



O fotógrafo do instante decisivo: a relação entre Cartier-Bresson e a ética no fotojornalismo¹

Pedro Paula de Oliveira VASCONCELOS²

Fernando Maia da CUNHA³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE.

RESUMO

Este artigo traça um paralelo entre a atual discussão ética acerca da manipulação de imagens fotográficas e a concepção do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson de fotografia como expressão de um *instante decisivo*. Para tanto, o conceito de manipulação de imagens, por um lado, e as concepções bressonianas de encenação e reenquadramento, por outro, serão explicitados nas suas interfaces com a ética fotojornalística.

PALAVRAS-CHAVE: ética; fotojornalismo; manipulação; Cartier-Bresson.

Introdução

A utilização sistemática de fotografias em jornais e revistas existe desde o século XIX. De um modo geral, não se tem certeza sobre qual país foi o pioneiro na impressão de ilustrações fotográficas. Pesquisadores norte-americanos, por exemplo, asseguram que o primeiro jornal a se valer desse processo foi o *The New York Graphics*, em 1880.

Por outro lado, de acordo com Giacomelli (2008), o pesquisador português Jorge Pedro Sousa corrobora que, na década de 1870, revistas e jornais da Suécia e da França já usavam a técnica de impressão de fotografias.

Giacomelli (2008) afirma ainda que, no Brasil, a publicação pioneira na utilização de imagens fotográficas foi a *Revista da Semana*, em 1900. Além dela, destacaram-se a revista *O Cruzeiro*, que foi responsável pela formação de uma geração de grandes repórteres fotográficos, a *Manchete*, criada em 1952, e a *Realidade*, que fez sucesso na década de 1960. O periódico *Última Hora* renovou o uso de fotografias em jornais diários.

¹ Trabalho apresentado na Divisão Temática Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Estudante do quarto semestre do Curso de Comunicação Social. Habilitação em Jornalismo, da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: pedovasconcelos@hotmail.com.

³ Orientador do Trabalho. É professor do Curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Ceará (UFC). E-mail: fernandomaiadacunha@gmail.com.



A despeito da dúvida em relação ao pioneirismo creditado a esse ou aquele país, o fato é que as evoluções técnicas foram notáveis ao longo das décadas, possibilitando que o processo de impressão de material fotográfico se universalizasse. Desse modo, “a popularização do processo de impressão de fotografias pelo processo de retícula de meio-tom (*halftone*) entre 1880 e 1910 permitiu o lançamento de uma quantidade enorme de novas publicações nos EUA, especialmente revistas ilustradas” (GIACOMELLI, 2008, p. 22). O salto quantitativo no número de revistas ilustradas, por sua vez, foi responsável pelo aparecimento de um novo profissional nas redações jornalísticas: o repórter fotográfico.

Ao lado do desenvolvimento das técnicas que envolvem a atividade fotojornalística, os construtos teóricos e éticos também foram sendo ampliados. A questão ética, inclusive, sempre esteve presente no universo fotográfico. De um modo geral, desde que as primeiras fotografias foram publicadas na imprensa que a autenticidade das informações é posta em prova (ALMEIDA; BONI, 2006).

Até hoje, porém, o discurso noticioso através da imagem não possui um estatuto ético próprio no Brasil e baseia-se nos mesmos preceitos do jornalismo. A falta de regras claras em relação à prática fotojornalística é uma das responsáveis por suscitar debates envolvendo, por exemplo, a questão da manipulação de imagens, a qual fere, em um sentido amplo, os princípios da veracidade e da precisão da mensagem.

É objetivo deste artigo investigar as relações possíveis entre os conceitos do fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson ligados à reportagem fotográfica e os princípios éticos que regem a prática do fotojornalismo, especialmente no que tange à manipulação de imagens.

Para tanto, faz-se necessário, antes de tudo, conhecer o fotógrafo que recebeu, entre outras, a alcunha de *olhar do século* (ASSOULINE, 2009). Entrar em contato com algumas de suas concepções relativas à prática fotográfica permite perceber que todo o trabalho bressoniano foi pautado por uma concepção de ética intrínseca. Mais que isso, é interessante observar que a práxis proposta por Cartier-Bresson se assemelha muito ao que hoje se entende por conduta ética.

