

Fotojornalismo: do impulso violento à fotografia dialógica na cobertura de crises humanitárias¹

Wagner RIBEIRO²

UMESP - Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

Este texto nasceu de uma experiência empírica durante a cobertura da crise humanitária dos refugiados sírios e palestinos no Líbano, realizada em outubro de 2018. Partiu-se da percepção do impulso violento, gerado diante da possibilidade de registrar imagens fortes, para estudar esse fenômeno a partir do diálogo com autores consagrados. A linguagem ensaística se justifica em razão de o presente estudo ter sido deflagrado por uma experiência em campo. O objetivo é refletir sobre a produção de um fotojornalismo humanista e humanitário, comprometido com a ética e a preservação da dignidade humana. Considera-se que a fotografia dialógica constitui um caminho para se produzir fotojornalismo em consonância com o respeito aos princípios de preservação da dignidade da pessoa humana.

PALAVRAS-CHAVE: fotojornalismo; fotojornalismo humanitário; fotografia dialógica; comunicação.

Este artigo discute o impulso violento do ato fotográfico na cobertura de crises humanitárias, com suas causas, efeitos e possibilidades. Questiona-se o seguinte: a posição privilegiada do fotógrafo, muito discutida atualmente no mundo, estimula uma cobertura menos ética e desrespeitosa com a dignidade humana? Existe uma terceira via de *modus operandi*, descolada das convenções tradicionais do fotojornalismo, capaz de retratar as crises humanitárias promovendo uma relação mais horizontal e colaborativa entre fotógrafo e fotografado sem comprometer a precisão da cobertura? São essas questões que o presente estudo busca responder a partir da experiência empírica na cobertura da situação dos refugiados sírios e palestinos no Líbano, em outubro de 2018, e do diálogo entre os autores consagrados no campo do fotojornalismo e sociologia.

Na cidade de Trípoli, ao norte do Líbano, em uma rua de terra vermelha batida, armado com câmera fotográfica, imagens que pudessem render “bons” cliques estavam na mira do caçador. Por detrás de um alambrado, havia um minúsculo campo de refugiados sírios, composto apenas por quatro pequenos barracos, ironicamente, cercados por prédios de propriedade privada ainda em construção, mas que, mesmo assim, já

¹ Trabalho apresentado no DT 4 Comunicação Audiovisual - GP Fotografia, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando de Fotojornalismo no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social na Universidade Metodista de São Paulo (Umesp), bolsista CNPq: wagnermetodista2@gmail.com.

possuíam inquilinos. Em termos imagéticos, nada extraordinário para aquele contexto, até o surgimento de uma pessoa.

Com um longo vestido preto e cabeça coberta por um *hijab* marrom, lenço típico usado por mulheres muçulmanas, uma senhora saiu de um dos alojamentos balançando nas mãos um pedaço de mangueira velha. Tinha o rosto cor de iodo, vincado pela idade, pela guerra na Síria e pela imigração forçada para o Líbano em busca de refúgio. Sorria deixando à mostra um único dente que lhe restava. Estava ali o “alvo”: a “personagem”, para usar um termo jornalístico, que seria colocada em primeiro plano para compor o quadro com os barracos improvisados pela Organização das Nações Unidas (ONU).

Os termos “caçador” e “armado” não são usados aqui como recurso linguístico vazio de sentido. Ao contrário. Como chama atenção o fotógrafo e escritor Marcio Scavone (2018), é no mínimo interessante notar a ambiguidade que existe na língua inglesa entre os verbos atirar e fotografar, ambos representados naquele idioma por *to shoot*. A analogia também foi utilizada por Vilém Flusser ao escrever que quem observa os movimentos de um fotógrafo “munido” de câmera está observando um movimento de caça. “Com a diferença de que o fotógrafo não se movimenta na pradaria aberta, mas na floresta densa da cultura” (FLUSSER, 2011, p. 43).

