



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
CULTURA CONTEMPORÂNEAS**

PAULO CÉSAR VIALLE MUNHOZ

**ESTABELECENDO FRONTEIRAS:
TRATAMENTO E MANIPULAÇÃO NA PRÁTICA PROFISSIONAL DA
FOTOGRAFIA DOCUMENTAL JORNALÍSTICA**

**SALVADOR
2016**

PAULO CÉSAR VIALLE MUNHOZ

**ESTABELECENDO FRONTEIRAS:
TRATAMENTO E MANIPULAÇÃO NA PRÁTICA PROFISSIONAL DA
FOTOGRAFIA DOCUMENTAL JORNALÍSTICA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Silva Palacios

**SALVADOR
2016**

PAULO CÉSAR VIALLE MUNHOZ

ESTABELECENDO FRONTEIRAS: TRATAMENTO E MANIPULAÇÃO NA PRÁ-TICA PROFISSIONAL DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL JORNALÍSTICA

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, e submetida à aprovação em banca examinadora, como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

Salvador, ____/____ 2016

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Silva Palacios – Orientador
Doutor em Sociologia pelo Center for Latin-American Studies da University of Liverpool.
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. José Afonso da Silva Junior – Examinador externo
Doutor em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia.
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Rodrigo Rossoni – Examinador interno
Doutor em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo.
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Othon Fernando Jambeiro Barbosa – Examinador interno
Doutor em Communication. Politécnica Central de Londres Atual University Of Westminster,
U.W., Inglaterra.
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Giovandro Marcus Ferreira – Examinador interno
Doutor em Ciências da Informação Medias pelo Université de Paris II Panthéon Assas, França.
Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

Ao terminar uma tese os agradecimentos revelam, em geral, quão dura foi a jornada. De um modo muito privilegiado, estar no doutorado e escrever esta tese foi, para além de todo o esforço, tensões e aflições, uma experiência estimulante e gratificante, pois pude contar com pessoas de brilho próprio, que possibilitaram que meus esforços adquirissem sentido.

Meu eterno agradecimento a estas pessoas imprescindíveis nessa minha jornada:

Ao meu orientador e amigo prof. Dr. Marcos Silva Palacios, pela chance de estar continuamente aprendendo com sua experiência e apurado conhecimento; por sua generosidade, paciência, incentivo e firmeza; pelas orientações lúcidas, precisas e preciosas que muitas e muitas vezes foram além do território acadêmico – obrigado pelas lições de vida.

À minha amiga e eterna companheira Agneya Ferraz, cujo apoio e incentivo durante os momentos de angustia e dúvida foram fundamentais. Pelos momentos de terna alegria e paciente compreensão que me ajudaram a contornar as dificuldades naturais do percurso acadêmico. Mãe e companheira maravilhosa, a ela dedico este trabalho.

Ao Prof. Dr. Afonso Silva Jr., não só por gentilmente ter aceitado participar da minha banca, mas pela maneira generosa com que me recebeu em Recife e por seus conselhos, dicas e incentivos durante todo esse percurso, ampliando meu campo de visão com muitas sugestões, apropriadíssimas, de leitura e discussões.

À minha amiga Annamaria Jatobá, pela disponibilidade e carinho com que sempre me acolheu, e por suas valiosas contribuições para a melhoria do meu percurso acadêmico.

Aos Professores Doutores Rodrigo Rossoni, Giovandro Ferreira, Othon Jambeiro, Edson Fernando Dalmonte, Rubens Ribeiro e Messias Bandeira, que gentilmente aceitaram participar da minha pré-banca e banca e com os quais privei de excelente convivência profissional.

Aos professores da pós-graduação Sônia Serra, Wilson Gomes, André Lemos, Malu Fontes, Maria Carmem Jacob e Suzana Barbosa, agradeço pelas aulas estimulantes e pela generosidade com que repartiram sua erudição; à professora e conterrânea Kati Eliana Caetano, pelos inestimáveis conselhos e direções durante todo o processo.

Aos queridos colegas do Gjol, em especial Juliana Teixeira e Allysson Martins, que pacientemente se dispuseram a ler e comentar minha tese, trazendo valiosíssimas contribuições para o meu trabalho.

A Yuri e Pablo, meus amados filhos, sempre pacientes com as minhas repetidas ausências, suportado com amor e compreensão minha dedicação a outras causas.

À minha mãe que, mesmo sem ter trilhado o caminho da formação intelectual mais elevada, infundiu-me o gosto pelo desenvolvimento da inteligência e da razão e a consciência de que é imperativo o esforço constante para o aperfeiçoamento moral.

MUNHOZ, Paulo César Vialle. **Estabelecendo Fronteiras: Tratamento e Manipulação na Prática Profissional da Fotografia Documental Jornalística.** 2015. Tese de Doutorado. Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

RESUMO

Esta tese investiga aspectos do impacto das técnicas digitais de edição e manipulação sobre o campo da fotografia documental, abordando em particular a situação da fotografia jornalística em sua etapa de pós-produção. A pesquisa busca problematizar e discutir de que forma estão sendo delimitadas fronteiras entre o que caracterizaria uma alteração da realidade capturada através da manipulação de conteúdo, em contraposição a um ajuste técnico da imagem à realidade percebida pelo operador. A abordagem do problema ético suscitado pelas manipulações fotográficas está centrada na prática; a ênfase foi colocada na questão deontológica, ou seja, no modo prático como a questão da manipulação vem sendo confrontada pelos profissionais e instituições ligados à fotográfica jornalística. Através de um levantamento histórico, que buscou estabelecer diferenciações entre ajustes de imagem e manipulação, bem como rastrear a relação historicamente estabelecida entre imagem e verdade, o estudo procura identificar o papel de atores ou instituições na determinação dos limites do eticamente aceitável no tratamento de imagens fotográficas e quais seriam atualmente os critérios norteadores de conduta dos profissionais envolvidos com a pós-produção e circulação das imagens informativas. A pesquisa parte da constatação, ilustrada por um crescente número de casos recentes, de que a manipulação fotográfica vem efetivamente ocorrendo na área da fotografia documental, tensionando as normas ético-deontológicas anteriormente estabelecidas para a prática fotográfica documental, bem como a relação entre imagem e verdade. A hipótese central sugere que novas diretrizes ético-deontológicas poderiam estar sendo estabelecidas em alguns espaços específicos, a saber: nos manuais de redação de importantes jornais nacionais e internacionais, como também nos instrumentos normativos, tanto de associações de classe dos profissionais do fotojornalismo quanto dos principais concursos voltados para a fotografia documental. Após um mapeamento e seleção de *corpus*, a pesquisa parte para a análise empírica de tais instrumentos. Com base nos resultados alcançados, constata-se que a hipótese central se confirma parcialmente em relação aos concursos de fotografia, mas não em relação aos manuais de redação e textos normativos das associações de classe. Os dados obtidos levam à conclusão de que grande parte das normas identificadas e analisadas se limita a observações genéricas e ambíguas no que diz respeito aos procedimentos relativos à edição fotográfica, não definindo de maneira clara e inequívoca a linha que separa o ajuste técnico da manipulação de conteúdo. Identifica-se, não obstante, especialmente nas regras dos concursos em particular, eventuais regularidades que poderiam estar levando ao estabelecimento de parâmetros éticos em relação à pós-produção de imagens fotográficas na era digital.

Palavras-Chave: Tecnologias Digitais. Fotografia Digital. Edição Fotográfica. Manipulação de Imagens. Fotojornalismo. Deontologia.

MUNHOZ, Paulo César Vialle. **Setting Boundaries: Treatment and Manipulation in Professional Documentary Journalistic Photography.** 2015. Master Thesis – Communication Faculty, Federal University of Bahia, Salvador, 2016.

ABSTRACT

This thesis investigates aspects of the impact of digital editing techniques and manipulation in the field of documentary photography, addressing in particular the situation of press photography in its post-production stage. The research aims to investigate how the borders between what characterizes a change of captured reality through the manipulation of content, as opposed to a technical adjustment of the image to the reality perceived by the operator, are being established. The approach of the ethical problem posed by the photographic manipulations is focused in practice; the emphasis is placed on the ethical issue, i.e., the practical way in which the issue of manipulation is perceived by professionals and institutions linked to journalistic photography. Through a historical survey that seeks to establish differences between image adjustments and manipulation and the historically established relation between image and truth, the study seeks to identify the role of actors and institutions in determining the limits of what is ethically acceptable in the edition of photographic images and what are currently the guiding criteria of conduct for professionals involved in post-production and circulation of informative images. The research is anchored in the observation, illustrated by a growing number of recent cases, that photographic manipulation is actually happening in the field of documentary photography, tensing the ethical and professional standards previously established for the documentary photographic practice, as well as the relationship between image and truth. The central hypothesis suggests that new ethical and deontological guidelines could be coalescing in some specific areas, namely in style manuals of major Brazilian and international newspapers as well as in normative instruments, produced by associations of photojournalism professionals and by major competitions focused on documentary photography. After mapping the field and selecting a *corpus*, the research operates the empirical analysis of such instruments. Based on the results, it appears that the central hypothesis is partially confirmed with regard to photography contests, but not in relation to style manuals and normative texts of the selected associations. The data lead to the conclusion that many of the standards identified and analyzed are generic or ambiguous, with regard to the procedures for photo editing, no clear definition or unequivocal standard exists to define the line between the technical adjustment and content manipulation. One identifies, however, especially in the rules of particular contests, some regularities that could lead to the establishment of ethical standards in relation to the post-production of photographic images in the digital age.

Keywords: Digital technologies. Digital Photography. Photo Editing. Image Manipulation. Photojournalism. Deontology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Foto da atriz Julia Roberts, para a Lacôme, vetada por excesso de manipulação	23
Figura 2	Foto da modelo Filippa Hamilton, deformada pela Ralph Lauren. Logo após a veiculação da foto a modelo foi demitida por estar, segundo a grife, “acima do peso”	24
Figura 3	Salgado fotografa a tribo indígena Zo’é, no Pará. A cena produzida em cada detalhe. Documento ou ficção?	26
Figura 4	Foto de Miguel Rio Branco do livro MalDICIDADE – Marco Zero. Uma construção poética da visão do autor sobre as metrópoles	26
Figura 5	Polêmica foto de Paul Hansen. Acima, foto original; abaixo, versão vencedora do concurso. Apenas ajuste à realidade visível ou manipulação? Exagero no ajuste das ferramentas de brilho e cor ou apenas correção básica?	28
Figura 6	<i>The drowned man</i> , de Hippolyte Bayard, 1840	46
Figura 7	Mary Todd Lincoln com o “fantasma” de seu marido Abraham Lincoln	47
Figura 8	Sir George Brown e sua equipe antes do Cerco de Sebastopol 1854-1855	48
Figura 9	<i>Home of a Rebel Sharpshooter</i> , Alexander Gardner, 1863	50
Figura 10	<i>A Sharpshooter's Last Home</i> , Alexander Gardner, 1863	50
Figura 11	Reprodução no <i>Harper's Weekly</i> , xilogravura, 1865	51
Figura 12	<i>Street urchins tossing chestnuts</i> , Oscar Rejlander, 1860	52
Figura 13	<i>The Two Ways of Life</i> , Oscar Rejlander, 1857	53
Figura 14	<i>Massacre des Dominicains d'Arcueil</i> (fotomontagem de fotos de Eugène Appert), 1871	54
Figura 15	As fadas de Elsie Wright e Frances Griffiths, farsa desmistificada só em 1982	57
Figura 16	<i>Composograph</i> do jornal <i>Evening Graphic</i> , julgamento de Alice Rhinelander, 1924	60
Figura 17	Fotografia original, à esquerda, datada de 1915; à direita, fotografia publicada em 1939, no livro <i>Stalin</i> , comemorativo dos 60 anos de nascimento do ditador	61
Figura 18	29 de junho de 1942. Mussolini, que acaba de desembarcar em Trípoli, monta a cavalo brandindo a espada de ouro do Islã	61
Figura 19	O “Bando dos Quatro” é apagado da história na publicação de 1976	61
Figura 20	O popular retrato de Lincoln, que é visto na nota de US\$5, foi montado por sobre a foto do estadista sulista, John Calhoun	63
Figura 21	À esquerda, Churchill visita base aliada; à direita, cartaz de propaganda nazista, de 1941, em que se vê escrito em alemão Heckenschützen (franco-atirador)	64
Figura 22	À esquerda <i>New York Times</i> , capa com a famosa foto de Iwo Jima; à direita, foto original de Iwo Jima, de Joe Rosenthal	64
Figura 23	<i>Le Baiser de l'Hotel de Ville</i> de Robert Doisneau, 1950	65
Figura 24	Arthur Rothstein, <i>The Skull</i> (O Crâneo), South Dakota, maio de 1936	65

Figura 25	Setembro de 1936, a polêmica foto da morte de um miliciano espanhol. Robert Capa	66
Figura 26	Manipulação na capa da revista <i>National Geographic</i> . Foto de Gorden Gahen	73
Figura 27	Capas das revistas <i>Newsweek</i> e <i>Time</i> – esta última acusada de manipular a fotografia para fazer O.J. Simpson parecer “mais escuro” e “ameaçador”.....	74
Figura 28	Um rio de sangue no templo de Hatshepsut, em Luxor no Egito, 1997. Na foto original abaixo, apenas água	74
Figura 29	<i>New York Daily News</i> , em montagem o presidente Bill Clinton aperta a mão de Fidel Castro.....	75
Figura 30	À direita, fotografia da Sr ^a McCaughey, alterada na capa da revista <i>Newsweek</i> ; à esquerda, na capa da revista <i>Time</i> o estado real dos dentes	75
Figura 31	À esquerda, foto original de Eduardo Knapp, publicada na capa da <i>Folha de S. Paulo</i> , em 2 de jan. de 2003; à direita, a mesma foto, manipulada na capa da revista <i>Veja</i>	76
Figura 32	A farsa de Walski: a foto 3 é o resultado da montagem das fotos 1 e 2.....	76
Figura 33	O <i>The San Antonio Observer</i> admitiu ter inserido digitalmente, na fotografia original, o capuz e uma arma	77
Figura 34	O Editor do jornal <i>The Blade</i> , Ron Royhab, acusa: “as mudanças que o Sr. Detrich fez incluíam apagar pessoas, galhos de árvores, postes, fios elétricos, tomadas elétricas, e outros elementos de fundo”.....	77
Figura 35	Imagen manipulada, divulgada pelo site <i>Sepah News</i> , o braço midiático da Guarda Revolucionária do Irã.....	78
Figura 36	<i>Direita</i> : O <i>El País</i> publica a foto na íntegra em sua edição do dia 12 de março de 2004. <i>Esquerda</i> : Já alguns jornais, como os brasileiros <i>Diário de S.Paulo</i> e <i>Jornal do Brasil</i> , optaram por manipular a foto.....	78
Figura 37	A mais famosa fotografia de Fenton, <i>o vale da Sombra da morte</i> . Paisagem, Natureza Morta ou Fotojornalismo?.....	96
Figura 38	Jules Marey, cronofotografia, <i>O homem de terno preto</i> , 1883. Foto científica ou foto artística?.....	96
Figura 39	David Kirby e sua família. Campanha da <i>Benetton</i> 1990. Foto de Therese Frare.....	97
Figura 40	Foto de Che Guevara, produzida por Alberto Korda. Fotojornalismo? Retrato? Arte? Publicidade? Moda?.....	99
Figura 41	À esquerda a fotografia manipulada apresentada pela polícia londrina, à direita a foto original de Jean Charles.....	116
Figura 42	Fotografia de Tracy Woodward desclassificada por manipulação. Foto original à esquerda	181
Figura 43	Uma das fotografias desclassificadas de Patrick Schneider, na foto à direita percebe-se que o fundo foi totalmente escurecido.....	182
Figura 44	Fotografia de Harry Fisch, desclassificada 72 horas após ter vencido o concurso da National Geographic, por haver removido um saco plástico da foto original (à esquerda)	183

Figura 45	A fotografia de Stepan Rudik (a terceira à direita), submetida ao concurso do WPP e desqualificada por ter sido manipulada. Foto de Patrick Schneider (<i>top</i> da página). Segundo o editor Rick Thames, do jornal <i>Charlotte Observer</i> : “na foto original, o céu era cinza-amarronzado”.....	184
Figura 46		204
Figura 47	A <i>Reuters</i> recolheu todas as fotografias de Adnan Hajj.....	205
Figura 48	Capa do primeiro <i>Bulletin de la SFP</i> , boletim mensal consagrado à fotografia, publicado pela <i>Société Française de Photographie</i> , cuja primeira edição data de 1855.....	230
Figura 49	A polêmica foto manipulada pela revista <i>Veja</i> , de 19 de fevereiro de 2014	234
Figura 50	A foto original que deu origem à montagem.....	235
Figura 51	<i>NPPA Special Report: Ethics in the Age of Digital Photography</i> , uma página especial só para tratar das questões éticas relativas à manipulação fotográfica	238
Figura 52	Um exemplo da técnica do <i>burning</i> executada em um laboratório analógico	276
Figura 53	O vencedor do prêmio <i>Pulitzer</i> , Narciso Contreras, demitido por manipular uma foto usando a técnica da “clonagem” para remover uma câmera do primeiro plano	277
Figura 54	Tentativa frustrada da <i>Hir TV</i> , canal húngaro pró-governo, que acusou o <i>The Economist</i> de haver manipulado a foto para deixar o seu primeiro ministro, Viktor Orbán, com ares diabólicos. A revista provou que apenas corrigiu a cor na imagem, divulgando a foto original e a publicada lado a lado em seu site	278
Figura 55	Exemplo de corte (<i>cropping</i>) em uma foto de Benjamin Lowy (à direita), publicada pela revista <i>Time</i> , em 2012 (à esquerda), destacando a fúria do furacão Sandy	279
Figura 56	Um kit, comercializado no século passado, de máscaras pré-fabricadas para produção da técnica do <i>dodging</i> em quarto escuro	281
Figura 57	Em janeiro de 2012, o jornal <i>The Washington Post</i> , publicou em sua primeira página uma foto de Bill O’Leary, em HDR, abrindo um amplo debate sobre o uso desta técnica no fotojornalismo	282
Figura 58	Joseph Goebbels removido de uma fotografia em 1937. A Remoção na fotografia analógica era, por vezes, de fácil constatação	283
Figura 59	Em junho de 2010, o <i>The Economist</i> , em sua capa, removeu duas pessoas da foto, deixando o presidente Obama isolado na cena. A manipulação digital torna mais difícil a detecção	284
Figura 60	No jornalismo impresso, nos tempos da fotografia analógica, era costume se rotacionar a foto para adequá-la ao <i>template</i> do jornal, de outra forma, neste exemplo, a personagem ficaria olhando para fora do espaço gráfico do jornal	284

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Classificação dos gêneros fotográficos, segundo Joaquim Perea ..	95
Quadro 2	Classificação Operacional	105
Quadro 3 ^a	Técnicas específicas: permissões, interdições e ausências	188
Quadro 3b	Técnicas específicas: permissões, interdições e ausências	188
Quadro 3c	Técnicas específicas: permissões, interdições e ausências	189
Quadro 3d	Técnicas específicas: permissões, interdições e ausências	189
Quadro 3e	Técnicas específicas: permissões, interdições e ausências	190
Quadro 4	Observações Normativas	191
Quadro 5	Quadro de observações relativas à edição fotográfica nas normas dos manuais de redação	217
Quadro 6	Analizando técnicas específicas de edição fotográfica	219
Quadro 7	Observações relativas à manipulação fotográfica digital nas Associações de Classe	232

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1	Grade de avaliação das normas de concurso traduzida em percentagens	194
Gráfico 2	Apresentação gráfica dos dados obtidos no Quadro 6	223

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADEPA	Asociación de Entidades Periodísticas Argentinas
AFD	Análise Forense de Documentos
ANER	Associação Nacional de Editores de Revista
ANIGPT	Asociación Nacional de Informadores Gráficos de Prensa y Televisión
FreeLens	Association Nationale des Journalistes, Photographes & Cinéastes
AP	Associated Press
ARFOC	Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos
ASBPE	American Society of Business Publication Editors
ASFERICO	International Nature Photo Competition Asferico
ASME	American Society of Magazine Editors
ASMP	American Society of Media Photographers
ASNE	American Society of News Editors
APPI	Associação Portuguesa dos Profissionais da Imagem
ATLANTICA	4º Concurso de Fotos da Mata Atlântica
ATLANTA	The Atlanta Photojournalism Photo Contest
BAYEUX	The Bayeux-Calvados Award for War Correspondents
BBC	British Broadcasting Corporation
BELAR	Belarus Press Photo
BPPA	British Press Photographers' Association
BWPA	British Wildlife Photography Awards
CANTA	Concurso de Fotografia um Olhar Sobre a Cantareira
CITIES	Concurso de Fotografia Urbana “Contested Cities”
CLARIN	Concurso de Fotografía Clarín 2012
CNPq	Prêmio de Fotografia Ciência e Arte
CONSIGO	Concurso Nacional de Fotografia “A Melhor Imagem”
DAYS JAPAN	Days Japan International Photojournalism Awards
DEFENDERS	Defenders of Wildlife's 4th Annual Photo Contest
DEL MAR	Concurso de Fotografía de Naturaleza de Agenda del Mar
DOC GRANT	Documentary Still Photography/Reportage Award/Grant
EOLO	Concurso de Fotografia "Eolo2013"
ESSO	Prêmio Esso de Jornalismo
ETANOL	Prêmio Top Etanol de Fotografia
EURONATUR	European Treasures of Nature 2013
FSA	Farm Security Administration
FECAM	Prêmio Fecam de Fotografia
FENAJ	Federação Nacional de Jornalistas
FIFTH ANNU	Fifth Annual Conservation Photography Contest
FOTOCAM	La Realidad Política, Social y Cultural de Madrid
HEARST	The Hearst Journalism Award Program
HPA	The Humanity Photo Awards 2013
IAPP	International Association of Press Photographers
IKPA	International Kontinent Photography Awards 2013
KL	KL International Photoawards
LEICA	Leica Oskar Barnack Award
LUIS	Luis Valtueña International Humanitarian Photography Award
MASKE	IV Concurso Fotografía Musical Maske Rock

MELVITA	Melvita Nature Images Awards 2013
METEO	Concurso de Fotografía Meteoreportajem 2012
MORA	Prêmio de Fotojornalismo 2013 Estação Imagem Mora
MPP	Macquarie Photography Prize
NatGeo	National Geographic Photo Contest
NATURAL	Natural Capital Awards
NATURE	Nature's Best Photography Windland Smith Rice Awards 2013
NCPPA	Associação de Fotojornalistas da Carolina do Norte
NORTH EAST	North East Wildlife Photography Competition 2013
NPPA	National Press Photographers Association
NPPA BOP	Nppa Bop - Best of Photojournalism Awards 2013
OASIS	Oasis Photo Contest
POY LAM	Pictures of The Year Latam 2013
POYi	Pictures of The Year International
POTY	Photo of The Year
PPA	Professional Photographers of America
PPY	The Press Photographer's Year 2013
PULITZER	Pulitzer Prizes
RBS	Rede Brasil Sul de Televisão
RÍO+20	Concurso de Fotografía Río +20: Foto Ecuador
SFP	Société Française de Photographie
SHARE	Share the View Photography Competition
SHOOT	Concurso-Beca Photocertamen "Shoot the Architecture 2013
SMITHSONIAN	Smithsonian Magazine's 10th Annual Photo Contest
UPP	Union des Photographes Professionnels
WALKLEY	Walkley Awards for Excellence in Photojournalism
WILDLIFE	Wildlife Photographer of The Year
WP	The Washington Post
WPP	World Press Photo
YELMO	Festival Internacional Del Aire, el Yelmo 2013
YIPPA	Yonhap International Press Photo Awards

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
RECORTE TEMÁTICO	20
JUSTIFICATIVA	30
OBJETIVOS	33
Geral	33
Específicos	33
HIPÓTESE	34
PERCURSO E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	35
INDICAÇÕES METODOLÓGICAS	39
1 DO ANALÓGICO AO DIGITAL: UMA BREVE HISTÓRIA DA MANIPULAÇÃO FOTOGRÁFICA	43
1.1 A FOTOGRAFIA DESAFIA A NOÇÃO DE REALIDADE	45
1.2 A MANIPULAÇÃO RUMO AO SÉCULO XX	55
1.3 A MANIPULAÇÃO SAI DO QUARTO ESCURO: O PROCESSO DIGITAL	69
2 GÊNEROS FOTOGRÁFICOS: EM BUSCA DE UMA CLASSIFICAÇÃO OPERACIONAL	81
2.1 CONCEITUANDO GÊNERO	84
2.1.1 Os gêneros na fotografia: fluidez, interações e hibridismos	89
2.2 O DOCUMENTAL E O RECORTE DA INVESTIGAÇÃO	106
2.2.1 Fotodocumentarismo: entre o documento e a arte	108
2.2.2 A fotografia forense e a luta contra o crime	111
2.2.3 Fotografia científica, imagens a serviço do conhecimento ...	118
2.2.4 O fotojornalismo: de gênero a objeto	121
3 O ESTATUTO DA FOTOGRAFIA: DO REAL AO REALISMO	126
3.1 DUBOIS E A TRÍADE ONTOLOGICA	129
3.1.1 A fotografia como espelho do real	130
3.1.2 A fotografia como transformação do real	131
3.1.3 A fotografia como traço de um real	134
3.2 DA EXPRESSÃO À PÓS-FOTOGRAFIA: UM NOVO REGIME DE VERDADE, OU DE MENTIRA?	138
3.3 VERDADE ANALÓGICA E VERDADE DIGITAL, UMA NOVA DICOTOMIA	142

4 ÉTICA E DEONTOLOGIA DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL DE IMPRENSA	147
4.1 OS CAMINHOS DA ÉTICA	148
4.1.1 Conceituando ética	148
4.1.2 O ponto certo entre dois extremos (<i>golden mean</i>)	152
4.1.3 O imperativo categórico	154
4.1.4 O utilitarismo de John Mill	156
4.1.5 Outras perspectivas	158
4.2 O CÓDIGO DEONTOLÓGICO	161
4.3 DA ÉTICA À DEONTOLOGIA: DO JORNALISMO AO FOTOJORNALISMO	167
4.3.1 Deontologia e jornalismo	167
4.3.2 Deontologia e fotojornalismo	172
5 AS INSTÂNCIAS DE CONSAGRAÇÃO	180
5.1 CONCURSOS DE FOTOGRAFIA: ATÉ ONDE VAI A TOLERÂNCIA?	180
5.2 METODOLOGIA	184
5.2.1 Analisando técnicas específicas: permissões, interdições e ausências	186
5.2.2 Seleccionando certas observações normativas	190
5.3 ANALISANDO OS DADOS OBTIDOS	193
5.3.1 Os Quadros 3a, 3b, 3c, 3d, e 3e	193
5.3.2 O Quadro 4	196
5.4 ANTECIPANDO ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	198
6 INSTRUMENTOS NORMATIZADORES DA PRÁTICA FOTOJORNALÍSTICA: BALIZAS DA ÉTICA PROFISSIONAL?	202
6.1 MANUAIS DE REDAÇÃO	203
6.1.1 Da autorregulação à transparência	206
6.1.2 Metodologia	212
6.1.2.1 Quadro de referências textuais	216
6.1.2.2 Técnicas específicas de edição fotográfica	218
6.1.3 Analisando as informações obtidas	219
6.1.3.1 O Quadro 5	219
6.1.3.2 O Quadro 6	223
6.1.4 Antecipando algumas considerações	227

6.2 ASSOCIAÇÕES DE CLASSE: PADRÕES DE CONDUTA E FISCALIZAÇÃO	228
6.2.1 Metodologia	231
6.2.1.1 Quadro de observações ético/deontológicas: Associações de Classe	232
6.2.2 Analisando os dados obtidos	233
6.2.3 Um caso à parte: a <i>National Press Photographers Association</i>	237
6.2.4 Associações: algumas considerações de análise	239
CONCLUSÃO	240
REFERÊNCIAS	256
GLOSSÁRIO	274
APÊNDICES	285

INTRODUÇÃO

A fotografia digital, aliada às novas tecnologias da informação e comunicação, bem como às redes de alta velocidade na internet, torna-se ágil na forma como é produzida, difundida e consumida. A substituição de átomos por bits permitiu um amplo e democrático acesso à imagem fotográfica, não apenas no tocante a equipamentos mais acessíveis, inteligentes e automatizados ou pelas novas oportunidades abertas pela *web*, mas também pelo acesso a uma variedade de novas ferramentas de produção. *Softwares* de edição de imagens têm ampliado em muito a capacidade de intervenção sobre as fotografias, colocando a questão da fidelidade ao mundo visível como cada vez mais problemática. Vão sendo borrados os limites do aceitável em relação à edição fotográfica, ocasionando graves problemas éticos concernentes à imagem enquanto “signo da verdade” ou como “reprodução do real” (MACHADO, 1993, p.3).

O acesso do público à fotografia, a *softwares* de edição e às técnicas de manipulação e tratamento tornou-se generalizado. Em apenas um dia produzimos mais fotografias do que em todo o século XIX. Alguns números demonstram bem a que estágio chegou a popularização da fotografia: o aplicativo *Instagram*, uma rede social atualmente com mais de 400 milhões de usuários, teve cerca de 30 bilhões de fotos compartilhadas desde que foi lançado em 2010, numa média de 80 milhões de fotos por dia¹; no *Facebook*, considerada a maior rede social no momento, com 1.55 bilhões de usuários, calcula-se que já foram postadas em torno de 250 bilhões de imagens, numa média de 350 milhões de fotos diárias²; no *Flickr*, o mais conhecido repositório de imagens, uma média de 1.83 milhão de fotos são acrescentadas a cada dia³. Através do *WhatsApp*, uma rede social voltada para *smartphones*, com 900 milhões de usuários ativos mensais, uma média de 700 milhões de fotos são enviadas todos os dias⁴. Ao todo, no

¹ Dados fornecidos pelo próprio Instagram. Disponível em: <<http://blog.instagram.com/post/129662501137/150922-400million>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

² Cf. Number of monthly active Facebook users worldwide as of 4th quarter 2015 (in millions). Statista. Disponível em: <<http://www.statista.com/statistics/264810/number-of-monthly-active-facebook-users-worldwide>>. Acesso em: 15 out. 2015.

³ How many fotos are uploaded to Flickr everyday, month, year? Flickr. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/franckmichel/6855169886>>. Acesso em: 15 out. 2015.

⁴ Em certos dias especiais, marcados por tragédias ou acontecimentos de massa, esses números chegar a duplicar-se. Dados de abril de 2014, disponíveis em: <<http://blog.whatsapp.com/613/500000000>>. Acesso em: 3 mai. 2014.

mundo, são postadas ou compartilhadas cerca de 1.8 bilhões de fotos diariamente⁵.

Esses números indicam uma cada vez maior saturação de imagens no século XXI: são milhares de galerias, slideshows, álbuns e compartilhamento de milhões de terabytes, muitos dos quais vão acabar inevitavelmente esquecidos no fundo de um HD. Segundo Afonso Silva Jr, “o que temos é a popularização consolidada da fotografia digital em bases sociais, com usos vernaculares, que traz a modificação de hábitos de consumo do observador. Este, ao seu modo, já está acostumado a determinados contextos de observação de fotos e tolera com mais facilidade esse tipo de imagens, feitas com câmeras de baixa resolução, celulares e sem um conjunto de gramáticas específicas do fotojornalismo” (SILVA JR, 2014, p.58).

É o predomínio massivo do que o teórico Geoffrey Batchen (2000) chama de Fotografia Vernacular⁶, um gênero que ganha grande impulso em 1888, com o lançamento da Kodak nº1, uma máquina tipo caixão, portátil e fácil de manejar e que se consolida com a acessibilidade permitida pela fotografia digital somada à internet, num processo contínuo de produção e compartilhamento imagético. Nesse contexto de abundância e consequente banalização imagética promovida por essa acessibilidade, entendemos que a classificação dicotômica tradicional de fotógrafos em *amadores* e *profissionais* tornou-se insuficiente para dar conta da situação contemporânea.

Dada à facilidade de acesso e manuseio, percebemos que a ubiquidade da fotografia digital promove um novo tipo de utilizador, aquele que nem pretende ter as intenções e os conhecimentos do profissional e nem é um amador, no sentido etimológico da palavra, ou seja, aquele que se dedica a uma arte ou ofício por amor (CUNHA, 1986). Identificamos, por entre esses milhões de cliques diários, o que chamamos de “registradores”, aqueles que simplesmente apontam e apertam o disparador, centenas de cliques sem qualquer envolvimento maior com a arte e a técnica da fotografia. Trata-se do que Luciano Alarcon

⁵ Cf. Blog do WhatsApp. Disponível em: <<http://expandedramblings.com/index.php/whatsapp-statistics>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

⁶ A expressão “vernacular” é cercada de polêmicas, para Jean Burgess (2007, p.30), por exemplo, o significado mais familiar do termo “vernacular” vem da expressão usualmente aplicada para o discurso nativo, em oposição à linguagem oficial, aplicado à fotografia, segundo o autor, tem sido utilizado em função de um interesse curatorial, em torno das produções em massa compartilhadas em redes sociais como, por exemplo, o *Flickr* e o *Instagram*; já para João Carvalho Rosa, o termo indicaria uma fotografia feita de “modo integrado nos costumes sem a interferência de preocupações estéticas formais” (ROSA, 2008, p.11), da mesma maneira que para Titus Riedl (2010, p.17), o conceito, associado à fotografia, se atrela à noção de uma produção “anônima, geralmente íntima e sem pretenções artísticas”. Enfim, observa-se que a adoção do termo “vernacular” abrange uma gama de usos que dizem respeito à prática criativa diária, seja na fotografia, no discurso ou na arquitetura e está sempre ligada ao comum, ao ordinário e à reconstituição de trajetórias que fogem do intitucionalizado e dos padrões elitistas. É nesse sentido que utilizamos a expressão neste trabalho.

(2008, p.25) denomina de “fotógrafos autômatos”: o utilizador apenas obedece aos *modos de usar* (totalmente ou em grande medida automatizados), sem maiores envolvimentos com conceitos, princípios e gramáticas específicas da fotografia, acreditando ser o fotografar um gesto automático, robótico, graças ao qual o mundo vai aparecendo (FLUSSER, 1985).

O universo da tecnologia digital não apenas tornou onipresente o aparelho fotográfico, que agora vai de câmeras extremamente sofisticadas a celulares e óculos, mas colocou ao alcance das mãos de qualquer utilizador os mais variados *softwares* para a edição do material produzido. Basta vermos que, em uma rápida busca em dois importantes sites de *downloads*, o *Softonic*⁷ e o *Baixaki*⁸, usando os termos de busca “photo editing software” e “editor de fotografia”, encontramos mais de 850 programas voltados para a edição fotográfica, destinados às mais diversas plataformas.

De simples manuseio e praticamente intuitivas, essas ferramentas facilitam o contato do leigo com as inúmeras possibilidades de interferir no conteúdo das fotografias, alargando sua percepção quanto aos recursos de que os profissionais dispõem agora para intervir no resultado final. Como consequência dessa maior consciência, dessa percepção de que uma foto pode ser alterada sem que – aparentemente – as operações efetuadas deixem traços, nota-se uma gradual diminuição da fé do público nas fotografias, o que se torna mais problemático quando falamos das fotografias de caráter documental, cuja confiabilidade e a noção de autenticidade deveriam ser garantidas e preservadas.

A emergência e o uso indiscriminado da manipulação digital por parte de alguns profissionais da fotografia têm subvertido certezas, obrigando a adoção de posturas muito mais cautelosas e vigilantes em relação à credibilidade das informações contidas em uma imagem fotográfica⁹.

A linha que – de alguma forma – separa a realidade da ficção na fotografia e que sempre foi elástica, dentro de cada cultura e seu tempo, alcançou um ponto de extrema tensão.

⁷ Softonic. Disponível em: <<http://en.softonic.com/s/photo-editing-software>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

⁸ Baixaki. Disponível em: <<http://www.baixaki.com.br/busca/?q=editor+de+fotografia&so=1&buscar=>>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

⁹ A desconfiança do público em relação às fotografias é tanta que na televisão existem quadros (e até programas inteiros) destinados a investigar a veracidade de determinadas imagens veiculadas na internet, por exemplo, o quadro “Detetive Virtual” do programa Fantástico, da Rede Globo ou o programa “Caçadores de Mitos” (*MythBusters*) do canal de televisão a cabo *Discovery Channel*.

Os contornos que separam a manipulação fotográfica do tratamento fotográfico¹⁰ estão pouco nítidos. Essa perda de nitidez leva a problemas filosóficos, éticos e coloca em xeque a credibilidade da fotografia voltada para documentação.

O desafio agora, e que se torna nosso interesse central nesta pesquisa, está em discutir esse pressuposto. Com o advento da tecnologia digital, vemo-nos sujeitos às inúmeras possibilidades de suas ferramentas de manipulação, que arrastam essa linha em direção a uma dissolução ou no mínimo a um atenuamento dessa divisão do que é “objetivo e crível” e do que é “subjetivo e ficcional”.

É certo de que não podemos aplicar a todos os gêneros fotográficos uma mesma norma, no que se refere às manipulações e às consequentes alterações de sentido implicadas, que têm efeitos muito mais preocupantes quando se trata da fotografia documental. Por outro lado, certamente consequências éticas de manipulações, em distintos graus e com variáveis efeitos, podem ser observadas em diferentes gêneros fotográficos, como discutiremos oportunamente no decorrer da tese. Nossa objeto de interesse central nesta pesquisa, no entanto, está nas fotografias de cunho jornalístico, aquelas que, em nossa definição operacional, estão enquadradas na categoria documental, que também abrange as fotografias científicas, forenses e documentaristas. A discussão detalhada dessa classificação e das características de cada um desses gêneros é objeto do Capítulo 2 desta tese.

Partimos do pressuposto de que, ao falarmos sobre fotografia documental, estamos necessariamente falando sobre uma forma de ser da fotografia que tem em si um “valor documental”, que pretende suprir o desejo positivista de documentar, de comprovar científica ou objetivamente os fenômenos, contribuindo para a construção de uma memória coletiva¹¹.

Temos clareza quanto às dificuldades de definição e delimitação de gêneros, não só na fotografia, mas em qualquer âmbito em que tal classificação se aplique. Também no Capítulo

¹⁰ Em nossa tese, como veremos adiante, usamos a expressão “tratamento fotográfico” ao nos referirmos às edições fotográficas que, pelo menos em tese, visam apenas certos incrementos elementares (ou básicos) na imagem, sem alterações de conteúdo.

¹¹ Entendendo aqui memória coletiva, no sentido da memória elaborada a partir da experiência, do reconhecimento e reconstrução de uma lembrança dentro de um determinado grupo social em um determinado tempo histórico. A fotografia, neste caso, funciona como um sistema útil de armazenamento e de transmissão da memória passada, transformando fatos significativos em “textos”, delegados à sociedade através da mecânica de difusão de conhecimentos. Para Halbwachs (2002, p.2), a memória coletiva se “[...] distingue da história, a qual se refere mais a fatos e eventos registrados, como dados e como feitos, independentemente destes terem sido sentidos e experimentados por alguém.” “[...] es distinto a la historia, la cual se refiere más bien a la serie de fechas y eventos registrados, como datos y como hechos, independientemente de si éstos han sido sentidos y experimentados por alguien” Obs: todas as traduções deste trabalho são de nossa autoria, a menos que identificadas de outra forma.