Henri Cartier-Bresson: o fotógrafo do instante decisivo

De acordo com Tim Gidal (*apud* GIACOMELLI, 2008), a forma “moderna” de se exercer fotojornalismo teve início com o término da Primeira Guerra Mundial, na Alemanha. O país foi derrotado no conflito e lá foi instaurada a chamada República de



Weimar, em 1918. O período foi marcado por turbulência política e econômica, por um lado, e por desenvolvimento nas artes, por outro.

Nesse cenário, desenvolveram-se, em quase todas as grandes cidades alemãs, revistas semanais, as quais contavam com farto número de ilustrações fotográficas e com uma procura excepcional do público do país.

Em linhas gerais, o modelo alemão foi responsável pela criação de duas maneiras de se usar jornalisticamente a fotografia:

Uma das formas privilegiou a utilização de apenas uma fotografia, que traduzia todo o acontecimento retratado em uma única – e, às vezes, “exclusiva” – imagem. A outra forma expressava através da reportagem fotográfica, a reunião de várias imagens fotográficas dispostas, geralmente, ocupando várias páginas das revistas, de modo a “contar” ou descrever uma história. (GIACOMELLI, 2008, p. 25).

Aos poucos, o modelo alemão de exercer fotojornalismo se espalhou pelo mundo, chegando à França, à Inglaterra e aos Estados Unidos, onde, em 1936, foi lançada a *Life*, a mais importante revista ilustrada de todos os tempos, responsável por consolidar a expansão da escola alemã. Com o fotojornalismo firmado dentro das redações, foi no século XX que surgiram os maiores fotógrafos da história e as grandes agências fotográficas.

Dentre os mais importantes fotógrafos do século passado está Henri Cartier-Bresson (1908–2004), aclamado como um dos fundadores do fotojornalismo moderno. De acordo com Assouline (2009), Bresson dedicou-se à pintura, ao desenho e, em especial, à fotografia. Em 1947, ao lado de outros grandes fotógrafos como Robert Capa, David Szymin e George Rodger, Bresson fundou a agência fotográfica Magnum, tornando-se, então, profissional.

A partir da década de 1950, “Cartier-Bresson é publicado, exposto, premiado, citado, comentado, admirado, invejado” (ASSOULINE, 2009, p. 208). Em 1952, publicou o álbum *Images à la sauvette* (Imagens Furtivas), traduzido para o inglês como *The Decisive Moment* (O Instante Decisivo). A partir de então, Cartier-Bresson passou a ser conhecido como o *fotógrafo do instante decisivo*. Especialmente para o *Images à la sauvette*, inclusive, o francês escreveu um prefácio que se tornou o único grande texto teórico produzido por ele.



Seguiram-se ao *Images à la sauvette* outros importantes trabalhos, como *Les Européens* (Os Europeus), *Danses à Bali* (Danças em Bali) e *D'une Chine à l'autre* (De uma China a outra), obra que possui o prefácio do filósofo francês Jean-Paul Sartre.

Entre um livro e outro, Bresson exercitava o trabalho de repórter, passando temporadas em diversos países. Foi à China, União Soviética, Índia, Turquia, Japão, Egito, Iraque e Israel, apenas pra citar alguns exemplos. Fotografou personalidades, como o próprio Sartre, o maestro Leonard Bernstein, a bailarina Svetlana Berisova, o arquiteto Denys Lasdun, o poeta Robert Lowell e o artista Alberto Giacometti.

Em 1955, após a publicação de *Les Européens*, Bresson teve sua obra exposta na seção de Artes Decorativas no pavilhão Marsan do Museu do Louvre. Era a primeira vez que um fotógrafo expunha em vida no museu francês. Corroborando o prestígio alcançado por Cartier-Bresson, o feito foi repetido em 1967, através de uma nova exposição no Louvre.

A carreira do fotógrafo não explica apenas o prestígio que foi creditado a ele durante sua vida profissional. A importância de Bresson se revela no impacto que suas idéias tiveram em toda uma geração de artistas, o que permite concluir que muitas das concepções bressonianas possuem eco até hoje na prática fotojornalística.

O *fotógrafo do instante decisivo* entendia a fotografia como:

[...] o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, da significância de um acontecimento, bem como de uma organização precisa de formas que dão a esse acontecimento sua expressão adequada (CARTIER-BRESSON, 1965, p. 5).

Conceber a fotografia na perspectiva da *fração de segundo* significava, para Bresson, aliar uma estética possível a uma ética desejada.