Diferentemente do jornalismo textual, o fato jornalístico na fotografia, de modo geral, vem acompanhado com a plasticidade da imagem. É justamente neste ponto que o profissional pode ceder ao impulso violento e, ferir mais uma vez, a dignidade humana. Pior se a fotografia não for autorizada, prática bastante comum entre alguns profissionais, que a justifica como “direito de informar”.

Voltando a Trípoli, uma senhora muçulmana, de rosto enrugado e surrado pela vida, com um único dente na boca e sorrindo, tendo como plano de fundo o barraco que lhe serve de refúgio em terra estrangeira, oferecia o fato e a plasticidade ideais para uma boa foto. Por que, então, hesitar em “apertar o gatilho”? Porque, como diz Susan Sontag, em seus ensaios *Sobre fotografia*, “a câmera pode ser leniente, mas também é especialista em crueldade” (SONTAG, 2004, p. 120).

Leniência e crueldade da fotografia

Discordando parcialmente de Sontag, sua frase, sem dúvida, seria perfeita se a escritora tivesse usado a palavra “fotógrafo” em vez de “câmera”. Tratando da existência dos objetos – grupo a que, naturalmente, o equipamento fotográfico pertence –, Jean-Paul

Sartre esclarece que a câmera não pode ser uma coisa ou outra. É uma existência *em si*, uma inércia de conteúdo sensível, que está aquém de todas as espontaneidades conscientes (SARTRE, 2017). Usar o termo câmera em vez de fotógrafo seria o mesmo que isentar este último da responsabilidade pelo próprio trabalho.

A leniência e a crueldade são, logo feito o clique, de total responsabilidade do fotógrafo: o profissional opta pela estética, pela escolha política da distância focal das lentes, dos ângulos, do enquadramento, do que entra e, principalmente, daquilo que sai de quadro, afinal, o que se esconde em uma foto é tão importante quanto o que se mostra. Nas figuras 1 e 2, ve-se um exemplo disso.

Uma mãe com dois filhos, uma criança sorridente e outra aparentemente mais triste, com o olhar distante. Caso a imagem fosse clicada, ou cortada na pós-produção, retirando a criança alegre, sem dúvida, teríamos uma fotografia mais forte, mais emotiva, entretanto a mensagem seria outra e, além disso, eticamente questionável. Estaríamos escondendo uma informação fundamental para a compreensão da realidade daquela família. Em outros termos, estaríamos manipulando descarada e conscientemente a realidade.



Figura 1: Líbano, 2018. Foto: Wagner Ribeiro



Figura 2: Líbano, 2018. Foto: Wagner Ribeiro

Subtrair a doçura do sorriso de uma criança tornaria a fotografia mais apelativa e, por isso mesmo, vendável em termos de imprensa enquanto modelo de negócio. Entretanto, pelo entendimento que se tem por fotojornalismo humanitário, a imagem seria uma aberração ética. Eis aí a exemplificação de como a leniência e a crueldade nada tem

a ver com a câmera, e sim com a Liberdade, em termos sartreanos, e com a posição privilegiada do fotógrafo.

Crueldade e violência, em suas mais variadas matizes, são irmãs gêmeas que servem ao mesmo propósito: violar a dignidade humana. Elas alcançam o grau máximo de perversidade quando atuam em silêncio, no campo obscuro do não-diálogo. Hannah Arendt esclareceu essa questão ao afirmar que “a violência começa onde termina a fala” (ARENDR, 2008, p.331). Diante disso, vale questionar: não seria uma violência apontar a câmera para a senhora refugiada no Líbano e arrancar-lhe uma fotografia sem dialogar, sem perguntar se gostaria, ou poderia, ser fotografada?

