friedrich Nietzsche, em crítica à modernidade, reflete sobre o traço da velocidade comunicacional, que faz promover discurso vazio, curiosidade generalizada

e anseio pela novidade. O ritmo contemporâneo é marcado pela percepção do elemento quantitativo em busca de satisfação imediata. Hoje, mais do que os avanços tecnológicos do eletrônico, é a crise da sociedade capitalista que busca reencontrar o equilíbrio no sentido da tecnologia sustentável e do humanismo: o amor às pessoas, o pensamento social, o respeito pela gente simples, a amizade real, a conversa sincera, a fruição das imagens, a realidade menos distorcida, o entendimento ecológico.

O primeiro passo é compreender que a modernidade produz violência demasiada, pois a democracia como forma de vida política e social é o «reino do excesso» (Rancière, 2014, p. 17). No ritmo das redes digitais ordenado pelo fugaz, compulsivo, livre, mutável e *fake* há, no contrafluxo, a perspectiva crítica e não hegemônica do repórter engajado. Nato contador de histórias e desaparegado dos confortos, trabalha pela construção e manutenção de vínculos educativos, sociais e éticos.

A subida para o Acrópole (Atenas) é lenta e difícil, mas lá estão as oliveiras para lembrar que o azeite é um antigo facilitador, como o vinho que brota da mesma terra árida. E depois do esforço, o vento, também ele um facilitador. Este cronista fechou os olhos e declinou da sua ávida compulsão de possuir as coisas do mundo com o olhar e seu instrumento de apoio: a câmera fotográfica. Renunciou à visão para melhor ouvir o olhar do vento (Reis, 2011).

A modelização numérica traz o impacto do imediatismo, porosidade e autorreferência. «Vivemos hoje um mundo mais colorido e disperso, identificado com a ambiência da tela eletrônica e da televisão, em que substituímos o preto e branco da prata» (Souza e Silva, 2017). Verifica-se, portanto, a expansão do fotojornalismo cultural e noticioso para lugares híbridos, polifônicos e convergentes. As novas práticas podem aproximar pessoas cada vez mais distantes, conviver com o diferente, retirar os filtros de controle, dar voz aos grupos minoritários e/ou excluídos. E até aprisionar menos a fotografia, em direção à arte, liberando-a para a «loucura» barthesiana.

As três práticas do fotojornalismo, aqui consideradas como narrativas imagéticas do ato de reportar, varreram tempos históricos e antropológicos dentro da visão figurativa do *ça-a-été* de Barthes. Tempo este vinculado ao atestado de presença e da analogia fotográfica, isto é, sempre referenciados pela visão humana natural. Impulsionado pela fotografia digital, neste momento de apelo pela urgência, busca-se a desfiguração ou a perda do reconhecimento, «inventando configurações de imagens ainda nunca vistas» (Bellour, 1993, p. 222).

Assim, o mundo pode ser representado pelas colagens e fotomontagens. Ou pelas fotografias manipuladas, alteradas, recortadas, desfocadas, tremidas ou *flou*. As informações fragmentadas e estilhaçadas fazem o leitor desconfiar dos limites entre realidade e ficção, evidenciando que não há mais fronteiras demarcadas. Portanto, se atesta o caráter frágil da fotografia como documentação informativa. O fotojornalismo não é mais agenciador da vida cotidiana? De fato, hoje é mais importante discutir os significados do fotojornalismo noticioso e cultural no diapasão entre o espetáculo e a manipulação. Ou entre a crítica social e a ética.