O que convém esclarecer sobre o trabalho bressoniano é sua concepção de reportagem fotográfica para, a partir daí, traçar um paralelo com a questão da manipulação. Bresson via a reportagem ilustrada como “uma operação conjunta do cérebro, do olho e do coração” (CARTIER-BRESSON, 1965, p. 3). Em outras palavras, o ato de fotografar reunia todo um esforço para eternizar um momento único, um instante decisivo. Desse modo, “de todos os meios de expressão, a fotografia é o único que fixa para sempre o instante preciso e transitório” (CARTIER-BRESSON, 1965, p. 4). Assim, Bresson concebia que se a fotografia, no seu momento sublime, não expressasse o conteúdo e a forma pretendidos, não eram toleradas modificações. Para o fotógrafo, “os únicos ângulos válidos que existem são os ângulos da geometria da

composição e não aqueles fabricados pelo fotógrafo que se deita sobre o estômago e realiza outros malabarismos em busca de seus efeitos”. (CARTIER-BRESSON, 1965, p. 8).

Os malabarismos sobre os quais tratam o próprio fotógrafo representam modificações posteriores ao momento decisivo no qual uma foto é produzida. Fica clara, portanto, a negativa de Cartier-Bresson a qualquer tipo de manipulação.

É necessário, contudo, que se conheça um pouco mais sobre o conceito de manipulação fotográfica através de uma abordagem global da ética relacionada à imagem. Desse modo, ficará mais nítido de que maneira esse processo foge àquilo que Bresson preconizou na sua prática profissional.

Manipulação de imagens dentro de uma avaliação ética

É preceito fundamental assegurado no Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros (FEDERAÇÃO NACIONAL DOS JORNALISTAS, 2007), no Artigo 2º, parágrafo I, que “a divulgação da informação precisa e correta é dever dos meios de comunicação [...]”.

Entender a concepção de fotojornalismo é estabelecer parâmetros de significação para o discurso imagético. Em outras palavras, reconhecer a fotografia como categoria de imagem, como assegura Camargo (2005), é dotá-la de significações. Nesse aspecto,

Uma imagem não é isenta de significados, tampouco é inocente, ingênua ou neutra. Ao contrário, é plena ou potencialmente impregnada de sentidos. As imagens, independente dos suportes ou veículos em que se encontrem, devem ser tomadas, reconhecidas e entendidas como entidades autônomas, ou seja, com presenças significantes em si mesmas. Devem ser também vistas como manifestações capazes de produzirem sentido. (CAMARGO, 2005, p. 15).

Muito além de produzir sentido, uma fotografia é capaz de comunicar sentido e de informar. Nesse viés, o fotojornalista traduz a realidade através de um discurso fotográfico. Portanto, à medida que uma fotografia - enquanto gênero jornalístico - informa, ela tem a obrigação de informar precisa e corretamente. Muito por isso, esse processo de mediação, assim como acontece em todas as áreas do jornalismo, é respaldado e regido por procedimentos éticos.

Quando se trata de manipulação fotográfica – questão que está sendo tratada neste artigo – observa-se que os preceitos da busca pela veracidade e precisão da



mensagem, reconhecidos como fundamentais pelo Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros, são desrespeitados.

Para um entendimento mais amplo do significado de manipulação no fotojornalismo, antes de tudo, é necessário que se diferenciem as concepções de tratamento e manipulação de imagens, as quais, apesar de bastante diferentes, são muito confundidos.

Em termos teóricos e práticos, há diferenças entre ambos os conceitos. O tratamento fotográfico tem a finalidade de melhorar a qualidade final do produto, de modo a não alterar o sentido e o conteúdo da composição. Em suma,

É o uso da tecnologia disponível para clarear pontos escuros, ressaltar a luz e até alterar a saturação das cores, tornando-as mais fortes ou esmaecidas, dependendo do que se quer transmitir. Quando se trata uma imagem, a intenção não é alterar o seu conteúdo, portanto, as informações que fazem parte do quadro não são modificadas. (ALMEIDA; BONI, 2006, p. 16).

Nesse processo, todos os componentes que fazem parte da foto original estão presentes também no produto tratado, de modo que a mensagem informativa não sofre alterações. Assim, “diz-se que a imagem foi tratada quando ela se diferencia da original apenas no que diz respeito à cor, brilho, contraste, saturação, exposição, etc.” (ALMEIDA; BONI, 2006, p. 18).