André Rouillé vai ao cerne dessa questão. Para ele, a postura “predadora” das reportagens às pressas se apoia na ideia de que a verdade dos fatos teria de ser extirpada do calor da ação e a distância. Já a fotografia dialógica procura produzir o verdadeiro de maneira coletiva, é atenta às pessoas, preocupada em nunca lhes trair a confiança, em colocar o ser humano no centro do processo, de modo que “vai contra reportagens onde o Outro é quase apenas um objeto, onde a imagem prevalece sobre as pessoas” (ROUILLÉ, 2009, p. 183)

Quando o fotógrafo se encontra *em situação*, a melhor escolha é o diálogo. A senhora síria foi indagada se a foto poderia ser feita.

– Prefiro não ser fotografada. Tenho medo de ser identificada. Meus filhos ainda estão na Síria e podem sofrer perseguição se o exército vir minha foto no jornal — respondeu. A fotografia não foi clicada.

Mais que um método, a fotografia dialógica está em consonância com os preceitos éticos e deontológicos da profissão. O Artigo 6º, VIII, do Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros (Federação Nacional dos Jornalistas, 2007), indica a necessidade de “respeitar o direito à intimidade, à privacidade, à honra e à imagem do cidadão”, quer dizer, tanto da pessoa que aparece na fotografia quanto dos familiares. Se esse código fosse respeitado, a maior parte da fotografia violenta e não-dialógica deixaria de existir.

Notas sobre o fotojornalismo violento

A ideia de fotojornalismo no Ocidente, ou seja, a fotografia com objetivo de informar, nasceu com a cobertura de guerra, que até hoje é a principal causa de crises humanitárias. De acordo com Sousa (2000), a Guerra da Crimeia (1854-55) foi o primeiro acontecimento a ser coberto fotojornalisticamente, em outras palavras, com objetivo de

que as imagens fossem publicadas na imprensa, dando início ao que entendemos hoje por fotojornalismo. As fotos foram clicadas por Roger Fenton e publicadas na *The Illustrated London News* e *Il Fotografo*, de Milão (HICKS, 1973).

Para exemplificar a quase homogeneidade da violência como tema da produção fotojornalística mundial, Sousa cita um dos principais concursos de fotografia do mundo, o *World Press Photo*. O autor ressalta que a maioria das fotos premiadas tem relação com temáticas violentas e que parece ter se tornado um paradigma profissional. Com objetivo de comprovar a questão observada por Sousa, a pesquisadora Janaina Dias Barcelos (2009), analisou todas as fotos vencedoras do *World Press Photo* de 1955 a 2008. Os resultados revelaram que 88,2% das imagens vencedoras retrataram a dor e o sofrimento, especialmente em países passando por crise humanitária.

Mas é possível perceber um paradoxo nessa questão que, aliás, é o principal motivo pelo qual é tão difícil conhecer a fronteira entre o que deve ou não ser fotografado. Por um lado, há imagens que apelam para a estética do horror e para o choque, causando repulsa nos espectadores, afastando qualquer possibilidade de empatia e menos ainda de solidariedade. “No fundo, a fotografia é subversiva não quando assusta, perturba ou até mesmo estigmatiza, mas quando é *pensativa* [grifo do autor]”. (BARTHES, 2006). Por outro lado, nota-se que existem fotografias de dor e sofrimento que são canalizadoras de mobilização da opinião pública. Um caso exemplar é a fotografia de Aylan Kurdi, sírio-curdo de 3 anos que morreu afogado no Mar Mediterrâneo em 4 de setembro de 2015, fugindo com a família da guerra na Síria. Clicada por Nilufer Demir, da agência turca de notícias Dogan, a imagem causou comoção internacional ao ser publicada pela maior parte dos jornais do mundo e rapidamente se tornou viral na internet.



Figura 3: Aylan Kurdi, 2015. Foto: Nilufer Demir³

A fotografia de Aylan Kurdi provocou discussões no meio acadêmico e na mídia. Alguns criticaram a imagem dizendo que a falta de contextualização tornava a imagem fraca, abusiva, que não traria benefícios efetivos para solucionar a crise humanitária na Síria e logo cairia em esquecimento, tornando-se somente a fotografia de uma criança qualquer, afogada em qualquer praia do mundo, por qualquer motivo. Outros saíram em defesa da publicação da imagem, afirmando que ela cumpriu sua função ao pautar a opinião pública e motivar doações em benefício dos cidadãos sírios refugiados.