8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, C. D. (2013). Poema do jornal. In C. D. ANDRADE. *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- AVANCINI, A. (2005). Fotojornalismo, uma história de espetáculos: Thierry Gervais. *Revista Caligrama*, nº 1, 7-9.
- AVANCINI, A. (2016). *Lavagem do Bonfim*. São Paulo: Alameda.
- BARBEIRO, H. (2011, 15 set.). Ombudsman. *Jornal do Campus*.
- BARTHES, R. (2002). La chambre claire. In R. BARTHES. *Oeuvres complètes* (t. V, pp. 785-892). Paris: Éditions du Seuil.
- BARTHES, R. (2010). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- BELAU, A. (1966). *La ciencia periodística de Otto Groth*. Pamplona: Univ. Navarra.
- BELLOUR, R. (1993). A dupla hélice. In A. Parente (Org.). *Imagem máquina* (pp. 214-230). Rio de Janeiro: Ed. 34.
- BOURDIEU, P. (2010). *Un art moyen*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- COSTA, H. (2012). Entre o local e o global. In H. COSTA & S. BURGI (Orgs.). *As origens do fotojornalismo no Brasil* (pp. 8-31). São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- DOUEIHI, M. (2011). *Pour un humanisme numérique*. Paris: Éditions du Seuil.
- FREUND, G., & JAMIS, R. (1991). *Gisèle Freund, portrait*. Paris: Des Femmes.
- FREUND, G. (1974). *Photographie et société*. Paris: Éditions du Seuil.
- GAVA, J. E. (2006). *Momento bossa nova*. São Paulo: Annablume.
- GONÇALVES FILHO, A. (2012, 27 jun.). A internet pressiona o jornal: Annalena Mcaffé. *O Estado de S. Paulo*.
- HERZOG, W. (2011, 16 mai.). Depoimento a Atílio Avancini. Projeto Diante dos clássicos da fotografia.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. Aniversário de São Paulo. Recuperado de [<http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/notasaopaulo.shtml>].
- KAPLÚN, M. (1998). *Una pedagogía de la comunicación*. Madri: La Torre.
- LAMBERT, F. (1986). *Mythographies*. Paris: Edilig.
- LEAL, L. (2015, 10 jul.) Papa Francisco critica exclusão social e se refere ao capitalismo como ditadura sutil. *O Estado de S. Paulo*.
- LIFE. (1936, 23 nov.). Brazil, the biggest american republic. In *Life Magazine*, nº 1, pp. 40-44.
- LIMA, E. P. (2011, 07 jun.). Depoimento a Atílio Avancini. Projeto Diante dos clássicos da fotografia.
- MARESCA, S. (2009). Pré-voir l'actualité. In G. Haver (Org.). *Photo de presse*. Lausanne: Éditions Antipodes.
- MEDEIROS, G. (2012, mar.). Da queda do muro da vida privada e da violência no jornalismo moderno. *Revista USP*, nº 93, pp. 200-210.
- MOURA, F. (2003, 24 ago.). Susan Sontag vê a dor. *Folha de S. Paulo*. São Paulo.
- NIETZSCHE, F. (2017). *Além do bem e do mal*. Porto Alegre: L&PM Editores.
- PASTORE, V. (2009). *Na rua*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- PRADO, A. A. (2009). Últimas imagens do império. *Na rua* (pp. 5-13). São Paulo: Instituto Moreira Salles.

- RANCIÈRE, J. (2009). *A partilha do sensível*. São Paulo: 34.
- RANCIÈRE, J. (2014). *O ódio à democracia*. São Paulo: Boitempo.
- REIS, M. (2011, 28 set.). Depoimento a Atílio Avancini. Projeto Diante dos clássicos da fotografia.
- SALGADO, S. (2000). *Êxodos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SONTAG, S. (1979). *La photographie*. Paris: Éditions du Seuil.
- SONTAG, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. das Letras.
- SOUSA, J. P. (2000). *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Florianópolis: Letras Contemporâneas.
- SOUZA E SILVA, W. (2017, 14 ago.). Depoimento a Atílio Avancini. Projeto Diante dos clássicos da fotografia.
- VARANI, F. (1999, 27 ago.). Depoimento a Atílio Avancini. Projeto Diante dos clássicos da fotografia.

9. REFERÊNCIA FILMOGRÁFICA

La Dolce Vita. Dir: Federico Fellini. França e Itália, 1960, 180 mins.