2 buscamos estabelecer ao menos aproximações delimitadoras e definições operacionais do que se pode entender por fotografia documental e as várias possibilidades classificatórias que envolvem a fotografia. Postulamos, em nossa pesquisa, ser nessa categoria, a da fotografia documental, que as implicações de autenticidade e de veracidade associadas à manipulação digital são mais relevantes, principalmente no que diz respeito à ética e à deontologia profissionais, bem como nos efeitos deletérios sobre a confiabilidade/credibilidade por parte do público-alvo de tais produtos.

Nos capítulos seguintes (Capítulos 3 e 4), abordamos questões relativas ao estatuto do real e a verdade na fotografia, assim como fundamentos da ética, da moral e da deontologia e as principais vertentes filosóficas que têm balizado o campo do jornalismo e das fotografias documentais, em particular o fotojornalismo. De antemão, percebemos os riscos e a dificuldade de se lidar com conceitos tão complexos e polissêmicos, mas também entendemos serem essenciais na fundamentação de nossa pesquisa.

Nos Capítulos 5 e 6, procuramos levantar, dentro do cenário profissional contemporâneo, até que ponto se pode resguardar a credibilidade das imagens quando o assunto é documentação, buscando investigar o que dizem as regras dos concursos de fotografia e os princípios deontológicos de jornais e associações ligadas ao fotojornalismo.

Nossa pesquisa está direcionada para essa zona fluida, essa linha tênue e muitas vezes indistinta que separa a manipulação do tratamento fotográfico e que, por conseguinte, separa o factual do ficcional, o ético e do não-ético.

RECORTE TEMÁTICO

Conquanto, como já assinalado, a fotografia documental não esteja restrita à fotografia jornalística, mas abranja também os gêneros do fotodocumentarismo, fotografia científica e fotografia forense, por razões práticas seria impraticável tratar empiricamente das especificidades de cada um desses gêneros no escopo desta pesquisa. Impunha-se, portanto, um recorte. Optamos por tentar caracterizar a categoria documental como um todo, ao longo dos capítulos e das discussões mais conceituais, porém elegemos o gênero fotojornalístico como objeto central de nossa pesquisa empírica.

Nossa opção pela ênfase no fotojornalismo, para além do interesse pessoal, deu-se não

apenas por serem relativas a esse campo as primeiras denúncias de manipulação digital envolvendo questões éticas, mas principalmente por ser nesse gênero da categoria documental que ocorre o maior número de casos denunciados de manipulação fotográfica. Também por percebermos que, dos gêneros fotográficos que eticamente não admitem a falsificação de informações, é no fotojornalismo que encontramos uma maior repercussão e os mais extensos danos à sociedade como um todo.

Cabe aqui um adendo importante, para que se tenha claro o recorte adotado nesta pesquisa, ao nos referirmos à manipulação fotográfica. Adotamos referencialmente os conceitos elencados por Lúcia Santaella e Nöth (2001) e por Eder Chiodetto (2008), em que os autores explicitam os três momentos de produção da imagem, relacionados aos meios de armazenamento, ao papel do agente e à natureza da imagem e sua relação com o mundo e com os meios de produção, edição e transmissão.

Santaella e Nöth nos apontam três “paradigmas” no processo evolutivo de produção da imagem: 1) Pré-fotográfico: que tem como característica básica o modo de produção artesanal. Consiste no que chamamos comumente de “artes plásticas”, ou seja, a manipulação de materiais para a criação de imagens pela mão do “artista”, através de um processo de construção artesanal único; 2) Fotográfico: no qual a imagem é o resultado do registro sobre um suporte químico ou eletromagnético (cristais de prata da foto ou a modulação eletrônica do vídeo) do impacto dos raios luminosos emitidos pelo objeto ao passar pela objetiva. O ato da tomada é o instante decisivo e culminante de um disparo, relâmpago instantâneo; e 3) Pós-fotográfico: paradigma caracterizado pelos autores como um processo de produção eminentemente triádico. Esse terceiro momento resulta do casamento entre um computador, uma máquina especial que age sobre um substrato simbólico (a informação) e uma tela, mediados ambos por uma série de operações abstratas, modelos, programas, cálculos, intervenções. O agente da produção é um programador cuja inteligência visual se realiza na interação e complementaridade com os poderes da inteligência artificial (SANTAELLA; NÖTH, 2001, p.163-166).

Da mesma forma, para Chiodetto (2008), as intervenções pré-fotográficas estão associadas ao uso de diferentes recursos técnicos, como tipos de lentes (grande angular, teleobjetiva), ângulos e planos de enquadramento, tipos de luzes ou mesmo à construção de uma cena. Tais recursos são utilizados para induzir um determinado ponto de vista particular que muitas vezes não condiz com a realidade. Já as intervenções pós-fotográficas estão diretamente associadas ao uso de técnicas labororiais e, principalmente, ao computador. O

autor faz questão de apontar o abismo entre as duas técnicas e as consequências da hegemonia da eletrônica. Para Chiodetto, determinados usos dados pelos editores de fotografia, de natureza mais silenciosa, também podem se enquadrar no que consideramos manipulação pós-fotográfica, por imporem ao leitor um discurso dogmático e estigmatizante sobre determinados assuntos através da imagem fotográfica, mas, no momento, tais usos não serão objeto de nosso estudo.

As primeiras denúncias de manipulação digital pós-fotográfica na imprensa surgem já em 1982, ou seja, menos de seis anos após a apresentação, por Steve Sasson, do primeiro protótipo de uma câmera digital, produzida em seu laboratório na *Eastman Kodak Company*¹², que não levou adiante o projeto por sentir que este ameaçava sua produção de filmes e produtos químicos para fotografia. Ironicamente, em 2012, a Kodak pediu concordata por não acompanhar a evolução do mercado de câmeras produzidas por seus concorrentes, notadamente os asiáticos.

Considerado o primeiro caso emblemático no fotojornalismo, a alteração das pirâmides do Egito, produzida na capa da revista *National Geographic*, em 1982, tornou-se um clássico exemplo de falsificação fotográfica, neste caso, produzida por um diretor de fotografia da revista e não pelo próprio fotógrafo. A argumentação de Tom Kennedy, responsável pela adulteração, foi a de que ele estava na busca de um “efeito gráfico mais atraente”. Novos casos passaram a ser denunciados nos anos seguintes, envolvendo tanto editores de fotografia, como de fotojornalistas, como veremos no Capítulo 1, alguns dos quais se tornaram notórios e referenciais quando o assunto é a manipulação fotográfica.

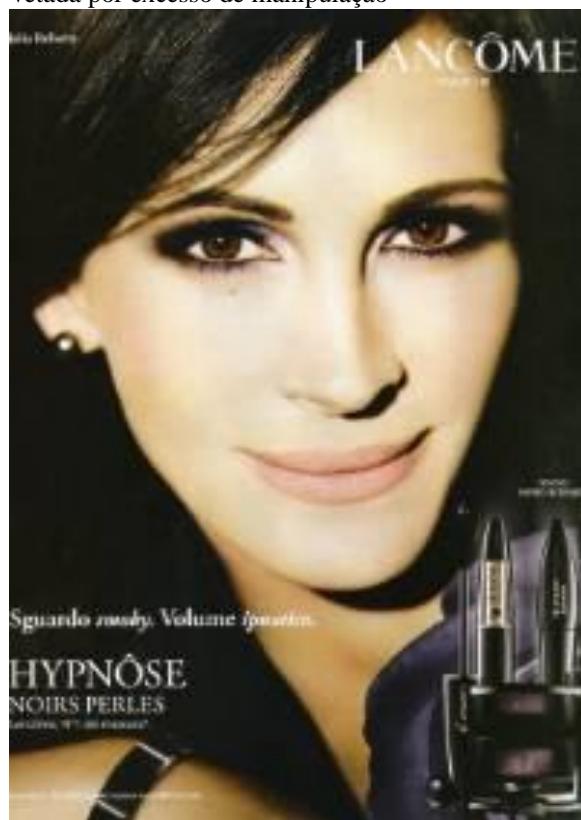
Inúmeras empresas jornalísticas têm se visto envolvidas em graves e polêmicas denúncias de transgressão da ética, em função de manipulações em fotografias por elas publicadas. Ocasionalmente buscam a retratação e, por vezes, acabam por tomar atitudes mais drásticas, demitindo o profissional responsável, no intuito de esclarecer ao seu público que tal tipo de procedimento não se coaduna com as normas deontológicas que regem essas empresas, buscando assim garantir ao leitor que esse tipo de contrafação não mais se repetirá.

Mas os casos de manipulação não cessam de se repetir e, assim como as questões éticas, não estão limitados exclusivamente ao fotojornalismo. Estendem-se também para os mais variados gêneros da fotografia, mesmo que, eticamente, tais questões e seus efeitos,

¹² Para maiores informações, v. MEIO BIT. Disponível em: <<http://meiobit.com/15452/a-primeira-camera-digital-do-mundo>>. Acesso em: 26 dez. 2015.

sejam tratados de forma diferente. Na fotografia publicitária, por exemplo, onde a manipulação é perfeitamente aceitável e praticamente faz parte do seu *modus operandi*, cada vez mais vemos suas estratégias persuasivas colocadas em questão. Em 2011, a *L'Oréal* (*Lancôme* e *Maybelline*) teve duas peças publicitárias proibidas na Grã-Bretanha (FIGURA 1), sob acusação de propaganda enganosa. A *Advertising Standards Authority* (ASA) entendeu que houve intenção de fazer o público acreditar que a aparência da pele da modelo na foto era resultado do produto e não efeito produzido em computador (CARDOSO, 2013).

Figura 1 – Foto da atriz Julia Roberts, para a Lacôme, vetada por excesso de manipulação



Fonte: UOL Mulher. Disponível em: <<http://mulher.uol.com.br/noticias/bbc/2011/07/27/anuncios-com-fotos-retocadas-de-julia-roberts-sao-proibidos-na-grabretanha.htm>>. Acesso em: 8 jan. 2016.

Da mesma forma, os editoriais de moda começam a fazer parte das galerias de “desastres do Photoshop” (*Photoshop disasters*¹³), sendo um dos primeiros gêneros a abusar das

¹³ Existem diversos sites que colecionam absurdos da manipulação fotográfica veiculados nos mais diferentes meios de comunicação. Um bom exemplo é o pioneiro *Photoshop Disasters*. Disponível em: <<http://www.photoshopdisasters.com>>. Acesso em: 30 dez. 2015.

possibilidades oferecidas pela manipulação fotográfica. Em 2009, um editorial de moda produzido pela Ralph Lauren, da modelo Filippa Hamilton, tornou-se um dos mais notórios e grotescos casos de extremo retoque em fotografias de moda (FIGURA 2). A Ralph Lauren, além de causar sérios danos à imagem da modelo, teve que se justificar com o *Britain's Royal College of Psychiatrists*, por ter violado as regras que exigem uma advertência das companhias em caso de manipulações que incentivem um comportamento que induza à anorexia.

Figura 2 – Foto da modelo Filippa Hamilton, deformada pela Ralph Lauren. Logo após a veiculação da foto a modelo foi demitida por estar, segundo a grife, “acima do peso”.



Fonte: Daily News. Disponível em:
<http://www.nydailynews.com/life-style/fashion/ralph-lauren-model-filippa-hamilton-fired-fat-article-1.381093>.
 Acesso em: 16 jan. 2016.

Mas os casos mais relevantes e com maiores consequências, no que se refere à ética das imagens, afetam as fotografias classificadas como documentais, pois aí reside a expectativa de que essas imagens reflitam a realidade dos acontecimentos do mundo. Para se ter uma noção da extensão do fenômeno, em apenas uma revista científica, no ano de 2005, foram estimados que aproximadamente 20% dos manuscritos aceitos continham foto com manipulações inapropriadas, sendo 1% destas consideradas manipulações fraudulentas

(FARID, 2006, p.1). Da mesma forma, Rocha e Silva (2011, p.13), apontam que um estudo realizado em 2010 e publicado no *Journal of Medical Ethics* mostrou que 25% dos trabalhos divulgados e retratados em periódicos médicos continham “fabricações e falsificações de dados” em fotografias científicas.

No Capítulo 2, veremos que nem mesmo a fotografia forense, cujo principal fim é o de servir de esteio à justiça, escapou de fraudes e manipulações. Já o gênero do fotodocumentarismo, que nos tempos da *Farm Security Administration*¹⁴ era cercado de rigor ético, renunciando qualquer tipo de manipulação ou adulteração¹⁵, hoje se encontra numa fronteira embaçada entre o ficcional e documental, num processo de distanciamento do modelo clássico adotado por quase todo o século XX. Aí, as denúncias de manipulação não reverberam. É só observarmos os trabalhos de dois dos mais conceituados fotodocumentaristas da atualidade, Sebastião Salgado e Miguel Rio Branco: o primeiro não vê problemas em construir algumas de suas dramáticas cenas (FIGURA 3)¹⁶ e o segundo faz da manipulação acessório para a sua documentação (FIGURA 4)¹⁷.

¹⁴ O FSA é considerado o projeto referência para o documentarismo fotográfico, tendo a seu serviço alguns dos mais importantes fotodocumentaristas da história da fotografia; abordaremos esse ponto mais detalhadamente adiante, no Capítulo 2.

¹⁵ Em nosso trabalho, vamos falar em “adulterar” uma imagem, sempre que nos referirmos às interferências pré-fotográficas, tais como: a montagem de uma cena, a pose (denominada em inglês *stage* ou *staging*) ou a introdução de um objeto em cena antes dela ser registrada, visando com isso reforçar ou mesmo complementar uma informação e, ao mesmo tempo, construindo uma informação visual antes não existente.

¹⁶ Isso fica perceptível no seu mais recente documentário, *O Sal da Terra*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AYrNxCzSMmk>>, que apresenta, em algumas cenas, o fotógrafo em ação, em plena construção da imagem.

¹⁷ Cf. Miguel Rio Branco. Disponível em: <<http://www.miguelriobranco.com.br>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

Figura 3 – Salgado fotografa a tribo indígena Zo’ é, no Pará. A cena produzida em cada detalhe. Documento ou ficção?



Fonte: Disponível em: <<https://www.tumblr.com/search/zo'e>>. Acesso em: 26 jan. 2016.

Figura 4 – Foto de Miguel Rio Branco do livro *Maldicidade – Marco Zero*. Uma construção poética da visão do autor sobre as metrópoles



Fonte: Miguel Rio Branco. Disponível em: <<http://www.miguelriobranco.com.br/portu/obra.asp>>. Acesso em: 30 dez. 2015.

As denúncias se acumulam para além do exercício diário dos profissionais ligados à

fotografia documental e de seus veículos de divulgação; elas se estendem também aos concursos de fotografia, lugar de consagração do fotógrafo em seu meio, onde este busca publicizar e ostentar o que tem de mais representativo em seu trabalho. Nessa, que podemos denominar, *instância de consagração*, as linhas entre o que pode ser considerado tratamento fotográfico ou apontado como manipulação se encontram difusas e as denúncias de comportamento fraudulento se multiplicam pela rede. Em 2009, acusações de inúmeros internautas e críticos sobre a manipulação (para alguns, tratamento excessivo) de uma fotografia premiada em um dos mais importantes prêmios de fotojornalismo trouxe essa polêmica, essa zona cinzenta, para o centro da discussão sobre os limites de intervenção na pós-produção fotográfica documental.

Logo após ter sido anunciado o vencedor do concurso do *World Press Photo* (WPP) de fotografia do ano de 2012, diversas denúncias começaram a aparecer na rede, sobre o fato de que fotógrafo sueco Paul Hansen havia manipulado a foto vencedora (FIGURA 5). Apesar de ter sido acusada de ser uma fotomontagem, pelo especialista em análise forense de imagens, Neal Kravetz; de excesso de “embelezamento”, por blogueiros especializados; e de uma multiplicidade de outras particularidades técnicas que a caracterizavam como farsa, a fotografia foi absolvida pela organização do concurso, depois que o fotógrafo apresentou o arquivo original¹⁸.

Mas a absolvição não foi total e a polêmica do prêmio subsiste, pois nem a análise da organização do concurso nem as conclusões de dois especialistas contratados pelos organizadores conseguiram diluir a desconfiança pública. O *World Press Photo*, após esse e outros casos que ainda são polêmicos nas redes, como veremos adiante, no Capítulo 5, lançou recentemente um conjunto de novas diretrizes, mais claras e mais detalhadas, para o concurso de 2016.

¹⁸ Cf. Detalhes do caso em Não Questione. Disponível em: <<http://nao-questione.blogspot.com.br/2013/05/world-press-photo-garante-integridade.html>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Figura 5 - Polêmica foto de Paul Hansen. Acima, foto original; abaixo, a versão vencedora do concurso. Apenas ajuste à realidade visível ou manipulação? Exagero no ajuste das ferramentas de brilho e cor ou apenas correção básica?



Fonte: Craig Redmond. Disponível em: <<http://craigredmond-uswpj.tumblr.com/post/107110987792/image-manipulation>>. Acesso em: 28 jan. 2016.

São inúmeros os casos em que fotógrafos de renome têm sido submetidos a constrangimentos, vendo seus prêmios serem retirados e seus nomes associados a uma conduta antiética. Percebe-se, por essas e outras tantas situações de casos denunciados na mídia, que, mesmo diante da consciência da maioria dos fotógrafos de que existe uma zona de tolerância, um limite de aceitação que distingue o tratamento fotográfico da manipulação, tal limite não parece estar claro e muito menos consensual para inúmeros profissionais da fotografia documental.

O que propomos, no âmbito da pesquisa, é avaliar em que medida as transformações por que passa a fotografia documental – e em especial a fotografia jornalística – a partir da introdução das tecnologias digitais, têm inflexões sobre seu estatuto enquanto representação

do real e sobre os códigos e convenções deontológicas, especialmente em função das constantes denúncias e penalidades relacionadas à manipulação fotográfica. A fotografia digital de cunho documental e informacional demanda novas posturas éticas e deontológicas? Será que estamos vivendo um novo momento, em que as relações da fotografia com a verdade não se fundamentam mais numa realidade visível e apreensível, mas sim em uma realidade construída pixel a pixel em sofisticados *softwares*, uma verdade numérica eivada de subjetividades e artifícios estéticos? E como ficam os princípios éticos sobre os quais foram erigidas as crenças da fotografia como documento?

Colocadas tais questões, percebemos logo de partida que nossa pesquisa dependia de entendermos, mesmo que de forma básica, como, conceitualmente, o estatuto da imagem fotográfica – enquanto forma de representação – vem sendo alterado ao longo de sua história e de como vem se estabelecendo a ideia de um novo regime de verdade, fruto das inúmeras possibilidades abertas à fotografia pelos programas de edição digital.

Na tentativa de entendermos as dinâmicas que envolvem os novos dilemas éticos e filosóficos levantados em função da manipulação digital nas fotografias jornalísticas documentais, buscamos nos guiar por certas questões que acabaram por fundamentar nosso esforço investigatório: os critérios de avaliação dos “limites do aceitável”, no que se refere à edição fotográfica, estão claros para os profissionais envolvidos com a fotografia jornalística, tanto editores quanto fotógrafos? Estariam essas delimitações éticas suficientemente esclarecidas nos manuais de redação que visam orientar deontologicamente esses profissionais? Com quais parâmetros deontológicos os profissionais ligados à fotografia têm lido para selecionar e veicular fotos em suas rotinas de produção? São os mesmos do passado analógico? De que forma as associações profissionais têm delimitado tais parâmetros éticos em seus estatutos? Dentro das instâncias de consagração, ou seja, dos concursos e prêmios voltados ao campo da fotografia jornalística, as regras e critérios de julgamento usados estão de fato abordando claramente o problema da manipulação fotográfica, fornecendo orientações seguras com relação ao permitido e ao vetado? Como esse problema reverbera na ação profissional do fotógrafo – nas questões de ordem deontológica e no *ethos* construído ao longo de sua história?

De antemão, percebemos que as facilidades de intervenção direta no conteúdo das imagens digitais têm exigido cada vez mais dos profissionais da fotografia novas responsabilidades ao traçar as “novas” fronteiras delimitadoras do que é permitido no trato com as imagens e do que ultrapassa os mais básicos princípios que regem a ética deontológica

do seu trabalho. Buscar compreender as movimentações de fronteiras entre o aceitável e o não aceitável, levantar e mapear essas delimitações são tarefas fundamentais em nossa pesquisa, pois elas se referem à manutenção do *status* de credibilidade das fotografias associadas à documentação, em particular as fotografias jornalísticas, e devem ser balizadoras do estatuto do profissional de imagem e do estatuto do seu trabalho no seio das organizações.

JUSTIFICATIVA

Como a história da fotografia nos mostra, a intervenção sobre a imagem – em um sentido amplo – é inerente ao processo de produção fotográfica. A opção por um determinado ângulo, lente, ou profundidade de campo já pode em muito alterar os modos de se perceber fotograficamente uma determinada cena, deslocando o contexto de sua significação e fazendo-a objeto de uma determinada interpretação desejada. As técnicas de pós-produção, através de tratamentos químicos e de exposições controladas à luz, no caso da fotografia analógica, completavam o processo de intervenção resultando na “imagem final”.

As inúmeras possibilidades de intervenção sobre uma imagem, sem dúvida, têm instigado a criatividade dos fotógrafos desde o surgimento da fotografia, abrindo uma gama de perspectivas discursivas para a fotografia e fazendo, por vezes, da imagem construída a força do discurso visual. Mas o uso indiscriminado de intervenções nas fotografias, sobretudo as de cunho documental, tem subvertido certezas, levando a sociedade a adotar uma postura extremamente cautelosa e vigilante em relação às imagens que nos cercam.

Como indicamos mais acima, certamente a manipulação afeta e pode ser identificada em todos os gêneros fotográficos – documentais ou não documentais –, mas ela os afeta de modo distinto. Convém salientar mais uma vez que, em geral, nos gêneros ficcionais, a manipulação fotográfica, ao contrário, tende a agregar um maior valor às imagens.

De modo diferente, as fotografias de cunho documental – que pretendem máxima fidelidade à realidade retratada – se desenvolvem, desde suas primeiras utilizações, procurando ao máximo adequar a tensão causada por escolhas subjetivas e intervenções laboratoriais, em cada época, aos marcos ético-regulatórios de sua deontologia (ou mesmo, por vezes, rompendo-os criticamente). Em sua fase analógica, determinados afrouxamentos relativos à construção técnica da mensagem fotográfica, tais como recortes, certas máscaras feitas no quarto

escuro, aperfeiçoamentos cromáticos, de contraste ou de brilho, eram tolerados sem que isso, para o público leitor, afetasse diretamente a credibilidade da informação contida em seu bojo. Para os profissionais envolvidos, esses recursos se caracterizavam como “tratamento fotográfico” e não como “manipulação” – em um sentido pejorativo ou negativo do termo – da imagem fotográfica.

Na fotografia, como vimos, existem inúmeros artifícios que são utilizados para alterar o sentido de uma imagem antes, durante ou depois do instante fotográfico: na pré-produção (por exemplo, com a montagem da cena, ou deslocamento de objetos para gerar melhores enquadramentos); no momento da produção da imagem (com uso de filtros sobre a lente) e na pós-produção (com recursos de tratamento químico e luminoso no “quarto escuro”, no caso da fotografia analógica, e uso de *softwares* de edição, na fotografia digital). Nossa pesquisa centrou-se apenas nos procedimentos utilizados na chamada pós-produção fotográfica, momento também denominado por ~~Santaella e Nöth~~ (2001) de “pós-fotográfico” e que será, daqui em diante, denominado por nós, a depender da situação, de “tratamento fotográfico” ou “manipulação fotográfica”. Voltaremos a esse ponto em diversas oportunidades ao longo desta tese.

Segundo o dicionário eletrônico *Houaiss* (2011), a palavra “manipulação”, dentre outros sentidos¹⁹, determina:

[...] manobra oculta ou suspeita que visa à falsificação da realidade, [...] operação manual de produtos químicos, [...] manobra pela qual se influencia um indivíduo, uma coletividade, contra a vontade destes (de modo geral, recorrendo a meios de pressão, tais como a mídia) [...]²⁰.

São inúmeras as acepções e usos da expressão “manipulação”, um amplo leque de significados que perpassa desde o campo das ciências naturais ao da crítica social. Com o

¹⁹ “O termo ‘manipulação’ e seus derivados provêm em todas as línguas ocidentais do latim *manipulus*, *manipulare*, *manipulatio*, *manipulator* [...]. Por isso seu significado original está relacionado com a idéia daquilo que se leva na mão ou do que pode ser contido na mão. A ação correspondente, *manipulare*, *manipulatio*, se referia, paralelamente, à ação e à arte de combinar ou manejar elementos para obter um resultado especial, distinto do que se podia esperar deles abandonados a si mesmos. Daqui a idéia de tratamento, elaboração, manejo e transformação que o homem fazia com suas próprias mãos [...].” Cf. Manipulação. Disponível em: <<https://manipulacao.wordpress.com/2010/11/30/conceito-de-manipulacao>>. Acesso em: 22 set. 2012. Dos diversos empregos dados ao termo “manipulação”, usaremos em nosso trabalho a acepção contemporânea do termo, que faz referência à técnica fotográfica e seu conteúdo informativo, bem ilustrada na definição do dicionário eletrônico *Houaiss*.

²⁰ Manipulação (verbete). HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico*. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>>. Acesso em 15 mar. 2011.

advento das ferramentas de edição digitais e suas diversas possibilidades de fraudar o conteúdo das imagens, a expressão “manipulação” ganhou novas dimensões no âmbito da fotografia, subvertendo os conceitos, já tão frágeis e polêmicos, de objetividade e verdade no fotojornalismo.

Há, agora, uma forte erosão na confiança depositada nas fotografias documentais. Isso não significa que antes o leitor não percebesse que os fotógrafos já manipulavam suas fotos, que a realidade não era em tons de preto e branco e que existia um mundo extrafoto (WHEELER, 2002), para além das bordas da imagem. Mas a tecnologia digital trouxe para a manipulação fotográfica a agilidade e a pervasividade para muito além de qualquer técnica laboratorial. E ainda, por produzirem alterações praticamente imperceptíveis para um leigo (modifica-se pixel a pixel, que é a menor unidade em uma foto), as ferramentas de edição tornaram as falsificações inteiramente críveis, ficcionalizando a realidade e borrando as fronteiras entre a notícia e a sátira, entre o factual e o imaginário.

Faz-se importante, neste momento, uma observação no que diz respeito às interferências pós-fotográficas no conteúdo de uma imagem, por servir de premissa a esta pesquisa: existem diversos níveis de interferência nessa fase da edição fotográfica, alguns dos quais são considerados manipuladores e estão relacionados a processos que adulteram e falsificam a essência de uma fotografia; outros remetem a procedimentos que os profissionais da área entendem como imprescindíveis (SOUSA, 1998 e 2004a; MOUTINHO, 2007; PINTO & SOUSA, 2007; WHEELER, 2002; IRBY, 2003) e que **não** são vistos como manipulação por supostamente não alterarem o significado daquilo que é mostrado. Tende-se a chamar essas interferências de “tratamento da imagem”.

Esse tipo de procedimento pode envolver um ajuste mínimo das cores, da luminosidade ou do brilho; o reenquadramento da fotografia; a eliminação de reflexos ou de poeiras e outras impurezas. Trata-se, em suma, de uma tentativa de aproximação da imagem registrada à realidade percebida pelo fotógrafo em campo, uma forma de compensar os limites técnicos inerentes ao equipamento de registro, mas, de toda forma, preservando a integridade do conteúdo (IRBY, 2003; SOUSA, 2004b). E é exatamente aqui que identificamos o problema central de nossa pesquisa: determinar se há e qual é o nível de clareza, para os profissionais hoje envolvidos com a fotografia jornalística, das fronteiras que separam o tratamento fotográfico da imagem (portanto, apenas um aperfeiçoamento técnico sem

distorções de conteúdo) e a manipulação digital, que tem trazido graves consequências relativas à ética profissional e para a credibilidade²¹ desse gênero fotográfico.

Nossa preocupação se volta para a questão da manipulação, tanto no âmbito dos efeitos que tal prática configura no contexto da construção de sentido da realidade social quanto das consequências trazidas para os profissionais envolvidos e para os próprios meios.

OBJETIVOS

Os objetivos para condução da pesquisa foram assim estabelecidos:

Geral

- Identificar a percepção e as práticas existentes, nas instituições jornalísticas, nas associações profissionais voltadas para a fotografia jornalística e nas instâncias de consagração (concursos e prêmios de fotografia), sobre a dimensão ética do uso das tecnologias digitais aplicadas à fotografia de imprensa, procurando entender a dinâmica do estabelecimento de uma nova ordem deontológica que dê conta das possibilidades e tensões abertas pela fotografia digital e pelos novos *softwares* de edição fotográfica.

Específicos

- Caracterizar as transformações por que passa a fotografia documental, em particular a fotografia jornalística, em função das transformações advindas da introdução das tecnologias digitais.

²¹ Por vezes, em nosso trabalho, as palavras “credibilidade”, “fidedignidade”, “objetividade” e “confiança” aparecem em relação de sinônimia. Reconhecemos que tais termos mantêm, cada um, um sentido específico. Em nosso texto, eles aparecem como sinônimos apenas no intuito de reforçar a qualidade de algo que é crível por ser imparcial, por se confiar na sinceridade e autenticidade de alguma coisa ou alguém que age sem subterfúgios ou preferências, portanto merecedor de crédito.

- Buscar entender se as várias instâncias de produção e circulação da fotografia jornalística documental podem estar determinando ou reconfigurando parâmetros deontológicos e se estão deixando claro para os profissionais da área (fotógrafos e editores) em que ponto as alterações em uma fotografia cruzam a linha do ético para o não-ético, do tratamento para a manipulação.
- Estabelecer, no bojo das classificações de gênero, o lugar da fotografia jornalística, enquanto uma variedade da fotografia documental.
- Examinar as transformações que a fotografia jornalística vem sofrendo, ao longo de sua história, especialmente na era digital, em suas relações com certos princípios fundamentais do jornalismo (clareza, precisão, objetividade, credibilidade, veracidade), através de uma recuperação e análise de questões históricas e filosóficas relacionadas ao estatuto da fotografia em sua função de representação do real;
- Delimitar tendências, possíveis flexibilizações e rigores formais relativos à edição de imagens digitais que estejam balizando a prática atual dos fotojornalistas.

Tomamos como ponto de partida o pressuposto de que as normas e diretrizes de atuação relacionadas ao desempenho do profissional dedicado à fotografia documental (jornalística, científica, documentarista e forense) e sua relação com os critérios de “exatidão, veracidade, credibilidade e objetividade” estão em permanente construção, pois as normas deontológicas não são definitivas ou estáticas, mas existem de forma dinâmica na prática social e podem ser buscadas, coletadas, analisadas e compreendidas.

HIPÓTESE

Nossa hipótese de trabalho postula que, uma vez desestabilizados os parâmetros deontológicos que regiam a fotografia documental analógica, concomitantemente ao estabelecimento das controvérsias relativas ao seu estatuto de representação do real, estaria em curso agora uma dinâmica de reconfiguração desses parâmetros, em função das novas

tecnologias. No caso específico de um de seus gêneros – o jornalístico – postula-se que existam espaços, tais como os manuais de redação, as regras de concursos e as normas das associações de classe, nos quais essas controvérsias estariam construindo novos parâmetros deontológicos, ajustados às novas possibilidades e às novas exigências de uma tecnologia que tem amplos efeitos sobre o campo. Tais espaços seriam aqueles em que essas controvérsias coalesceriam em termos de novos parâmetros, de uma nova ordem deontológica.

PERCURSO E FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Como já enunciarmos anteriormente, nosso problema de pesquisa abrange diversos âmbitos: História da Fotografia, gêneros fotográficos, a ética no jornalismo/fotojornalismo, além de aspectos gerais da Filosofia, relacionados com a representação do real, imagem e verdade, fidedignidade, credibilidade etc. Cada um desses aspectos se relaciona a amplas discussões especializadas, cujo aprofundamento estaria muito além das perspectivas e do escopo deste trabalho e das limitações do pesquisador. Buscamos apenas reconstituir as linhas básicas de cada uma dessas áreas temáticas, na medida mínima necessária para lançar luz sobre nossas questões mais específicas.

Em um levantamento preliminar, percebemos que várias linhas de abordagem e fundamentação teórica deveriam ser acionadas na construção da moldura essencial de nossa discussão.

A primeira linha aborda os aspectos relacionados à fotografia enquanto técnica de representação do real, sua história, a trajetória do momento analógico em direção ao digital e como a manipulação vem acompanhando esse curso, desde o seu surgimento. Tais aspectos são tratados no Capítulo 1, como uma recuperação de trajetória essencial, para que esteja bem situado o problema central de nossa pesquisa, em sua contemporaneidade, porém com os elementos de continuidade e potencialização que caminham lado a lado com processos mais diretamente caracterizáveis como de ruptura. Autores importantes da história da fotografia e do fotojornalismo fundamentaram esse capítulo (SOUGEZ, 2001; FREUND, 1995; SOUSA, 2004a; AMAR, 2007; BERSAK, 2006; ROUILLÉ, 2009; LAVOIE, 2010), dando-nos uma visão linear e mais aprofundada de como a manipulação imagética tem acompanhado a pro-

dução fotográfica desde os primeiros estabelecimentos da fotografia – quando esta ainda era vista – como “espelho do real”.

Ao traçarmos o percurso histórico, percebemos que a manipulação estava presente em todas as fases do processo fotográfico e perpassava todos os gêneros. Mesmo quando adotamos um recorte mais estreito, focado apenas nas manipulações realizadas na pós-produção, interesse de nossa pesquisa, a manipulação ainda se aplicava a todos os gêneros fotográficos indistintamente, mesmo que afetando a cada um de maneiras diferenciadas, uma vez que seus efeitos (éticos, estéticos, sociais etc.) são extremamente diversos em distintos gêneros fotográficos. Tal premissa nos obrigou a adentrar, ainda que para produzir definições/noções operacionais, o campo dos gêneros fotográficos e suas especificidades (Capítulo 2), mesmo cientes dos perigos que qualquer incursão a um campo tão controverso e polissêmico como o dos gêneros possa acarretar.

Dos gêneros que compõem a categoria das fotografias documentais, buscamos dar ênfase à fotografia jornalística que, levando em conta os traços distintivos dos diversos gêneros fotográficos elencados no Capítulo 2, é caracterizada (ao lado dos outros gêneros documentais) por uma maior vigilância no que se refere às questões ligadas à credibilidade, sendo negativamente afetada pela manipulação fotográfica, em função de suas estreitas relações com o real (Capítulo 3).

Importantes autores do campo dos estudos dos gêneros foram consultados, para subsidiar nosso entendimento e viabilizar a construção de uma classificação operacional que nos auxiliasse a fixar um recorte mínimo necessário à nossa pesquisa. Entre eles, destacamos Tzvetan Todorov e Richard Berrong (1976) que, já de saída, nos alertaram a respeito das dificuldades e do percurso eivado de controvérsias que iríamos percorrer em nossa busca por caracterizar os gêneros fotográficos. Outros autores nos ajudaram e nos orientaram na consolidação de nossa classificação do gênero jornalístico (PICAUDÉ, 2004; BAESA, 2007; SEIXAS, 2009).

Nas questões propriamente ditas dos gêneros fotográficos, deparamo-nos com uma bibliografia mais exígua, denunciando certa carência de publicações mais aprofundadas nesse âmbito. Aqui alguns autores foram fundamentais para o entendimento das constantes transformações que também afigem esse tipo de gênero (VILLASEÑOR, 2011; WHEELER, 2002; PEREA, 2010; SHAEFFER, 2004; ATENCIA-LINARES, 2013; SOJO, 1998) e de quão polissêmicas podem ser as classificações e categorias propostas.

Em relação ao quadro de categorização das fotografias por nós elaborado,

fundamentamo-nos mais diretamente nos trabalhos da pesquisadora Paloma Atencia-Linares (2013), que explora algumas questões de gênero relativas à capacidade ficcional das fotografias. Ela utiliza a nomenclatura *ficção* e *não-ficção*, como uma forma de classificar as obras fotográficas. Tal ideia se coaduna com a categorização proposta por Thomas Wheeler (2002), que também contribui para nortear a construção de nossa classificação operacional. O autor divide os gêneros fotográficos em categorias relacionadas às expectativas de veracidade dos leitores e ao contexto de publicação: os ambientes de fotografia *não-ficcionais*, que incluem as fotografias documentais publicadas na mídia; e fotografias *ficcionais*, mais abertas à manipulação, que, em geral, não afetam a expectativa de realidade dos leitores, e entre as quais vemos incluídos os gêneros de fotografias ligadas à expressão, à interpretação subjetiva do autor, a exemplo da fotografia fotoclubista²² ou da foto publicitária.

Partindo aqui, indicativamente, de tal dicotomia, nosso objeto de pesquisa diz respeito a publicações de cunho não-ficcional, mais precisamente aquelas que veiculam as fotografias documentais e em torno das quais são efetivamente construídas as expectativas de realidade em relação aos fatos e acontecimentos registrados. Essa expectativa está baseada no princípio de que o fotógrafo, ao produzir, por exemplo, uma fotografia jornalística ou científica, deve procurar ser um intermediário neutro e objetivo dos acontecimentos registrados, e que toda e qualquer alteração produzida para falsear essa intermediação refletir-se-á diretamente na credibilidade, consequentemente afetando princípios fundamentais que sedimentam as práticas desses gêneros de fotografia. “Toda fotografia produz uma ‘impressão de realidade’ que no contexto [da notícia] se traduz por uma ‘impressão de verdade’” (VILCHES, 1987, p.19), um efeito de sentido de verdade. Voltaremos a esses pontos em maiores detalhes no decorrer dos Capítulos 2 e 3.

Para uma reflexão mais aprofundada sobre os problemas éticos e deontológicos decorrentes da manipulação na categoria das fotografias documentais, foi necessário buscar, no percurso da fotografia, suas históricas relações estabelecidas, desde os primeiros instantes de seu surgimento, com o real e com a verdade.

A fotografia foi, desde o seu princípio, encarada como a técnica mais eficiente de

²² O objetivo do fotoclube é o de criar uma nova sensibilidade artística, com a quebra das regras clássicas de composição, uso do claro-escuro radical, ênfase nas linhas, ressaltando o caráter abstrato, geometrização dos motivos e quebra da integridade do processo fotográfico tradicional. O fotoclube constitui um espaço de troca de experiências fotográficas, em que há a preocupação de uma produção artística, a partir de um intercâmbio entre os vários fotoclubes existentes.

registro visual da verdade (SOUSA, 2004a; DUBOIS, 1994). Passou a superar outras técnicas de representação da realidade, como a pintura e a gravura, e os mais variados aspectos do mundo passaram a ser cada vez mais revelados através de sua suposta objetividade.

Alguns autores (ROUILLÉ, 2009; MACHADO, 1984, 1998; FONTCUBERTA, 1998) apontam que essa função de testemunha objetiva da realidade acabou por reduzir a fotografia ao seu funcionamento mais elementar, aprisionando-a à condição de simples registro de impressão luminosa, de índice, de puro automatismo, dessa forma distanciando a fotografia do seu papel mais fundamental de construtora social da realidade e de mediadora entre o mundo e os homens.