Tanto a Cruz Vermelha quanto o Acnur (Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados) nos informaram por e-mail que as doações direcionadas à ajuda humanitária para refugiados sírios teve aumento “considerável” no Brasil durante o mês da morte de Aylan Kurdi, e seguiu em alta por vários meses seguintes. Um estudo realizado pelo instituto *Decision Research* apontou que na semana após a morte de Kurdi o número médio de doações diárias para o fundo de refugiados sírios da Cruz Vermelha Sueca aumentou 100 vezes.

Antes de a foto circular, a Cruz Vermelha recebia cerca de mil doações por dia, após a foto, o número subiu para quase 14 mil. O relatório diz ainda que as pessoas que ficaram impassíveis ante o crescimento do número de mortos na Síria e de refugiados daquele país, de repente, pareciam se importar muito mais depois de terem visto a fotografia de Kurdi (MINTZ, 2017, online). De acordo com o que se está discutindo aqui, este é o caso de uma fotografia que foi capaz de criar empatia e avançar para a solidariedade.

³ Disponível em: <<https://www.cartacapital.com.br/internacional/a-foto-do-menino-aylan-e-o-poder-das-imagens-9036.html>>. Acesso em 24 set. 2018.

Diante desse fato, as perguntas que devem ser feitas são: mesmo que não se tenha solucionado a guerra e a crise humanitária na Síria, seria honesto chamar essa foto de irrelevante? Seria melhor que a foto de Aylan Kurdi jamais tivesse sido clicada, de modo que a mobilização da opinião pública causada por ela não tivesse sequer existido? Que as doações arrecadas jamais chegassem aos sírios vítimas da guerra, tão carentes de apoio? Duas das maiores teóricas da fotografia hoje, Susan Moeller e Susie Linfield, concordam que fotografias como a de Aylan Kurdi devem ser mostradas e que é melhor chamar atenção por um tempo determinado a não chamar atenção nunca (LINFIELD, 2010; MOELLER, 2009).

De qualquer forma, a ideia de que a realidade deve ser retratada em toda a sua crueza é uma discussão que ainda permanece sem consenso e, pior ainda, sofre certa polarização. Há uma enormidade de defensores de que a realidade deve ser retratada “tal como se vê”. Para ilustrar isso, podemos citar o filme norueguês “Mil vezes boa noite”, do diretor Erik Poppe. A protagonista é uma fotógrafa de guerra que defende a crueza da imagem. Para ela, retratar as pessoas em situações indignas não é um problema, e sim um objetivo: “Quero que as minhas imagens tirem o apetite das pessoas no café da manhã, elas precisam se sentir responsáveis pela situação” (POPPE, 2014).

Em oposição a esse pensamento, Sousa (2000) afirma que a dignidade do ser humano, mesmo nas situações mais difíceis, pode ser preservada. Isso seria possível porque, como esclarece Flusser, toda situação está cercada de numerosos pontos de vista equivalentes. “E todos esses pontos de vista são acessíveis” (FLUSSER, 2011, p.48). É importante notar ainda que existem alguns fotógrafos, como James Natchwey, que são capazes de circular entre esses dois mundos polarizados, produzindo tanto foto-choque quanto imagens de alto lirismo em situações semelhantes de indignidade humana. O que se pode observar nas Figuras 4 e 5.