O próprio Cartier-Bresson, rígido quando se tratava de quaisquer modificações nas fotografias originais, permitia o retoque em suas fotos. De acordo com Assouline (2009), tal procedimento era utilizado principalmente para recuperar detalhes perdidos em negativos.

Já a manipulação de imagens pressupõe uma interferência na realidade dos fatos, uma modificação no conteúdo da fotografia e, por conseguinte, no seu significado.

Elementos podem ser acrescentados ou excluídos, dependendo da intenção de quem manipula. Neste caso, o real pode ser transformado em ficção. Ou seja, o que nunca existiu pode tomar forma, e o que estava presente no ato da captura da imagem, pode simplesmente desaparecer do quadro. (ALMEIDA; BONI, 2006, p. 18).

Em resumo, “a manipulação de imagens distorce a realidade e costuma ser eticamente condenada quando usada no fotojornalismo” (ALMEIDA; BONI, 2006, p. 20). De fato, o Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros (FEDERAÇÃO NACIONAL DOS JORNALISTAS, 2007), no Artigo 12, parágrafo V, estabelece que o jornalista tem



de “rejeitar alterações nas imagens captadas que deturpem a realidade, sempre informando ao público o eventual uso de recursos de fotoromagem, edição de imagem, reconstituição de áudio ou quaisquer outras *manipulações*”⁴.

Vale ressaltar que o processo de manipulação de imagens não surgiu com a fotografia digital ou com o advento dos programas de edição de imagens. Muito antes já se manipulava em estúdio, através de modificações nos negativos.

A tecnologia digital facilitou o trabalho dos fotógrafos profissionais, ao menos no que tange à facilidade de envio e edição de imagens, além do barateamento dos custos para as empresas, as quais deixaram de comprar filmes. Por outro lado, porém, as novas tecnologias foram responsáveis por aquecer a discussão em torno da fidelidade das imagens, tanto que no final da década de 1980 e início dos anos 1990, como asseguram Almeida e Boni (2006), apareceram os primeiros casos de manipulação digital de fotografias na imprensa.

O que vale ressaltar nesse contexto é que hoje os paradigmas são outros,

os problemas que para o fotojornalismo se levantam com as novas tecnologias estão relacionados, portanto, com a forma como a alteração eletrônica das imagens se tornou fácil e de difícil (virtualmente impossível) detecção. (SOUSA *apud* ALMEIDA; BONI, 2006, p. 16).

Tanto pela emergência da fotografia digital – que não criou a manipulação fotográfica, mas facilitou o processo – quanto pela inexistência de um código rígido de conduta que auxilie os fotógrafos no exercício da profissão, alguns veículos de comunicação adotam procedimentos próprios em relação ao tema. A *Associated Press*⁵, por exemplo, não aceita a alteração do conteúdo das fotografias. A Associação de Jornalistas da Noruega, por sua vez, propõe a utilização de um símbolo para indicar que alguma imagem sofreu alteração.

De um modo geral, são alternativas encontradas para que os preceitos básicos de veracidade e precisão da mensagem sejam mantidos, e que seja mantida, portanto, a ética no discurso fotojornalístico na efervescência da chamada “era digital”.

É importante salientar também que as discussões sobre ética no fotojornalismo não surgiram com as tecnologias digitais. Reflexões sobre o assunto vêm sendo

⁴ O grifo é nosso.

⁵ A *Associated Press* é uma agência de notícias norte-americana fundada em 1846. Fornece, diariamente, cobertura jornalística através de textos, fotos, gráficos, áudio e vídeo para jornais, veículos de rádio e televisão, além de sites. Informações disponíveis no site < <http://www.ap.org/pages/about/about.html>>. Acesso em 11 jul 2010.

formuladas no curso da história da fotografia, pautando o trabalho de diversos fotógrafos, como Cartier-Bresson.

Assim como acontece hoje, à época de Bresson não havia unanimidade em relação a estatutos que conduzissem a prática fotojornalística. Para fotógrafos como o francês, as concepções éticas estavam muito mais ligadas à própria práxis profissional, e menos a regras fixas.

Compreendido o conceito de manipulação fotográfica – e, por conseguinte, o modo como esse processo fere os preceitos éticos – é importante agora perceber de que forma os entendimentos bressonianos de reportagem fotográfica, especialmente no que concerne à utilização de equipamentos e à negativa em relação à encenação e ao reenquadramento, estão ligados a uma perspectiva de fotojornalismo ético na mesma medida em que se afastam de qualquer compreensão de manipulação fotográfica.