A verdade, imperativo intrínseco ao fotojornalismo, foi muito tempo considerada um pressuposto de todo tipo de fotografias. No Capítulo 3, procuramos distender essas relações que envolvem verdade, realidade e fotografia, transitando por entre as principais correntes ontológicas e buscando entender como a ideia de verdade, por um lado, estabeleceu-se e se consolidou na fotografia jornalística (pelo menos até os tempos digitais) e de como, por outro, foi se distanciando cada vez mais dessa obsessão em representar o real, até então vigente na fotografia do século XX.

Nossa pesquisa está também associada às questões ético/deontológicas que envolvem o fazer fotográfico no exercício da atividade de produção e circulação de informação jornalística. Nesse âmbito inscrevem-se tanto uma discussão histórico-conceitual dos preceitos éticos e deontológicos do campo profissional em estudo (Capítulo 4) quanto a realização de investidas empíricas (Capítulos 5 e 6) voltadas para o teste da hipótese estabelecida neste estudo.

Apesar de nossa investida tangenciar áreas de discussão específicas sobre ética no jornalismo, e mesmo aspectos gerais da filosofia, buscamos privilegiar o âmbito da prática: a ênfase maior foi dada à questão deontológica²³, ou seja, o modo prático como a questão da manipulação vem sendo percebida pelos profissionais, sobre o que se esperar do futuro das fotografias documentais em face dessas transformações e como isso vem se assentando em função da ética. Vale ressaltar que, por outro lado, entendemos que a ética há que se redimensionar, nesse domínio, diante dessas novas práticas.

²³ Segundo Hugo Aznar, “Códigos deontológicos (também chamados de códigos de conduta, de prática ou ética profissional) são documentos que contêm um conjunto mais ou menos amplo de critérios e normas de comportamento de caráter moral que formulam e comprometem-se a seguir aqueles que realizam uma determinada atividade profissional” (AZNAR, 1996, p.125)

Para dar conta dessas questões, alguns autores foram cruciais para o entendimento dos meandros que embasam e subsidiam os valores que se interiorizam e tornam as escolhas morais do agir cotidiano dos profissionais envolvidos com a documentação de nosso mundo, um patrimônio da profissão (KARAN, 2004; COSTA, 2009; FIDALGO, 2006; WHEELER, 2002; AZNAR, 1996; CAMPONEZ, 2009; LESTER, 1999a). Tornou-se obrigatória ainda a leitura, mesmo que em linhas gerais, de autores seminais do pensamento ético e moral, que nos auxiliaram a melhor conceituar e compreender os fundamentos filosóficos que determinam e orientam ética e deontologicamente o comportamento dos profissionais envolvidos com a prática fotojornalística: Aristóteles (PESSANHA, 1979), Kant (1980), John Mill (COELHO, 1979), Jeremy Bentham (1974) e John Rawls (1981).

Nos Capítulos 5 e 6, partimos para a investigação empírica, com o intuito de testar nossa hipótese de trabalho.

INDICAÇÕES METODOLÓGICAS

Entendendo que os métodos usados em uma pesquisa são um conjunto de decisões e opções particulares feitas ao longo de um processo de investigação (LOPES, 1990), optamos por um percurso metodológico acompanhado em todo o seu trajeto pela pesquisa bibliográfica, buscando teorias e metodologias associadas ao nosso problema, não somente para demarcar apropriadamente o tema, mas no intuito de propiciar novas perspectivas para além do senso comum.

Não pretendemos aqui estabelecer um completo relato do percurso metodológico seguido, uma vez que, ao longo do texto, elementos associados a métodos e técnicas são objeto de tratamentos específicos, à medida que o trabalho se apresenta, em suas várias etapas e capítulos. Optamos por não incluir um capítulo metodológico específico, que quebraria a sequência de leitura proposta no trabalho e isolaria os referenciais metodológicos dos lugares próprios em que foram acionados; preferimos diluir as considerações relativas à metodologia e técnicas ao longo dos capítulos, à medida que tal necessidade se foi apresentando. Cumpre, no entanto, estabelecer alguns parâmetros que nortearam os distintos momentos da pesquisa.

Como em qualquer trabalho acadêmico de maior extensão, um consistente levantamento do “estado da arte” de nosso objeto de pesquisa colocou-se como condição

necessária para podermos buscar – ainda que modestamente – produzir considerações críticas e, eventualmente, reflexões autônomas e originais sobre os tópicos pesquisados e os processos em análise, identificando e indicando convergências e divergências nas distintas abordagens, sugerindo caminhos para o prosseguimento e aprofundamento desse tipo de investigação. A construção dos Capítulos 1, 2, 3 e 4 obedeceu a tais critérios e a tal inflexão metodológica.

À pesquisa bibliográfica e sua apresentação, em forma crítica e reflexiva, associamos metodologias qualitativas de coleta de dados empíricos, fichas de observação e análise documental comparativa, a fim de colocarmos em teste a hipótese levantada no início deste percurso e refinada após o Exame de Qualificação a que nos submetemos, como parte dos requisitos para a formação doutoral.

Na parte empírica do trabalho, analisamos manuais de redação, normas de importantes veículos midiáticos e os regulamentos dos principais concursos e associações ligadas à prática e à fiscalização da fotografia de imprensa, mapeando critérios que possam vir a ser estabelecidos e que possivelmente têm norteado as práticas deontológicas em vigor e em debate.

Entre as variadas técnicas de investigação das quais as Ciências Sociais se valem, o recurso da análise documental representa uma ferramenta indispensável quando se trata de qualificar e quantificar as informações disponíveis, já reunidas ou organizadas, sendo um importante expediente complementar a outras formas de obtenção de dados, tais como a entrevista, questionários, fichas e roteiros de observação sistemática.

Na primeira etapa empírica do percurso metodológico, procedemos a uma coleta de dados através da observação sistemática²⁴ das normas dos principais concursos de fotografia jornalística (Capítulo 5). Nesse caso, criamos e utilizamos uma matriz de observação com alguns dos principais procedimentos relativos à edição fotográfica a serem observados (e.g. brilho, cor, corte, *dodging*, *burning* etc.), viabilizando uma avaliação das normas de todos os concursos incluídos no *corpus* de maneira sistemática e uniforme, garantindo uma maior objetividade dos dados coletados. Ao todo foram analisados 66 concursos nacionais e internacionais voltados principalmente para a fotografia jornalística, incluindo aqueles que são considerados como os mais importantes no campo das fotografias documentais, tais como o *World Press Photo*, o *Prêmio Latino Americano de Fotografía*, o *Magnun Expression*

²⁴ “A observação sistemática [...] é a que se realiza em condições controladas para se responder a propósitos, que foram anteriormente definidos. Requer planejamento e necessita de operações específicas para o seu desenvolvimento” (RUDIO, 1978, p.35).

Award, o *Prêmio Esso* e o *Photographer of The Year*, entre outros.

Um segundo momento do levantamento empírico centrou-se nos manuais de redação de diversos jornais e revistas nacionais e internacionais (Subseção 6.1). Demos preferência, nessa fase, aos veículos noticiosos impressos que, além de terem forte representatividade e tradição no meio, dispusessem de um manual de redação próprio e que, de alguma forma, o disponibilizassem aos seus leitores, para assim podermos estabelecer um ponto de partida na triagem de nosso *corpus* de trabalho.

Em nosso recorte metodológico, elegemos sete países, dentre os quais o Brasil, selecionados principalmente pelo potencial e tradição jornalísticos e representatividade política e geográfica. No Brasil, optamos por considerar a lista dos 50 principais jornais brasileiros de 2014, publicada pela Associação Nacional de Jornalistas (ANJ). Após uma filtragem que levou em conta os critérios de recorte apontados acima (manual próprio e disponível aos leitores – especificados em detalhe na Subseção 6.1 desta tese, foram pesquisados 30 instrumentos normatizadores de 27 empresas jornalísticas de sete países.

Buscamos identificar, no conteúdo desses manuais, quais normas têm regulado a atuação de fotógrafos e editores responsáveis pela publicação das fotos para, desse modo, termos uma visão mais ampla da prática e identificar possíveis regularidades do que já tem sido estipulado como parâmetro ético em relação às manipulações de conteúdo em imagens fotográficas no ambiente das redações.

Ainda, para uma maior abrangência de identificação das tendências, flexibilizações e rigores formais que possivelmente estariam delimitando a prática atual da fotografia jornalística, recorremos aos vários códigos deontológicos vigentes em associações de classe voltadas aos profissionais da área da informação (Subseção 6.2). Fotojornalistas têm à sua disposição várias associações espalhadas pelo mundo já consolidadas (e.g. ARFOC, ABI, NPPA, BPPA, ASMP, IFPA)²⁵, as quais, entre outras responsabilidades, buscam balizar o comportamento profissional dos fotógrafos que compõem seus quadros, fiscalizando-os e lhes fornecendo parâmetros de conduta.

Em função do compromisso que tais associações firmam com a sociedade, confiamos que a análise de seus códigos deontológicos nos permitiria enriquecer nosso levantamento de dados relativos às condutas éticas, indicando como tais associações têm guiado o comporta-

²⁵ Associação de Repórteres Fotográficos e Cinematográficos, Associação Brasileira de Imprensa, National Press Photographers Association, British Press Photographers' Association, American Society of Media Photographers, International Freelance Photographers Association.

mento dos profissionais a elas vinculados. Foram analisadas 22 associações ligadas à fotografia jornalística, oito do Brasil, duas da Argentina, sete dos EUA, uma da Inglaterra, duas da França, uma de Portugal e uma da Espanha. Os critérios desse recorte estão especificados na Subseção 6.2.1 desta tese.

Após a coleta das informações, partimos para a análise e interpretação dos dados obtidos, a fim de conhecermos de forma mais clara e mais bem delineada as questões relativas aos limites traçados – ou que estão sendo traçados – entre o que é considerado tratamento imagético e o que é considerado manipulação e, portanto, caracterizado como uma violação das regras éticas e deontológicas que cercam a atividade do fotógrafo profissional na área do fotojornalismo. O material coletado e sua análise permitiram também um teste eficiente da hipótese proposta.

1 DO ANALÓGICO AO DIGITAL: UMA BREVE HISTÓRIA DA MANIPULAÇÃO FOTOGRÁFICA

we should be aware that our unbounded faith in the integrity of the photograph is often rudely shaken, for, while photographs may not lie, liars may photograph.

(L. HINE)²⁶

A fotografia, surgida de um mosaico de experimentações desenvolvidas principalmente na primeira metade do século XIX, desenvolveu-se primeiramente num ambiente de consenso, muito em função do seu caráter extremamente mecânico, do automatismo de sua gênese, marcada por uma percepção apriorística de que, por ser fruto da técnica apenas, limitava-se a representar o mundo tal qual ele é. Era um instrumento apenas de reprodução do mundo exterior, uma simples técnica de registro objetivo e fiel da realidade, um documento de reprodução mimética, em que as primeiras utilizações demonstravam este caráter “único”.

O próprio Joseph Niépce, um dos “pais” da fotografia, buscava mais um aparelho técnico que o ajudasse a reproduzir fielmente as paisagens em sua pedra litográfica do que propriamente a invenção de uma nova técnica artística. Assim, viu-se rapidamente a fotografia ser investida de tarefas de caráter científico e documental. Suas primeiras utilizações comprovam essa visão inicial da fotografia como instrumento fiel de reprodução do real. Já em 1840 registravam-se as primeiras imagens astronômicas – uma foto da lua feita pelo professor John William Draper e as fotos das manchas solares efetuadas por Hippolyte Fizeau, em 1845, são alguns exemplos de que a ciência compreendeu rapidamente a utilidade e o potencial desse aparelho (SOUGEZ, 2001).

Essa noção elementar de objetividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade até então ausente em qualquer outro meio de reprodução. Mesmo ainda sendo uma técnica precária e limitada nos seus primórdios, a fotografia já se mostrava tecnologicamente mais fiel e precisa na produção de retratos, tão em voga no início do século XIX e, até então, exclusivos de poucos abastados. Rapidamente ela se tornou o método

²⁶ Lewis Hine, 1909, fotógrafo documental social do início do século XX (GAVARD, 1999, p.57).

adoptado por grande parte dos retratistas da época (Nadar, Le Gray, Disderi e Octavius Hill entre outros). Por seu caráter extremamente mecânico, a fotografia passou a ser a técnica mais adequada para se documentar a nascente sociedade industrial.

Como duvidar da sua objetividade diante de documentos tão fiéis à realidade que surge diante de nossos olhos? Os retratos não são mais simples representações suscetíveis à sensibilidade e interpretação do artista. São registros diretos captados pela reflexão da luz, que não é mais vista e representada, mas sim captada e revelada nos mais ínfimos detalhes.

Mas, em paralelo a essa visão objetivista, há uma corrente de fotógrafos (SOUGEZ, 2001) que passam a perceber a fotografia como algo para além de um simples análogo, de mera reprodução mecânica da realidade – que a fotografia, “eminentemente codificada sob todos os pontos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético etc.” (DUBOIS, 1994, p.37), tem também vocação artística.

[...] vamos assistir ao desenvolvimento de diversas atitudes que vão todas no sentido de um deslocamento desse poder de verdade, de sua ancoragem na realidade rumo a uma ancoragem na própria mensagem: pelo trabalho (a codificação) que ela implica, sobretudo no plano artístico, a foto vai se tornar reveladora da verdade interior (não empírica). É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade. (DUBOIS, 1994, p.43)

Nessa dicotomia, que se apresentará mais adiante também no cinema – os primeiros filmes produzidos foram tão somente documentais, a exemplo do *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, produzido pelos irmãos Lumière, e foi somente seis anos após, com a exibição de *Le Voyage dans la Lune*, de Georges Méliès, que se iniciou a ficção no cinema –, fica clara a oposição entre a função documental, técnica, filtro “neutro da realidade” visível, e a arte, a atividade humana, produto da sensibilidade, do imaginário. Trata-se de uma dicotomia aparentemente natural na evolução do processo: de um lado a documentação, gerando fotografias não-ficcionais, e do outro a arte, trazendo para o conteúdo das fotografias um mundo ficcional como uma negativa da verossimilhança. O nó górdio de tudo isso, como veremos através de várias angulações no decorrer desta tese, é que a separação entre essas duas categorias está longe de ser clara e distintamente delimitada.

1.1 A FOTOGRAFIA DESAFIA A NOÇÃO DE REALIDADE

Apesar de grande parte dos artistas dos fins do século XIX negar qualquer valor artístico à fotografia, dentre eles Charles Baudelaire, Puvis de Chavannes, Ingres, Jean-Baptiste Isabey e Hippolyte Flandrin (SOUGEZ, 2001, p.221), a tentação de se aproveitar do efeito de real e da expectativa de veracidade por parte do leitor em relação ao dispositivo fotográfico surge concomitante ao nascimento da fotografia. No mesmo ano em que se comemora a invenção da fotografia, 1839, um gravador suíço chamado Johann Baptist Isenring, numa tentativa de dar aos daguerreótipos uma aparência mais realista, introduz os primeiros retoques pós-fotográficos, corrigindo riscos nas placas e olhos desfocados pelas baixas velocidades de obturação (GAVARD, 1999). Mais tarde, em 1855, o fotógrafo Franz Hampstangl, considerado o inventor da técnica do retoque, causaria sensação em uma exposição na França, onde expôs duas versões de um mesmo retrato: uma retocada e a outra não. “É o começo da sua degradação [da fotografia] pois, uma vez que seu emprego inconsiderado e abusivo elimina todas as qualidades características de uma reprodução fiel, ele despojou a fotografia do seu valor essencial” (FREUND, 1995, p.75).

O retratista Disderi, fiel adepto à técnica do retoque, chega a publicar uma estética da fotografia em *L'Art de la Photogaphie*, dessa forma definindo as qualidades que uma boa fotografia deveria ter: “1º Fisionomia agradável; 2º Nitidez geral; 3º As sombras, meios-tones e os claros bem pronunciados, estes últimos bem brilhantes; 4º Proporções naturais; 5º Detalhes nos negros; e 6º Beleza!” (FREUND, 1995, p.76).

Em 1840, Hippolyte Bayard produz a primeira falsificação de que se tem notícia na história da fotografia, simulando um autorretrato de seu suicídio (*The drowned man*, 1840 – FIGURA 6). Sua intenção na época foi mais a de protestar contra a injustiça que ele acreditava ter sido cometida contra seu trabalho²⁷ do que propriamente a de ludibriar quem quer que seja (WHEELER, 2002; AMAR, 2007; SOUGEZ, 2001).

²⁷ Hippolyte Bayard desenvolveu seu próprio método de produção de fotos, denominado processo positivo direto. Ele alegou ter inventado a fotografia mais cedo do que Louis Daguerre, na França, e Fox Talbot, na Inglaterra, mas foi convencido por François Arago, amigo pessoal de Daguerre, a protelar o anúncio de sua invenção, perdendo assim o mérito da descoberta da fotografia. Cf. The nonist. Disponível em: <http://theonist.com/index.php/thelonist/permalink/self_portrait_as_a_drowned_man>. Acesso em: 11 mai. 2011.

Começam a surgir os mais variados tipos de interferência na imagem, tais como deslocar ou retirar objetos ou pessoas do enquadramento registrado, apagar conteúdos ou acrescentar elementos antes inexistentes. Tais intervenções acabam por ameaçar a noção da fotografia como documento “fiel” da realidade. Não se trata mais de uma melhoria técnica na busca de compensar as limitações do processo; o observador agora passa a ser transportado a um mundo transformado, a uma realidade distorcida e nem sempre familiar. Fatos começam a se confundir com ficção e continuamente ameaçam minar certezas estabelecidas.

Figura 6- *The drowned man*, de Hippolyte Bayard, 1840



Fonte: Muratgermen. Disponível em: <http://people.sabanciuniv.edu/muratgermen/history-of-photography/the_photo_book/Hippolyte%20Bayard-The%20Drowned%20Man-1840.jpg>. Acesso em: 7 ago. 2012.

Longe de ter apenas a intenção de somente realçar as características de realidade em seu trabalho, em 1862, William H. Mumler, um gravador de joias de Boston, nos EUA, através de uma técnica chamada de “dupla exposição fotográfica”, afirmava ter conseguido

register as almas de entes queridos já falecidos que cercavam o fotografado (FIGURA 7), forjando a ideia de que os espíritos estavam o tempo todo à nossa volta, mas que só a sensibilidade fotográfica tinha a capacidade de captá-los. A manipulação enquanto fraude, embuste deliberado e com fins lucrativos, entrava para a História da Fotografia. Mumler foi desmascarado mais tarde. Julgado em 1869 e com a carreira arruinada, morreu na miséria (KAPLAN, 2003).

Figura 7 - Mary Todd Lincoln com o "fantasma" de seu marido Abraham Lincoln



Fonte: Lincoln's ghost (verbete). Wikipedia: the free encyclopedia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Lincoln's_ghost>. Acesso em: 14 ago. 2012.

Já nas primeiras utilizações da fotografia para fins de registro documental surgiu a censura e a manipulação do conteúdo visual para fins políticos e ideológicos. O fotógrafo Roger Fenton, em 1855, sob forte recomendação da rainha Vitória – de que evitasse imagens que de alguma forma ferissem a sensibilidade vitoriana da época – retornou da guerra da

Criméia (1853 a 1856), trazendo cerca de 360 placas em colódio úmido²⁸ que retratavam uma falsa ideia do que foi o horror daquela guerra. Nas elas são representados apenas soldados e oficiais posando (FIGURA 8) por detrás das linhas de fogo, e devastados campos de batalha crivados de balas de canhão, porém privados do elemento humano (FABRIS, 1991; FREUND, 1995).

Com as chapas de Fenton e a técnica do colódio, inaugurou-se a fotografia voltada para a informação, como documento contributivo para a expansão da área do visível, erigindo um novo inventário do real e trazendo para dentro da segurança dos lares a exterioridade ameaçadora do mundo. “O mundo começa a transformar-se em imagem” (ROUILLÉ, 2009, p.101).

Figura 8 - Sir George Brown e sua equipe antes do Cerco de Sebastopol 1854-1855



Foto: Roger Fenton

Fonte: The Telegraph. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/ukraine/10675182/In-pictures-Roger-Fentons-historic-Crimean-War-photographs.html?frame=2841316>>. Acesso em: 26 jul. 2012.

Uma das primeiras disciplinas a se beneficiar do caráter testemunhal do registro

²⁸ Colódio úmido - processo de fazer negativos em vidro, apresentado pelo inglês Frederich Scott Archer. Em vez de albumina, Archer usou como ligante dos sais de prata uma substância chamada colódio, um líquido viscoso, que depois de seco forma sobre o vidro uma película transparente e impermeável. O processo aliava uma excelente definição a uma maior sensibilidade à luz, permitindo retratos mais naturais, realizados em poucos segundos ou frações de segundo, substituindo rapidamente a técnica da daguerreotipia. Cf. LUPA - Luis Pavão Ida. Disponível em: <<http://www.lupa.com.pt/site/ficheiros/09051504258.pdf>>. Acesso em: fev. 2012.

fotográfico foi o jornalismo. As imagens trazidas da Guerra Civil Americana deram, pela primeira vez, uma ideia concreta dos horrores de uma guerra. O fotógrafo Matthew Brady e seus colaboradores produziram centenas de negativos em vidro, retratando vividamente o desespero das famílias, terras incendiadas, corpos inchados e em decomposição espalhados pelos campos de batalha, imagens com tamanha preocupação com a objetividade que conferiram a esses documentos um valor histórico excepcional. Dessa forma, vemos que o jornalismo começa a utilizar as fotografias, aproveitando-se do efeito-verdade atrelado à crença, da época, de que uma imagem não mente. Paradoxalmente, porém, percebe-se que alguns fotógrafos começam a se servir dessa crença para construir certas “verdades” a serviço de ideologias, governos, políticas ou mesmo para atender às intenções subjetivas e estéticas próprias (SOUZA, 2004a).

Durante a cobertura da Guerra de Secesão (1861 a 1865), Alexander Gardner teria posicionado o corpo de um soldado morto para produzir a foto intitulada *Home of a Rebel Sharpshooter* (FIGURA 9). Gardner também teria usado esse mesmo corpo em outra famosa foto, *A Sharpshooter's Last Home* (FIGURA 10). Trata-se de um dos primeiros casos historicamente registrados de manipulação pré-fotográfica no documental: a comparação das duas fotos não deixa dúvidas quanto aos procedimentos. Já entendendo a importância que os objetos de cena têm como elemento contextual, Gardner montava as cenas e posicionava o seu próprio rifle junto aos corpos, criando dessa forma uma maior associação entre um corpo caído e a tragédia da guerra. Era a busca por um maior grau de verossimilhança ou simplesmente uma forma de atender às publicações da época que exigiam, cada vez mais, fotos sensacionalistas, no intuito de aumentar as vendas? (SOUZA, 2004a; SOUGEZ, 2001).

Figura 9 - *Home of a Rebel Sharpshooter*, Alexander Gardner, 1863



Fonte: American Treasures of the Library of Congress. Disponível em: <<http://www.loc.gov/exhibits/treasures/trm051.html>>. Acesso em: 12 abr. 2012.

Figura 10 - *A Sharpshooter's Last Home*, Alexander Gardner, 1863



Fonte: Western Maryland Gallery - James C. Groves.
Disponível em: <<http://www.jamescgroves.com/henry/hcphtotos.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2012.

A própria forma de reproduzir as fotografias em jornais e revistas em meados do século XIX, através da xilogravura e da litogravura, permitia aos gravuristas, geralmente bem distantes dos acontecimentos, incluir ou retirar da cena o que bem lhes aprouvesse (FIGURA 11). Ademais, novas técnicas de manipulação do conteúdo fotográfico foram desenvolvidas nos primórdios do século XX. Fotos reencenadas, altamente retocadas, compostas através de colagens, conhecidas como *composograph* (recorte e colagem de várias imagens, fotos ou desenhos, para produzir uma nova imagem), ou produzidas com o emprego de técnicas mais sofisticadas como a da metamorfose, mais conhecida como *morphing*²⁹, foram se tornando cada vez mais comuns.

Figura 11 - Reprodução no *Harper's Weekly*, xilogravura, 1865³⁰



Fonte: Civil War Newspaper. Disponível em: <<http://sites.google.com/site/eightwhitesocialstudies/the-civil-war/civil-war-newspapers>>. Acesso em: 15 abr. 2012.

Um dos mestres na técnica do *composograph*, e provavelmente seu inventor, foi o fotógrafo Oscar Rejlander; em 1860 ele já produzia uma fotografia que desafiava as baixas

²⁹ *Morphing* de imagens é uma técnica de processamento de imagem usada para calcular uma transformação, ou “metamorfose”, a partir de uma imagem para outra. O processo é chamado de *morph* (metamorfose) em termos abreviados. A ideia é criar uma sequência de imagens intermediárias, que uma vez colocada em conjunto com as imagens originais, representam a transição de uma imagem para a outra. Cf. JOTA V MULTIMEDIA. Disponível em: <<http://jotavmultimedia.blogspot.com/2010/11/o-que-e-morphing.html#ixzz1GgGAYxxu>>. Acesso em: 20 mar. 2011.

³⁰ Esta é uma reprodução da foto feita por Alexander Gardner em 1863 (FIGURA 11).

velocidades de obturação da época, “congelando”, através de artifícios na pré-produção, um objeto atirado ao ar, como vemos na foto *Street urchins tossing chestnuts* (FIGURA 12) (LESTER,1999). Podemos dizer que Rejlander foi o precursor da fotomontagem e de um recurso muito utilizado nos tempos do digital, o *Ctrl+X / Ctrl+V* (recortar e colar). Sua obra *The Two Ways of Life* (1857) foi derivada da composição de mais de 30 negativos separados, resultando em uma impressão em composite³¹ de aproximadamente 76 cm x 40 cm (FIGURA 13). Sua técnica perpetuou-se na fotografia, tendo sido usada por diversos fotógrafos em várias fases, como nos anos 1920, em fotomontagens de construtivistas, surrealistas, dadaístas e futuristas. “É melhor exemplificada pelo trabalho de artistas como Lazlo Moholy-Nagy, Christian Schad, Rodtchenko Alexander, Man Ray e, especialmente, John Heartfield (1891-1968) que usou fotomontagens para criticar a Alemanha nazista na década de 1930” (GAVARD, 1999, p.43)³².

Figura 12 - *Street urchins tossing chestnuts*, Oscar Rejlander, 1860



Fonte: Eastman Museum - online collections. Oscar Gustav Rejlander. Disponível em: <<http://www.geh.org/fm/rejlander/HTMLSRC/m198117910011.jpg.html>>. Acesso em: 28 abr. 2012.

³¹ Composite fotográfico pode ser traduzido como uma fotomontagem.

³² “It is best exemplified by the work of artists such as Lazlo Moholy-Nagy, Christian Schad, Alexander Rodtchenko, Man Ray, and especially John Heartfield (1891-1968) who used photomontages to criticize Nazi Germany in the 1930s.”

Figura 13 - *The Two Ways of Life*, Oscar Rejlander, 1857



Fonte: Combination printing (verbete). Wikipedia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Combination_printing>. Acesso em: 12 abr. 2012.

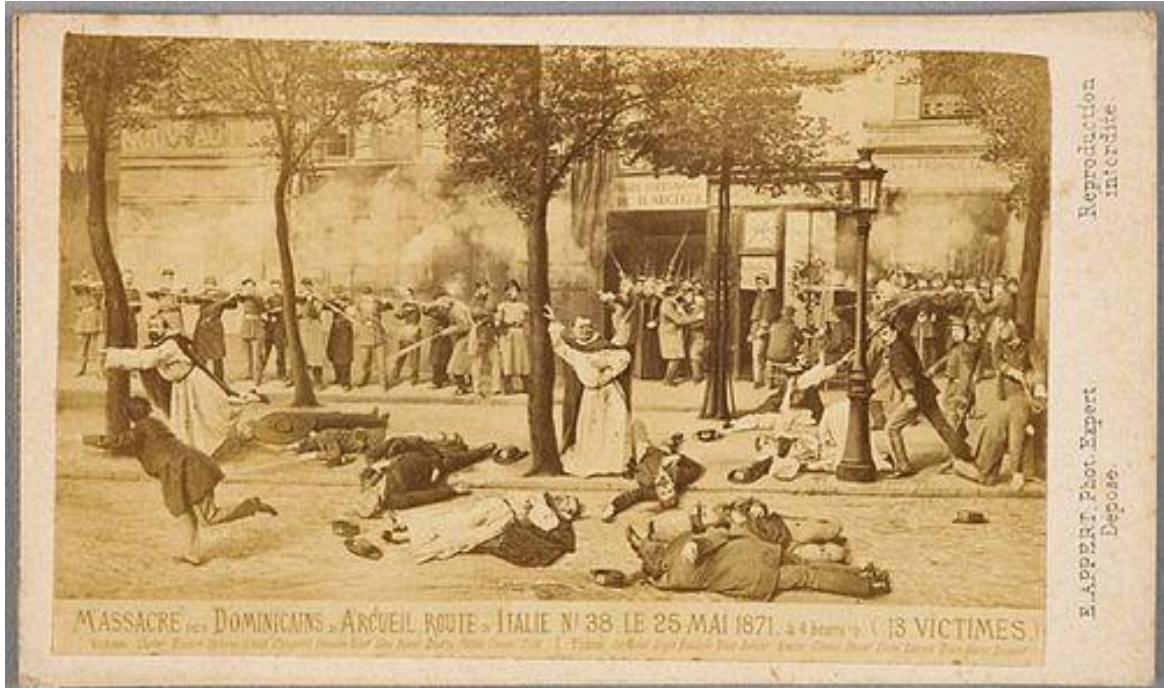
A mesma técnica da fotocomposição foi utilizada poucos anos depois, na cobertura da Comuna de Paris (1871), quando montagens de Liébert foram publicadas em jornais como o *L'Illustration* e o *Le Monde Illustré* (FIGURA 14), a partir de fotografias dos revoltosos, como se de fato fossem relatos dos acontecimentos (AMAR, 2007; SOUGEZ, 2001).

Essas montagens falsificaram a realidade, adulterando fatos históricos. As fotografias da revolta, produzidas em grande parte por Eugène Appert, foram utilizadas mais tarde para identificar e condenar à morte os sublevados que posaram ingenuamente para as lentes do fotógrafo.

Foi na revolta da Comuna de Paris que surgiram, pela primeira vez, a informação gráfica truncada (SOUSA, 2004a, p.42) e as primeiras manifestações contrárias e esse tipo de deturpação da realidade. Tais são as críticas na época, mesmo que vindas de grupos minoritários, que o próprio Rejlander, em uma carta a Robinson, escreveu: “Estou cansado de fotografia-para-o-público, particularmente fotos compostas, pois não pode haver nenhum ganho e não há nenhuma honra, só objeção e deturpação” (GERNSHEIM apud LESTER, 1999, p.92)³³

³³ "I am tired of photograph-for-the-public, particularly composite photos, for there can be no gain and there is no honor, only cavil and misrepresentation".

Figura 14 - Massacre des Dominicains d'Arcueil (fotomontagem de Eugène Appert), 1871



Fonte: OCA - BA (Hon) Degree Blog for Mike, 20/02/2015. Disponível em: <<https://nott249.wordpress.com/2015/02/20/dpp-reflections-29-ethics-of-image-manipulation>>. Acesso em: 6 mai. 2012.

Já em fins do século XIX, tem-se registro dos primeiros indícios de uma preocupação relativa a problemas éticos na fotografia. Em 1890, em um artigo intitulado “The Ethics of Hand Cameras”, Henry Harrison Suplee mostra sua indignação contra a proliferação de fotógrafos que, sem qualquer autorização, registram as ações dos indivíduos. Ele lamentou “a tentação de se fotografar tudo e qualquer coisa, independentemente do consentimento ou da vontade do sujeito, e em muitos casos, sem sequer informar-lhe que ele está sendo fotografado”³⁴ (LAVOIE, 2010, p.3).

Da mesma forma, esse comportamento dos fotógrafos, considerado demasiadamente intrusivo, é condenado por um autor desconhecido em um artigo publicado em 1899, no *American Journal of Photography* (LAVOIE, 2010, p.2). O autor, um defensor *avant la lettre* do direito de imagem, denunciava a invasão de privacidade e a indecência de uma foto em que aparecia – ilicitamente – um casal se beijando em um parque da cidade. Portanto, percebemos a séria preocupação, já naquela época, com os excessos, especialmente no que diz respeito a violações de privacidade relacionadas ao jornalismo visual.

³⁴ “[...] la tentation de photographier tout et n’importe quoi, sans égard au consentement ou à la volonté du sujet, et dans plusieurs cas sans même l’informer qu’il a été photographié”.

1.2 A MANIPULAÇÃO RUMO AO SÉCULO XX

Com a evolução da técnica e dos conceitos, a fotografia acabou por se polarizar em duas vertentes mais marcantes, a da expressão formal e a dos conteúdos semântico-sociais (VILCHES, 1987). Num polo, localiza-se a expressão individual, a subjetividade do autor, as fotografias nas quais se privilegiam a estética e a expressividade artística; no outro polo, a precisão da mensagem, a objetividade e transparência da fotografia documental com significado único³⁵ e claro.

Novamente observamos um caminho dicotômico. Por um lado, a fotografia libera-se do compromisso mecânico do registro objetivo e segue em direção ao picturalismo³⁶, em um mimetismo com a já consagrada técnica da pintura, quando o que importa são os efeitos estéticos, a pouca nitidez, a valorização do *flou* apontando – no início dos anos 90 do século XIX – os rumos da fotografia artística (ROUILLÉ, 2009). Por outro, vemos a fotografia cada vez mais no papel de registro fiel dos acontecimentos, a síntese dos fatos, o instante único sem efeitos especiais, buscando o nítido, o preciso da informação, desenhando os rumos da fotografia de informação, da fotografia como documento.

Inovações técnicas relativas aos tempos de obturação, com filmes mais sensíveis e óticas mais luminosas, somadas a formatos menores das câmeras fotográficas, contribuíram para uma mais precisa captura do instante, o flagrante, o registro do momento fugaz, elementos tidos como fundamentais para a conformação da fotografia jornalística (AMAR, 2007). Apesar de ilustrações impressas gravadas a partir de originais fotográficos figurarem em jornais e livros desde 1842 (AMAR, 2007), foi com a invenção do processo de impressão

³⁵ A questão das relações entre a fotografia e o efeito de verdade dando, supostamente, um sentido único e inequívoco a uma foto será discutida em capítulo à parte.

³⁶ “Os picturalistas advogavam que a fotografia deveria ser entendida como uma das belas artes, mas que, para o ser, deveria aproximar-se compositiva e tematicamente à pintura. A estética da representação picturalista por vezes, parece, prenhe de algum impressionismo, manifestando-se sobretudo nos efeitos de atmosfera e clima, nos efeitos de luz e na naturalidade dos sujeitos” (SOUZA, 2004b, p.28).

*halftone*³⁷ – em 1878, mas apresentado pela primeira vez em 1880, no periódico *New York Daily Graphic* – que realmente uma fotografia pôde ser impressa junto com o texto. “O *halftone* veio emprestar ao fotojornalismo a base tecnológica que faltava para conquistar um lugar ao sol na imprensa” (SOUSA, 2004b, p.44).

Rapidamente a fotografia conquista seu espaço na imprensa diária e, já no início do século XX, a expectativa revelada pelo público em relação aos acontecimentos registrados pelos primeiros fotojornalistas e estampados em jornais principalmente na Europa e nos Estados Unidos ajuda a consolidar o mercado. A indústria da notícia não demora a perceber que o elemento fotográfico informativo tem grande força e aceitação pelo público leitor e que abre inúmeras possibilidades discursivas, informando, interpretando e contextualizando o fato. Também não se demora a perceber que a fotografia serve perfeitamente “à manipulação e à propaganda, ajudando a controlar as populações e direcionar e estimular seus ódios e afetos” (SOUSA, 2004).

Desde os primórdios da fotografia, busca-se, através de montagens, criar evidências fotográficas da existência de coisas que de fato nunca existiram. Seres monstruosos, fantasmas, animais mutantes e gnomos são enunciados como evidências e usados para criar a crença de que, de fato, essas coisas existem ou pelo menos existiram. Um exemplo emblemático do começo do século XX foram as famosas fotografias de fadas criadas pelas primas Elsie Wright e Frances Griffiths, que conseguiram, desde 1917, ludibriar inúmeras pessoas, inclusive o espiritualista Arthur Conan Doyle (criador de Sherlock Holmes), que interpretou aquelas fotos como uma evidência da existência desses seres mitológicos (FIGURA 15).

“Existe então uma simetria dos usos. Fotografias honestas podem ser usadas legitimamente e efetivamente para mostrar-nos que uma determinada coisa realmente existe. Mas fotografias manipuladas podem ser usadas para criar ilusões de existência”³⁸ (MITCHELL, 1994, p.196). Portanto, o retoque, a alteração, a supressão e a inclusão de elementos nas imagens, como temos visto, não eram nenhuma novidade no momento em que

³⁷ O *halftone plate*, ou chapa de meios-tons, ampliou o uso das fotografias em livros, revistas e jornais. Basicamente esse processo convertia a fotografia em uma série de pontos sobre uma tela, de acordo com os tons originais. Depois a tela era passada para uma chapa de impressão e prensada junto com os tipos das letras, os altos e baixos relevos da chapa acompanham os meios-tons da foto e os tipos do texto escrito, permitindo que finalmente uma fotografia fosse impressa associada a um texto. Para maiores informações sobre o processo *halftone*, consultar *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*, Halftone (STULIK; KAPLAN, 2013).

³⁸ “There is, then, a symmetry of uses. Straightforward photographs can be used legitimately and effectively to show that things exist. But mislabeled or manipulated photographs can be used to create illusions of existence”.

surgem as primeiras reportagens fotográficas impressas em jornais e revistas, no princípio do século XX.

Figura 15 – As fadas de Elsie Wright e Frances Griffiths, farsa desmistificada só em 1982



Fonte: Ceticismo Aberto. Disponível em: <<http://www.ceticismoaberto.com/fortianismo/1965/fotos-de-fadas-elsie-wright-e-frances-griffith>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

Em 1897, o *New York Tribune* foi praticamente o primeiro jornal a imprimir textos e fotografias em suas edições, mas o processo de impressão de fotografias em jornais só ganhou força nos primeiros anos do século XX (AMAR, 2007). Em 28 de janeiro de 1904, o *Daily Mirror* se transformou em *The Daily Illustrated Mirror*, dando grande ênfase à fotografia em suas publicações; em abril do mesmo ano ele retoma o nome *Daily Mirror*, mas mantém a característica das imagens impressas. O diário foi pioneiro no processo de impressão de fotografias – no dia seguinte ao seu lançamento, anunciava: “Este é o primeiro jornal a produzir imagens no processo *halftone* em uma máquina de impressão rotativa e o sucesso

nessa direção veio somente depois de longos e caros experimentos”³⁹.

[...] nas rotinas produtivas da alvorada do século insere-se o elemento fotográfico informativo, a informação ‘fotovisual’, pese embora a redundância. O público pede. As empresas adaptam-se. A procura cresce. E, como ‘a necessidade aguça o engenho’, a técnica avança. O fotojornalismo caminha ao encontro das condições empresariais, culturais e tecnológicas que lhe possibilitarão [...] tentar converter-se num elemento informativo independente e ativo, contemporâneo e múltiple, deixando o empirismo oitocentista e o seu recato de fidelidade ao objeto real. (SOUSA, 2004a, p.69).