Na figura 4, tem-se uma vítima da crise humanitária no Sudão retratada como um animal esquelético, nu, se arrastando com os quatro membros no chão, o que acentua uma representação animalesca. Já na figura 5, clicada 11 anos depois no mesmo país e sob as mesmas condições de crise humanitária, uma mãe cuida do filho no leito de morte. Mas o fotógrafo, neste caso, optou por um ponto de vista muito mais humanista, fazendo referência inclusive à Pietá, de Michelangelo. Isso demonstrando, como enfatiza Sousa, que “despertar a solidariedade não implica forçosamente ceder ao horror” (SOUSA, 2000, p. 133).



Figura 4: Sudão, 1993. Foto: James Natchwey⁴



Figura 5: Sudão, 2004. Foto: James Natchwey⁵

O imaginário do horror e a tortura real dos fotografados

Recentemente, o fotojornalista italiano Alessio Mamo decidiu extrapolar as fronteiras entre a realidade e a ficção para retratar a crise de fome na Índia. Batizado de *Dreaming Food*, o projeto consistia em montar uma mesa com comidas falsas e, em seguida, colocar indianos famintos em frente a ela e pedir para que fechassem os olhos e sonhassem que estavam fazendo aquela refeição.



Figura 6: Alessio Mamo, 2018 - *Dreaming Food*⁶

⁴ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/momographyphotography/8409904246/>>. Acesso em 24 nov. 2018.

⁵ Disponível em: <<https://aperture.org/blog/nachtwey-photographs-stop-wars/>>. Acesso em 24 nov. 2018.

⁶ Disponível em: <<http://www.alessiomamo.com/dreamingfood.html>>. Acesso em 25 nov. 2018.

A ideia, explicou Mamo, nasceu depois de ter lido as estatísticas da quantidade de comida jogada no lixo, principalmente durante o período do Natal – o que influenciou inclusive a paleta de cores do ensaio, basta notar as toalhas vermelhas nas mesas. “A ideia foi criar um contraste entre a luxuosa mesa ocidental de comidas natalinas e o contexto de pobreza na Índia para acentuar as diferenças” (PARTIDAR, 2018, online).

Com esta declaração, o fotojornalista deixa claro o objetivo de estetizar a pobreza. A estratégia perversa neste caso funciona do seguinte modo: parte-se de um fato e trabalha-se para torná-lo o mais esteticamente sensacionalista possível. No entanto, como explica Sontag, a estetização que transmite o sofrimento termina por neutralizá-lo. As fotografias, com esse tipo de tratamento, acabam transformando a história em espetáculo e distanciando as emoções. O resultado é que este tipo de fotografia “cria uma confusão a respeito do real que é moralmente analgésica” (SONTAG 2004, p. 126.)

O ensaio foi publicado no perfil do *World Press Photo* no Instagram, em 22 de julho de 2018, de modo que a instituição, responsável por uma das mais importantes premiações de fotojornalismo do mundo, acabou por cancelar o trabalho de Mamo. Acontece que o projeto foi mal recebido pelo público e por fotógrafos de várias partes do mundo. A ética da própria instituição foi duramente questionada devido à crueldade da situação a que os fotografados foram expostos. As discussões majoritariamente se concentraram na ética do fotojornalista e na chancela do veículo. Isso quer dizer que aquilo que deveria estar em pauta — a fome na Índia — foi negligenciado em função da espetacularização da pobreza. Mais ainda, o que estava quase implícito nas discussões sobre o ensaio *Dreaming Food* era a violência do ato fotográfico e a posição privilegiada do fotógrafo, tanto profissional quanto socialmente.

“Durante mais de um século, fotógrafos rondaram os oprimidos em busca de cenas de violência — com uma consciência impressionantemente boa” (SONTAG, 2004 p. 69). Sendo irônica ao escrever “com uma consciência impressionantemente boa”, Sontag nos dá pistas de um conceito de violência que precisa ser melhor discutido e sugere que violência é tudo aquilo que faz com que o outro se sinta violentado, e não aquilo que, subjetivamente, acreditamos ser violento.