A aplicação de uma ética possível no trabalho de Cartier-Bresson

Entender de que maneira um fotógrafo como Henri Cartier-Bresson avalia questões análogas à práxis da fotografia, como a questão ética da manipulação, justifica-se na medida em que suas concepções de fotojornalismo são razão de influência em grande parte dos fotógrafos contemporâneos. Discutir ética e manipulação em Bresson é compreender uma máxima do seu trabalho: “Não devemos tentar manipular a realidade enquanto fotografamos, nem devemos manipular os resultados na câmara-escura do laboratório”. (CARTIER-BRESSON, 1965, p. 4). Possivelmente, em um sentido estrito, o que Bresson avalia como manipulação não é exatamente o que se tem hoje. Analisando sob uma ótica lata, a manipulação como distorção da realidade é um conceito universal.

A despeito de variações teóricas, Zelante (2004) observa que há dois tipos de manipulação fotográfica: a pré-manipulação e a pós-manipulação. De imediato, percebe-se que as concepções de fotografia de Bresson rechaçam ambas as situações.

“A pré-manipulação encontra-se presente em toda e qualquer forma de alteração da imagem capturada antes do disparo” (ZELANTE, 2004, p. 22). Dessa maneira, a escolha das objetivas, dos filmes, da iluminação e o próprio pensamento ideológico do fotógrafo podem funcionar como pré-manipulação. De acordo com Sousa (*apud*



ZELANTE, 2004), foi o americano Edward Weston⁶ que introduziu esse conceito, denominado por Zelante (2004) de pré-manipulação.

A esse respeito, Bresson sempre utilizou como material de trabalho

uma ou duas câmeras Leica M4 ou 3G com os cromados cobertos por adesivos pretos, equipadas quase sempre com uma Elmar de 50 mm, objetiva que não mente porque permite ver o mundo na mesma altura do homem. (ASSOULINE, 2009, p. 277).

Para o fotógrafo, os instrumentos eram prolongamentos do homem, parte do organismo. “Enquanto sua objetiva é o prolongamento óptico de seu olho, sua câmara é o de sua visão” (ASSOULINE, 2009, p. 277).

Outra forma de pré-manipulação, ainda de acordo com Zelante (2004, p. 23), “pode ocorrer no momento em que o fotógrafo se prepara para captar a imagem, é a simulação da realidade por meio da produção de uma cena. A simulação normalmente ocorre quando o fotojornalista perde um instante a ser retratado [...]”.

Dessa maneira, a produção e a simulação em uma reportagem fotográfica acontecem quando o profissional dirige a cena, mexe em objetos ou pessoas, a fim de criar uma situação mais favorável. A esse respeito, Cartier-Bresson era enfático. Organizar a realidade é o contrário do que ele sempre fez. Uma cena montada foge à concepção do caráter único da fotografia, do momento decisivo.

Já a pós-manipulação está relacionada ao processo fotográfico que começa com a revelação dos negativos ou com a utilização de meios eletrônicos para alterar o conteúdo da foto. Assim,

Com a combinação de conhecimentos técnicos e químicos, uma pessoa pode inserir ou retirar elementos de uma foto, clarear e escurecer em parte ou toda a imagem, mudar a posição de um elemento da fotografia e até colocar no mesmo quadro pessoas que nunca estariam juntas. Essas adulterações na imagem fotográfica é o que chamamos [...] de pós-manipulação. (ZELANTE, 2004, p. 25).

Mais uma vez cabe o esclarecimento de que o computador só começa a ser utilizado como ferramenta de tratamento de imagens após a década de 1980. A partir de

⁶ Edward Henry West (1886 – 1958) foi um importante fotógrafo norte-americano, nascido na cidade de Highland Park, no Illinois. Destacou-se, na fotografia, sobretudo no trabalho com formas naturais, *close-ups*, nus e paisagens. Em 1932, ao lado de outros importantes fotógrafos, como Ansel Adams, Willard Van Dike, Imogen Cunningham e Sonya Noskowiak, fundou o grupo *f/64*. Informações disponíveis no site < http://www.edward-weston.com/edward_weston_biography.htm >. Acesso em 16 jun 2010.

então, as técnicas de pós-manipulação da realidade, antes restritas aos laboratórios e ao trato dos negativos, ganham maior poder.