A procura cada vez maior por fotografias impeliu a indústria da informação visual e, entre os fins do século XIX e começo do século XX, surgiram inúmeros jornais e revistas ilustrados: em 1910 apareceu o *Excelsior*, de Pierre Lafitte; em 1913, a revista *Collier's*; em 1919 surge o *Illustrated Daily News*, entre outros.

Isso não aconteceu apenas na Inglaterra e na Europa. Jornais como o *The New York Daily Graphic*, o *New York Post* e o *Boston Evening Transcript* incentivaram outras empresas jornalísticas nos EUA a investirem maciçamente no processo *halftone*, publicando cada vez mais fotos em suplementos especiais. Com o aparecimento dos primeiros tablóides, ou seja, do jornalismo “sensacionalista”⁴⁰, com o jornal *World*, de Joseph Pulitzer, e da chamada imprensa “marrom”⁴¹ do *New York Journal*, de Randolph Hearst, a fotografia garantiu um novo e maior espaço na imprensa.

Por outra parte, o “[...] generoso uso de imagens, incluindo fotografias forjadas e pouco fiéis” (SOUSA, 2004b, p.46) desses jornais sensacionalistas levou ao surgimento dos chamados *quality papers*, como os jornais *The New York Times* e o *New York Tribune*, com os quais a qualidade das fotos e o rigor na apuração das notícias se tornaram marcas distintivas de um novo jornalismo, estabelecendo algumas das primeiras convenções da reportagem fotográfica e transformando a fotografia em *news medium*, associada cada vez mais ao texto escrito.

O fotojornalismo, na virada do século, desenvolveu-se num momento em que os leitores estavam mais impressionados com o fato de uma fotografia poder finalmente aparecer em um jornal ou revista do que interessados pelo conteúdo dessa foto. Foi uma época

³⁹ “This is the first paper to produce photographic half-tone pictures on a rotary printing machine and success in this direction has only come after long and expensive experiments”. Cf. The British Journalism Review. Disponível em: <http://www.bjr.org.uk/data/2003/no3_wright>. Acesso em: 12 abr. 2012.

⁴⁰ Conhecido como *Muckracker journalism*.

⁴¹ *Yellow journalism*.

inundada por produtos da imprensa e manipulada pelos editores que, na disputa pelo mercado, mostravam poucas preocupações com a ética (LESTER, 1999). A moralidade do fotojornalismo era um conceito ainda instável, cujos primeiros relatos e queixas só começam a aparecer no final do século XIX, embora que de uma forma ainda não legal. Charges eram publicadas na imprensa em geral, condenando violações da vida privada cometidas por fotojornalistas, “a prática do fotojornalismo ainda se apresenta[va] como uma atividade licenciosa” (LAVOIE, 2010, p.2)⁴².

Em julho de 1904, o jornal *The Independent*, em um editorial sob o título “The Ethics And Etiquet of Photography”, alertava aos turistas que eles deveriam ter cuidado ao fotografar quando fossem à Alemanha, devido a uma nova lei, de 1º de julho, que proibia fotografar qualquer pessoa ou propriedade sem autorização expressa (GROSS, KATZ e RUBY, 1988).

Disputas de mercado e interesses ideológicos eram estrategicamente utilizados, tanto por fotógrafos quanto pelos editores, para adulterar e manipular o sentido das fotografias através das mais variadas técnicas. “No *New York Journal*, por exemplo, os fotógrafos chegavam a alterar fotos de pessoas conhecidas para que essas passassem por desconhecidas; as fotos serviam para ilustrar narrativas diversas, como crimes” (SOUSA, 2004b, p.47).

Multiplicavam-se os casos de manipulação nos anos 20 e 30 do século passado. Em 1924, quando fotógrafos foram impedidos de cobrir um importante julgamento da época, o jornal *Evening Graphic* decidiu montar uma representação fotográfica usando vinte imagens diferentes, um *composograph* sobre o julgamento, que foi estampado na primeira página do jornal (FIGURA 16). Embora a imagem hoje possa ser considerada eticamente condenável, os leitores adoraram e a circulação cresceu 500% do dia para a noite. Foi na época taxada por um editor de jornal como “a mais chocante imagem-notícia já produzida pelo jornalismo novaiorquino. O aspecto ‘chocante’, provavelmente tinha a ver com a colocação de uma mulher quase nua na capa e não por sua técnica de cortar-e-colar...”⁴³ (BERSAK, 2006, p.19).

⁴² “La pratique du reportage photographique se présente comme une activité licencieuse”.

⁴³ “the most shocking news-picture ever produced by New York journalism.” The “shocking” aspect presumably had to do with putting an almost-nude woman on the front page but not for its cut-and-paste technique...”.

Figura 16 - *Composograph* do jornal *Evening Graphic*, julgamento de Alice Rhinelander, 1924



Fotos: Henry Grogin. This Public Address. Disponível em: <<http://thispublicaddress.com/tPA2/2002/11/composograph.html>>. Acesso em: 6 ago. 2012.

Destarte, vemos que as mais diversas técnicas passaram a ser utilizadas como forma de falsificar uma fotografia; o artifício da elisão, por exemplo, foi adotado por inúmeros regimes políticos autoritários. Um dos mais notórios exemplos está nas fotos em que importantes comissários de Josef Stalin começaram a ser apagados (FIGURA 17) e, assim, excluídos da história de seu país. “Stalin ordenou que se alterassem várias fotos onde apareciam os grandes e verdadeiros protagonistas da Revolução de Outubro e que o incluíssem nas tomadas”⁴⁴ (ARDILA; MÉNDEZ, 2011, p.30).

Atitudes semelhantes às de Stalin foram utilizadas em diversos períodos da nossa história moderna, na tentativa de remover pessoas politicamente inconvenientes a um determinado regime ou apenas para uso publicitário, como podemos ver na fotografia Mussolini, de 1942, em que o ajudante de serviços é “apagado” do contexto, a fim de não intervir no aspecto heroico da fotografia idealizado pelo líder fascista (FIGURA 18). Da mesma forma, o líder Mao Tse Tung mandou retirar os quatro integrantes da chamada “Gangue dos Quatro” (FIGURA 19), dirigentes ultrarradicalis do Partido Comunista da China que se destacaram durante a Revolução Cultural, mas que posteriormente foram acusados de uma série de crimes (ARDILA; MÉNDEZ, 2011).

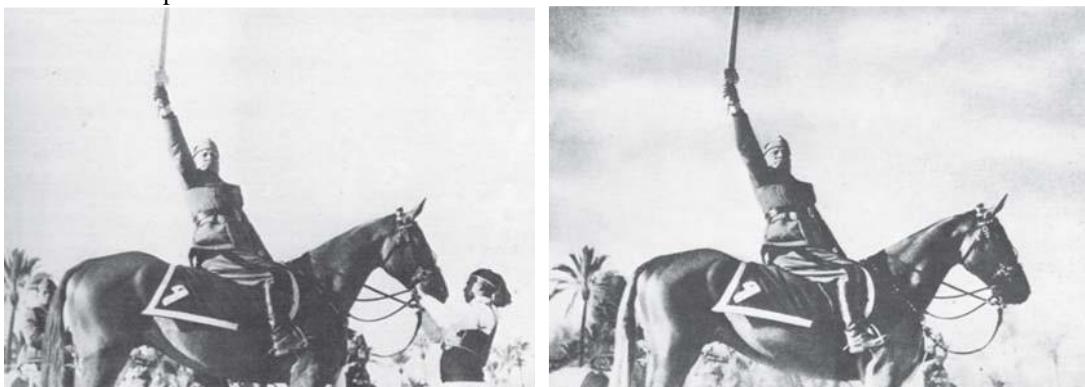
⁴⁴ “Stalin ordenó que se intervienen varias fotografías donde aparecen los grandes y verdaderos protagonistas de la revolución de octubre, con tal de que lo incluyeran en las tomas”.

Figura 17 – Fotografia original, à esquerda, datada de 1915; à direita, fotografia publicada em 1939, no livro *Stalin*, comemorativo dos 60 anos de nascimento do ditador



Fonte: Polish Culture Forum. Disponível em: <<http://jagahost.proboards.com/thread/14607/uncle-stalin-disappearing-camrades>>. Acesso em: 26 jun. 2012.

Figura 18 – 29 de junho de 1942. Mussolini, que acaba de desembarcar em Trípoli, monta a cavalo brandindo a espada de ouro do Islã



Fonte: Blogmail. Manipulação de fotos antes do Photoshop. Disponível em: <<http://blogmail.com.br/manipulacao-de-fotos-antes-do-photoshop>>. Acesso em: 26 jun. 2012.

Figura 19 – O “Bando dos Quatro” é apagado da história na publicação de 1976



Fonte: Blogmail Manipulação de fotos antes do Photoshop. Disponível em: <<http://blogmail.com.br/manipulacao-de-fotos-antes-do-photoshop>>. Acesso em: 26 jun. 2012.

Do nascimento da fotografia impressa ao advento da fotografia digital, podemos citar inúmeros casos historicamente importantes envolvendo as mais variadas técnicas de manipulação fotográfica: o famoso retrato de Abraham Lincoln, que foi, de fato, uma colagem da sua cabeça sobre o corpo de John Calhoun (FIGURA 20); o cartaz de propaganda nazista datado de 1941, que mostra Winston Churchill como um gângster, montado a partir de uma foto do primeiro-ministro britânico quando este lidava com uma metralhadora durante a visita a uma base militar inglesa (FIGURA 21); a premiada foto de Joe Rosenthal do hasteamento da bandeira americana em Iwo Jima, agraciada com o prêmio Pulitzer, em que o fotógrafo é acusado de ter montado a cena (FIGURA 22); a fotografia “O Beijo do Hotel de Ville” (*Le Baiser de l'Hotel de Ville*), de Robert Doisneau (FIGURA 23), uma das mais publicadas da história da fotografia; o crânio de boi de Arthur Rothstein, fotografado na seca terra de Dakota do Sul durante o projeto da *Farm Security Administration*⁴⁵, em que o autor chegou a arrastar a caveira de dois a três metros para conseguir um fundo mais dramático (FIGURA 24); a morte de um soldado republicano durante a Guerra Civil Espanhola, flagrante histórico e polêmico de Robert Capa (FIGURA 25). São todas fotos-ícone da história do fotojornalismo que, em algum momento, foram colocadas sob suspeita, questionadas e, em alguns casos, comprovadamente desmystificadas.

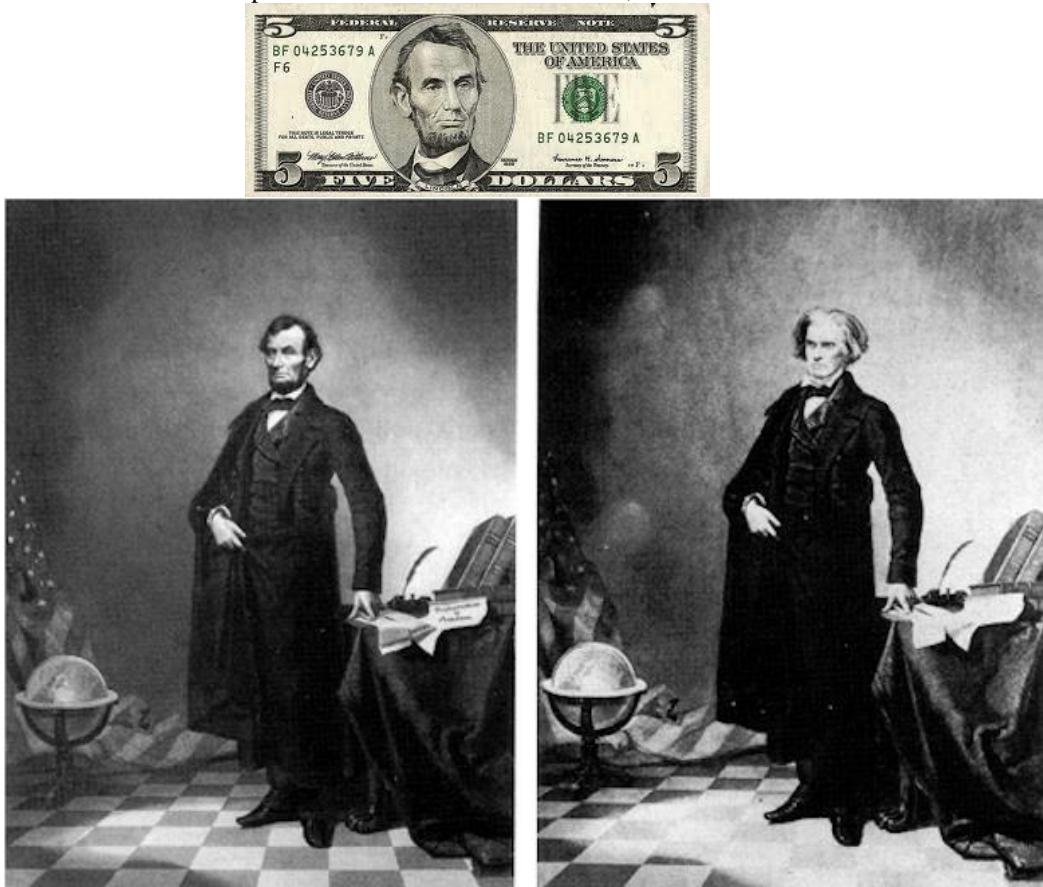
Em função das dificuldades e limitações da técnica de pós-produção da fotografia analógica, o fato é que, por vezes, a manipulação fotográfica começava muito antes do processamento, como em alguns dos exemplos vistos acima; o que transparece nesses casos de pré-produção é a ideologia do fotógrafo na seleção do assunto e na elaboração de uma realidade construída e transformada em informação factível.

Essa simulação da realidade por meio da construção de uma cena (*stage*) é uma das

⁴⁵ Entre 1935 e 1943 o governo americano, compreendendo o poder das fotografias, implementa a *Farm Security Administration* (FSA). O Projeto teve como objetivo documentar a pobreza rural apelando para a sensibilidade dos habitantes urbanos de classe média. Fotógrafos como Hine, Walker Evans e Dorothea Lange, juntamente com muitos outros, trabalharam para o governo federal, a fim de registrar graficamente a dificuldade da nação americana, especialmente nas zonas rurais. O projecto produziu algumas das imagens mais marcantes da Grande Depressão. Na época, as fotografias, exibidas publicamente em uma exposição chamada *How American People Live*, teve um profundo impacto sobre os espectadores contemporâneos. “Hoje, as fotografias da FSA ainda são consideradas como a base primária para a nossa compreensão da época. Além disso, essas imagens têm moldado um padrão para a fotografia documental, com a sua gravação simples e direta de uma época” (GAVARD, 1999, p.27).

várias possibilidades de se adulterar⁴⁶ o resultado de uma fotografia antes do disparo do obturador – momento chamado, como já vimos anteriormente, de pré-produção ou pré-fotográfico (CHIODETTO, 2008), em que a subjetividade do enquadramento, a decisão da lente, a escolha do equipamento, as ideologias e o saber cultural do fotógrafo participam da construção da informação. Outro momento, que envolve o processamento das imagens em laboratório ou programas de edição, é chamado de pós-produção ou pós-fotográfico, em que os processos da revelação química, a escolha dos químicos e do contraste do papel, as máscaras e as mais variadas técnicas de inserção, recorte e supressão (análogicas ou digitais) dão forma à mensagem fotográfica (CHIODETTO, 2008; SANTAELLA, NÖTH, 2001).

Figura 20 - o popular retrato de Lincoln, que é visto na nota de US\$5, foi montado por sobre a foto do estadista sulista, John Calhoun



Fonte: Four and Six. Photo Tampering throughout History. Disponível em: <<http://www.fourandsix.com/photo-tampering-history>>. Acesso em: 6 mar. 2012.

⁴⁶ Em nosso trabalho, vamos falar em “adulterar” uma imagem, sempre que nos referirmos às interferências pré-fotográficas, tais como: a montagem de uma cena, a pose (denominada em inglês *stage*) ou a introdução de um objeto em cena antes de ela ser fotografada, visando com isso reforçar ou mesmo complementar uma informação e, ao mesmo tempo, construindo uma informação visual antes não existente.

Figura 21 – À esquerda, Churchill visita base aliada; à direita, cartaz de propaganda nazista, de 1941, em que se vê escrito em alemão *Heckenschützen* (franco-atirador)



Fonte: Almeida; Boni (2006, p.30)

Disponível em: <<http://image.slidesharecdn.com/aticanofotojornalismodaeradigital-130806214314-phpapp01/95/a-tica-no-fotojornalismo-da-era-digital-20-638.jpg?cb=1375825415>>. Acesso em: 6 mar. 2012.

Figura 22 – À esquerda, *New York Times*, capa com a famosa foto de Iwo Jima; à direita, foto original de Iwo Jima, de Joe Rosenthal



Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Fonte: Bersak (2006). Disponível em: <<http://web.mit.edu/drbo/Public/PhotoThesis>>. Acesso em: 6 mar. 2012.

Figura 23 - *Le Baiser de l'Hotel de Ville* de Robert Doisneau, 1950



Fonte: Ojo Digital. Disponível em: <<http://www.ojodigital.com/foro/fotos-con-historia/133692-fotos-con-historia-2-28-03-07-le-baiser-de-l-hotel-de-ville-robert-doisneau.html>>. Acesso em: 8 mar. 2012.

Figura 24 - Arthur Rothstein, *The Skull* (O Crâneo), South Dakota, maio de 1936



Fonte: FDR and The Depression. Disponível em: <https://www.learner.org/series/biographyofamerica/prog21/feature/index_text.html>. Acesso em: 8 mar. 2012.

Figura 25 - Setembro de 1936, a polêmica foto da morte de um miliciano espanhol Robert Capa



Fonte: Revista *Press*, 2015. Disponível em: <<http://revistapress.com.br/v15/?p=669>>. Acesso em: 8 mar. 2012.

Com a instabilidade moral dos primeiros anos da fotografia documental, vemos surgir manifestações mais contundentes em relação ao comportamento ético de editores, fotógrafos e proprietários de meios de comunicação, no sentido da elaboração de um estatuto, de maneira que atitudes fossem tomadas – mesmo não sendo ainda jurídicas –, coibindo o uso indiscriminado da manipulação fotográfica. Por volta dos anos 1930, começaram a surgir em livros da literatura especializada, principal instância reguladora da prática na época, as primeiras enunciações de um código ético.

Vincent Lavoie cita a obra *Pictorial Journalism*, de 1939, como sendo emblemática da mudança progressiva de uma ética profissional, em deontologia. “Publicado por um trio de autores das áreas governamental, editorial e acadêmica, a *Pictorial Journalism* abriu o caminho para a codificação da conduta profissional, subordinando a dimensão ética do fotojornalismo a um conjunto de considerações de natureza legal”⁴⁷ (LAVOIE, 2010, p.4). A obra foi inspirada no código de ética da *American Society of Newspaper Editors* (ASNE), editado em 1923.

⁴⁷ “Publié par un trio d'auteurs issus des domaines gouvernementaux, éditoriaux et académiques, *Pictorial Journalism* (1939) ouvre la voie à la codification des conduites professionnelles en subordonnant la dimension éthique du photojournalisme à un ensemble de considérations de nature légale”.

Apesar de não se referir explicitamente às imagens de imprensa, o código da ASNE introduz preceitos morais aos quais se inscrevem voluntariamente os profissionais do campo do jornalismo visual. Esse código é também reproduzido na íntegra no capítulo consagrado à ética do livro *Press Photography*, de James C. Kinkaid (1936, p.266), pois, para o autor, o importante era que a fotografia jornalística traçasse as mesmas condutas do jornalismo escrito.

Em 1939, Duane Featherstonhaug, autor de *Press Photography with the Miniature Camera*, elenca algumas situações mais prováveis de serem rechaçadas pela opinião pública, estimulando os fotojornalistas a seguirem um código de conduta mínimo, procedendo com extremo cuidado em situações mais delicadas, tais como: “[...] fotos tiradas no local de um acidente, incêndio ou catástrofe ou na representação das desgraças dos outros, como por exemplo, uma mãe de luto por seu filho morto [...]”⁴⁸ (FEATHERSTONHAUG apud LAVOIE, 2010, p.4).

Na primeira metade do século XX, o jornalismo começou a se configurar como profissão. O reconhecimento social desse novo ofício e sua legitimação passam pela necessidade de que se criem normas de conduta profissional. Dessa maneira, começaram a se conformar os primeiros estatutos e códigos deontológicos:

[...] logo, desde os primeiros momentos em que se esboçaram os contornos da atividade jornalística como uma atividade específica, autônoma, de características profissionais que a questão da ética se fez presente, mais uma vez a exemplo do que se verificava nas profissões estabelecidas de acordo com o modelo da profissão liberal. (FIDALGO, 2006, p.277)

A criação do *Sindicato Nacional dos Jornalistas* na França (SNJ) e a redação da carta dos deveres profissionais dos jornalistas, em 1918, representaram marcos importantes no surgimento de normas éticas e deontológicas, tanto para o jornalismo quanto, mais adiante, para o fotojornalismo. Em uma revisão feita em 1935, essa carta dos deveres foi rebatizada como *Carta de Ética Profissional dos Jornalistas*.

Segundo o estatuto da profissão na França, “são tratados como jornalistas profissionais colaboradores diretos da redação, editores, tradutores, jornalistas literais, editores, repórteres,

⁴⁸ “[...] les images prises sur les lieux d'un accident, d'un incendie ou de désastres. La représentation du malheur d'autrui, on fournit l'exemple d'une mère pleurant son enfant mort [...]”.

caricaturistas, **fotojornalistas** [grifo nosso], excluindo agências de publicidade [...]”⁴⁹. Dessa forma, na versão de 1935, o artigo que declara ser “calúnia, acusações sem provas, **alteração de documentos, deturpação dos fatos** [grifo nosso], a mentira como as mais graves faltas profissionais⁵⁰, acaba por se estender também aos fotojornalistas. Mesmo na mais recente versão da Carta Deontológica do *Syndicat National des journalistes*, as referências ao comportamento dos fotojornalistas são indiretas:

Manter o pensamento crítico, a veracidade, a exatidão, a integridade, a justiça, a imparcialidade, como os pilares da ação jornalística; [...] a alteração de documentos, a deturpação dos fatos, a apropriação indevida de imagens, as mentiras, a manipulação, a censura e auto-censura, a não verificação dos fatos, como os mais graves abusos profissionais.⁵¹

Somente ao fim da II Guerra Mundial, graças à criação de fortes associações de jornalistas profissionais, surgiu uma das mais influentes e poderosas associações de fotojornalistas, a *Associação Nacional de Fotógrafos de Imprensa – a National Press Photographers Association (NPPA)*⁵² –, através da qual as regras da boa moral fotojornalística foram axiomatizadas na forma de códigos, consolidando assim uma ética para as imagens de imprensa.

Estava aberto, portanto, o caminho para a institucionalização do fotojornalismo enquanto profissão, no plano legal e jurídico. Novas fronteiras delimitadoras e definidoras vão traçar novos rumos e novas responsabilidades aos fotojornalistas, proporcionando uma mudança significativa na forma de os profissionais de imagem se relacionarem com a informação. A questão das Associações de Classe será novamente abordada no Capítulo 7 desta tese.

⁴⁹ “Sont assimilés aux journalistes professionnels les collaborateurs directs de la rédaction, rédacteurs-traducteurs, sténographes-rédacteurs, rédacteurs-réviseurs, reporters-dessinateurs, reporters-photographes, à l'exclusion des agents de publicité”. Cf. Statut de Journaliste Professionnel en France (verbete). Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Statut_de_journaliste_professionnel> Acesso em: 8 mar. 2012.

⁵⁰ “la calomnie, les accusations sans preuves, l'altération des documents, la déformation des faits, le mensonge pour les plus graves fautes professionnelles”. *Charte des Devoirs Professionnels des Journalistes Français* (1918/1938). Disponível em: <http://www.snj.fr/article.php3?id_article=65>. Acesso em: 8 mar. 2012.

⁵¹ “Tient l'esprit critique, la véracité, l'exactitude, l'intégrité, l'équité, l'impartialité, pour les piliers de l'action journalistique ; [...] l'altération des documents, la déformation des faits, le détournement d'images, le mensonge, la manipulation, la censure et l'autocensure, la non vérification des faits, pour les plus graves dérives professionnelles. *Charte d'Éthique Professionnelle des Journalistes* (SNJ, 1918/38/2011). Disponível em: <http://www.snj.fr/article.php3?id_article=1032> Acesso em: 8 mar. 2012.

⁵² Mais adiante, no Capítulo 6 deste trabalho, abordaremos com maior profundidade os aspectos dessa importante associação.

O fato de começarem a surgir, em meados do século XX, inúmeras associações, estatutos e normas deontológicas voltadas para os profissionais da fotografia e o fato de as organizações noticiosas cada vez mais adotarem essas normas de conduta, não impediram, como não impedem hoje, que continuem existindo tentativas de ludibriar o leitor através da manipulação fotográfica.

1.3 A MANIPULAÇÃO SAI DO QUARTO ESCURO: O PROCESSO DIGITAL

O processamento químico e laboratorial da fotografia analógica apresentava sérios desafios à edição, pois exigia do profissional um alto grau de conhecimento dos métodos e técnicas. Em função dessa dificuldade, truques, montagens, adulterações eram ainda percebidos pelo leitor como sendo exceções – e não a regra. Mas, no início dos anos 80 do século XX, os meios de produção e de disseminação da fotografia começaram a mudar de forma radical. É a emergência da tecnologia chamada digital.

[agora as imagens passam a ser] [...] codificadas digitalmente por uma subdivisão uniforme do plano da imagem em uma finita grade cartesiana de células (conhecidas como pixels) e com a intensidade ou cor de cada célula especificadas por meio de um número inteiro elaborado a partir de certa gama limitada. O resultado é uma matriz bidimensional de números inteiros (grade de rastreio) que podem ser armazenados na memória de um computador, transmitidos eletronicamente, e interpretados por vários dispositivos para produzir imagens em monitor e impressas.⁵³

A partir da digitalização da fotografia, nos fins do século XX, passam a ser inúmeras as maneiras de se modificar uma imagem, e sua implicação atual na pós-produção irá provocar um forte impacto sobre a credibilidade, mudando as expectativas do leitor em relação às fotos noticiosas (SOUSA, 2004a; MITCHELL, 1992).

Os *softwares* de edição e os avanços tecnológicos reproduzem e potencializam as técnicas de manipulação de imagens do século passado e redimensionam as relações do leitor

⁵³ “[...] are encoded digitally by uniformly subdividing the picture plane into a finite Cartesian grid of cells (known as pixels) and specifying the intensity or color of each cell by means of an integer number drawn from some limited range. The resulting two-dimensional array of integers (the raster grid) can be stored in computer memory, transmitted electronically, and interpreted by various devices to produce displays and printed images” (MITCHELL, 1994, p.5).

com a fotografia. Agora, ferramentas para transformar, combinar e alterar imagens estão cada vez mais difundidas e disponíveis para o público amador; facilmente acessíveis e praticamente imperceptíveis, não exigem mais um alto nível de conhecimento técnico para que o usuário consiga os resultados desejados.

Dessa forma, com a combinação da facilidade de captura de imagens com a facilidade de seu processamento pós-fotográfico, os públicos alvos dos *mass-media* deixam de ser apenas espectadores “passivos” e passam a ser também produtores e disseminadores de fotografias⁵⁴.

Para se ter uma noção da dimensão das transformações em curso, em 2007 a ADOBE já registrava mais de dez milhões de usuários das diversas versões do *Photoshop*⁵⁵. As próprias câmeras fotográficas, mesmo as mais simples, disponibilizam como opções em sua programação interna uma série de ferramentas de tratamento e de manipulação de imagem, permitindo que várias alterações sejam feitas antes mesmo de as imagens serem descarregadas da máquina.

Toda essa facilidade de acesso à manipulação acaba por gerar no leitor questionamentos sobre a veracidade das imagens apresentadas, levando-o cada vez mais a desconfiar do que está vendo – desconfiança que assume especial pertinência no caso da imagem fotográfica documental.

John Long (1999), presidente da comissão de ética da NPPA, alerta, em seu artigo “Ethics in the Age of Digital Photography”, que o público está perdendo a fé nos fotojornalistas. Para o autor, a credibilidade no fotojornalismo está sendo prejudicada cada vez que uma organização de notícias respeitável é pega mentindo para o público.

Da mesma forma, em 2003, Dona Schwartz, da Universidade de Minnesota, em um artigo intitulado “Professional Oversight: Policing the Credibility of Photojournalism”, afirmou: “A imagem digital abalou a fé do público na fotografia”⁵⁶ (SCHWARTZ, 2003, p.28).

Vicki Haddock, em artigo para o *San Francisco Chronicle*, em 2003, alertava que,

⁵⁴ “É fundamental que se compreenda que as tecnologias digitais de informação estão suprindo o cidadão – pela primeira vez na história – simultaneamente com recursos para produzir conteúdos e para disponibilizá-los publicamente (MARSHALL, 2004). As redes telemáticas e sua lógica de funcionamento quebraram o último elo de controle técnico de circulação de informações, ao romperem o monopólio dos canais de divulgação. A liberação do polo de emissão ocorre concomitantemente com a liberação dos espaços de circulação dos conteúdos. As ferramentas que possibilitam a produção de conteúdos e sua disponibilização tornam-se cada vez mais simplificadas e eficientes, fazendo-se acessíveis a um número crescente de cidadãos e organizações cidadãs da sociedade civil, através de políticas e ações públicas, privadas e do terceiro setor, visando a uma maior inclusão digital em todo o mundo” (PALACIOS; MUNHOZ, 2007).

⁵⁵ Cf. ADOBE – Press release. Disponível em: <<https://www.adobe.com/aboutadobe/pressroom/pressreleases/201002/021810PS20Anniversary.html>>. Acesso em 10 jan. 2013.

⁵⁶ “Digital imaging has shaken the public’s faith in photography”.

“conforme as pessoas adquirem câmeras digitais e percebem, num estalo, como podem alterar a realidade num clique do mouse... elas estão prontas para ser céticas”⁵⁷.

Em um estudo feito para medir, entre outros fatores, o quanto os leitores confiam nas imagens noticiosas como representantes verdadeiras da cena fotografada, Richard Oriez (2009) chega a resultados que demonstram que pelo menos um terço dos entrevistados acredita que as fotografias em seus jornais locais são manipuladas semanalmente. O estudo também mostrou que existe uma forte correlação entre a crença em uma alta ocorrência de manipulações e a perda de confiança do público leitor.

Em outra pesquisa semelhante, Joseph Gosen (2000) observou que a confiabilidade nas fotografias de notícias declina à medida que o nível de manipulação aumenta. Ele alerta os editores e fotógrafos para que considerem cuidadosamente se alterar uma fotografia vale o risco de perder a credibilidade do público.

Da primeira utilização jornalística da fotografia digital, em 1984, com a cobertura dos Jogos Olímpicos de Los Angeles para o jornal japonês *Yomiuri Shimbun*, até os dias de hoje, têm chegado ao conhecimento do público inúmeros casos em que imagens fotográficas publicadas em importantes veículos de comunicação foram, em alguma instância, manipuladas. Alguns desses exemplos já se tornaram notórios e constituem referência quando se trata do assunto em fotografias documentais e jornalísticas.

Mesmo antes da primeira cobertura digital, a revista *National Geographic*, em fevereiro de 1982, alterou em sua capa a distância das pirâmides do Egito (FIGURA 26), sob o argumento de que se tratava apenas de uma “adequação estética”. Em junho de 1994, a capa da conceituada revista norte-americana *Time* protagonizou outro caso emblemático e polêmico de manipulação, com o escurecimento da pele do ex-jogador de futebol O. J. Simpson (FIGURA 27). Em 1997, 58 turistas foram mortos em um ataque terrorista no templo de Hatshepsut, em Luxor, Egito, e o tabloide suíço *Blick* alterou digitalmente um córrego de água para parecer que um rio de sangue fluía do templo (FIGURA 28). Uma edição do *New York Daily News*, de setembro de 2000, publicou uma imagem montada, na qual o presidente Bill Clinton aparecia apertando a mão de Fidel Castro (FIGURA 29); em dezembro de 1997 a revista *Newsweek* clareou e arrumou os dentes da senhora McCaughey, mãe de sétuplos (FIGURA 30).

No Brasil, em janeiro de 2003, as revistas *Veja* e *IstoÉ Dinheiro*, por questões

⁵⁷ “As people acquire digital cameras and discover what a snap it is to alter reality with the click of a mouse...they are primed to be skeptical” (HADDOCK apud ORIEZ, 2009, p.41).

estéticas, retiraram da foto, em suas capas, os papéis picados que estavam à frente do rosto e da mão do presidente Lula durante sua posse como presidente; a revista *Veja* ainda acrescentou alguns picotes de papel no rosto da primeira-dama (FIGURA 31). Em março de 2003, o diário norte-americano *Los Angeles Times* publicou uma imagem manipulada por seu fotojornalista Brian Walski, durante a cobertura do conflito no Iraque (FIGURA 32). Em 2006, o jornal *San Antonio Observer* publicou uma reportagem de capa com um policial de San Antonio (EUA) vestindo um capuz branco da *Ku Klux Klan*. O jornal admitiu que eles inseriram digitalmente, na fotografia original, o capuz e uma arma (FIGURA 33).

O fotojornalista Allan Detrich foi demitido, em 2007, do jornal *The Blade* (FIGURA 34), de Toledo (EUA), depois de admitir manipular 79 das 947 fotos submetidas ao jornal em 14 anos de trabalho (ORIEZ, 2009, p.2). Em 2008, uma foto de mísseis iranianos, divulgada pela agência *France-Presse* e reproduzida na capa de importantes jornais, como o *Los Angeles Times*, *Financial Times*, *Chicago Tribune*, *Folha de S. Paulo* e *Estado de S. Paulo* foi “aparentemente” manipulada para que desse a impressão de que mais mísseis estavam sendo lançados (FIGURA 35).

Outro caso que envolveu a manipulação fotográfica na capa de diversos jornais pelo mundo aconteceu em 12 de março de 2004, dia seguinte ao atentado à estação de Atocha, em Madri. Uma fotografia de Torres Guerrero (FIGURA 36) sobre a tragédia, na qual se pode observar o que parece ser uma parte amputada de uma perna de alguma das vítimas do terrível atentado, foi manipulada em importantes jornais e revistas, como o *The Times*, *The Guardian*, *The Daily Telegraph*, *The Sun*, *Jornal do Brasil*, *Diário de São Paulo*, *Paris Match*, *Hola!* e *Der Spiegel*. Outros jornais, como *El País*, *Daily News*, *The Washington Post*, *Folha de S. Paulo* e *Estado de S. Paulo*, ao contrário, optaram por uma posição mais dura, porém mais ética, que foi a de publicar na íntegra a foto.

Esse caso levantou uma grande polêmica entre os meios de comunicação, pois, para os veículos que manipularam a fotografia, mostrar uma cena tão chocante seria uma afronta ao código deontológico dos jornalistas. Segundo o editor gráfico do *The Telegraph*, Bob Bodman, não publicar tal detalhe “é uma questão de sensibilidade. Ao final do dia nossos leitores já sabem que houve uma terrível explosão. Ao limpar a imagem não sentimos que mudávamos o

contexto. Poderíamos ter cortado essa parte porque ela não acrescentava nada à imagem”⁵⁸ (apud MÉNDEZ, 2006, p.401). De outro lado, o editor chefe gráfico da agência *Reuters*, David Viggers, censurou: “Nosso ponto de vista é que não gostamos de manipulações de nenhum tipo. Não as toleramos para salvaguardar os direitos de nossos fotógrafos. Pode-se publicar ou não uma imagem, mas nunca distorcê-la”⁵⁹ (apud MÉNDEZ, 2006, p.401).

Figura 26 – Manipulação na capa da revista *National Geographic*

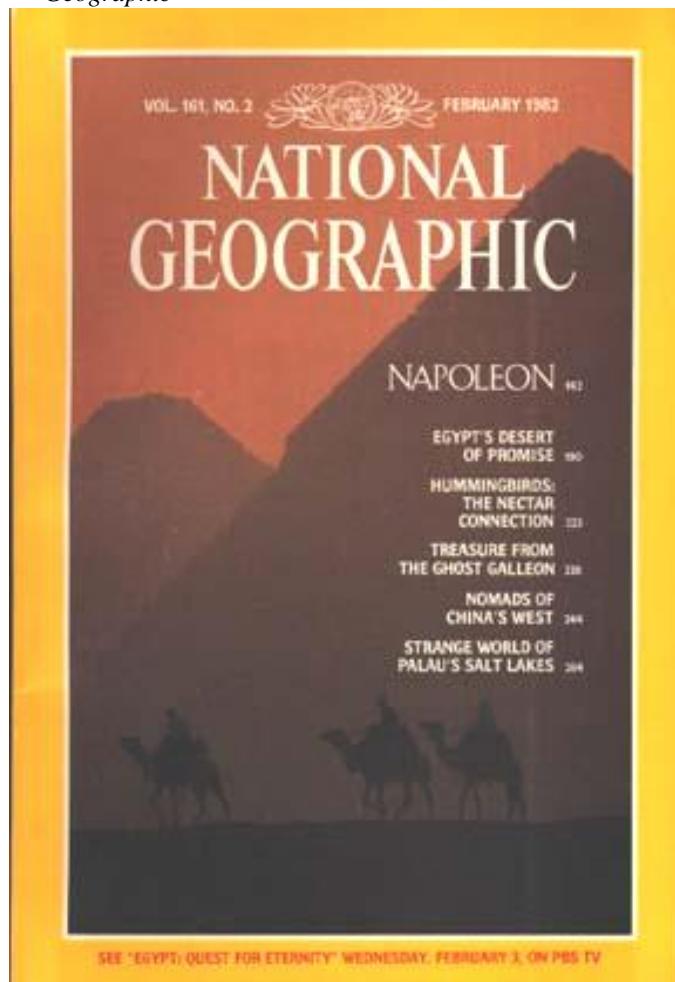


Foto: Gorden Gahen
Fonte: Four and Six. Loc. Cit

⁵⁸ “Es una cuestión de sensibilidad. Al final del día nuestros lectores ya saben que há habido una terrorífica explosión. Al limpiar la imagen no sentimos que cambiábamos el contexto. Podríamos haber cortado esa parte porque no añadía nada a la imagen”.

⁵⁹ “Nuestro punto de vista es que no nos gustan las manipulaciones de ningún tipo. No las toleramos para salvaguardar los derechos de nuestros fotógrafos. Se puede publicar o no La imagen, pero nunca distorsionarla.”

Figura 27 - Capas das revistas *Newsweek* e *Time* – esta última acusada de manipular a fotografia para fazer O.J. Simpson parecer “mais escuro” e “ameaçador”



Fonte: Falsification of history. University of Minnesota.

Disponível em: <http://www.tc.umn.edu/~hick0088/classes/csci_2101/false.html>. Acesso em: 6 jul. 2012.

Figura 28 – Um rio de sangue no templo de Hatshepsut em, Luxor no Egito, 1997. Na foto original, apenas água



Fonte: Scientific American. Digital Forensics: Photo Tampering Throughout History. Disponível em: <<http://www.scientificamerican.com/slideshow/photo-tampering-throughout-history>>. Acesso em: 8 jul. 2012.