A violência na fotografia se manifesta a partir da posição que o fotógrafo assume diante do fato e o oposto paralelo também é real. Assim, a fotografia não violenta seria uma tomada de posicionamento no mundo e diante das situações. E a tomada de posição que se opõe à violência só pode existir por meio do diálogo, daí que a fotografia dialógica

é o método que nos oferece a possibilidade de produzir um fotojornalismo comprometido com o respeito à dignidade humana.

Fotografia dialógica como caminho para o fotojornalismo humanitário.

No campo de Al-Yasmin, Vale do Beqaa, Líbano, na ocasião de uma série de matérias sobre a vida dos refugiados sírios no Líbano, a equipe tentou colocar em prática o conceito de reportagem dialógica. O diretor da Urda (*Union of Relief & Development Associations*), ONG que administra o campo, nos relatou que raramente os repórteres e fotojornalistas dispensam tempo para conversar com os refugiados que vivem lá. “Normalmente, chegam, fotografam, fazem algumas perguntas para a matéria e rapidamente vão embora.”

Esse tipo de comportamento é o oposto do que seria adequado ao fotojornalista humanitário. É fundamental esclarecer que o método dialógico “está longe de estipular a renúncia de uma tomada de posição, nem, muito menos, a capitulação ingênua a um relativismo *tout court*” (KÜNSCH, 2009, p. 65).

O conceito de que a fotografia seria um registro fiel do real deu ao fotojornalismo o *status* de credibilidade que, com maior ou menor intensidade, ainda se arrasta até agora. Mas está claro, como explica Boris Kossoy, que, “apesar da vinculação documental com o objeto, o testemunho que se vê gravado na fotografia se acha fundido no *processo de criação* do fotógrafo” (KOSSOY, 2016, p. 36). E é justamente este conceito de domínio do processo de criação que a fotografia dialógica rejeita e busca superar.

De fato, não se está defendendo aqui que o fotógrafo abdique do processo de construção da imagem, tampouco deixe que o trabalho seja determinado ou reduzido àquilo que a fonte gostaria de mostrar. Longe disso. Trata-se, antes de tudo, de abdicar da posição privilegiada e vertical do fotojornalismo “tradicional” e estabelecer uma relação horizontal e colaborativa com o fotografado na construção narrativa do fato jornalístico. Ou ainda, nas palavras de André Rouillé, na reportagem dialógica, o Outro cessa de ser um objeto para ser um sujeito, um ator, um parceiro.

Com a fotografia dialógica, a cobertura das crises humanitárias não busca somente reproduzir o visível, mas sim tornar visíveis os sem-fisionomia e sem-imagem, os excluídos tanto da visibilidade dominante como da vida social e política: os estrangeiros em seu próprio país. “E fazer isso com eles: não sem eles como fazem os repórteres; nem naturalmente contra eles, como fazem os *paparazzi*” (ROUILLÉ, 2009, p. 184).

Considerações

A história do fotojornalismo é uma história de tensões e rupturas entre a busca da objetividade e o surgimento da subjetividade, entre a estética do horror e a busca de soluções para um tratamento mais digno das pessoas que se encontram em situações vulneráveis. Sem dúvida, esse é um campo de contradições, e essas contradições merecem atenção dos próprios fotógrafos e também da academia. E mais atenção ainda quando se está em campo, pois aí o que está em jogo são vidas humanas, as quais podem ser afetadas positiva ou negativamente pelo trabalho produzido.

A cobertura fotojornalística de crises humanitárias exige dos profissionais de imprensa sensibilidade e responsabilidade com as fontes, já fragilizadas devido à própria natureza da situação em que vivem. Diante disso, a cobertura violenta, ou seja, não-dialógica e com objetivos exclusivos de produzir imagens de impacto, resultam em mais uma violência sobre quem já está violentado. Vale ressaltar: o registro do sofrimento nem sempre agrega valor à informação.