Na perspectiva bressoniana, o conceito de pós-manipulação se aproxima da negativa de Bresson em relação ao reenquadramento de suas fotos. Para o fotógrafo, reenquadrar (ou seja, alterar o produto no laboratório) é ser infiel ao que foi visualizado. “O instante decisivo não é montado na câmara escura. Não se aperfeiçoa uma intuição. Se tudo não estiver no lugar desde o início, numa milagrosa coincidência entre tempo e geometria, é por que a foto não está boa”. (ASSOULINE, 2009, p. 275).

Em outras palavras, reenquadrar, ou seja, manipular fotografias é alterar o sentido do que foi visualizado. Esse sentido só pode ser apreendido no momento em que a foto está sendo composta, não em laboratórios ou computadores. Para Bresson, “semelhante idéia fixa decorre de uma ética mais do que de uma estética” (ASSOULINE, 2009, p. 275).

Considerações finais

De fato, é isso que fica. Cartier-Bresson não seguia nenhum manual de ética fotojornalística. Entretanto, é impossível não visualizar que o trabalho do francês foi pautado pelos valores éticos, seja na concepção de fotografia como momento decisivo, reunião de elementos transitórios captados através da interação entre olho, cérebro e coração, seja na intolerância do francês em relação a quaisquer processos que pudessem alterar a realidade, tanto empreendidos antes quanto depois do clique.

A ética em Bresson foi construída durante a prática de sua profissão. Para captar os instantes transitórios, sempre com seus equipamentos em mãos, o fotógrafo francês “passeia, clica furtivamente e continua a passear como se nada tivesse acontecido” (ASSOULINE, 2009, p. 264). Interessava a ele, portanto, um recorte da realidade sem modificações do real nem manipulação dos significados.

Mesmo durante a produção de retratos, o que valia era a captação do instante decisivo. Bresson ia à casa dos fotografados de modo a flagrar “o insólito e, principalmente, o momento de silêncio” (ASSOULINE, 2009, p. 271). Desse modo, não havia encenação, ou produção de uma cena, portanto não existia pré-manipulação.

De todo o modo, não é possível precisar até que ponto os princípios de Henri Cartier-Bresson chegaram aos dias de hoje. O que não se ignora é o fato de que o que se entende por ética jornalística, especialmente em relação à negativa à manipulação



fotográfica, aproxima-se muito do que Bresson entendia como fundamental no fotojornalismo: uma combinação única entre forma, conteúdo e momento.

REFERÊNCIAS:

ALMEIDA, Cláudia Maria Teixeira de; BONI, Paulo César. A ética no fotojornalismo da era digital. **Discursos Fotográficos**, Londrina, n. 2, v. 2, p. 11-42, 2006. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1477/1223>>. Acesso em: 10 jul 2010.

ASSOULINE, Pierre. **Cartier-Bresson: O olhar do século**. 1ª reimpressão. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009. 334 p.

CAMARGO, Isaac Antonio. Imagem e Mídia: apresentação, contextos e relações. **Discursos Fotográficos**, Londrina, n. 1, v. 1, p. 11-22, 2005. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1464/1210>>. Acesso em: 14 jul 2010.

CARTIER-BRESSON, Henri. O Momento Decisivo. **Bloch Comunicação**, Rio de Janeiro, n. 6, 1965. Transcrito. Disponível em: <<http://ciadefoto.com.br/blog/wp-content/uploads/2010/03/Momento-Decisivo-Bresson.pdf>>. Acesso em: 13 maio 2010.

FEDERAÇÃO NACIONAL DOS JORNALISTAS. **Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros**. Vitória, 4 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www.fenaj.org.br/federacao/cometica/codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf>. Acesso em: 11 maio 2010.

GIACOMELLI, Ivan Luiz. Critérios de noticiabilidade e o fotojornalismo. **Discursos Fotográficos**, n. 5, v. 4, p. 13-36, 2008. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1924/1657>>. Acesso em: 9 jul 2010.

ZELANTE, Phillip Fonseca. **A manipulação de imagens no fotojornalismo**. 2004. Monografia (Graduação) - Curso de Jornalismo, Faculdades Integradas Rio Branco, São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.escolafocus.net/download/MANIPULA%C3%87%C3%83O%20IMAGENS%20N%C3%93O%20FOTOJORNALISMO.pdf>>. Acesso em: 13 maio 2010.