Figura 29 - *New York Daily News*: em montagem, o presidente Bill Clinton aperta a mão de Fidel Castro



Fonte: Examiner. Disponível em: <<http://www.examiner.com/article/handshakes-history-clinton-shakes-castro-s-hand>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

Figura 30 – À direita, fotografia da Srª McCaughey, alterada na capa da revista *Newsweek*; à esquerda, na capa da revista *Time*, o estado real dos dentes



Fonte: Ethics of Photo Editing. Disponível em: <<https://ethicsinediting.files.wordpress.com/2009/04/mccaughey12.jpg?w=450&h=367>>. Acesso em: 5 jul. 2012.

Figura 31 – À esquerda, foto original de Eduardo Knapp, publicada na capa da *Folha de S.Paulo*, em 2 de jan. de 2003; à direita, a mesma foto, manipulada na capa da revista *Veja*



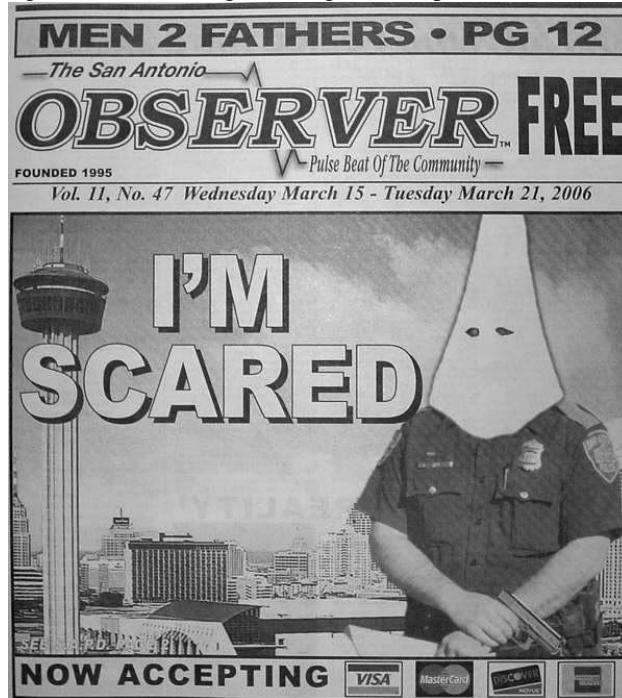
Fontes: Isto É Independente. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/161927_O+METALURGICO+ASSUME+A+PRESIDENCIA+DA+REPUBLICA> Acesso em: 17 fev. 2016; Mercado Livre. Disponível em: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-689020470-revista-veja-com-a-1a-posse-do-ex-presidente-lula-rara-_JM>. Acesso em: 17 fev. 2016.

Figura 32 – A farsa de Walski: a foto 3 é o resultado da montagem das fotos 1 e 2



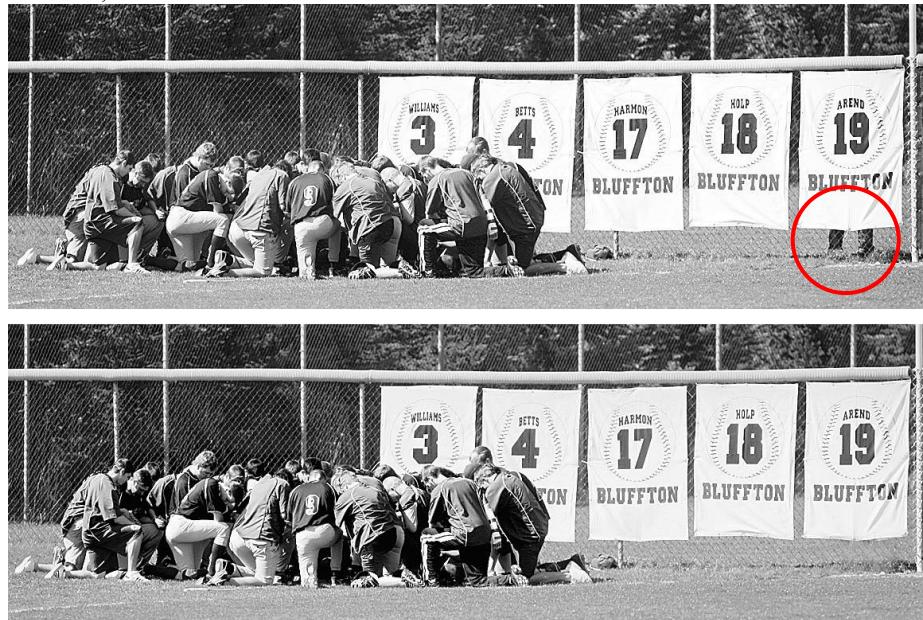
Fonte: Chiodetto (2008, p.105). Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-05072009-232727/pt-br.php>>. Acesso em: 7 jun. 2012.

Figura 33 – O *The San Antonio Observer* admitiu ter inserido digitalmente, na fotografia original, o capuz e uma arma



Fonte: Four and Six. Photo Tampering throughout History. Loc. cit.

Figura 34 - O editor do jornal *The Blade*, Ron Royhab, acusa: “as mudanças que o Sr. Detrich fez incluíam apagar pessoas, galhos de árvores, postes, fios elétricos, tomadas elétricas, e outros elementos de fundo”⁶⁰



Fonte: Four and Six. Photo Tampering throughout History. Loc. Cit.

⁶⁰ “the changes Mr. Detrich made included erasing people, tree limbs, utility poles, electrical wires, electrical outlets, and other background elements [...]. Disponível em: <<http://www.fourandsix.com/photo-tampering-history/tag/photojournalism-ethics>>. Acesso em: 12 nov 2015.

Figura 35 - Imagem manipulada, divulgada pelo site *Sepah News*, braço midiático da Guarda Revolucionária do Irã



Fonte: *New York Times* Disponível em: <http://thelede.blogs.nytimes.com/2008/07/10/in-an-iranian-image-a-missile-too-many/?_r=0>. Acesso em: 13 ago. 2012.

Figura 36 – À direita, o *El País* publica a foto na íntegra em sua edição de 12 de março de 2004; à esquerda, os brasileiros *Diário de S. Paulo* e *Jornal do Brasil* optaram por manipular a foto

EL PAÍS
DIARIO INDEPENDIENTE DE LA MAÑANA
EDICIÓN MADRID

**Infierno terrorista en Madrid:
192 muertos y 1.400 heridos**

Interior investiga la pista de Al Qaeda sin descartar a ETA

Detalles de la explosión que se produjo en el tren de cercanías de Alcalá de Henares, en las proximidades de la estación de Madrid. Foto: AP

Diez explosiones en cuatro trenes de cercanías sembraban el terror. La policía encuentra detonadores y una cinta con versos del Corán en Alcalá. El Rey expresa su "repulsa e indignación". Rajoy y Zapatero pidieron la unidad de los demócratas. Los partidos suspenden la campaña electoral y se suman a las manifestaciones convocadas hoy en toda España

Detalles de la explosión que se produjo en el tren de cercanías de Alcalá de Henares, en las proximidades de la estación de Madrid. Foto: AP

EDITORIAL
II-M

JORNAL DO BRASIL
192 MORTOS E MAIS DE 1.400 FERIDOS

Terror golpeia Madri

DIÁRIO DE S. PAULO

BENTADO
mo tem
1 bilhão
não paga
vistos

za de 20
idas que
ganhar
is mícieres

Fonte: Casé (2011). Disponível em: <http://impressoedigitaisdocase.blogspot.com.br/2011/05/publicar-ou-nao-publicar-thats-question_05.html>. Acesso em: 15 nov. 2015.

Citamos apenas alguns exemplos mais representativos e que já fazem parte da história recente da manipulação fotográfica na mídia⁶¹. Existe uma quantidade enorme de casos, cuja apresentação levaria mais algumas páginas – para os interesses desta tese, o importante é perceber o que se pode retirar desses exemplos. Surge aí uma tensão entre ficção e realidade, entre fantasia noticiosa e fato. Entendemos que essa tensão deveria reverberar no centro das preocupações profissionais dos envolvidos com produção e veiculação de imagens noticiosas, gerando uma vigilância constante, não apenas por parte dos profissionais da fotografia, mas também de editores e do público leitor.

Essa vigilância está relacionada à manutenção de certos princípios básicos que conformam a profissão, relativos à objetividade, à neutralidade e à credibilidade do meio fotojornalístico e sua conexão com o fato. Abrange a ética da profissão, principalmente no que diz respeito ao grau de consciência dos profissionais envolvidos em relação às normas de conduta estabelecidas. A alteração do conteúdo visual jornalístico confronta o leitor com uma interpretação diferente e falseada da “realidade” da cena original, adulteração que não só se traduz em violação de normas (formais e/ou informais) da ética e da deontologia do jornalismo, como também traz graves implicações à confiabilidade da informação, valor fundamental para a sobrevivência dos meios noticiosos.

Devemos ter claro que existem outros elementos que cercam a fotografia jornalística e que influenciam diretamente no fator de credibilidade, na aceitação e na expectativa de veracidade do leitor – não somente o conteúdo de uma fotografia, mas os elementos que a cercam, a natureza da publicação, a edição, as preconcepções dos leitores e, principalmente, o texto que a acompanha. Nesta tese, descartaremos esses outros aspectos que cercam a credibilidade da fotografia jornalística, uma vez que tais questionamentos não são novos e perpassam vários debates referentes à trajetória da fotografia jornalística e sua relação com o referente desde a sua fundação. Vamos procurar nos ater, principalmente, aos reflexos éticos autorregulatórios e deontológicos que despontaram no bojo das manipulações pós-fotográficas da era digital, por acreditarmos que elas trazem um novo desafio aos profissionais da fotografia, os quais são colocados à prova para identificar os limites entre o que pode ser

⁶¹ Para se ter uma ideia melhor da extensão dos casos envolvendo manipulação digital na fotografia e a mídia, consultar o site *Four and Six*, que nos apresenta uma ampla coleção de ocorrências publicadas nos mais variados meios de comunicação, catalogadas ano a ano desde 1982, quando foram denunciados os primeiros casos. Disponível em: <<http://www.fourandsix.com/photo-tampering-history/tag/photojournalism-ethics>>. Acesso em: 26 fev. 2015.

considerado manipulação e o que seria um incremento visando apenas uma maior adequação do produto à “realidade” retratada.

Outros gêneros fotográficos, para além do jornalístico, e até mesmo não enquadrados como documentais (detalhes das classificações no próximo capítulo) também estão, certamente, sujeitos à manipulação fotográfica e, por vezes, também sofrem constrangimentos éticos. Não podemos ignorar que no campo publicitário, por exemplo, os abusos no uso do *Photoshop* e programas similares tem trazido graves questionamentos em relação à postura ética das agências frente à necessidade premente de vender seus produtos. O excesso de embelezamento e a modificação corporal de modelos, produzidos durante anos pelas agências publicitárias, viraram caso de saúde pública na França. Em 2009, uma proposta de lei feita pela deputada francesa Valérie Boyer (GAUTIER, 2009)⁶² prevê multa de até 37.500 euros para as agências que não informarem claramente, em suas manipulações veiculadas em revistas, *outdoors*, embalagens e outras peças publicitárias, de que se trata apenas de uma ilustração que não corresponde à verdade.

Nas ciências também encontramos diversos casos de denúncia de adulteração de resultados através da manipulação de imagens. Desde 2002, por exemplo, o *Journal of Cell Biology* tem uma equipe profissional dedicada exclusivamente a detectar indícios de manipulação em imagens científicas. Igualmente, a fotografia forense se vê fortemente tensionada pelas facilidades em manipular *a posteriori* imagens obtidas para finalidade legais.

Por outro lado, outros tantos gêneros fotográficos não são, de forma tão contundente, afetados pelas manipulações de conteúdo, nem carregam o pejo da transgressão ética; é o caso das fotografias artísticas que, ao contrário das documentais, só encontram benefícios nas possibilidades abertas pelos programas de edição fotográfica.

É tarefa a seguir, neste trabalho, apresentar uma discussão sobre os gêneros fotográficos. Buscaremos refinar o conceito de fotografia documental, que vem sendo usado desde a Introdução desta tese, de forma a deixar claros a opção de recorte de gênero para esta investigação e o porquê dessa clivagem dentro da vasta gama de alternativas à disposição.

⁶² Para mais informações sobre o caso, v. TF1 News. Disponível em: <<http://lci.tf1.fr/france/societe/2009-09/les-people-bientot-mises-a-nu-4889932.html>>. Acesso em: 16 out. 2013.

2 GÊNEROS FOTOGRÁFICOS: EM BUSCA DE UMA CLASSIFICAÇÃO OPERACIONAL

A tecnologia digital – como vimos na Introdução deste trabalho – redefine de maneira ampla e dinâmica os âmbitos da criação, produção e divulgação da imagem. As inúmeras possibilidades que se abrem no contato com as técnicas da fotografia digital e que, por vezes, extrapolam as fronteiras da criatividade, avigoram a fotografia como espaço de intervenções subjetivas na área da geração de sentidos. Houve uma clara potencialização: a fotografia se torna mais acessível e ubíqua, incorpora-se cada vez mais ao cotidiano das pessoas.

Com a difusão e simplificação dos procedimentos de produção e pós-produção de imagens fotográficas, com recursos consideráveis até mesmo no agora universalizado dispositivo do telefone celular, abre-se um leque de opções de geração de sentidos, fazendo da subjetividade e da imagem enquanto construção fortes elementos de constituição de um novo discurso visual. Por outro lado, essa possibilidade de gerar e modificar imagens com extrema facilidade e qualidade técnica tem exacerbado o descolamento da ideia de imagem como representação direta do real, retirando essa discussão do âmbito acadêmico – onde ela existe de longa data – e colocando-a como questão generalizada, induzindo a suspeita quanto à credibilidade de toda e qualquer imagem em circulação (“será que isso não é *Photoshop*”?).

Percebemos, já de partida em nossa pesquisa, que as questões éticas ligadas à geração de sentido e à manipulação na fotografia digital, apesar de relevantes de modo geral, a rigor não podem ser aplicadas homogeneamente a todos os modos fotográficos. Portanto, delimitá-los minimamente torna-se uma necessidade de ordem metodológica, que vai orientar os rumos de nossa pesquisa. Interessa-nos examinar aqueles modos de produção fotográfica que têm a credibilidade como valor positivo hierarquicamente mais alto⁶³ e que, consequentemente, são ou podem ser negativamente afetados pela manipulação. Assim, temos que forçosamente buscar, da forma mais precisa possível, uma determinação dos gêneros passíveis de “crises de credibilidade”, para dessa forma melhor caracterizar o nosso problema de pesquisa e justificar nosso *corpus* empírico, inserindo-os em uma *classificação operacional*⁶⁴ de gêneros fotográficos.

⁶³ Para uma discussão sobre os princípios de legitimidade e hierarquia de valores no campo dos media em contraste com outros campos sociais, v. especialmente Rodrigues (1990, p.152-160).

⁶⁴ Usamos aqui o termo *classificação operacional* com um sentido metodológico paralelo àquele associado ao termo *definição operacional*.

Numerosos autores têm desenvolvido ou reforçado, através de suas linhas teóricas, uma dicotomia básica na fotografia: André Rouillé (2009); Arlindo Machado (1984); Joan Fontcuberta (1998); Phillippe Dubois (1994); Jean-Marie Schaeffer (1996). Trata-se de uma oposição em relação aos seus usos que surge, já nos primórdios da História da Fotografia, entre a fotografia como documento objetivo de construção de uma realidade e, de outro lado, a fotografia atrelada a expressividade e a arte.

A fotografia artística e expressiva enfatiza, em sua constituição, a subjetividade do olhar, a liberdade criativa ancorada em outros valores que não o da exatidão e objetividade. Diferentemente, no outro polo dessa dicotomia, sublinha-se o caráter documental e testemunhal da fotografia, como um instrumento de comprovação, um índice do real, produzindo imagens com conteúdo informacional, utilizadas, principalmente, nos diversos campos científicos, na fotografia forense e nos meios de comunicação social. É nessa categoria de fotografias que as implicações de autenticidade e de veracidade, ligadas à manipulação digital, são mais relevantes, principalmente no que diz respeito à ética e à deontologia profissionais. Elas constituem, portanto, o polo de interesse de nossa pesquisa⁶⁵.

Nessa dicotomia estão atrelados determinados modelos de produção imagética que, invariavelmente, adentram as noções de gênero na fotografia. Algumas categorias classificatórias estão fortemente ancoradas no valor referencial da imagem, na sua função como testemunho de verdade, a exemplo das fotografias científicas ou do fotojornalismo. Outras categorias de fotos, livres das amarras da objetividade e desse atrelamento à realidade, partem para uma autonomia expressiva e criativa, cuja importância jaz na estética e o objetivo se encontra, “não em reproduzir o visível, mas em tornar visível alguma coisa do mundo” (ROUILLÉ, 2009, p.287).

Não pretendemos, neste trabalho, aprofundar-nos nas polêmicas em torno das definições de gênero, que fogem ao escopo de nossa pesquisa, constituindo todo um campo de complexas e conflitantes investigações acadêmicas. Carlos Abreu Sojo nos dá pistas do

⁶⁵ Evidentemente, como vimos anteriormente, a manipulação pode também gerar problemas éticos ou deontológicos nos âmbitos da fotografia artística, publicitária ou de ilustração. Por exemplo: seria ético modificar a aparência visual de uma modelo para anunciar os efeitos emagrecedores de um determinado produto? Ou eliminar o “olhar estrábico” de uma pessoa em um *portrait* artístico para não ferir sua vaidade? Ou acrescentar a marca de um “pé no traseiro” de um Presidente da República na ilustração de capa de uma revista semanal? Certamente há possíveis questionamentos ético/deontológicos em todos os campos de atividades profissionais geradoras de imagens, mas, nos casos ora apresentados, estamos frente a uma ordem distinta de problemas, que se diferenciam daqueles que povoam as práticas fotográficas associadas à documentação e ao testemunho.

porquê dessas controvérsias e de como são movediças as bases que buscam sedimentar qualquer categorização genérica:

[...] cada gênero nasce da intuição e/ou da criação de um autor para atender a uma necessidade comunicativa. [...]. Às vezes, os gêneros são desenvolvidos durante um estágio, em seguida, passam por um certo abandono ou rejeição, e às vezes voltam a ser recuperados por outros. É bom esclarecer, neste sentido, que suas peculiaridades não são de forma alguma imutáveis. Ao contrário, muitas vezes se lhes incorporam variantes, se dinamizam e são atualizados. [...] Sua base é uma estrutura formal, mas flexível que cada autor toma segundo sua personalidade, formação ou estilo⁶⁶. (SOJO, 1998, p.18-19)

A despeito de tais dificuldades, entendemos que, para delimitar nossa escolha de uma microesfera de práticas a serem estudadas, dentre as quais está nosso *corpus* mais específico, há a necessidade de se abordar – ao menos panoramicamente – a questão dos gêneros na fotografia. Mais uma vez enfatizamos que temos como objetivo apenas estabelecer uma *classificação operacional* que embase nosso recorte empírico, mesmo tendo consciência de que podemos estar na contramão das postulações atuais, que argumentam na direção de uma diluição dos gêneros, advertindo que tentar reenquadrá-los pode vir a ser um esforço arriscado na contemporaneidade.

Todorov, já nos anos 1970, afirmava que “persistir em se ocupar dos gêneros pode parecer hoje em dia passatempo ocioso, senão anacrônico”⁶⁷ (TODOROV; BERRONG, 1976, p.159). Da mesma forma Pepe Baesa, em relação aos gêneros nas fotografias, alerta que:

[...] o conceito ‘gênero’ em sua acepção clássica está sobrecarregado por uma profusão e complexidade de tipos de imagens contemporâneas. Abolição de gêneros, deslocamento dos estilos, camuflagem do emissor, dissipação dos conteúdos online com a espetacularidade... são fatores que, sob o implemento da virtualidade, favorecem o desenvolvimento da cultura-mosaico propensa à saturação, ao secreto e ao efêmero, personagens estes dominantes na cultura de massas na atualidade⁶⁸. (BAESA, 2007, p.19)

⁶⁶ “[...] cada género nace por la intuición y/o creación de un autor para satisfacer la necesidad comunicativa. [...] A veces los géneros se desarrollan durante una etapa, pasan después por un cierto abandono o rechazo y en ocasiones vuelven a ser recuperados por otros autores. Es bueno aclarar en este sentido que sus peculiaridades de modo alguno son inamovibles. Al contrario muchas veces se les incorporan variantes, se dinamizan y son actualizados. [...] Su base es una estructura formal pero flexible que cada autor adopta según su personalidad, formación o estilo”.

⁶⁷ “To persist in discussing genres today might seem like an idle if not obviously anachronistic pastime”.

⁶⁸ “El concepto ‘género’ em su acepción clásica queda desbordado por la profusión y complejidad de los tipos de imágenes contemporáneas. Abolición de géneros, desplazamiento de los estilos, camuflaje del emisor, disipación de los contenidos en la línea de la espectacularidad... son factores que, sobre el implemento de la virtualidad, favorecen el desarrollo de la cultura-mosaico propensa a la saturación, al secreto y a lo efímero, caracteres éstos dominantes en la cultura de masas en la actualidad”.

Assumir um critério de análise em relação às fotografias deve ser uma primeira etapa para se conceituar ou se adotar algum tipo de *classificação operacional*. Cada imagem tem um significado distinto e, muitas vezes, único; seu sentido de verdade ou de embuste depende da interpretação que dela se faça; essa interpretação pode ir do estritamente individual a um discurso mais amplo, estabelecido por uma determinada sociedade, levando em conta valores, critérios, contextos e usos. Destarte, podemos estabelecer os gêneros fotográficos a partir de diferentes parâmetros e vieses, em função de formas, processos, temas, usos etc.

Segundo Thomas Wheeler (2002, p.102), “a ética de uma fotografia, mesmo manipulada, não pode ser julgada sem levar em conta o seu uso”⁶⁹, sendo assim, devemos considerar que os gêneros fotográficos advêm das construções sociais, que surgem de acordo com os usos e do entendimento que fazemos deles, atribuindo-lhes, desse modo, determinados valores e significados. Como a palavra, uma foto é, em tese, eticamente neutra e uma alteração de seu conteúdo não implica necessariamente em mentira. Os problemas éticos passam a surgir a partir do contexto em que uma foto está inserida e das expectativas de verdade que tal contexto pode gerar. Dentro dessa linha, buscaremos situar, em nosso trabalho, os gêneros que, no universo da fotografia, são caracterizados por uma maior vigilância, no que se refere às questões ligadas à credibilidade, e que são efetivamente afetados pela manipulação fotográfica, em função do contexto em que se apresentam e de suas relações com a verdade.

2.1 CONCEITUANDO GÊNERO

A noção de gênero nasceu na Grécia antiga, com Platão, mas foi Aristóteles quem desenvolveu pela primeira vez uma reflexão sobre a existência de gêneros, transformando-se na principal referência para a maioria das teorias que se seguiram (SEIXAS, 2009; LOPES, 2010; PICAUDE, 2004). Aristóteles criou duas distinções básicas – entre real e ficcional e entre objetos representados, modalidades de representação e meios utilizados – para desenvolver uma teoria genérica na literatura (SEIXAS, 2009).

⁶⁹ “[...] the ethics of a photo, even a manipulated one, cannot be judged apart from its use”.

Os conceitos gregos de gênero passaram a ser adotados pela tradição literária e, mais recentemente, também nos estudos relativos à Análise de Discurso e Semiótica. Mas Tzvetan Todorov, um dos principais teóricos do assunto, vê de outra maneira a origem dos gêneros: para ele, os gêneros surgem a partir de desdobramentos de um ou de vários gêneros antigos, através de processos como a inversão, o deslocamento ou a combinação, a fim de suprir as necessidades de comunicação⁷⁰. O autor considerava sua origem sistemática e não de natureza histórica: “Cronologicamente, não há ‘antes dos gêneros’”⁷¹ (TODOROV; BERRONG, 1976, p.161).

Mas, como o próprio Todorov nos alerta, “a questão não é o que precedeu os gêneros no tempo, mas, em vez disso, o que preside o nascimento de um gênero, a qualquer tempo”⁷² (1976, p.161). Os gêneros, em sentido estrito, para Shaeffer (2004, p.16), nascem da necessidade de referenciar determinadas práticas intencionais reguladas e identificadas como tais pelos criadores e receptores designando, logo, “[...] um grupo de objetos reunidos em função de características, semelhanças, ou categorizações quaisquer que sejam”⁷³ (VILLASEÑOR, 2015, p.11). Mas as definições de gênero não são universais e unívocas, como podemos observar nas acepções de diferentes autores:

Os gêneros são locais de disputa entre a estabilidade e mudança. (BERKENKOTTER; HUCKIN, 1995, p.6)⁷⁴

Os gêneros podem ser descritos como locais de ação social e ideológica estabilizados-por-agora ou estabilizados-suficiente. (SHRYER, 1993, p.200)⁷⁵

Um gênero compreende uma classe de eventos comunicativos, cujos membros compartilham um conjunto de propósitos comunicativos. (SWALES, 1990, p.58)⁷⁶

Gênero [...] tem-se preocupado com o desenvolvimento de tipos individuais de textos através do uso repetido em situações percebidas como semelhantes. (BAZERMAN, 1994, p.82)⁷⁷

Percebemos nas diversas concepções elencadas acima que, independentemente do

⁷⁰ “A new genre is always the transformation of one or several old genres: by inversion, by displacement, by combination” (TODOROV; BERRONG, 1976, p.161).

⁷¹ “Chronologically, there is no ‘before genres’”.

⁷² “at issue is not what preceded genres in time but, rather, what presides at the birth of a genre, at any time”.

⁷³ “[...] un grupo de objetos reunidos en función de características, parecidos, o categorizaciones, cualquiera que estos sean”.

⁷⁴ “Genres are sites of contention between stability and change”.

⁷⁵ “Genres can be described as stabilized-for-now or stabilized-enough sites of social and ideological action”.

⁷⁶ “A genre comprises a class of communicative events, the members of which share some set of communicative purposes”.

⁷⁷ “Genre [...] has been concerned with the development of single types of texts through repeated use in situations perceived as similar”.

autor, a noção de gênero apresenta uma finalidade comunicativa. São construções que se servem de um sistema específico de linguagem, tanto no que se refere à produção como à recepção; estão em constante transformação, mas não se limitam apenas ao sistema verbal, implicando também outros tipos de mediação.

Em regra, os gêneros mantêm uma base flexível, muitas vezes são abertos a incorporações e variantes que os dinamizam ou atualizam e, a depender do contexto e da época, podem obsoletar, hibridizar-se ou até desaparecer – para mais tarde ressurgirem com as mesmas características anteriores ou adaptados a um novo momento.

É em função dessa característica movediça que Valérie Picaudé (2004) nos alerta de que um gênero não nasce para etiquetar as coisas, mas sim para nos dar pontos de referência, frequentemente servindo mais para interpretar do que para classificar.

Os gêneros não são conceitos encerrados ou desvinculados de atores ou grupos sociais – ao contrário, confluem numa gama de discursos e conceitos, sendo frequentemente indicativos de pontos de confrontação de significados ou significantes relacionados com a realidade (VILLASEÑOR, 2015). Os gêneros são, afinal, classes de textos que surgem da codificação das suas propriedades discursivas e, ao estudá-los, estamos atendendo a uma necessidade de explicitar os modos pelos quais as mensagens se organizam em meio a uma profusão de códigos e de linguagens (MACHADO, 2001). Sua evolução e transformação na cultura acabam por torná-los um elemento comum a diferentes sistemas, como podemos ver no caso da fotografia, que adaptou para si alguns dos mais tradicionais gêneros da pintura.

Configurados de forma textual e determinados por suas funções, sejam elas escritas ou visuais, os gêneros apresentam uma estrutura formal adotada por cada autor, segundo as mais variadas intenções, critérios ou vieses. Quando em suas mais plurais definições se alude a “práticas textuais”, devemos entender que não se está referindo necessariamente e unicamente ao texto literário. Os gêneros abrangem toda uma gama de formatos reconhecíveis de comunicação, não apenas no que se refere aos estudos literários, mas também a uma série de disciplinas que vão da ciência política e biologia aos estudos das mídias, da fotografia e da história da arte.

Segundo Fairclough (1992, p.125), “os gêneros são uma categoria textual global que corresponde rigorosamente ao tipo de prática social”⁷⁸ existente. O autor se refere a “texto”, como qualquer expressão ou sequência comunicacional que produza significado e que se

⁷⁸ “genres are an overarching textual category, which corresponds closely to types of social practice”.

associe a uma prática textual, na forma de textos diários produzidos por indivíduos, estando, essa prática relacionada à escrita e à leitura, ou seja, tanto à produção quanto à recepção.

Há nos gêneros uma natureza combinatória; tendem a se movimentar produzindo inúmeras possibilidades entre diferentes esferas de usos da linguagem:

Um gênero, literário ou outro qualquer, nada mais é do que [uma] codificação de propriedades discursivas. [...] essas propriedades são consequência quer do ponto de vista semântico do texto, ou a partir de seu aspecto sintático (a relação das partes entre si), ou a partir do aspecto pragmático (a relação entre os usuários), ou finalmente a partir do aspecto verbal [...]. A diferença entre um ato de linguagem e outro, e assim entre um gênero e outro, pode ser situado em qualquer um desses níveis do discurso.⁷⁹ (TODOROV, 1976, p.162-163)

Para Lüders (2015, p.3), numa adaptação da compreensão da estrutura dos gêneros de Anthony Giddens, os gêneros acabam por ser “ambos, o meio e o resultado de práticas textuais em ambientes socialmente organizados”⁸⁰. Tais práticas envolvem e são envolvidas pelos mais diversos tipos de linguagem, que se mesclam, dinamizam, hibridizam e se complexificam não somente uma com a outra, mas também com uma rede de sentidos previamente estabelecidos e socialmente compartilhados. Desse ato de interação, de correferenciação e de produção de sentido nos processos de enunciação emerge o conceito de intertextualidade. O termo, proposto nos fins dos anos 1970, por Julia Kristeva, a partir de influências dos trabalhos sobre dialogismo⁸¹ produzidos por Mikhail Bakhtin, é compreendido como uma propriedade constitutiva dos textos, “um conjunto de relações explícitas ou implícitas que um texto ou um grupo de textos determinado mantém com outros textos” (CAVALCANTE, 2009, p.12).

A intertextualidade se refere às formas pelas quais os textos, sejam escritos ou visuais, são interpretados à luz de um outro texto, produzindo, dessa maneira, novos significados. Podemos entender a intertextualidade como a transposição de um ou vários sistemas de signos

⁷⁹ “A genre, literary or otherwise, is nothing but this codification of discursive properties. [...] these properties arise either from the semantic aspect of the text, or from its syntactic aspect (the relation of the parts among themselves), or from the pragmatic aspect (the relation between the users), or finally from the verbal aspect [...]. The difference between one speech act and another, and thus between one genre and another, can be situated at any one of these levels of the discourse”.

⁸⁰ “are both medium and outcome of textual practices in socially organized settings”.

⁸¹ “A concepção dialógica contém a ideia de que, segundo Bakhtin, qualquer desempenho linguístico, inevitavelmente, orienta-se por outros desempenhos anteriores na mesma esfera, tanto de um mesmo autor como de outros autores, originando um diálogo e funcionando como parte dele” (FRANCO, 2004, p. 210).

para outro sistema de signos (FRANCO, 2004). Tais operações cognitivas são generalizadas em nossa sociedade e operam nas mais diversas áreas da cultura. Num sentido amplo, são constitutivas de todo e qualquer discurso:

O texto redistribui a língua (é o campo dessa redistribuição). Um dos caminhos dessa desconstrução-reconstrução é permutar textos, retalhos de textos que existiram ou existem em torno do texto considerado e finalmente nele: todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, com formas mais ou menos reconhecíveis. [...] A intertextualidade, condição de todo texto, seja ele qual for, não se reduz, evidentemente, a um problema de fontes ou influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem raramente é detectável, de citações inconscientes ou automáticas, dadas sem aspas. (BARTHES, 2004, p.275)

Assim como na linguagem textual-verbal, as possibilidades da linguagem textual-imagética se manifestam através de signos e códigos que se articulam no interior de um discurso, na busca de um determinado sentido. Em um processo intertextual, ativam-se vários elementos dessas linguagens, concorrendo para dar, por vezes, uma maior clareza a um determinado modo de enunciação ou para abrir, de alguma forma, novas e inéditas possibilidades de interpretação (MOUTINHO, 2007). Os gêneros se realizam nesse movimento de códigos de linguagem que transitam por esses múltiplos significados.

“A sociedade pode ser vista como uma grande rede intertextual, em constante movimento” (WALTY et al., 1995, p.155). Tais movimentos tendem a tornar as classificações em gêneros sempre polêmicas e inconclusivas. Essas transposições, esses fluxos entre um texto e outro, entre sistemas sígnicos, em que são empregados os mais diversos artifícios, como trocas, assimilações, desconstruções, compartilhamentos, empréstimos, entrelaçamentos, mudanças de contexto etc., acabam por gerar novos sentidos, recontextualizando um determinado cenário discursivo, produzindo novas perspectivas e novos entendimentos de uma determinada classificação genérica, muitas vezes já aparentemente sedimentada.

Como facilmente se depreende, o conceito de gênero não pode ser definido a partir de um único princípio; a classificação em gêneros resulta de um conjunto de processos dominantes; o problema da classificação em gêneros só pode ser ‘resolvido’ em contextos históricos determinados. Não há, por assim dizer, uma classificação fixa ou imutável. (LOPES, 2010, p.7)

A linguagem, em qualquer campo, está impregnada de relações dialógicas intertextuais e tais relações são constitutivas dessa própria linguagem (FRANCO, 2004, p.210). Se no

âmbito dos textos verbais – cuja prática precede (e de certa forma embasa) a classificação dos gêneros – tais relações já se apresentam numa intrincada complexidade de delimitações, torna-se difícil restringi-las a campos estanques de caráter invariável, pelo fato de estarem em constante transformação, em consequência de fatores como temática, finalidade, estrutura, forma ou ainda circunstâncias sócio-históricas.

Como esta seção pretende produzir apenas um bosquejo da discussão sobre gênero e sua conceituação, de modo a prosseguir na tentativa de estabelecer uma definição operacional que contemple os tipos de fotografias que nos interessam nesta tese, bem como possibilitar uma justificativa do recorte operado na seção empírica deste trabalho, cabe, a modo de síntese, indicar alguns traços que recorrem nos diversos autores e escolas e que balizam as discussões das seções seguintes, bem como a classificação que propomos:

- Os gêneros têm caráter histórico, transformando-se ao longo do tempo;
- Estão fortemente ancorados em processos socioculturais e, desse modo, sujeitos aos efeitos de mudanças nessas dimensões, inclusive no que se refere à tecnologia e seus avanços;
- São espaços de tensão nos quais estabilizações devem ser consideradas como provisórias e instáveis;
- Existem em situação de mútuo contato e influência (intertextualidade), sendo passíveis de aproximações, combinações e hibridismos.

Cientes das dificuldades e colocados os marcos que podem imprimir alguma direção à busca, partiremos agora para uma tentativa de discutir e classificar o que se pode entender por gêneros fotográficos.

2.1.1 Os gêneros na fotografia: fluidez, interações e hibridismos

Para o professor Pepe Baesa (2007, p.33), especialista em gêneros fotográficos, a melhor maneira de enfatizar as singularidades de cada tipo de imagem é estabelecer classificações e, portanto, colocar-se em oposição à padronização dos gostos, que, segundo o autor, é a forma mais sutil e refinada de se instituir um controle de mercado. Já para Villaseñor (2015, p.3), as classificações em fotografia devem ser determinadas pela própria demanda social por imagens, por sua utilização ou seu consumo em contextos, lugares ou

tempos determinados. Ambos reconhecem, entretanto, que classificar a fotografia por gêneros se apresenta como uma tarefa complexa e que tal complexidade se mostra já na própria ambiguidade ontológica da fotografia.

Se considerarmos que é no gênero que se constrói a relação da coisa com seu nome e, como coloca Picaude (2004, p.24), o gênero é o lugar de confrontação do realismo e do nominalismo, encontramos, já na natureza da fotografia, um primeiro ponto de atrito – pois as fotografias têm a particularidade de pertencer tanto ao mundo das coisas (como traço indicial de uma realidade exterior) quanto ao mundo das representações (imaginários e significantes da cultura visual). Essa ambiguidade repercute de modo perceptivo e fica evidente quando nos perguntamos ao ver uma fotografia: estamos vendo uma imagem ou a coisa fotografada? (2004, p.24)⁸².

A fotografia transcende sua função apenas documental, apresentando-se como um processo constante de construção e transformação de novas realidades percebidas e interpretadas através de códigos de leitura culturais e sociais, dificultando qualquer sedimentação genérica estanque e única.

A própria etimologia da palavra “fotografia”, em grego, nos remete à escrita – *fotografia* significa escrever com a luz. De sorte que, quando vemos uma imagem, não percebemos apenas sua estrutura visual, com seus infinitos componentes: as formas, as cores, a composição, a luz, o enquadramento, os tons; também a interpretamos como se se tratasse de um texto escrito, com estilo, narrativa, ideologias, com os vários códigos que a definem como linguagem e que trabalham na produção de um determinado sentido.

[...] a imagem se oferece já estruturada e em forma de um ‘texto a se ler’, como uma superfície e uma estrutura profunda que contém determinados signos, unidos por certas regras coerentes da escrita visual, mantendo uma ordem determinada, e que estimulam o processo de interpretação do leitor. Uma imagem se dá a ler como um texto ‘coerente’ [...] constituído por elementos da ‘expressão’ [...] e por elementos do ‘conteúdo’ [...]. (VILCHES, 1987, p.40)⁸³

No entanto, o processo de “leitura” de uma foto, no sentido acima referido por

⁸² V. também o instigante e pioneiro artigo de Vilém Flusser (1983), “A imagem do cachorro morderá no futuro?”, no qual o autor se refere a uma possível relação equívoca e não mais unívoca entre significado e significante na fotografia.

⁸³ “[...] La imagen se ofrece ya estructurada y en forma de ‘texto a leer’, como una superficie y una estructura profunda que contiene signos determinados, unidos por ciertas reglas coherentes de escritura visual, manteniendo un orden determinada, y que estimulan el proceso de interpretación del lector. Una imagen se da a leer como un texto ‘coerente’ [...] constituido por elementos de la ‘expresión’ [...] y por elementos del ‘contenido’”.

Vilches, não é unívoco, pois a fotografia comporta em si uma ampla quantidade de diferentes códigos que passam a coexistir e a interagir em diferentes sistemas, gerando distintos modos de linguagem, de codificação e, portanto, de compreensão.

Além disso, as novas tecnologias digitais acrescentam outro fator complicador para a classificação fotográfica, pois oferecem novas formas de organização e de mediações, trazendo inéditas perspectivas de reflexão sobre os gêneros. Uma categoria de imagens, por exemplo, que não existia até poucos anos, é a que envolve as fotografias manipuladas digitalmente e que hoje aparecem em várias instâncias como *Computer Enhanced*, ou seja, “Realçada por Computador”. O mesmo poderíamos apontar em relação ao gênero retrato, com a inédita categoria *selfie*.