Durante a viagem ao Líbano, houve diversos momentos em que o impulso violento de registrar cenas de forte impacto imagético, mas que pouco contribuiriam em informação para a reportagem não se efetivaram. Poderiam, sim, conforme fora advertido pelas próprias fontes, trazer prejuízos e perseguições aos retratados e aos seus familiares. Estabelecer o diálogo com as pessoas pautando o trabalho pelo pensamento fotografia dialógica, evita-se que equívocos sejam cometidos, tanto do ponto de vista humanista quanto ético, se bem que um não existe sem o outro.

É possível considerar que a fotografia dialógica em nada prejudica a prática da profissão. Pelo contrário. A partir do momento em que as fontes se sentem confortáveis, confiam no fotógrafo, pois sabem exatamente quais os objetivos dele, como e por que estão sendo fotografadas, o trabalho flui melhor. E os resultados são imagens mais naturais, honestas e justas para ambos os lados.

Sabemos que o conceito de fotografia dialógica não está fechado. E nem é para estar. Testemunhar e retratar a vida do Outro não pode se tornar um ato mecânico, uma receita de bolo. É sempre preciso inventar novas formas e novos procedimentos para acessar realidades distintas. O constante reinventar da fotografia dialógica é fundamental para superar a reportagem canônica, cujo efeito é cobrir de formas iguais situações completamente diferentes, perigando cair no clichê e na estereotipização.

REFERÊNCIAS

- ARENDDT, H. Compreensão e política (As dificuldades da compreensão). In: **Compreender: formação, exílio e totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BARTHES, R. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 2015.
- BARCELOS, J. D. **Dor e sofrimento no fotojornalismo: estudo de caso do World Press Photo of the Year 1955-2008**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Jornalismo) - Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal, 2009.
- FEDERAÇÃO NACIONAL DOS JORNALISTAS. **Código de ética dos jornalistas brasileiros**. Vitória, 2007. Disponível em: <http://fenaj.org.br/wp-content/uploads/2014/06/04-codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf>. Acesso em 22 nov. 2018.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Annablume, 2011.
- HICKS, Wilson. **Words and pictures**. New York: Arno Press, 1973.
- KOSSOY, B. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.
- KÜNSCH, D. Saber, afeto e compreensão: epistemologia da comunicação e dialogia. **Libero**. São Paulo, n.27, p. 31-42, 2011.
- KÜNSCH, D. Aquém, em e além do conceito: comunicação, epistemologia e compreensão. **Revista FAMECOS**. Porto Alegre, n. 39, p. 63-60, 2009.
- LINFIELD, S. **The Cruel Radiance: photography and political violence**. Chicago: University Of Chicago, 2010.
- MOELLER, S. **Compassion Fatigue: how the media sell disease, famine, war and death**. New York: Routledge, 1999.
- MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. São Paulo: Cortez; Brasília: Unesco, 2000
- MINTIZ, L. **Photo of dead Syrian boy boosts fundraising 100-fold – study**. Disponível em: <https://af.reuters.com/article/worldNews/idAFKBN14V2GE>. Acesso em 23/11/2018.
- POPPE, E. **Mil Vezes Boa Noite**. Produção: Finn Gjerdrum, 2014.
- PATIDAR, N. **‘Dreaming Food’ Photo Series On India By Italian Photographer Causes Massive ‘Poverty Porn’ Debate**. Disponível em: <https://www.republicworld.com/lifestyle/art/dreaming-food-photo-series-on-india-by-italian-photographer-causes-massive-poverty-porn-debate>. Acesso em 4 nov. 2018.
- ROUILLÉ, A. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**; tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- RITCHIN, F. **Bending the frame: photojournalism, documentary, and citizen**. New York: Aperture, 2013.

SCAVONE, M. **Copo de luz**: ensaios sobre fotografia como arte e memória. São Paulo: Alice Publishing Editora, 2018.

SARTRE, J. P. **A imaginação**. Porto Alegre: L&PM, 2017.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, J. P. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis**: afeto, mídia e política. Petrópolis: Vozes, 2006.