Ao surgir, no século XIX, a fotografia aparece já como uma imagem dividida entre dois polos opostos em sua prática: o da ciência e o da arte. A daguerreotipia, por sua própria técnica, oferecia, em suas placas de metal, contornos nítidos e precisos e foi imediatamente apoiada pela Academia de Ciências. Já as técnicas com impressão negativo-positivo em papel, desenvolvidas por Bayard e Talbot, por apresentarem resultados com formas mais enfumaçadas, de contornos não tão definidos, foram de pronto apoiadas pela Academia de Belas Artes. Segundo André Rouillé (2009, p.198), a partir dos anos 1840, essa oposição entre o daguerreótipo e o positivo direto “atiça os partidários do nítido e os adeptos do vago nos contornos”, sedimentando, dessa forma, o que podemos considerar as duas primeiras categorias de gêneros na fotografia em função, principalmente, de seus usos: as fotografias documentais e as fotografias artísticas.

A técnica fotográfica passa a coexistir e – em alguns casos – substituir, os processos manuais de produção de imagens, principalmente a gravura, o desenho e a pintura, tanto na arte como na documentação, e acaba também por absorver, buscando uma equivalência, as classificações clássicas e já há muito estabilizadas das Belas Artes. Daí derivaram os gêneros, considerados por alguns autores (ARDEN, 1997; PEREA, 2010; VILLASEÑOR, 2011; PICAUDE, 2004), como clássicos ou tradicionais da fotografia e classificados de acordo com seus conteúdos: retrato, paisagem, natureza morta, história, arquitetura, etc.

[...] a pintura abandona o desenvolvimento dos gêneros como um meio de comunicação com a sociedade e de evolução da própria linguagem artística. Parece que, nessa área, em que tudo já foi dito, não se podia acrescentar mais nada, exigindo do artista não um processo imitativo, mas criativo e renovador. Ao mesmo tempo, e de forma mais clara, desde sua aceitação

como linguagem puramente artística, a fotografia assume esta linha criativa, a sua vez historicista e analítica⁸⁴. (OLIVARES, 1994, p.16)

Ainda que a classificação clássica tenha assentado bem para algumas instâncias da fotografia, a capacidade extraordinária que esta tem de se adequar a situações e objetivos, os mais díspares, fez com que surgissem fotografias que não se enquadravam nessas classificações, exigindo uma constante adequação, ou mesmo a criação de novos gêneros. Ademais, como o ato fotográfico é um ato semiótico complexo e instável, devemos considerar novas classificações advindas de múltiplos pontos de vista, em função de interesses cognitivos e das atitudes perceptivas do espectador, ou seja, as definições classificatórias na fotografia dependem também da perspectiva e dos critérios que se adotem, bem como de sua funcionalidade.

Jean-Marie Schaeffer (2004, p.16-17), por exemplo, aponta uma subdivisão da fotografia em diferentes categorias: segundo os *meios técnicos utilizados* (e.g. se é digital ou analógica; se é colorida ou preto & branca; se é Polaroid ou *pinhole*⁸⁵; etc.), segundo os *tipos de prática social* (publicidade, jornalismo, arte, comunicação etc.), segundo os *suportes pelo qual acessamos* uma fotografia (livro, jornal, exposição etc.) e segundo os *objetos representados* (família, corpo, retrato, paisagem etc.). Para o autor, todas essas categorias são pertinentes, mas ele destaca que as mais usuais são as *distinções funcionais* (fotografia de arte, científica, documental, jornalística etc.) e as *distinções referenciais* (paisagem, arquitetura, natureza morta, retrato, nu etc.). Schaeffer admite ainda a possibilidade de combinação de ambas as distinções (o retrato artístico, o instantâneo, a fotorreportagem, a fotografia pornográfica, erótica etc.). Para Schaeffer, as distinções funcionais e referenciais – e suas respectivas combinações – são consideradas as categorias genéricas “nativas” no âmbito fotográfico.

Em relação às subdivisões acima apontadas por Schaeffer (2004), Villaseñor (2011,

⁸⁴ “[...] la pintura abandona el desarrollo de los géneros como una vía de comunicación con la sociedad y de evolución del propio lenguaje artístico. Parece como si, en ese terreno, ya todo estuviera dicho, no se pudiera añadir nada más, necesitando el artista no un proceso imitativo sino creativo y renovador. En esos mismos momentos, y más claramente desde su aceptación como lenguaje puramente artístico, la fotografía toma el relevo de esta línea creativa a la vez historicista y analítica”.

⁸⁵ *Pinhole* é como são as chamadas as câmeras artesanais de orifício. Baseiam-se na passagem de luminosidade através de um pequeno orifício de alguns milímetros. Desta forma, a imagem de fora é projetada sobre uma película sensibilizada colada na parede oposta da parte interna da câmera. Este simples princípio de projeção, descrito por Leonardo da Vinci, ainda é aplicado nos dias de hoje em qualquer tipo de máquina fotográfica, até mesmo nas digitais. Cf. Fotografia Pinhole. Disponível em: <<http://pinhole.net.br>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

p.16) nos alerta que nem a técnica nem a arte podem ser consideradas como fundamentos para se construírem categorias genéricas na fotografia:

[...] a primeira porque limita a fotografia a conceitos demasiadamente limitados e pontuais, aplicáveis a uma ampla gama de usos e objetivos; e a segunda, porque está sujeita a valorações e critérios subjetivos e instáveis e, por conseguinte, inaplicáveis como gênero. De qualquer forma, estes dois polos podem ser um ponto de partida para a discussão dos gêneros.⁸⁶

Villaseñor (2011, p.28; 2015, p.22) nos sugere outras formas de abordagem, em um intento classificatório dos gêneros nas imagens fotográficas, baseadas, por exemplo, nos temas, na utilização, nos objetivos e em outras funções, como veremos adiante. O autor parte do princípio de que todas as fotografias são documentais, afinal todas as imagens documentam algo, estando a diferença na leitura que delas fazemos. Podemos então classificá-las pela:

Mensagem e conteúdo: jornalismo, arte, tecnologia, ciência, fenômenos sociais, política, relações familiares.

Retórica do discurso: ensaio, narrativa, opinião editorial, simbolismo, elementos visuais ou estéticos, denúncia, ideologia etc.

Aplicação ou fim utilitário: informação, registro histórico, jornalismo, publicidade, comércio, educação, experimentação, jurídica, social etc.

Tecnologia utilizada: analógica, digital, impressa, multimídia, cinematográfica, vídeo, realidade virtual, internet, mapas etc.

Meio de comunicação: galerias, jornais impressos, livros, revistas, foros, apresentações, internet, redes sociais, televisão, arquivos etc.

Tema ou sujeito fotografado: fotojornalismo (notícias, acontecimentos, fenômenos sociais), retrato, paisagem, arquitetura, família, arte, ecologia, ciências, teatro etc.

Uma das fontes de confusão na classificação por gêneros está exatamente em que não podemos delimitá-los ou encerrá-los entre tais conceitos, pois eles se entrecruzam e se hibridizam, abrindo sempre a possibilidade de que uma mesma imagem acabe por desempenhar diferentes papéis num contexto comunicacional. Daí derivam as diversas

⁸⁶ “[...] la primera por que limita la fotografía a conceptos demasiado acotados y puntuales, aplicables a una amplia gama de usos y objetivos; y la segunda, porque está sujeta a valoraciones y criterios subjetivos inestables, y por lo consiguiente, inaplicable como género. De todas formas, estos dos polos pueden ser un punto de partida para la discusión de los géneros”.

tentativas de criação de diferentes critérios de classificação, na intenção de que algum deles possa ser mais funcional, abrangente e menos escorregadio.

Valérie Picaudé, por exemplo, aponta uma classificação das fotografias em gêneros segundo seu valor ilocutório⁸⁷, baseada não só na intenção artística que expressam os autores das fotografias mas também nas condições de execução e nos contextos de enunciação. Assim, distinguem-se cinco tipos: assertivos, diretivos, compromissórios, expressivos e declarativos (PICAUDÉ, 2004, p. 26-27).

François Soulages (2010, p.258), em seu livro *Estética da Fotografia*, não fala propriamente em gênero, mas em *regimes de funcionamento* que geram quatro classes de fotografia: a *definicional ou informativa*: “do Larousse ao catálogo de *La Redoute*”; a *fotografia publicitária*: “rainha da ilusão visual e sobretudo ideológica [...]”; a *fotografia doméstica ou afetiva*: polissêmica em sua recepção, adquire novos sentidos com a evolução do tempo, com a idade, “em resumo, com a aproximação da morte”; e a *fotografia artística*: “a unicidade do definível é substituída pela pluralidade da estética”.

Em outra direção, Joaquín Perea (2010, p.78-80) nos apresenta um quadro classificatório que leva em conta a adoção de um ponto de vista, tendo o homem como centro de referência. O autor nos remete às distintas atitudes do fotógrafo ao produzir uma imagem, que pode tanto construir uma cena em cada detalhe como registrá-la em um instantâneo (o “instante decisivo” de Bresson). Baseia-se na própria natureza da cena, fazendo uma divisão entre cenas preparadas e não preparadas (ou cenas encontradas), considerando também os elementos que configuram tais cenas – temos assim aquelas cujo elemento dominante é o homem e aquelas em que o homem está ausente ou não é o elemento principal. Com esse quadro, Perea propõe o que ele considera os quatro gêneros de referência na fotografia: retrato, reportagem, natureza morta e paisagem (QUADRO 1).

⁸⁷ Ato linguístico que o falante realiza quando, em determinado contexto comunicativo, profere um enunciado, sob certas condições e com certas intenções. Para maiores informações, v. Actos ilocutórios. Português On-Line. Disponível em: <<http://portuguesonline.no.sapo.pt/actos.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2015.

Quadro 1- Classificação dos gêneros fotográficos, segundo Joaquim Perea

	CENA PREPARADA	CENA ENCONTRADA
Homem presente	RETRATO	REPORTAGEM
Homem ausente	NATUREZA MORTA	PAISAGEM

Fonte: Joaquín Perea (2010, p.73)

Percebemos como são variados os vieses classificatórios, todos em busca de uma forma de sublinhar a singularidade de cada tipo de foto, de construir instrumentos que facilitem e permitam uma forma de identificação, mas sempre resvalando para um estreitamento classificatório ou para a ambiguidade. As interações e hibridismos são um convite para se produzir novos significados, novos intentos classificatórios, através da miríade de combinações que, tal como os ecossistemas, se processam por meio de uma complexa rede de relações e interconexões textuais, desafiando qualquer definição de gênero já estabelecida.

Nesse sentido, os conceitos, as barreiras e limites entre as diferentes classificações genéricas existentes não devem ser tomados como impermeáveis, estanques e definitivos. As categorias constantemente se entrecruzam e se interpenetram, abrindo possibilidades para que uma imagem, por exemplo, acabe por transitar de um gênero a outro, ou de um significado a outro, a depender dos critérios ou vieses adotados, suscitando novas interpretações e novas formas classificatórias. Portanto, se pretendemos adotar uma ou outra classificação, devemos estar cientes de que estaremos adentrando um terreno sempre fluído, incerto e movediço.

A riqueza e a variedade de gênero são infinitas, pois a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, e cada esfera dessa atividade comporta um repertório de gêneros do discurso que vai diferenciando-se e ampliando-se à medida que a própria esfera se desenvolve e fica mais complexa. (BAKHTIN, 1997, p.279)

A história da fotografia nos tem brindado constantemente com essas confusões e instabilidades genéricas. Ao analisarmos o trabalho realizado por Roger Fenton (1819-1869) na cobertura da guerra da Criméia (1853-1856), considerado como um dos primeiros

fotógrafos do gênero jornalístico ou documental da história – ou seja, um dos primeiros fotojornalistas – vemos que praticamente a totalidade das chapas de vidro produzidas por ele apresenta muito mais características de gêneros como natureza morta, retrato ou mesmo paisagem, do que fotojornalismo. E tal enquadramento não está associado apenas ao conteúdo, geralmente paisagens desoladas (FIGURA 37) ou *portraits* rígidos, produzidos nos bastidores da guerra, mas também pela forma como foram divulgados: em uma galeria de arte especializada em aquarelas (ARMSTRONG, 2004, p.155). Não foram publicadas em revistas ou jornais, por isso teriam uma relação mais com a arte do que com o jornalismo, o que ilustra a profunda instabilidade do gênero em fotografia.

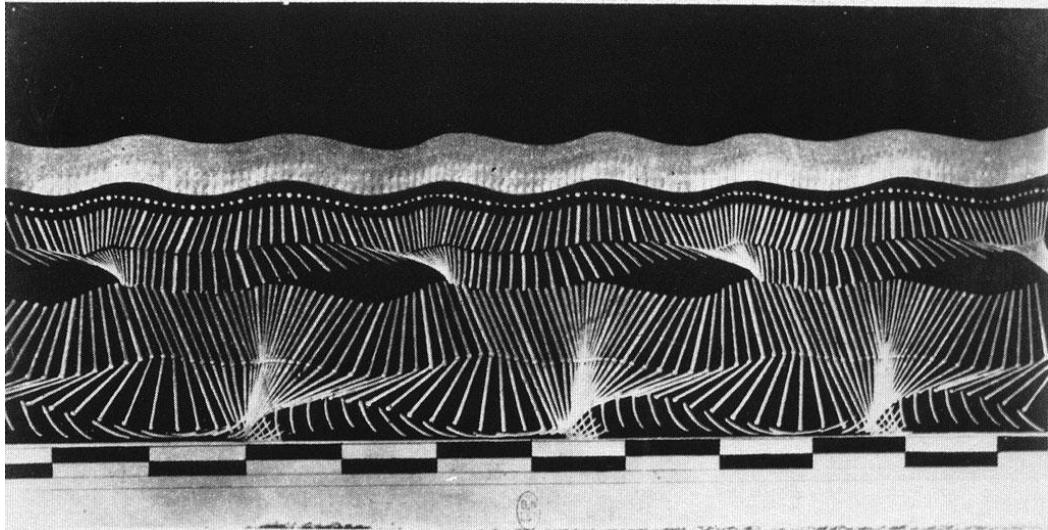
Figura 37 – A mais famosa fotografia de Fenton, *O vale da Sombra da morte*
Paisagem, Natureza Morta ou Fotojornalismo?



Fonte: História pensante. Disponível em: <<http://historiapensante.blogspot.com.br/2011/02/roger-fenton-e-guerra-da-crimeia.html>>. Acesso em: 12 out. 2015.

Algo semelhante em relação à fluidez de gênero podemos observar nas primeiras fotografias com intuito puramente científico, produzidas por Étienne-Jules Marey (1830-1904) (FIGURA 38). Aqui há um conflito entre as intenções primeiras do autor e a recepção contemporânea de seu trabalho. Todas as fotografias científicas por ele produzidas em fins do século XIX, e que à época rapidamente caíram no esquecimento, pouco a pouco foram se incorporando a coleções de fotografias artísticas. Hoje Marey é frequentemente considerado como artista pelos críticos contemporâneos, e suas fotos enriquecem as galerias de arte (SICARD, 2004, p.181).

Figura 38 – Jules Marey, cronofotografia, *O homem de terno preto*, 1883. Foto científica ou foto artística?



Fonte: UCBerkeley. Disponível em: <<http://goldberg.berkeley.edu/courses/S06/IEOR-QE-S06/images.html>>. Acesso em: 22 set. 2015.

Pepe Baesa (2007, p.17-18) aponta, no trabalho do fotógrafo e publicitário Oliviero Toscani, o que ele chama de uma “[...] indefinição gradual das barreiras que mantêm os gêneros e os procedimentos expressivos em uma normatização comunicativa facilmente reconhecível”⁸⁸. A obra desse fotógrafo extravasou os limites que definiam (ou limitavam) a comunicação publicitária, ao trabalhar com fotografias de linguagem claramente jornalística nas campanhas que produziu para a marca *Benetton*. Seu trabalho mesclou as normas da publicidade com as do testemunho fotojornalístico. A força gráfica das fotografias (FIGURA 39), provocou mal-estar em parte do público e gerou grande polêmica, principalmente quando foram apresentadas na abertura da Bienal de Veneza de 1992 e incluídas como obras de arte no Museu de Arte Contemporânea de Frankfurt.

Essas imagens se constituem assim – apesar de ser um único produto visual – em expoente máximo de três categorias comunicativas distintas: jornalismo, publicidade e arte, e contribuem, aliás, para dinamitar os limites entre as três⁸⁹. (BAESA, 2007, p.18).

⁸⁸ “[...] el desdibujamiento paulatino de las barreras que mantenían los géneros lós procedimientos expresivos en una normativización comunicativa fácilmente reconocible”.

⁸⁹ “Estas imágenes se constituyen así – a pesar de ser um único producto visual – en exponente máximo de tres categorias comunicativas distintas: periodismo, publicidad y arte, y contribuyen, de paso, a dinamitar los límites entre las tres”.

Figura 39 – David Kirby e sua família. Campanha da Benetton 1990.



Foto de Therese Frare

Fonte: Independent. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/tv/features/ten-adverts-that-shocked-the-world-1909328.html?action=gallery&ino=8>>. Acesso em: 1º dez. 2015.

Como vimos nos exemplos acima, uma mesma imagem pode ser classificada a partir de variadas vertentes e, dessa forma, enquadrar-se em diferentes gêneros.

Outro exemplo bastante ilustrativo é a famosa foto de Che Guevara produzida por Alberto Korda (1928-2001), em 1960. Ela surgiu como um registro fotojornalístico, no instante de um discurso inflamado de Che, logo após o funeral de 136 vítimas de um ataque contra um navio francês. De gênero fotojornalístico, em pouco tempo tornou-se um dos retratos mais reproduzidos e comercializados da história. A imagem deixa para trás as intenções fotojornalísticas iniciais de seu autor, para se constituir em um outro gênero: o do retrato. Em questão de oito anos é transformada, por Andy Warhol, em arte gráfica, para em seguida difundir-se no cotidiano das pessoas, tornando-se peça de vestuário, símbolo de uma geração, a ser totalmente absorvida pela moda e pela publicidade (FIGURA 40). Vemos por esse trânsito de um gênero a outro, por essa fluidez, como o terreno é escorregadio e com fronteiras imprecisas, como é difícil, quando tratamos da imagem fotográfica, uma classificação estanque no que diz respeito ao gênero.

Figura 40 – Foto de Che Guevara, produzida por Alberto Korda. Fotojornalismo? Retrato? Arte? Publicidade? Moda?



Fonte: Fotomontagem a partir de vários sites. Autor: Paulo Munhoz.

Para além das possibilidades classificatórias apontadas por diversos autores, uma vez que as imagens fotográficas são consideradas obras ou criações intelectuais, contamos com as classificações produzidas por grandes acervos, museus, bancos de imagem, coleções, galerias ou bibliotecas. Lá também encontramos divergências genéricas – cada peça que entra na base de dados de uma biblioteca ou em um banco de imagens necessita ser classificada, de forma que a sua localização seja rápida e eficaz. Segundo Tucker (2004), o êxito de uma operação classificatória depende, em grande medida, da coerência dos termos (palavras-chave) que serão utilizados para descrever uma imagem. O autor observa que, por vezes, um mesmo museu pode ter diferentes critérios de classificação de um departamento para o outro. Ele acredita que o recurso dos gêneros pode não ser pertinente; pelo contrário, pode inclusive se mostrar impraticável em determinadas situações.

Outra área que interessa particularmente ao âmbito desta pesquisa é a dos concursos fotográficos. Em nossa observação sistemática, apresentada em detalhes mais a frente, no Capítulo 5 desta tese, percebemos a enorme variedade e abrangência de gêneros nesses concursos, indo dos temas mais clássicos (natureza, reportagem, retrato, viagem, arte, documental etc.) às temáticas mais variadas e exóticas e que dizem respeito, muitas vezes, às intenções particulares de cada entidade promotora. Nesse contexto encontramos categorias

como fé, flores, o beijo, a discriminação, o mar, sexualidade, água, rios, *selfies*, bebês, *pets*, nu etc. Mais uma vez, diante de tal diversidade, percebemos as confusões que se estabelecem entre os gêneros. Cada concurso estabelece, de acordo com as suas conveniências suas próprias categorias, algumas das quais podem ser consideradas como subconjuntos ou subgêneros dentro de um conjunto já estabelecido no campo e a ele mais circunscrito.

Joaquín Perea (2010, p.77), define subgênero como

[...] imagens que podem englobar-se dentro de um gênero, mas com características de representação próprias de outro gênero (e, portanto, não correspondem a características próprias da cena, que é o que justifica a divisão de gêneros). Por outro lado, alguns gêneros podem coincidir, inclusive na forma de representação.⁹⁰

O autor nos apresenta alguns subgêneros, que se caracterizam principalmente por compartilharem propriedades e características de outros gêneros, ocorrendo o que Rocha e Gomes (2005, p.117) chamam de uma “intertextualidade intergêneros [sic]” ou uma “heterogeneidade tipológica” dos gêneros. Assim, fotos de nu, por exemplo, podem derivar ocasionalmente do gênero retrato ou do gênero arte; fotos de cerimônia fazem parte claramente do gênero reportagem, mas algumas tendem ao tratamento de retrato; fotos de esportes estariam no grupo de reportagens; fotos de viagens podem estar no âmbito do gênero paisagem, com um tratamento de reportagem ou vice-versa; fotografias de moda, por mostrarem usos, costumes e rituais, pertencem ao gênero reportagem, mas podem também pertencer aos gêneros publicidade ou retrato (PEREA, 2010).

Diante dessa profusão de possíveis abordagens, quando tratamos dos gêneros na fotografia, poderíamos pensar – como Barthes (1984, p.13) – que uma fotografia é “inclassificável”, e que “tentar articular sua estrutura semiótica com a ontologia é uma ‘ciência impossível’” (ARMSTRONG, 2004, p.147), ou mesmo que a tradicional divisão em gêneros está em crise (SOJO, 1998, p.20) e qualquer tentativa classificatória recairá em um viés totalmente subjetivo e arbitrário, por serem os gêneros refratários à consolidação de qualquer tipo regra (MELLO, 1998, p.72). Mas, a despeito disso tudo, seria contraproducente – e talvez até mesmo absurdo – concluir que a fotografia não possa constituir-se em objeto

⁹⁰ “[...] imágenes que pueden englobarse dentro de un género pero con características de representación propias de otro género (y, por tanto, no corresponden a características propias de la escena, que es lo único que justifica la división en géneros). Por otro lado, algunos subgéneros pueden coincidir, incluso en la forma de representación”.

sistemático de estudo e de delimitação classificatória, tendo como base a prática diária e a experiência do fotógrafo, com implicações significativas para nossa compreensão da comunicação humana. Nosso entendimento é o de que existe a possibilidade de se estabelecerem diferenças fundamentais entre uma foto publicitária e uma foto documental, seja ela científica ou jornalística, ainda que seja em função dos usos que delas se faz em uma determinada sociedade e em determinado tempo histórico, bem como das expectativas geradas por tais usos, mesmo não havendo consensos.

Barthes (1984, p.12) nos alerta que “é preciso classificar, [...] caso se queira constituir um *corpus*”. Não existem gêneros em estado puro, assim como não existem práticas, sejam elas jornalísticas, artísticas ou de qualquer outra natureza, que não sejam categorizadas, melhor dizendo, não existem práticas “agenéricas” (SHAEFFER, 2004b, p.19-20).

Se assumir um critério é o primeiro passo para analisar e interpretar conceitualmente uma imagem, a fim de poder classificá-la adequadamente em relação aos nossos objetivos, usaremos como ponto de partida o enfoque proposto por Thomas Wheeler (2002, p.111-139). Em *Phototruth or Photofiction? Ethics and Media Imagery in the Digital Age*, o autor divide a fotografia em duas categorias, relacionadas às expectativas de veracidade dos leitores e ao contexto de publicação: fotografias “não-ficcionais” que compõem os “ambientes fotográficos não-ficcionais” (*Nonfiction Photographic Environment*), ambientes em que há uma expectativa do público em relação à verdade dos fatos; e fotografias “ficcionais”, mais abertas à manipulação e que de alguma forma não afetam a expectativa de verdade dos leitores.

Wheeler define um “ambiente fotográfico não-ficcional” como:

[...] um contexto de publicação ao qual os leitores trazem uma razoável expectativa de verdade. Isto é, [...] indicam um contexto midiático que apresentam fotografias tiradas para notícias, editoriais, documentários, ou outras finalidades não-ficcionais. [...] abrangem todas as fotografias publicadas em jornais, revistas, emissoras, enviadas a cabo ou online que acompanhem textos não-ficcionais ou outros distribuídos nos meios de comunicação [...].⁹¹ (WHEELER, 2002, p.117).

A definição inclui, aparentemente, fotos não-ficcionais que aparecem na mídia, tanto isoladas como em coleções ou foto-ensaios. Em contraposição, Wheeler (2002, p.133) define

⁹¹ “[...] a publishing context to which reasonable readers bring an expectation of veracity. That is [...] indicates a mass-media context that presents photos taken for news, editorial, documentary, or other nonfiction purposes. [...] embraces all newspaper, magazine, broadcast, cable, or online still photography that accompanies nonfiction text published or otherwise distributed in the mass-media [...].”

ficção como algo que nunca aconteceu de fato e, para ser mais preciso, usa o termo “fotoficção pós-exposição” (*post-exposure photofiction*), aplicado a toda classe de fotografias manipuladas após o disparo do obturador, na pós-exposição ou pós-produção, o que coincide com o foco de nossa pesquisa. Essas alterações são definidas e limitadas por três requisitos:

- 1) Quando a manipulação ocorre depois que o obturador é clicado, isto é, durante o processamento [...];
- 2) Quando elementos materiais são acrescentados, removidos, substancialmente alterados, ou rearranjados dentro de um frame por um método ou outro. [...];
- 3) Quando a manipulação altera o significado da foto⁹². (2002, p.134)

Em um percurso classificatório semelhante, Paloma Atencia-Linares (2013), fundamentada nas teorias sobre gênero de Stacie Friend e Kendall Walton, que classificam as obras textuais em ficcionais e não-ficcionais, desenvolve uma classificação própria e adaptada às obras pictóricas, dividindo os gêneros fotográficos em duas categorias: a das fotografias “não-ficcionais/documentais” (*non-fiction/documentary*) e a das “ficcionais/não-documentais” (*fiction/non-documentary*). Segundo a autora, essas categorias se enquadrariam no que ela conceitualmente considera uma classificação mais convencional, ou seja, a das fotografias “factuais” (documentais) e “não-factuais” (ficcionais) (ATENCIA-LINARES, 2013, p.227).

Ainda de acordo Atencia-Linares, esses são gêneros já estão estabelecidos na fotografia e orientam nossa apreciação de obras que envolvem a representação. Assim, ela nos apresenta alguns padrões que caracterizam as fotografias não-ficcionais/documentais, dentre os quais destacamos: representação do real, de pessoas, objetos ou cenários; representação verídica; ser realista; ter o conteúdo apresentado com sendo fato; pouco ou não manipuladas. Da mesma forma, são apresentados alguns aspectos considerados padrão nas fotografias ficcionais: conteúdo não factual; narrativa imaginativa; posada; com sofisticada pré e pós-produção; ser uma representação não verídica (2013, p.231-233).

Na construção de nossa *classificação operacional*, partimos da clivagem inicial proposta tanto por Wheeler (2002) quanto por Atencia-Linares (2013), por entender que ambas atendem à nossa necessidade em balizar os gêneros que interessam à esta pesquisa e que formarão o *corpus* específico de nossa investigação. Ambos partem do critério de

⁹² “1) The manipulation occurs after the shutter is clicked, that is, during processing. [...]; 2) Material elements within the frame are added, removed, substantially altered, or rearranged by one method or another. [...]; 3) The manipulation changes the photo’s meaning”.

ficcionalidade e não-ficcionalidade das fotografias, a partir de diferentes vieses. Wheeler (2002) fala do contexto em que elas serão veiculadas, da situação de uso, e Atencia-Linares (2013), parte da natureza da obra na fotografia.

Entendemos que tal divisão, entre ficcional e não-ficcional, não deve ser considerada como uma divisão pétreia, com fronteiras rigidamente delimitadas. A própria Atencia-Linares observa que essa “não é uma distinção metafísica entre o que é real e o que não é, ou o que existe e o que não existe; nem é uma distinção epistêmica entre o que é verdadeiro e falso”⁹³ (2013, p.13).

Obras de ficção podem tratar de pessoas e situações reais, assim como o não-ficcional pode abordar objetos e eventos inexistentes. Mesmo a exclusão de qualquer rastro fictício em uma fotografia documental não é garantia de veracidade, pois a intenção de registro, por mais objetiva que possa ser, passa por critérios interpretativos e de escolhas e por vieses pessoais que, de alguma forma, podem contaminar essa busca pelo verossímil.

A categoria não-ficcional trata da busca de se representar uma verdade objetiva, procurando ao máximo evitar a contaminação por elementos que constituem o ficcional, tais como a subjetividade e a expressividade, ainda que na prática seja quase impossível isolar uma coisa da outra e apontar uma ruptura total, pois o elemento subjetivo estará sempre presente, em função das escolhas e vieses adotados. É nessa categoria que se exigem provas de eficácia.

Por outro lado, a ficção “não pede para ser crível enquanto verdade, e sim enquanto ficção” (SAER, 2012, p.3) e, sendo assim, abandona completamente a objetividade, dando um salto em direção ao inverificável e à livre vazão da imaginação. Com efeito, o poeta e filósofo da estética Samuel Taylor Coleridge chegou a cunhar, em 1817, a expressão “suspensão da incredulidade” (*suspension of disbelief*) para sugerir que um trabalho de ficção atinge seus propósitos justamente quando o autor consegue fazer com que o receptor suspenda seu julgamento quanto à (im)plausibilidade da narrativa.

Para Iser (2002, p.379), a ficção “provém do ato de ultrapassagem das fronteiras existentes entre o imaginário e o real. Por sua boa forma (*Wohlgeformtheit*), ela adquire predicados da realidade, [...] e guarda os predicados do imaginário”. Ou seja, na ficção, real e imaginário se entrelaçam de forma a permitir uma interpretação plausível. Portanto, percebe-se que podemos encontrar tanto na ficção o germen da verdade quanto no documental o

⁹³ “This is not a metaphysical distinction between what is real and what is not, or what exists and what does not; neither is it an epistemic distinction between what is true and what is false”.

gérmen da irrealidade. Desse modo, não se trata aqui de traçarmos uma linha rígida entre duas categorias, mas sim de desenharmos uma fronteira classificatória que sirva aos nossos propósitos teóricos e que nos ajude a estabelecer um recorte operacional consistente.

Conforme já sinalizado, a fotografia já surge dividida em dois polos, o documental e o artístico. Consideramos que as fotografias documentais integram a categoria das fotos não-ficcionais, que aparecem em contextos nos quais se estabelece a expectativa de verdade e de realidade sobre o que é retratado. Assim, é na categoria das fotografias não-ficcionais/documentais que se manifesta o problema ético da manipulação, objeto desta pesquisa, afetando a expectativa de credibilidade inerente a esse tipo de fotografia. No outro polo, encontramos as fotografias artísticas ou não-documentais, que se enquadram na classificação das fotografias ficcionais e, neste caso, qualquer artifício usado para alterar o significado de uma imagem não implicaria – em princípio – em problema ético, ao menos no que se refere ao quesito credibilidade, mas, ao contrário, agregaria valor criativo. Nesse extremo encontramos os gêneros que dizem respeito à publicidade e às artes em geral. No outro, o das fotografias não-ficcionais, o fotojornalismo, as fotos científicas, as fotografias forenses e o fotodocumentarismo⁹⁴.

Propomos abaixo um quadro genérico de caráter operacional (QUADRO 2), cujos critérios essenciais atendem de forma adequada às nossas necessidades de esclarecer quais gêneros da fotografia são afetados ética e deontologicamente em função da manipulação digital, no que tange às expectativas de credibilidade a eles inerentes. Nosso interesse recai exatamente nas fotografias não-ficcionais, nas imagens com conteúdo documental, jornalístico e científico utilizadas nos mais diversos meios de comunicação social.

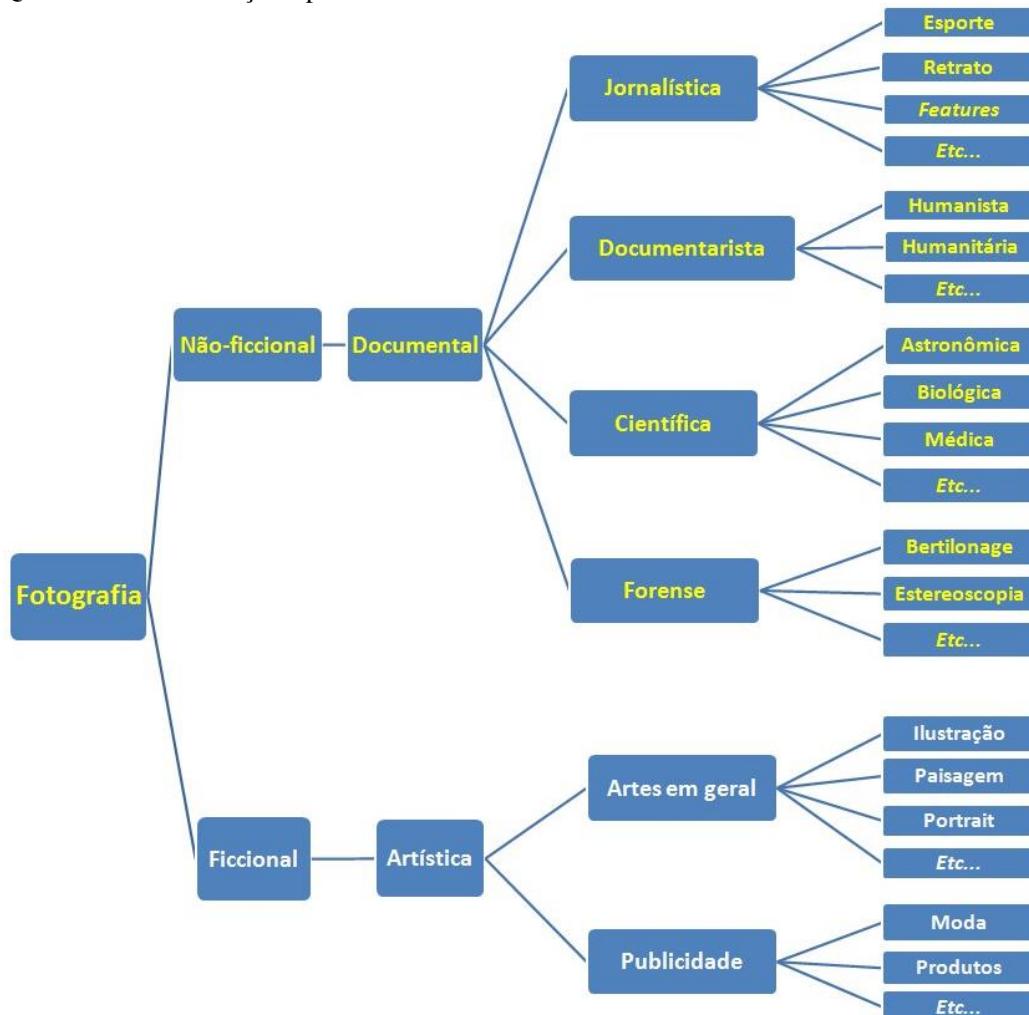
Partimos de uma classificação que divide primariamente a fotografia em “não-ficcional” e “ficcional”, categorias que, em seguida, subdividem-se, gerando duas subcategorias, a das fotos “documentais” e a das fotos “artísticas” – das quais surgem o que neste trabalho chamaremos de gêneros propriamente ditos, ou seja, no caso das fotos documentais, os gêneros “jornalístico”, “científico”, “forense” e “documentarista”; e no caso das fotografias artísticas, os gêneros “artes em geral”⁹⁵ e “fotografia publicitária”.

⁹⁴ Voltamos a alertar que, certamente, problemas e questionamentos éticos podem emergir em qualquer atividade profissional e qualquer gênero de produto (v. nota 65 neste capítulo) porém com conotações totalmente distintas daqueles associados às modalidades documentais da fotografia, foco de nosso interesse de pesquisa.

⁹⁵ Optamos por agrupar os inúmeros subgêneros relacionados à fotografia artística, tais como: fotos ilustrativas, fotos eróticas, fotos de *glamour*, *portraits*, fotos instagramadas (produzidas pelos diversos aplicativos de celular), decorativas, nu, pornográficas, abstratas, de celebridades etc., todas sob uma mesma rubrica: “Artes em Geral”.

Partindo desses gêneros, considerados mais abrangentes, decompõem-se e se distendem os subgêneros e suas imensuráveis possibilidades, hibridismos, intertextualidades e deslizamentos. Podemos observar que alguns subgêneros atravessam dois ou mais gêneros, a exemplo do retrato, que pode ser considerado um subgênero jornalístico, científico, artístico ou publicitário, a depender da técnica, do viés e, principalmente, da utilização que lhe é dada. O mesmo ocorre com as paisagens, que tanto podem aparecer no gênero jornalístico quanto no artístico, além de outros tantos subgêneros que veremos mais detalhadamente adiante, neste capítulo. Optamos, desse modo, por colocar em nosso quadro de referência genérica um *Etc...* após cada classe de subgêneros, para indicar que aí as possibilidades se desdobram, hibridizam e se multiplicam, gerando uma quantidade quase ilimitada de outros subgêneros.

Quadro 2 – Classificação Operacional



Fonte: Elaboração própria.

Entendemos os riscos de se adotar qualquer classificação genérica, pelo que já foi

exposto até o momento. Definir fronteiras quando elas tendem a ser fluídas pode ser um esforço, se não improfícuo, no mínimo arriscado. Mas tal empenho se justifica pela necessidade de circunscrever – para os fins desta pesquisa – aqueles gêneros que, em função das possibilidades de manipulação oferecidas pelo advento da digitalização da imagem, efetivamente sofrem prejuízos na sua relação ética com o leitor e na expectativa, por parte deste último, de veracidade e credibilidade. Estamos, portanto, estabelecendo uma *classificação operacional*, que lança luz sobre aspectos importantes para esta pesquisa, e possibilita uma panorâmica suficientemente abrangente do comportamento dos gêneros em fotografia, possibilitando uma delimitação mais clara de nosso *corpus*.

2.2 O DOCUMENTAL E O RECORTE DA INVESTIGAÇÃO⁹⁶

Neste subcapítulo, propomo-nos a caracterizar a subcategoria documental e seus desdobramentos, que compreendem os gêneros do fotojornalismo, das fotos científicas, das fotos forenses e do fotodocumentarismo e seus respectivos subgêneros, estabelecendo e justificando nosso recorte de pesquisa, em reforço ao já assinalado na Introdução deste trabalho.

A fotografia documental pertence à categoria das fotografias não-ficcionais e sua característica principal é informar. Por conseguinte, diz respeito às fotografias publicadas em ambientes em que existe uma grande expectativa pela verdade, por parte do leitor. Sendo assim, é considerada a classe de fotografias que, por suas características e pelas características de seus usos, não admite a manipulação fotográfica, a menos que dentro de certos limites e previamente sinalizada ao leitor. São regidas por princípios éticos e deontológicos que orientam o comportamento de seus profissionais, e a subversão de tais princípios implica, geralmente, em perda de credibilidade e da crença na capacidade de a fotografia refletir a verdade, acarretando sérios prejuízos para o campo e possíveis punições para o infrator.

Quando nos referimos à fotografia documental, deparamo-nos com uma multiplicidade de definições. Alguns autores afirmam que a ideia da fotografia como documento está em

⁹⁶ Em nosso trabalho vamos apenas abordar os gêneros que interessam diretamente à nossa pesquisa, portanto, deixaremos de lado, nesse momento, as fotografias ficcionais.

declínio, que há na fotografia-documento um esgotamento. Para André Rouillé, por exemplo, “a fotografia não é mais um documento [...]”(2009, p.19; 135; 137). Para outros, ao contrário, a noção de documentação é inerente ao meio fotográfico. Villaseñor, por exemplo, acredita que todas as fotografias documentam algo, “dão fé de algo” (2001, p.28), consequentemente, todas as fotografias são documentais, independentemente de gênero ou categoria a que pertençam.

Buscamos aqui recuperar o conceito Moderno de documental, baseado na objetividade⁹⁷ da prova e tendo como matéria-prima de sua produção a realidade. Trata-se, por conseguinte, de um tipo de escritura textual imagética que tem por meta veicular uma evidência, expressar ideias de forma documental e sintática, legitimando seu uso e participando efetivamente da circulação de informações e da construção de uma realidade percebida pela vivência e pela experiência do fotógrafo.

Usamos a denominação “fotografia documental”, em função de que nesta categoria de imagens estão reunidas determinadas propriedades associadas ao termo “documento”: “fornece informação, prova ou testemunha de um acontecimento, fato ou estado”; “objeto que comprove, elucide, prove ou registre um fato”; “[...] instrumento que faz fé daquilo que atesta” (HOUAISS, 2011).

Como afirma Cellard (2008), a própria definição de documento já representa um desafio. Deriva da palavra em latim *documentum*⁹⁸ e, em sua evolução, teve seu uso atrelado à linguagem jurídica, consolidando assim seu significado mais comum de “prova”. Até o final do século XIX, o conceito de documento se aplicava quase que exclusivamente ao texto escrito, mas com o desenvolvimento da História, enquanto disciplina e método, passa a englobar documentos de diferentes naturezas, tais como a iconografia, a fotografia, a cinematografia “[...] ou qualquer outro tipo de testemunho registrado, objetos do cotidiano, elementos folclóricos, etc.” (CELLARD, 2008, p.297). Na definição da Associação Brasileira

⁹⁷ Fundamentamo-nos, neste trabalho, não na objetividade tratada como sinônimo de “verdade absoluta” e que hoje passa a ser considerada, por determinadas correntes que a negam, como um mito, mas na objetividade vista na perspectiva de Marques de Melo, entendida como referencial para a apuração correta dos fatos, fiel à realidade, reproduzida sob diferentes ângulos, gerando distintas versões. Essa “nova” objetividade, recuperada no jornalismo contemporâneo, segundo o autor, implica em “pluralidade de observação e de relato”. Retoma sua dimensão ética, depurada das distorções tecnicistas ou ideologizantes, [...] buscando novos padrões de expressão jornalística, possibilitando a difusão de diferentes versões dos fatos, honestamente construídas pelos seus protagonistas privilegiados” (MARQUES DE MELO, 2006, p.37; 51).

⁹⁸ Documento (verbete). *Michaelis - Dicionário de Português Online*. Editora Melhoramentos Ltda., 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=documento>>. Acesso em: 25 dez. 2015.

de Normas Técnicas (ABNT, 2002, p.2), documento é “qualquer suporte que contenha informação registrada, formando uma unidade, que possa servir para consulta, estudo ou prova. Inclui impressos, manuscritos, registros audiovisuais, sonoros, magnéticos e eletrônicos, entre outros”.

Por certo, tais propriedades não são estáticas, tendo suas variações expressas nas mudanças de conjuntura técnica e social de cada época. A fotografia documental (que a princípio se colocava em oposição aos valores artísticos) passa, na contemporaneidade, a se flexibilizar, no sentido de agregar aspectos da linguagem estética. Hibridiza-se com a arte, propondo maneiras diferentes e renovadas de lidar com a realidade, buscando agora na subjetividade e na expressividade dialogar com a heterogeneidade e com os novos desafios de um mundo digital interconectado. A essas fotografias, em que um “novo regime de verdade” emerge, em função não apenas de seus usos mas também pelas circunstâncias, pelas condições de recepção, ideologias e crenças, naquilo que Rouillé (2009) denomina de “fotografia-expressão”, chamaremos em nosso trabalho de “documentarismo” ou de “fotodocumentarismo”, um dos gêneros que compõe o documental.

Para Pepe Baesa, o termo documentarismo é usado para:

[...] designar aqueles trabalhos que, exibidos em galerias ou em forma de livro, tratam de temas estruturais e se realizam com amplas margens de tempo e reflexão. [...] Assim, associa-se o documentarismo a uma liberdade temática e expressiva do fotógrafo não submetido às pressões de empresas jornalísticas⁹⁹. (BAESA, 2007, p.45)

2.2.1 Fotodocumentarismo: entre o documento e a arte

O fotodocumentarismo se caracteriza por um desprendimento de “uma verdade visual”, assumindo uma posição de intervenção sobre o real; por vezes, exacerba-se nos aspectos estéticos, aponta expressividades no uso das cores, das texturas e na iluminação, em que luz e sombra muitas vezes são utilizadas como elementos de significação (MAIA, 2013,

⁹⁹ “Se usa corrientemente el término documentalismo para designar aquellos trabajos que, exhibidos en galerías o en forma de libro, tratan temas estructurales y se realizan con amplios márgenes de tiempo y reflexión. [...] Así, se asocia el documentalismo a una mayor libertad temática y expresiva del fotógrafo no sometido a las presiones derivadas de las empresas periodísticas”.

p.10). Dessa forma, consideramos que o fotodocumentarismo contemporâneo encontra-se no limiar entre o documento e a arte, transitando nesses dois universos e referenciando a realidade dentro dessa tensão.

A fotografia documental é caracterizada por sua função primordial de, segundo André Rouillé (2009, p.97), “erigir um novo inventário do real”, desempenhando um importante papel de mediadora, transformando o mundo em imagens e ordenando simbolicamente o real. Não se fundamenta apenas no documentar, mas também em informar, ilustrar, arquivar, ordenar e modernizar os saberes (2009, p.97-134), tendo como matéria-prima de sua produção a realidade, a partir das experiências vivenciadas pelo fotógrafo.

Optamos em nosso trabalho, tal como fizeram outros autores (SOUSA, 2009a; BAESA, 2007; BENAZZI, 2010), por definir certo tipo específico de produção documental como fotodocumentarismo, expressão usada e definida como o gênero de fotografias que “se desenvolve essencialmente em termos de projeto e que tem em vista, precisamente documentar a realidade da forma como essa é percepcionada pelo fotógrafo, ainda que acentuando pontos de vista” (SOUSA, 2004a, p.53). Para Pepe Baesa (2007, p.45), ao termo “fotodocumentarismo” podemos também associar uma maior liberdade temática e expressiva, livre das pressões da redação. Está geralmente associado àqueles trabalhos destinados à exibição em galerias, livros ou em revistas especializadas, estando, em geral, desvinculado da periodicidade fotojornalística e tem validade intemporal. Divide com o fotojornalismo o compromisso com a realidade e a informação, mas se distingue deste por ter prazos mais longos para a sua realização, maior tempo para pesquisa e reflexão, apoiado no olhar interpretativo e sujeito a um maior apuro estético e liberdade expressiva. Segundo Kátia Lombardi, o documentarismo é:

[...] o trabalho fotográfico que começa a ser desenvolvido a partir de um projeto elaborado, que requer algum tipo de apuração prévia, estudo, conhecimento e envolvimento com um tema. [...] se refere, portanto, a projetos de longa duração, que não sejam apenas o registro momentâneo e *de passagem* sobre determinado assunto. (LOMBARDI, 2007, p.34)

O fotodocumentarismo começou a se consolidar, ainda no século XIX. Trabalhos precursores do gênero, como os de Alexander Gardner (1821-1882) e Timothy O’Sullivan (1840-1882), na documentação fotográfica dos nativos americanos; os daguerreótipos de Richard Beard (1801-1885) e os trabalhadores de John Thomson (1837-1921) nas ruas de

Londres; as fotografias humanísticas de Eugène Atget (1856-1927) e August Sander (1876-1964); ou os trabalhos de “compromisso social” de Lewis Hine (1874-1940) e Jacob Riis (1849-1914) são característicos das primeiras intenções documentais em que se buscava conciliar verdade, objetividade e credibilidade, consubstanciando, dessa forma, a base mais elementar da fotografia documentarista clássica. Mais tarde, por volta dos anos 1930, com o projeto do *Farm Security Administration* (FSA -1935-1942), surge o que Kátia Lombardi (2007, p.14) vai a chamar de “modelo paradigmático” do fotodocumentarismo, e que inspiraria a produção documental das gerações seguintes.

Com os melhores fotógrafos de sua época, entre eles Walker Evans (1903-1975), Dorothea Lange (1895-1965), Carl Mydans (1907-2004), Jack Delano (1914-1997) e Gordon Parks (1912-2006), o FSA definiria o estilo da fotografia documentarista que predominou praticamente até os anos 1950, período de crise e declínio das principais revistas ilustradas da época:

Plasticidade, arte e autoria deveriam conciliar-se com uma profunda ambição documental. Era assim traduzida a qualidade. E eram assim construídos sentidos, pela pose, pela disposição e simbologia dos objetos e do vestuário, pelo contraste figura-fundo, pelas texturas, pelos contrastes claro-escuro, pela utilização expressiva da luz, pelo texto que acompanhava as fotos e pelos suportes de difusão. (SOUZA, 2009a, p.111-112)

A partir dos anos 1950, a fotografia documentarista começou a dar uma guinada em direção ao fotodocumentarismo contemporâneo, à assunção da subjetividade, da noção de autoria, da ficção, da hipersignificação e de um maior controle sobre a edição, se distanciando cada vez mais do modelo clássico até então vigente na fotografia documentarista. Multiplicam-se as formas de produção, difusão e circulação da fotografia, e os ideais de objetividade e verdade ganham novas dimensões. As linhas de trabalho tornam-se mais heterogêneas, com estilos e temáticas que dificultam cada vez mais qualquer tentativa de classificação. O fotodocumentarismo na contemporaneidade se hibridiza de vez com a fotografia artística, com a expressividade e a ficção, na busca por retratar o real a partir dos mais diferentes e inéditos pontos de vista, produzindo o que Rouillé (2009) chama de “novos regimes de verdade”.

Se a fotografia documentarista já era um processo em constante transformação, agora, distendida ao máximo, ela se apresenta como um dos gêneros de maior complexidade

delimitatória. Alguns autores chegam a redefini-la como *New Documents*¹⁰⁰, “Docuficção”¹⁰¹ ou “Documentário Imaginário” (LOMBARDI, 2007). Não que o fotodocumentarismo tenha perdido totalmente os traços que serviam para caracterizá-lo, mas essa caracterização se tornou muito mais abrangente, indo de abordagens mais conservadoras, como encontramos no trabalho humanista do fotógrafo Sebastião Salgado (1944 -) e de Claudia Andujar (1931 -); aos enfoques com imersão do real no ficcional, no abstrato do imaginário, em que há o predomínio do estético sobre o informativo, da arte sobre o documento, como podemos ver nos trabalhos de Miguel Rio Branco (1946 -) e Michael Ackerman (1967 -).

Cada vez mais a fotografia documentarista se atrela a efeitos perceptivos que vão muito além do que é mostrado, abrange uma variedade de métodos, técnicas, formas de abordagem e tipos de trabalho, enfim, comprehende os mais diversos modos de representação com forte interpenetração textual. Situa-se, por vezes, como diz Lombardi, em um “entre-lugar” (2007, p.43), ou seja, nessa linha pouco nítida que separa o documento da arte.

2.2.2 A fotografia forense e a luta contra o crime

A fotografia forense, também conhecida como fotografia técnica, fotografia legal, fotografia pericial ou fotografia de evidências, apesar de associada à ciência forense, se diferencia das fotos científicas, principalmente pelo público ao qual ela se dirige: em vez da comunidade científica, ela se destina a juristas, criminalistas, advogados e policiais. Seu objetivo é “a apreciação, interpretação, perpetuação e legalização dos vestígios” (ZARZUELA, 1992, p.254), a fim de que o perito possa esclarecer a natureza de uma determinada ocorrência, sendo um importante instrumento na formação e fixação do convencimento da autoridade judiciária. Serve, ademais, como importante subsídio na complementação da descrição escrita do perito, por documentar e contextualizar os vestígios,

¹⁰⁰ “Como marco deste movimento encontramos exposição fotográfica realizada em 1967, no MoMA, sob curadoria de John Szarkowski. Estiveram expostos os trabalhos de Lee Friedlander, Diana Arbus e Garry Winogrand, fotógrafos que buscavam expor seus questionamentos sobre a realidade com as imagens, representar uma verdade interior, exacerbando aspectos subjetivos e expressivos na fotografia documental” (MAIA, 2013, p.29).

¹⁰¹ DE LA PEÑA, Ireri. Entrevista Pessoal, n.1. YouTube, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wBp2U6Tx3AQ&feature=youtu.be>>. Acesso em: 12 ago. 2015.

para que estes possam, eventualmente, ser oferecidos como elementos comprobatórios (ZARZUELA, 1992).

A fotografia forense, hoje utilizada nas mais diversas áreas da Medicina Legal e da Criminalística, tem servido à justiça na reconstituição detalhada de cenas de crimes, acidentes e catástrofes; na identificação de falsificações documentais; no registro detalhado de lesões corporais; no acompanhamento de necropsias; em investigações judiciais, permitindo às autoridades o acesso à imagem exata de onde aconteceu determinado crime; na revelação de fraudes e na solução de casos que envolvem microdetalhes muitas vezes invisíveis ao olho humano (defeitos estruturais em ligas metálicas, microfibras, vestígios de sangue, fios de cabelo etc.), revelando particularidades que um perito, mesmo experiente, possa deixar passar despercebido.

Segundo Espíndula, a fotografia forense auxilia a investigação pericial sob dois principais aspectos:

[...] o primeiro [aspecto] é em benefício do próprio perito, que terá [...] condições de visualizar posteriormente as condições exatas do local antes de qualquer exame e, com isso, poderá auxiliá-lo, em muito, na análise geral dos vestígios quando da elaboração do seu laudo pericial. O segundo aspecto é o da importância da fotografia constar como ilustração em todos os laudos, para servir de instrumento de convencimento junto aos seus usuários, acerca do que é descrito pelos peritos do local examinado (o delegado de polícia, o promotor de justiça, o advogado e o magistrado, como usuários do nosso trabalho, não são obrigados a possuir o conhecimento técnico que os peritos detêm, sendo imperativo que os peritos demonstrem visualmente o examinado). (ESPÍNDULA, 2006, p.86)

A criação da fotografia forense remonta Alphonse Bertillon (1853-1914) que, por volta de 1879, ao perceber a dificuldade da polícia em identificar criminosos, desenvolveu um método associando a fotografia ao assinalamento antropométrico:

Nos últimos dez anos, a polícia parisiense colecionou mais de 100 mil fotografias. Você acha possível comparar sucessivamente cada uma dessas 100 mil fotografias a cada uma das 100 pessoas presas diariamente em Paris? [...] Havia necessidade de um método de eliminação análogo àquele empregado em ciências como a botânica e a zoologia; isto quer dizer, tomando como base os elementos característicos da individualidade, e não o nome, que está sujeito a falsificações¹⁰². (BERTILLON, 1896, p.12)

¹⁰² "During the last ten years the Parisian police have collected over 100,000 photographs. Do you suppose it possible to compare successively each of these 100,000 photographs with each of the 100 individuals who are

A técnica foi chamada de *berillonage*, em sua homenagem, e consiste em produzir fotografias do indivíduo, de frente e de lado, combinadas com medições, permitindo que se tenha, a partir daí, uma classificação mais detalhada e possível identificação de criminosos. É um procedimento utilizado pela polícia até os dias de hoje e objetiva substituir a prova testemunhal pela prova indiciária (SCORSATO, 2012).

Os primeiros indícios de aceitação da fotografia como prova em um tribunal e, portanto, como ferramenta pericial, surgiram já em 1851, quando da análise científica de um daguerreótipo que o reverendo Levi Hill afirmava ter produzido em cores, sem nunca ter revelado o processo¹⁰³. Em 1859, a Suprema Corte dos EUA aceitou, pela primeira vez, uma fotografia como prova da falsificação de um documento de doação de título desaparecido (ROBINSON, 2010, p.7).

A fotografia forense, associada à ideia moderna de documento atestador, em função de sua gênese intrínseca à técnica, acabou por se consolidar e hoje é amplamente reconhecida como um importante instrumento dentro dos diversos procedimentos periciais. Lopes Zarzuela (1992, p.258-259) nos aponta seis características que as fotografias forenses devem apresentar:

- a) Devem ser destituídas de retoques ou quaisquer modificações que descaracterizem a cena;
- b) Devem ser necessariamente legendadas, explicando claramente o que a fotografia mostra;
- c) Devem ser sempre assinaladas apontando microvestígios, invisíveis aos olhos dos leigos;
- d) Devem ser nítidas e reproduzir exatamente o que o perito apreciou;
- e) Devem apresentar dimensões compatíveis com o conteúdo que exibe;
- f) Devem mostrar uma rigorosa correspondência entre cópia, negativo e o objeto fotografado.

Como percebemos, já na primeira característica elencada por Zarzuela, as fotografias forenses, assim como todos os gêneros que compõem as chamas fotografias documentais, não

arrested daily in Paris? [...] There was need of a method of elimination analogous to that employed in the sciences of botany and zoology; that is to say, taking as its basis the characteristic elements of the individuality, and not the name, which is liable to falsification".

¹⁰³ Para maiores detalhes, v. *Hillotype self-portrait of Reverend Levi L. Hill*, Disponível em: <http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_1349667>. Acesso em: 14 nov. 2015.

admitem a manipulação de seu conteúdo. Elas se nutrem do aspecto verossímil ao qual as fotografias documentais foram associadas no decorrer de sua história e qualquer indício de manipulação, além de constituir grave transgressão da ética, pode trazer sérias consequências à sua legitimização como “prova” no âmbito jurídico e legal.

Das experiências de Bertillon aos dias de hoje, diversas técnicas fotográficas foram se desenvolvendo e se adaptando às exigências da ciência forense, sempre com o intuito de subsidiar a justiça com um contingente substancial de provas. A estereoscopia¹⁰⁴, a telefotografia, a fotografia com luz UV (Ultra-violeta) e IV (Infra-vermelho), a fotografia fluorescente, a micro e macrofotografia são alguns dos procedimentos que, associados às ciências físicas e ao direito, vão auxiliar a procura pela verdade, validando as evidências coletadas, por exemplo, em um processo criminal, tanto auxiliando nas investigações quanto fornecendo uma imagem tangível para que o tribunal possa entender o que aconteceu.

A fotografia forense é extremamente técnica e impessoal. Idealmente, uma imagem pericial não pode ser interpretativa, causar emoções ou ser tendenciosa. É uma atividade realizada por um profissional duplamente qualificado (em fotografia e ciência forense) e que precisa estar em constante atualização. Sua aplicação está presente em diversas áreas, como por exemplo, na fotografia das impressões papilares, dos traços grafológicos, dos traços fisionômicos, do local de crimes, incêndios e acidentes, no registro de anormalidades físicas, de lesões corporais, de peças, objetos e armas encontradas em locais de crime, na impressão dental, na reconstituição de crimes, na preservação e recolha de vestígios biológicos e em exames de DNA.

Com o advento da tecnologia digital, as técnicas forenses tiveram que se atualizar e se adequar aos novos desafios impostos. A fotografia, apesar de ser um valioso instrumento para a ciência forense, passou a se defrontar com os riscos do descrédito, em função das inúmeras manipulações que começaram a surgir no âmbito das fotos documentais. A falsificação de imagens passou a ser ubíqua, estando presente em diversos meios, como o jornalismo, o marketing e a política, assim como nas ciências forenses. Por certo, a adulteração de um laudo pericial movendo, em uma manipulação fotográfica, um corpo mais para um lado ou para outro, ou a remoção de um projétil de arma de fogo da imagem de uma cena de crime que seria utilizada como prova podem acarretar graves danos legais.

¹⁰⁴ A fotografia estereocópica consiste de pares de fotografias retratando uma mesma cena que, vistos simultaneamente num visor binocular apropriado, produzem a ilusão da tridimensionalidade. Cf. Nautilus. Disponível em: <<http://nautilus.fis.uc.pt/cec/teses/joana/prototipo/estereoscopia.htm>>. Acesso em: 26 jun 2014.

Nos anos 1970, por exemplo, uma imagem divulgada pelo Instituto de Criminalística, logo após o suposto suicídio de Vladimir Herzog, foi manipulada, no intuito de não mostrar a parte de cima das grades da prisão em que o torturado se encontrava. Tal manipulação, à época, induziu a corte à conclusão de que, de fato, ele teria se matado e não sido assassinado na cela em que estava preso¹⁰⁵.

Com o mesmo intuito de manipular evidências legais, em julho de 2005, a polícia inglesa, numa tentativa de justificar seu erro ao assassinar, no metrô de Londres, o brasileiro Jean Charles de Menezes, apresentou à justiça uma fotomontagem comparativa de Jean Charles e o terrorista Hussain Osman, em que o rosto do brasileiro foi manipulado. A imagem, apresentada ao júri pelos advogados de defesa da polícia metropolitana de Londres, e que mostra a metade do rosto de cada homem (FIGURA 41), foi manipulada de maneira a respaldar a afirmação da polícia de que teriam tido grandes dificuldades em diferenciar os dois homens. A acusação, com a ajuda do consultor forense Michael George, alegou que a imagem tinha sérias alterações nas proporções do rosto e do pescoço, assim como baixa resolução, de forma a mitigar detalhes característicos do rosto de Jean Charles, além de alterações no brilho e na cor da pele (PRIESTLEY, 2007). A falha ética, proveniente exatamente de quem deveria honrar o espírito da lei, foi também denunciada por importantes veículos de comunicação (e.g. *The Guardian*¹⁰⁶, *Reuters*¹⁰⁷, *Daily Mail*¹⁰⁸), sem que surtisse grandes efeitos no resultado final do julgamento: a polícia de Londres foi inocentada.

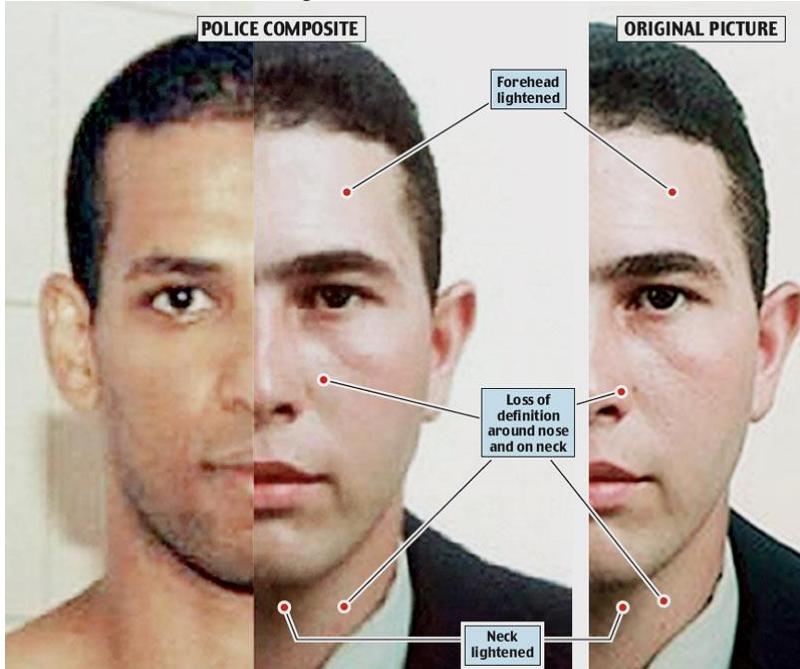
¹⁰⁵ Cf. O Globo. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/brasil/caso-herzog-foto-da-grade-foi-manipulada-diz-documento-4260043>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

¹⁰⁶ Cf. The Guardian. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/uk/2007/oct/17/menezes>>. Acesso em: 29 nov. 2015

¹⁰⁷ Cf. Reuters. Disponível em: <<http://uk.reuters.com/article/2007/10/17/uk-britain-demenezes-idUKL1775546420071017>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

¹⁰⁸ Cf. Daily Mail Online. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-488107/Police-doctored-photo-make-Menezes-look-like-terrorist.html>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

Figura 41 – À esquerda, fotografia manipulada apresentada pela polícia Londrina; à direita, foto original de Jean Charles



Fonte: Priestley (2007, p.5)

Rocha e Silva (2011), em seu artigo “Análise Forense de Documentos Digitais”, nos apresentam outros tantos casos em que radiografias e exames médicos são manipulados, para fraudar seguro ou eliminar evidências. É fato que, com a propagação das manipulações digitais, nos vários âmbitos da fotografia documental, surge o imperativo de a ciência forense desenvolver técnicas computacionais apuradas, que ajudem a identificar a existência de falsificações, num momento em que estas estão cada vez mais imperceptíveis.

Destarte, vemos prosperar e se desenvolver um campo das ciências forenses denominado Análise Forense de Documentos (AFD), preocupado, dentre outros aspectos, com o crescente aumento das manipulações em fotografias documentais e com os aspectos éticos decorrentes de tal crescimento. Inúmeros autores têm publicado material sobre técnicas que ajudam na detecção de fraudes: Johnson e Farid (2005), por exemplo, apresentaram uma técnica que detecta a manipulação, estimando a direção de uma fonte de luz e baseando-se nas diferenças produzidas na iluminação quando se combinam imagens. Fridrich e colaboradores (2003), investigaram o problema da falsificação do movimento em fotografias; Popescu e Farid (2005) introduziram um cálculo estatístico que detecta automaticamente correlações nas proporções de uma imagem manipulada; Avcibas e colaboradores (2004) desenvolveram um modelo de detecção baseado em algoritmos, para discriminar imagens adulteradas de imagens genuínas.

Essas técnicas, associadas a *softwares* de detecção de manipulações em fotografias, como o *Izitru*¹⁰⁹, em que o usuário efetua o *upload* de uma imagem e o aplicativo retorna com o resultado que informa se a imagem é legítima ou foi alterada; o *Verifeyed*¹¹⁰, desenvolvido por uma *startup*, capaz de detectar a veracidade das imagens, além de apontar qual foi a alteração realizada na foto; ou o *Authenticate*¹¹¹, também especializado em detectar falsificações imagéticas. Esses *softwares* buscam minimizar e inibir as manipulações fotográficas que vêm ocorrendo nos mais diferentes setores da fotografia documental.

Mas convém salientar que, no momento em que estamos escrevendo esta tese, estão surgindo pelo mundo incontáveis “ferramentas antiforenses” computacionais, destinadas a contornar ou tornar mais difícil a identificação de manipulações pelos mais variados programas e técnicas forenses de detecção. Relativamente novo, o termo “antiforense” define-se como “a tentativa de afetar negativamente a existência, quantidade e/ou qualidade de evidências de uma cena crime, ou tornar a análise e o exame de evidências difícil ou impossível de se realizar”¹¹²(RIGERS apud LI, 2013, p.8).

A utilização de técnicas antiforenses computacionais está relacionada diretamente aos processos digitais que, cada vez mais avançados, têm desafiado os peritos. Grande parte do problema se deve ao desconhecimento de tais técnicas, algumas das quais podem ser encontradas livremente na internet. Tais técnicas incluem programas de criptografia de dados, através da utilização de algoritmos que executam uma série de funções e que tornam os esforços forenses digitais inúteis; e programas de esteganografia destinados a esconder informações e arquivos dentro de outros arquivos (LI, 2013).

Existem inúmeras outras formas de se evitar a detecção de falsificações em documentos digitais, grande parte das quais desenvolvidas por criminosos e *hackers* e desconhecidas mesmo pelos mais hábeis profissionais do campo. Não cabe, neste trabalho, enumerá-las exaustivamente ou entrar em detalhes sobre seu funcionamento. Buscamos, nesta seção, apenas ressaltar o quanto desafiador é para os profissionais dedicados à área da pesquisa forense, aprimorar e desenvolver novas técnicas que venham a combater novas formas de falsificações.

¹⁰⁹ Izitru. Disponível em: <<https://www.izitru.com>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

¹¹⁰ Verifeyed. Disponível em: <<http://verifeyed.com>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

¹¹¹ Authenticate. Disponível em: <<http://ampedsoftware.com/authenticate>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

¹¹² “attempts to negatively affect the existence, amount, and/or quality of evidence from a crime scene, or make the examination of evidence difficult or impossible to conduct”.

2.2.3 Fotografia científica, imagens a serviço do conhecimento

Foi a partir de teorias científicas de áreas como a física, em particular a ótica, e a química, que surgiu a fotografia – considerada por Flüsser (1985) como a primeira “imagem técnica”, que carrega em sua essência o conhecimento científico aplicado. Podemos dizer que as primeiras imagens produzidas por um aparelho fotográfico já pertenciam ao gênero científico, pois constituíam os resultados iniciais de experimentações científicas em busca da fixação dos raios luminosos em diferentes suportes sensibilizados quimicamente.

O discurso proferido por François Arago (1786-1853), em sua apresentação da descoberta da fotografia para a Academia de Ciências de Paris, já frisava a contribuição que tal invento teria para as ciências e para as artes:

[...] os reagentes descobertos pelo Sr. Daguerre vão acelerar o progresso de uma das ciências que honram mais o espírito humano. Com sua ajuda, o físico irá comparar as luzes e seus efeitos [...], a o mesmo quadro dará impressões sobre o sol, os raios das estrelas¹¹³. (ARAGO, 1858, p.499)

E, de fato, as previsões de Arago se concretizaram antes mesmo da apresentação do invento à sociedade: um dos precursores da fotografia, Willian Talbot, em 1835, já fazia experiências com seu microscópio solar, assim como, em 1840, Andreas Ettinghausen e Auguste Bertsch produziam trabalhos de microscopia, utilizando um microscópio heliográfico e placas de daguerreótipo (JARDIM et al., 2008). Competindo com os retratos e fundamentadas no caráter documental que marcou o advento da nova tecnologia desde seus primeiros momentos, as ciências passaram a aderir com força ao novo invento, que Jules Janssen, renomado astrônomo da época, chamava de “a retina do cientista”¹¹⁴.

A fotografia também poderá ser empregue sempre que for necessário observar um fenômeno qualquer, quer dure um instante, quer tenha uma

¹¹³ “[...] les réactifs découverts par M. Daguerre hâteront les progrès d'une des sciences qui honorent le plus l'esprit humain. Avec leur secours, le physicien comparera les lumières par leurs effets [...], le même tableau donnera des empreintes du soleil, des rayons des étoiles”.

¹¹⁴ “La surface photographique est la rétine du savant” (JARDIM et al., 2008, p.223).

duração prolongada, quer tenha de ser objeto de um registro contínuo, como na meteorologia. (LONDE apud AMAR, 2011, p.58)

Desde o princípio, são inúmeras e diversificadas as aplicações da fotografia nas ciências: na astronomia, por exemplo, William Draper fotografou a Lua, já em 1840; Hippolyte Fizeau recolheu imagens das manchas solares, em 1858; na arqueologia, em campanhas promovidas por Girault de Preney (1804-1892), produziram-se aproximadamente novecentos daguerreótipos do Oriente Médio; ou ainda E. Thiesson que, em 1844, fotografou os índios Botocudos no Brasil.

No célebre livro de Charles Darwin, *A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais*, publicado em 1872, com fotos do famoso Oscar Rejlander (1817-1875), a fotografia avançou para as áreas da biologia e da zoologia. Na obra intitulada *Fotografia Zoológica*, Auguste Bisson registrou, de inúmeros animais mortos a fósseis pré-históricos. Na medicina, com o intuito de ilustrar seu livro *Mecanismo da Fisionomia Humana*, o médico e fotógrafo Guillaume Duchenne de Boulogne (1806-1875) fotografou o rosto de seus pacientes após receberem descargas elétricas, no intento de construir uma “gramática da fisionomia humana” (AMAR, 2011, p.58-65).

A fotografia, portanto, foi avançando para quase todas as áreas das ciências, do macro ao microuniverso; da escuridão profunda das cavernas, com os trabalhos de Édouard-Alfred Martel (1859-1938), na espeleologia, ao vasto mundo da fotogrametria e da cartografia, com as fotografias aéreas feitas por James Wallace Black (1825-1896).

A fotografia científica se mostrou uma prática extremamente útil às mais diversas esferas da pesquisa, não se limitando apenas à ciência, mas servindo em grande escala a empresas, na educação, em operações militares, nos programas aeroespaciais, na oceanografia etc. As diferentes técnicas de produção e equipamentos utilizados geraram uma grande quantidade de subgêneros da fotografia científica, das quais destacamos alguns principais: a macrofotografia, a microfotografia, a fotografia infravermelha, a termografia, a fotografia ultravioleta, a fotofluorescência, a *strobo* fotografia ou fotografia de alta velocidade, a fotografia Schlieren¹¹⁵, a fotografia morfométrica¹¹⁶ e a fotografia subaquática, entre outras.

¹¹⁵ É o nome da técnica de visualização de escoamentos de complexos (subsônicos, sônicos e supersônicos) utilizada em túneis de vento e tanques de fluidos (água, ar) especialmente desenhados para tal. Cf. Davidhazy (s.d). ANDPPH. Disponível em: <<http://people.rit.edu/andpph/text-schlieren.html>>. Acesso em: 1º dez. 2015.

¹¹⁶ Morfometria é o estudo das formas e dimensões de objetos, estruturas, ambientes e seres vivos. A fotografia é utilizada como forma de registro e comparação de dados morfométricos. É utilizada, por exemplo, na biologia,

Mas, tal como qualquer outro tipo de fotografia, e principalmente em função das facilidades de manipulação oferecidas pela tecnologia digital, a fotografia científica tem sido vítima de um número, embora ainda pequeno, bastante incômodo, de denúncias de falsificação e de manipulação. Identificada, e por vezes até punida, tal prática vem acarretando sérios problemas relativos à ética e de credibilidade para o meio científico. Esse clima de desconfiança vem exigindo cada vez mais atenção de entidades representativas e dos profissionais do campo.

Segundo Douglas Cromeys (2010), da Escola de Medicina da Universidade do Arizona, as preocupações em relação à veracidade e a perda de potencial de credibilidade, têm sido expressas na fotografia jornalística desde muito cedo. Associações como a *National Press Photographers Association* (NPPA) têm se preocupado em redigir e atualizar um código deontológico, nesse sentido, desde 1990, mas a comunidade científica só expressou suas primeiras preocupações, no que diz respeito às manipulações fotográficas, no final da dessa década (CROMEY, 2010, p.641). Só em 2004, um artigo na revista *Journal of Cell Biology* (JBC) trouxe claramente para a sociedade o problema das manipulações de imagem nas revistas científicas e, pela primeira vez, abordou-se o problema do ponto de vista dos editores. Conforme Cromeys, em uma pesquisa feita em 2010, 95% dos autores que foram flagrados em manipulações, por revistas especializadas, não sabiam que seu artigo foi recolhido e de que foram citados por má conduta (2010, p.659).

Logo, percebe-se que o problema das manipulações, assim como no fotojornalismo, tem trazido graves consequências para o meio científico. Grande parte das pessoas envolvidas com a pesquisa científica, ainda não tem claros os limites do “embelezamento de dados” nas imagens submetidas à publicação e, para Cromeys (2010), esse tem sido o maior problema no que diz respeito aos flagrantes de manipulação em revistas científicas.

Por ser um problema de constatação recente, ainda se tem pouca bibliografia disponível a esse respeito, mas, aos poucos, vão surgindo cada vez mais ferramentas forenses (Izitru¹¹⁷, ELA¹¹⁸, Amped Authenticate¹¹⁹) específicas na detecção de adulteração de

para identificação e catalogação de espécies e na geologia e oceanografia para caracterização de ambientes naturais. Cf. Belz (2011). A Fotografia Científica. Disponível em: <<http://www.fotocientifica.com/2011/08/fotografia-cientifica.html>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

¹¹⁷ Software Forense de detecção de fraudes em imagens. Izitru. Loc. cit.

¹¹⁸ Error Level Analysis (ELA), mostra diferentes níveis de erro em uma imagem, sugerindo algum tipo de manipulação digital nas áreas sinalizadas. Cf. Image Error Level Analyser. Disponível em: <<http://www.errorlevelanalysis.com>>. Acesso em: 1º dez. 2015.

resultados nesse tipo de pesquisa em que, mesmo um cientista treinado, por vezes, tem dificuldade em perceber a sutileza das alterações nos dados.

Não obstante as fotografias científicas integrarem o conjunto de gêneros que circunscrevem o escopo de nosso trabalho, somos forçados – por questões práticas – a optarmos por um recorte que posterga um estudo mais aprofundado dos problemas éticos e deontológicos decorrentes da manipulação na fotografia científica. Acreditamos que, mesmo com a baixa ocorrência ainda de casos e o pouco alcance em termos de visibilidade – afinal são imagens que circulam apenas num âmbito bastante restrito –, um desdobramento desta pesquisa para lidar com as especificidades da manipulação fotográfica no campo científico se faz necessário, em trabalhos futuros. Desse modo, nossa investigação centra-se doravante exclusivamente no gênero fotojornalístico, que caracterizamos a seguir.

2.2.4 O fotojornalismo: de gênero a objeto

Na definição do professor e pesquisador Jorge Pedro Sousa, fotojornalismo, em sentido restrito, é uma atividade que visa:

[...] informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista ('opinar') através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico. Este interesse pode variar de um para outro órgão de comunicação social e não tem necessariamente a ver com os critérios de noticiabilidade dominantes. (SOUZA, 2004a, p.12)

Segundo o autor, o fotojornalismo se distingue do fotodocumentarismo pelo método: enquanto geralmente o fotojornalista só sabe exatamente o que vai fotografar, em que condições e como, *in loco*, o fotodocumentarista tem à sua disposição um tempo maior para pesquisar, planejar e executar seu projeto, ou seja, quando vai a campo já sabe, ao menos em linhas gerais, o que vai encontrar e quais os equipamentos e decisões precisará assumir para abordar da melhor forma o seu tema. Além disso, em geral, as fotografias jornalísticas têm uma importância momentânea, reportando-se à "atualidade", enquanto o fotodocumentarismo

¹¹⁹ Amped Authenticate é um pacote de software para a autenticação de imagem forense e detecção de sabotagem em fotos digitais. Cf. Authenticate. Loc cit.

tem, tendencialmente, uma validade intemporal (SOUZA, 2004a, p.12-13).

O jornalismo é uma atividade singular que utiliza fotografia como fonte de informação, opinião, análise, observação e contextualização do mundo que nos cerca. As fotografias jornalísticas são artefatos de constituição pessoal, social, cultural, ideológica e tecnológica, que se encontram em constante fluxo de mudanças, em função dos diferentes momentos históricos, culturais e sociais. A própria multiplicidade de temáticas, técnicas, abordagens e pontos de vista dificulta a precisão classificatória da fotografia jornalística em gêneros definidos e estanques, daí a variedade de categorizações que vemos no campo. Assim como são movediças as bases de qualquer classificação genérica, não seria diferente com os gêneros no fotojornalismo, que sofrem com a ambiguidade de denominações, com multiplicidade de funções, usos e intenções comunicativas, e pela grande polissemia inerente ao próprio registro fotográfico.

Não é nossa intenção nos aprofundarmos nos debates que cercam o gênero das fotografias jornalísticas, mas apenas apontar algumas discussões teóricas defendidas por determinados autores e pesquisadores da comunicação. Nosso intuito não é somente o de mostrar a variedade de perspectivas que permeiam o campo, mas também ampliar a compreensão de como vem se sistematizando esse tipo de gênero, como se dinamizam, flexibilizam, incorporam variantes e se atualizam em função de cada época, autor, usos, funções e outras combinações particulares adotadas segundo a personalidade, formação ou estilo.

Devemos defender a necessidade de estabelecer pautas classificatórias claras, ainda que devam ser constantemente revisadas e corrigidas e apesar de que, na crescente complexidade da comunicação de massas, este desdobramento em novos usos e aplicações da imagem ofereça interseções classificatórias complexas, zonas sobrepostas ou categorias difíceis de situar¹²⁰. (BAESA, 2007, p.32-33).

Previamente alertamos de que não interessam ao escopo deste estudo alguns tipos de fotografias que, num sentido mais amplo, integram o conjunto de imagens que compõem o corpo de um jornal ou de uma revista (impressa ou *online*), por estas coexistirem com as manipulações de conteúdo sem apresentar problemas éticos que nos digam respeito – nesse

¹²⁰ “Hay que defender la necesidad de establecer pautas clasificatorias claras, aunque deban ser constantemente revisadas y corregidas y a pesar de que, en la creciente complejidad de la comunicación de masas, este desdoblamiento en nuevos usos y aplicaciones de la imagen ofrecza intersecciones clasificatorias complejas, zonas de solapamiento o categorías difíciles de situar”.

caso, em particular, estamos falando das fotos ilustrações, dos infográficos e das fotografias publicitárias. Nossa intenção, ao apresentarmos abaixo alguns autores e suas classificações genéricas, é a de situar o leitor da amplitude de formatos que compõem o gênero das fotografias jornalísticas e que, dessa forma, estão sujeitas às normas deontológicas que regem o campo.

Para Carlos Abreu Sojo (1998, p.29), tal como acontece com o texto escrito jornalístico, as imagens estão indissoluvelmente associadas à informação e à opinião. Assim, o autor divide as fotografias jornalísticas em duas categorias principais, conforme a finalidade: a das fotografias de informação e a das fotografias de opinião. Os assim chamados “gêneros jornalísticos fotográficos informativos” se caracterizam pelo propósito fundamental de informar e por ter uma estrutura externa conformada por um texto, um título e uma legenda. O aspecto mais importante dessa categoria é a “unidade jornalística icônico-verbal”. Ela se apresenta subdividida nos gêneros *fotonotícia, reportagem fotográfica e ensaio fotográfico*.

A fotonotícia, para Sojo (1998, p.29-126), é o gênero mais impactante do fotojornalismo e se agrega em geral a um texto que a complementa, esclarece e contextualiza. Já a reportagem fotográfica, marcada por ser um gênero histórico, atrelado à narrativa jornalística, pode ainda se subdividir em reportagem de costumes, reportagem de arquivo, reportagem científica e outros inúmeros formatos que se combinam. Para além desses, e para ilustrar as confusões que tendem a se instalar quando adentramos esse terreno movediço que são os gêneros, o autor nos apresenta os “subgêneros jornalísticos fotográficos informativos”, destinados, muitas vezes, “a ilustrar o que se diz através dos gêneros do jornalismo impresso” (1998, p.71): fotografia em resenha, fotografia em entrevista etc. Já o que ele classifica como “gênero jornalístico fotográfico de opinião” se assemelha ao que chamamos em nossa pesquisa de fotodocumentarismo, ou seja, trata-se da produção de fotografias documentais mais subjetivas, que tendem a valorizar os fatos a partir de um ponto de vista pessoal.

Lauriano Benazzi (2010) nos apresenta um novo modelo taxonômico de gêneros fotojornalísticos baseado no cruzamento, pontos de intersecção e na estratificação dos gêneros desenvolvidos por Cremilda Medina e Paulo Roberto Leandro, Jorge Pedro Sousa, que veremos adiante, e Carlos Recuero. Sua proposta de gêneros do fotojornalismo é composta de sete categorias: “1) Retrato; 2) Fotoprodução; 3) Notícias gerais; 4) Artes e Espetáculos; 5) Esportes e Ação; 6) Feature; e 7) Detalhe” (BENAZZI, 2010, p.69), com subcategorias ou subgêneros que chegam a mais de vinte.

Alguns autores optam por definir as categorias fotojornalísticas baseando-se nos mais importantes concursos de fotografia, a exemplo do *World Press Photo* (WPP). Outros seguem a tradição histórica introduzida pelos manuais de fotojornalismo como o *The News Photographer's Bible*, guia para fotojornalismo da agência *Associated Press*, escrito pelo editor e fotógrafo da AP, Brian Horton, considerado uma inestimável ferramenta para fotógrafos profissionais, *freelancers*, estudantes e professores de fotojornalismo. O professor e pesquisador Jorge Pedro Sousa (2004b) se baseia essencialmente na tradição dos manuais (e.g. LESTER, 1991; KOBRE, 1991; ASSOCIATED PRESS, 1990) e nos gêneros definidos pelos concursos de fotografia jornalística para criar a sua classificação dos gêneros fotojornalísticos.

No livro *Fotojornalismo, introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*, Pedro Sousa (2004b, p.89-108) nos apresenta uma proposta de classificação para as fotografias jornalísticas, fruto de conceitos anteriormente talhados por ele, agora resgatados e ampliados. De partida, o autor observa que embora haja gêneros fotojornalísticos mais vincados, como *spot news* e as *features*, há também fotografias que dificilmente podem ser classificadas em algum gênero específico. Em sua proposição, muito aceita entre estudiosos, pesquisadores e fotógrafos, ele divide as fotografias jornalísticas em: 1) Fotografias de Notícias, que abrangem grande parte das fotografias publicadas nos meios de comunicação e se subdivide em *Spot News*, fotografias únicas de eventos imprevistos, e *General News*, fotografias das notícias em geral; 2) *Features*, imagens autossuficientes em que o texto só complementa as informações básicas, destacando-se três tipos – as *features* de interesse humano, as *features* de interesse pictográfico e as *features* de animais; 3) Desporto; 4) Retrato, que pode ser individual ou coletivo e se subdivide em *Mug Shots*, os chamados “bonecos” no fotojornalismo, e Retratos Ambientais, que contextualizam o ambiente em que o retratado está; 5) Ilustrações Fotográficas; 6) *Picture Stories*, histórias em fotografias, que tradicionalmente se dividem em Foto-ensaio e Fotorreportagem (SOUZA, 2004b, p.90-104).

Por certo, inúmeros outros gêneros ou subgêneros podem se inscrever entre os gêneros fotojornalísticos; outros autores nos apresentam outras classificações a partir de diferentes vieses e, à medida que novas tecnologias e novos contextos de produção e circulação se apresentam, novos e inéditos gêneros devem surgir, assim como novas classificações. Encontramos nas fotografias jornalísticas o principal gênero das fotografias documentais, no que diz respeito aos problemas éticos levantados em função da manipulação digital, pois têm sido nesse gênero que o maior número e os casos mais graves de manipulação têm sido

denunciados.

Descartaremos, neste estudo, tanto a investigação sobre as fotografias científicas e forenses quanto as de cunho documentarista. Como se pode perceber, investigar os efeitos da manipulação fotográfica nesses gêneros implicaria em outras formas de seleção mais apuradas e menos abrangentes do material a se analisar, pois as produções dentro do gênero da fotografia documentarista, por exemplo, têm-se distendido para além da “verdade visual”, assumindo, na contemporaneidade, uma posição mais flexível em relação ao compromisso de ser uma representação fiel do assunto documentado. Muitos projetos documentais encontram-se no limiar entre o documento e a arte – em vista disso, algumas dessas produções assumem a manipulação digital como uma ferramenta a mais na composição de suas narrativas, e, por certo, sem maiores preocupações em relação à transparência, objetividade, compromissos éticos e expectativas de verdade.

Optamos, portanto, por investigar apenas as fotografias jornalísticas, não só por termos um interesse particular nesse tipo de produção, em função de nossa atividade profissional, mas também por acreditarmos que é nas fotografias desse gênero que se tem encontrado os maiores problemas relativos a denúncias de manipulação da verdade e de comportamento antiético por parte dos profissionais envolvidos. Além disso, percebemos que o alcance e a extensão dos danos à credibilidade em relação às fotografias jornalísticas são muito maiores e mais abrangentes do que nos outros três gêneros, as fotografias científicas, forenses e o fotodocumentarismo.

O fotojornalismo está vivendo uma crise de credibilidade (BAESA, 2007; ROUILLÉ, 2009) e muito dos debates sobre essa crise apontam para a má utilização das ferramentas digitais de edição e tratamento. Para Deleuze (2005, p.72), “a verdade é inseparável do procedimento que a estabelece”, e adulterar o conteúdo das fotografias, sem o devido esclarecimento ao leitor, é subverter essa verdade intrínseca que subjaz à própria ideia de documento. No próximo capítulo, vamos buscar compreender segundo quais conceitos e procedimentos a ideia de verdade se estabeleceu como uma convicção na fotografia documento.

3 O ESTATUTO DA FOTOGRAFIA: DO REAL AO REALISMO

Desde sua gênese, a fotografia mantém com a tecnologia uma estreita relação. Surgida no contexto da revolução industrial, a fotografia teve sua imagem associada aos fenômenos caracterizadores do pensamento de uma sociedade industrial moderna que se consolidava. Ela respondia às necessidades e exigências relativas ao novo ordenamento social que se impunha às metrópoles e ao alto grau de mecanização dos métodos de produção, correspondendo com agilidade ao alto nível de desenvolvimento e grau de tecnicidade exigidos pela nova sociedade em consolidação.

As imagens fotográficas, produzidas pela intermediação de um mecanismo tecnológico, chamadas de *imagens técnicas* por Vilém Flusser (1985), são materializações das novas exigências, necessidades, valores e da economia dessa nova sociedade em formação. “Um aparelho que podia rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza” (BENJAMIN, 1994, p.95). É, sobretudo, em função dessa mediação com o mundo visível através de uma máquina que a fotografia se insere definitivamente na modernidade.

Poucos autores nos explicitam tão claramente essa relação da fotografia com a modernidade como André Rouillé em seu livro A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea:

Nesse quadro da modernidade da metade do século XIX, a máquina-fotografia vem a ter um imenso papel: produzir as visibilidades adaptadas à nova época. [...] Se a fotografia produz visibilidades modernas, é porque a iluminação que ela dissemina sobre as coisas e sobre o mundo entra em ressonância com alguns dos grandes princípios modernos. (ROUILLÉ, 2009, p.39)

A fotografia produz novas visibilidades em consonância com as exigências da época em que surge; ela assume para si a responsabilidade, até então destinada à pintura, de reproduzir com realismo as coisas do mundo. Ela liberta as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança (DUBOIS, 1994) e comporta uma suposta exatidão nas representações dos objetos visíveis do mundo real, inalcançáveis até então, mesmo pelo mais cuidadoso artista.

A ideia de se representar com fidelidade o mundo é perseguida pelo Homem desde suas origens – das paredes de Lascaux à câmera obscura de Da Vinci, dos negativos de mãos em

Cueva de las Manos ao Santo Sudário, sempre se buscou, através dos mais variados artifícios e técnicas, espelhar as formas que habitam o mundo. A fotografia é o fruto mais pródigo dessa busca, matriz de outras imagens técnicas. Desde o seu princípio, teve como finalidade a representação mais fiel possível da realidade que nos cerca. Ela correspondia às tendências realistas de uma época em que pintores repudiavam a artificialidade – principalmente as visões subjetivas e emotivas do romantismo – e buscavam com sua técnica uma forma de interpretar e dominar a natureza. Os quadros de Gustave Courbet ou de Jean-François Millet, os desenhos de Ingres, com seus contornos precisos, e até a imprensa, com suas ilustrações cada vez mais precisas, buscavam a maneira mais acurada de documentar o real.

É a natureza físico-química da fotografia, sua constituição, que lhe dá o *status* de ser portadora de um realismo para além de qualquer técnica de reprodução até então desenvolvida. “O conceito de fotografia e sua imediata associação à ideia de realidade tornaram-se tão fortemente arraigados que, no senso comum, existe um condicionamento implícito de a fotografia ser um substituto imaginário do real” (KOSOY, 1999, p.136).

Para Jacques Aumont (1993), esse realismo da imagem fotográfica não se assenta na produção de uma ilusão de realidade, mas sim no fornecimento do máximo de informação pertinente sobre a realidade. Diz respeito, portanto, à informação que é veiculada pela imagem, sua compreensão e sua intelecção. Esse realismo deve estar associado à norma representativa em vigor e relacionado ao sistema de representação efetivamente empregado em determinada imagem para se tornar eficiente e acessível. Como sublinha Fontcuberta, “o realismo não tem nada a ver com ‘a realidade’, que é um conceito vago e ingênuo; o realismo só adquire sentido enquanto opção ideológica e política”¹²¹ (FONTCUBERTA, 1998 p. 156).

As imagens fotográficas passam a ser consideradas, logo no seu surgimento, as intermediárias entre os homens e o mundo, dotadas do poder de reinventar o real. Servem como mapas codificados desse real que, muitas vezes, só podem ser desvendados e se tornam eficazes a partir de um determinado contexto social e cultural preciso. Influenciam nossas ideias e nosso comportamento a partir de sua força, como um processo fiel e imparcial de representação da vida social. Seu poder de reproduzir, com certa precisão, a realidade exterior é inerente à sua técnica (FREUND, 1995 p.20). Essa força, fundamentada no automatismo de sua gênese (DUBOIS, 1994), nutre a crença da eficácia documental das imagens fotográficas

¹²¹ “El realismo no tiene nada que ver con ‘la realidad’, que es un concepto vago e ingenuo; el realismo solo adquiere sentido en tanto que opción ideológica y política”.

diante de outros processos, como a gravura e a pintura, e conota à fotografia um novo e inédito regime de verdade.

[...] a imagem fotográfica tem uma essência, que é ser uma ‘alucinação verdadeira’, ‘embalsamar’ e ‘revelar’ o real em todos os seus aspectos, inclusive temporais. É pois a encarnação de uma semelhança ideal, apta a satisfazer a necessidade de ilusão mágica que está no fundo de todo desejo de analogia. (AUMONT, 1993 p.201)

Desse modo, não seria errado afirmar que todo esse realismo contido em uma imagem produzida fotograficamente seria uma representação análoga à realidade, ou seja, estaria relacionado às aparências, às formas como a realidade visível se apresenta aos nossos olhos.

O realismo torna-se um atributo da fotografia e nisso reside sua força. Mostra-se capaz de reproduzir, ou melhor, de representar e re-apresentar a aparência das coisas como se fosse essência de uma realidade que já ficou no tempo. Seu caráter analógico repousa sobre as propriedades físicas da imagem, na exatidão dos contornos, na fidelidade dos detalhes, na precisão das texturas e sobre um conjunto de traços que nos remetem a comportamentos ou situações sociais já contidas em nosso repertório cultural. Segundo Fontcuberta (1998), a realidade seria apenas um efeito de construção cultural e ideológica que não preexiste à nossa experiência; fotografar, em suma, seria uma forma de se reinventar o real, de extrair o invisível do espelho e de revelá-lo.

Assim, em meados do século XIX, a fotografia se coadunava com as proposições estéticas do realismo de então, principalmente em função de seu caráter mecanicista analógico, de sua parecença com a realidade, atuando como um “espelho do real” (DUBOIS, 1994 p.27). Não são poucas as passagens históricas que apontam para essa crença no caráter objetivo da fotografia. Já em 1839, Fox Talbot, um dos precursores de técnica fotográfica, afirmava em seu livro *Pencil of Nature* que seu processo era realizado sem a intervenção da mão humana, e que sua técnica, fruto da luz natural, certamente teria sua própria esfera de utilidade, tanto para a completude do detalhe quanto para o rigor da perspectiva¹²².

Mesmo alguns detratores da fotografia, em suas diatribes, acabavam por confirmar a vocação da fotografia como *mímesis* da realidade, como o poeta Lamartine que, em 1858, condenava-a, chamando-a de “plagiato da natureza pela ótica” (apud FREUND, 1995, p.84),

¹²² Cf. TALBOT, William Henry Fox. *The Project Gutenberg: Pencil of Nature*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>>. Acesso em: 10 mar 2015.

ou Baudelaire, que em sua carta contra o realismo, em 1859, vociferava: "... uma vez que a fotografia nos dá todas as garantias desejáveis de exatidão (e se acreditam, os insensatos!), a arte é a fotografia" (apud FREUND, 1995, p.84). Na mesma época, o pintor Eugène Delacroix, que rejeitava a fotografia como arte, declarava: "Apesar da sua espantosa realidade, a fotografia, num certo sentido, é apenas um reflexo da realidade, uma cópia servil à força de exatidão" (apud FREUND, 1995, p.86).

Existe uma espécie de consenso de princípio que pretende que o verdadeiro documento fotográfico 'presta contas do mundo com fidelidade'. Foi-lhe atribuída uma credibilidade, um peso de real bem singular. E essa virtude irredutível de testemunho baseia-se principalmente na consciência que se tem do processo mecânico de produção da imagem fotográfica, em seu modo específico de constituição e existência: o que se chamou de automatismo de sua gênese técnica (DUBOIS, 1993, p. 25).

Para Pierre Bourdieu, essa foi a função social atribuída à fotografia, cabendo a ela cumprir o que a sociedade lhe havia designado: ser um documento objetivo, não determinado por suas qualidades estéticas ou expressivas, mas pelo fato de ter se tornado um instrumento atrelado ao real, que credibiliza a veracidade e a autenticidade dos fatos do cotidiano. "Ao conferir à fotografia um certificado de realismo, a sociedade não faz nada além de confirmar a si mesma, na certeza tautológica, que uma imagem do real, conforme sua representação da objetividade, é verdadeiramente objetiva" (MIRANDA, 2005, p.48).

3.1 DUBOIS E A TRÍADE ONTOLÓGICA

No percurso histórico da fotografia, o conceito de realidade fotográfica tem passado por diferentes fases. Uma miríade de teóricos, filósofos e críticos tem abordado essa questão pelos ângulos mais variados. Todas essas concepções não caberiam nas intenções deste trabalho, mas convém ao menos destacar algumas das correntes mais marcantes desse universo de teorias.

A síntese apresentada por Phillippe Dubois, em *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*, é uma das mais consistentes e esclarecedoras dessa relação histórica da fotografia com o real. Para tal, ele utiliza as noções do semiótico americano Charles S. Peirce, retomando

criticamente os conceitos de ícone, índice e símbolo.

Para Dubois (1994), esse princípio da realidade fotográfica é próprio da relação da imagem com o seu referente externo. A noção de referente provém do discurso da linguística e é a designação de algo a que uma palavra envia, um objeto individualizado ou uma classe que denomina um objeto abstrato (FISSETTE, 2014), mas Barthes faz questão de alertar que o referente da fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. O que ele chama de referente fotográfico não seria a coisa *facultativamente* real a que remete uma imagem, “mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (BARTHES, 1984, p.114).

Dubois (1994) divide o percurso da fotografia em três tempos, associados a essa relação entre o referente fotográfico e o real: 1) a fotografia como espelho do real; 2) a fotografia como transformação do real; e 3) a fotografia como traço do real. Para ele, esse seria o percurso da verossimilhança em direção ao indicial.

3.1.1 A fotografia como espelho do real

Este é o primeiro discurso a que se associa a fotografia quando do seu surgimento: a fotografia como espelho do real, o discurso da mimese (DUBOIS, 1994). A fotografia é rapidamente associada, em contraponto à obra de arte, à documentação fiel da realidade; a ela é consignado o valor de semelhança, de espelho que reflete exatamente seu referente na natureza. Seu caráter mimético atesta e reforça o valor que lhe é dado, desde o seu princípio, para documentar fatos históricos e científicos.

Encontramos a força desse pensamento associada à imagem-espelho já em 1839, na observação de Jules Janin, quando evoca: “imaginem um espelho que possa reter a impressão, indelevelmente, de todos os objetos nele refletidos, e vocês terão uma ideia quase completa do daguerreótipo”¹²³(JANIN, 1839, p.4); em 1861, Oliver Wendell Holmes propunha a expressão “um espelho com memória” para qualificar o daguerreótipo: “imobiliza nossa imagem para sempre, com todo luxo de detalhes e a verdade como pátina” (apud FONTCUBERTA, 1998,

¹²³ “imagine then that this mirror has preserved the impression, indelibly, of all the objects which are there reflected, and you have an idea, nearly complete, of the Daguerreotype.”

p.37). Também percebemos, no conteúdo das denúncias feitas por Baudelaire, em 1855, a designação de uma função exclusivamente documental das fotografias: “[...] seu verdadeiro dever é ser a servidora das ciências e das artes [...] que salve do esquecimento [...] as coisas preciosas cuja forma vai desaparecendo e necessitam um lugar nos arquivos de nossa memória” (BAUDELAIRE apud SOUGEZ, 2001, p.210).

Como já assinalamos, ainda na década de 40 do século XIX, registravam-se as primeiras fotos científicas – uma foto da lua feita pelo professor John William Draper e imagens do sol realizadas por H. Fizeau. Em 1842, Carl Stelzner documentou um incêndio em um bairro de Hamburgo e – entre 1842 e 1844 – Philibert de Prangey recolheu milhares de chapas da arquitetura árabe do Oriente Médio (SOUGEZ, 2001 p.77). Em menos de 15 anos desde o seu descobrimento, a fotografia já era utilizada nas ciências e para documentar eventos mundiais, como a guerra da Criméia e a guerra do Ópio (SOUZA, 2004).

André Bazin, em seu texto “A ontologia da imagem fotográfica”, acredita haver aí uma transferência de realidade da coisa para a sua reprodução (BAZIN, 1945, p.5). Aqui vemos alojar-se a primeira das posições epistemológicas apresentadas por Dubois – “a verossimilhança: as noções de similaridade e de realidade, de verdade e de autenticidade, compreendem-se e sobrepõem-se exatamente segundo esta perspectiva: a fotografia é concebida como um espelho do mundo; é um ícone” (DUBOIS, 1994, p.53).

Essa crença é fruto, segundo André Rouillé (2009), de dois aspectos importantes – o hábito perceptivo que a perspectiva geométrica nos suscita, sistematizado pela ótica e pelo emprego obrigatório da câmera escura; e a associação da fotografia e seu mimetismo com o registro químico das aparências, seu caráter indicial, como veremos em detalhe mais adiante, nesta tese. Ou seja, as propriedades químicas da impressão somam-se às propriedades físicas da máquina para se estabilizar, num vínculo imitativo, uma crença de verdade (ROUILLÉ, 2009, p.63).

3.1.2 A fotografia como transformação do real

Num segundo momento, Philippe Dubois (1994) nos apresenta uma nova posição epistemológica: o momento da desconstrução dessa ilusão de que a fotografia é tão somente uma cópia exata do real, num apagamento total do sujeito. Esse “discurso da semelhança”,

que se desenvolve primeiramente num ambiente de consenso, muito em função do caráter mecânico da fotografia, encontra, já nos primeiros momentos de seu surgimento, alguns fotógrafos e pensadores (SOUGEZ, 2001) que percebiam, com certa antecipação, que a fotografia era algo além de um simples análogo, de uma reprodução mecânica fiel e objetiva da realidade. Entendiam que a fotografia era também “eminente codificada sob todos os pontos de vista: técnico, cultural, sociológico, estético etc.” (DUBOIS, 1994, p.37) e, portanto, tinha uma vocação expressiva.

A fotografia não somente documentava, ela também dependia de componentes imateriais (mentais, culturais, sociais) para ser definida, criada, construída. Dessa forma, a fotografia deixava de ser transparente, inocente e realista. A realidade era substituída pelo signo expressivo, “signo da presença imaginária de uma ausência definitiva” (KEMPE apud KOSSOY, 1999, p.43).

Dubois (1994, p.37) aponta três fatores que considera importantes dentro das várias correntes de desconstrução do mito do espelho e na construção de um discurso sobre a codificação. Assinala, em primeiro lugar, a posição de teóricos que insistem na parcela de transformação do real operada necessariamente pelo meio fotográfico que, desde o seu princípio, aponta falhas no método de captação do real. São inaptidões do processo, e algumas dessas inconsistências são enumeradas por Rudolf Arnheim (1974), tais como o ângulo de visão do operador, o enquadramento, a bidimensionalidade e a redução das variações cromáticas a um contraste preto e branco.

A seguir, Dubois chama a atenção para as análises de caráter ideológico, que contestam a pretensa neutralidade da câmera escura e a pseudo-objetividade da imagem fotográfica, alegando que essas concepções são convencionais e guiadas pelos princípios da perspectiva renascentista. Para Bourdieu, por exemplo, a fotografia só é considerada um registro perfeitamente realista e objetivo, porque assim lhe foram designados, desde a origem, seus usos sociais, considerados “realistas” e “objetivos” (DUBOIS, 1994, p.40).

Finalmente, Dubois destaca um último fator, que aponta para os usos antropológicos da fotografia, em que as significações das mensagens fotográficas são de fato determinadas culturalmente, evidenciando que, para sua recepção, há a necessidade de um aprendizado de seus códigos de leitura. O dispositivo fotográfico é de fato um dispositivo codificado culturalmente (DUBOIS, 1994).

Desse modo, podemos conceber que houve nessa fase uma desconstrução do poder puramente mimético da fotografia, para rejeitá-lo peremptoriamente. Há uma reação contra

esse ilusionismo especular da fotografia: o real passa por uma inevitável transformação filtrada pela cultura, pela ideologia e por inúmeras convenções sociais. O real passa a ser designado como apenas uma “impressão”, um “efeito”, não mais como um espelho neutro, mas sim um real afetado por interpretações, análises e transposições. Na perspectiva de Bourdieu (1965), a fotografia não passa de um sistema convencional, moderado por regras e sintaxes em seu uso social.

Assim, liberada do compromisso mecânico de registro objetivo, a fotografia pode seguir em direção às novas correntes que buscavam trazer para a cena fotográfica a estética e a subjetividade das artes plásticas. Em decorrência disso, surgiu nessa reação ao realismo fotográfico o movimento denominado picturalista¹²⁴, numa retomada aproximativa com a já consagrada técnica da pintura. O que importava então eram os efeitos estéticos, a pouca nitidez, a valorização do *flou*, apontando, no início dos anos 90 do século XIX, os rumos da fotografia ligada à expressividade (ROUILLÉ, 2009).

A fotografia passa a ter poder simbólico e seu resultado passa a apontar para outro tipo de construção da realidade, dependente de inúmeras interpretações, de caráter mais polissêmico, em que os significados se tornam deslizantes e nem sempre serão interpretados da mesma maneira. Seu valor não pode mais ser medido em função de uma verossimilhança – passa a ser dependente de um aprendizado de seus códigos embutidos. Portanto, como afirma Dubois, vemos a ficção ultrapassar a realidade:

[...] vamos assistir ao desenvolvimento de diversas atitudes que vão todas no sentido de um deslocamento desse poder de verdade, de sua ancoragem na realidade rumo a uma ancoragem na própria mensagem: pelo trabalho (a codificação) que ela implica, sobretudo no plano artístico, a foto vai se tornar reveladora da verdade interior (não empírica). É no próprio artifício que a foto vai se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade. (DUBOIS, 1994, p.43)

De espelho como representação perfeita do real empírico, cópia da natureza, a fotografia passa a ser dependente de códigos de leitura e de diferentes graus de interpretação: constrói-se uma narrativa simbólica dentro da imagem. Conforme afirma Flusser, “o aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens” (1985, p.32). A construção da mensagem fotográfica passa a depender das

¹²⁴ Para maiores detalhes sobre os picturalistas, v. Capítulo 1 desta tese.

intenções discursivas do fotógrafo e do repertório de quem a consome, situando-a em seu próprio contexto. Destarte, ela se associa uma interpretação arbitrária, cultural e ideológica de transformação do real, em consonância com a concepção peirceana.

Deixando de ser espelho, a fotografia passa a signo; um signo que não representa seu objeto em virtude do caráter de sua qualidade, nem por manter conexão de fato com ele, mas que extrai sua força representacional de uma lei convencionada pelo social, por um pacto coletivo que, de alguma forma, sentencia que determinada imagem represente seu objeto. Um signo portador de uma lei de representação (SANTAELLA, 1983, p.91).

Mas tal poder simbólico acaba por gerar um incômodo, por excluir de sua equação o referencial. Uma fotografia não existiria se não houvesse no real um referente do qual ela é o traço e ao qual ela está inextrincavelmente ligada. Para resolver o impasse, entra em cena a concepção da fotografia como um índice.

3.1.3 A fotografia como traço de um real

Philippe Dubois afirma que foi necessário que a fotografia passasse “pela fase negativa de desconstrução do efeito de real e da mimese para poder recolocar finalmente, positivamente, mas de outra forma, a questão da pregnância do real” (DUBOIS, 1994, p.45). Retoma-se a questão do realismo referencial, mas agora totalmente livre do ilusionismo mimético de sua fase inicial.

Segundo Roland Barthes, a fotografia não poderia mentir sobre sua existência, uma vez que ela mesma é seu certificado de presença. Para o autor, o referente adere à fotografia. É a impressão física desse referente único que evidencia sua existência na natureza. “A essência da Fotografia consiste em ratificar o que ela representa” (BARTHES, 1984, p.128).

Diz-se com frequência que são os pintores que inventaram a fotografia [...]. Digo: não, são os químicos. Pois o noema¹²⁵ ‘Isso foi’ só foi possível a partir do dia em que uma circunstância científica (a descoberta da sensibilidade

¹²⁵ Segundo Fontanari (2010, p.71), “o noema da fotografia [é] aquilo que é percebido, apreendido do objeto da percepção. A fotografia é apreendida por Barthes como fenômeno de consciência: é a coisa em sua essência que importa. É na fotografia do jardim de inverno que o autor, então, reencontrou sua mãe – sua realidade, seu passado – porque ela (a fotografia) é uma emanção do referente, um rastro, um traço dela”.

dos sais de prata à luz) permitiu captar e imprimir diretamente os raios luminosos emitidos por um objeto diversamente iluminado. A foto é literalmente uma emanação do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vem me atingir, a mim que estou aqui [...] como raios retardados de uma estrela. (BARTHES, 1984, p.120)

O que Barthes chama de impressão química, Jean-Marie Schaeffer (1996, p.16) chama de fluxo fotônico, ou seja, o efeito químico de uma causalidade física proveniente de um fluxo de fótons emitido ou refletido por um objeto (o impregnante) em uma substância sensível. Essa impressão produzida pelo fluxo de fótons, para o autor, constitui o *arché* da imagem fotográfica. E é dessa concepção de rastro, de traço, que parte a noção de índice de Peirce, pois, para o semiótico, o índice seria um signo que “como tal funciona porque indica uma outra coisa com a qual ele está factualmente ligado. Há entre ambos, uma conexão de fato” (SANTAELLA, 1983, p.90). Dessa forma, no instante em que acontece a transferência luminosa para uma superfície sensível, está configurado o traço indicial da fotografia que, por vinculação física, atesta a existência de algo que o produziu, independentemente, agora, de uma necessária semelhança.

Antes, com a imagem na condição de espelho, seu objeto poderia nem existir no mundo natural – pois um ícone possui em si mesmo o caráter que o faz significante – seria uma *mimesis*, algo parecido apenas; eivada, portanto, de incertezas. Sua redução a ícone, a uma simples imagem fixa, faz de seu objeto algo puramente virtual. Redefinida como traço, a imagem torna-se prova¹²⁶ de existência. Resgata-se a ideia de verdade, fundamentada na existência concreta de um referente, do qual emanaram fluxos de energia que foram se depositar, lá adiante, em um suporte sensível. Há uma ligação física. O índice traz a garantia de existência, fundamentado numa relação de causalidade sem a qual um ícone fotográfico seria apenas “puramente imaginário”.

Por essa razão, o índice designa a relação do signo que funda a autenticação. Em certos contextos é a prova de que um acontecimento ocorreu por contiguidade física, sem mais a necessária semelhança. Para os que defendem o caráter indicial da fotografia, a realidade como vivemos deixa de existir e é transformada em artefato, que apenas corresponde ao fato através de seus traços. É impressão, é registro e deve sua crença de

¹²⁶ Segundo Schaeffer (1996, p.74) seria apenas uma prova fotônica, mas não prova de seu impregnante, pois “prova” só é pertinente em relação a uma teoria e a um conjunto de hipóteses, que não seria o caso, pois “nem o fotógrafo nem o receptor agem num quadro com restrições tão exatas”.

exatidão e verdade ao fato de ser uma imagem mecânica. Ela renova os “procedimentos do verdadeiro mecanizando a verdade ótica (a da câmara escura e da objetiva) e duplicando-a em uma verdade táctil (a da impressão). Aliando a física à química” (ROUILLÉ, 2009, p.64).

Há, nessa fase epistemológica, uma tendência de supervalorização teórica da imagem como traço, desprezando outros discursos, principalmente o que vê a fotografia como formação arbitrária, impregnada de códigos culturais e ideológicos, longe de representar um real empírico. Seria então relegada à fotografia apenas a condição de receptáculo passivo, neutro, desprovido de mensagem, de autor, apenas uma reprodução mecânica?

Roland Barthes (1984, p.130), um apologistas do referente – a referência é, para ele, a ordem fundadora da fotografia – em seu livro *Câmera Clara*, afirma que a fotografia é uma imagem sem código, mas de força constatativa. Ela pode até mentir quanto ao sentido da coisa, mas jamais quanto à sua existência no passado. Para ele, a fotografia não é uma cópia do real, muito menos é analógica, mas sim uma emanacão de um real passado que não se pode mais tocar. O “isso foi” barthesiano constata a ausência do objeto, porém nos diz que ele realmente existiu no passado.

Indagar se a fotografia é analógica ou codificada não é um bom caminho para a análise. O importante é que a foto tenha uma força comprobatória, e que a comprovação da fotografia seja dirigida não para o objeto, mas para o tempo. Do ponto de vista fenomenológico, na fotografia o poder de autenticação suplanta o poder de representação. (BARTHES, 1984, p.132)

Philippe Dubois assinala que, mesmo sabendo, até por seu passado semiótico, que a imagem fotográfica é atravessada por todos os tipos de códigos, Barthes acaba sendo vítima do excesso de referencialismo, tendendo a absolutizar o princípio da “transferência de realidade” como pretensão ontológica da fotografia (DUBOIS, 1994, p.49). Para Dubois, é apenas e tão somente no momento exato da exposição, no preciso instante do clique, que uma foto pode ser considerada como puro traço, ou seja, uma mensagem sem código como afirmou Barthes e, certamente, sem a intervenção do homem.

O pesquisador Boris Kossoy, em seu livro *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, quando trata da realidade no âmbito da fotografia, afirma que, tal como a maioria dos documentos, a fotografia é plena de ambiguidades e de outras estratégias que podem induzir os significados para um lado ou para outro. Para ele a fotografia tem uma realidade própria que não corresponde necessariamente à realidade que envolve o assunto (KOSSOY,

1999, p.22). Segundo Kossoy, há uma dualidade ontológica no registro fotográfico – índice e ícone lhes são inerentes e, como tal, “não podem ser compreendidos isoladamente, isto é, desvinculados do processo de criação do fotógrafo” (1999, p.33-34).

Ainda para Kossoy, o processo de construção do signo fotográfico implica numa divisão de realidades: a realidade material e a realidade da representação, que ele chama de primeira e segunda realidade, respectivamente, ou seja, uma realidade interior e uma realidade exterior da imagem. A primeira realidade é o ato fotográfico, a fração de segundo da captura da luz refletida que se impregna na superfície sensível, é o simples traço indicial. Essa é a realidade do assunto em si, diz respeito à sua história passada e ao seu processo de criação, é a realidade interior oculta e inacessível de uma imagem fotográfica. A segunda realidade é a realidade do assunto representado, é a realidade exterior e está relacionada com a aparência visual, apesar de inacessível ao passado, é o lugar onde reside o conteúdo explícito e onde se processam múltiplas interpretações e diferentes leituras que o receptor faz em um determinado momento (KOSSOY, 1999).

É em sua segunda realidade que a representação fotográfica ganha sentido de um novo real: interpretado e ideologizado. Apesar de toda a sua credibilidade estar atrelada ao rastro físico-químico direto do real, a fotografia não escapa à concepção de que ela é o resultado de um somatório de construções e interpretações filtradas pela cultura, pela estética, por ideologias e pela técnica. Como afirma Dubois “a foto é em primeiro lugar índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (1994, p.53”). O equilíbrio das três categorias do signo ou a predominância de uma sobre a outra são formas de medir os possíveis da fotografia.

Aí reside, possivelmente, o ponto nodal da expressão fotográfica. Seria esta, enfim, a realidade da fotografia: uma realidade moldável em sua produção, fluída em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua realidade exterior) e de segredos implícitos (sua história particular, sua realidade interior), documental porém imaginária. (KOSSOY, 1999, p.47)

Para Jacques Aumont (1993), não é possível fazer referência às imagens efetivamente existentes sem separá-las nas suas grandes funções: a função de memória, intelecção e cognição e suas relações estabelecidas com o real; e a função do desejo, com as virtudes e valores subjetivos das fotos ficcionais. Fresnaut-Deruelle (1983), da mesma forma, fala de *images exhaussées* (imagens elevadas) e *images-machines* (imagens-máquina), a imagem em

alto grau de polissemia em oposição à imagem técnica precisa. John Berger (1999), seguindo essa concepção dicotômica, sugere pelo menos dois modos de ver as imagens: o que está atrelado ao testemunho como evidência documental e o que vê a imagem como obra de arte, carregada de qualidades expressivas e criativas.

3.2 DA EXPRESSÃO À PÓS-FOTOGRAFIA: UM NOVO REGIME DE VERDADE, OU DE MENTIRA?

O professor e pesquisador André Rouillé (2013) numa recusa dessa redução da fotografia a um funcionamento elementar e essencialmente documental, abre uma nova perspectiva ontológica: a da fotografia-expressão. Segundo o autor, não se sustenta mais a *doxa* da relação direta com o referente, da transparência, do índice: a fotografia abre-se para a expressão subjetiva, para uma dimensão poética e artística, mais identificada com o universo informacional de circuitos e redes, de múltiplas conexões que recontextualizam e transformam constantemente a nova ordem visual de hoje. A fotografia-expressão não ignora aquilo que preexiste virtualmente à imagem, os dados extrafotográficos inerentes à fotografia; privilegia as formas, mas não em detrimento das coisas e do estado das coisas – ela tenta produzir sentido nessa fronteira, mas sem recusar totalmente, no entanto, uma finalidade também documental à fotografia (ROUILLÉ, 2013, p.161-169).

Para Rouillé (2009; 2013), o conceito de “fotografia-expressão”, desenvolvido a partir da crise da “fotografia-documento”, é uma resposta às necessidades da era digital e ao fim da Modernidade clássica. Em tempos de fluxos massivos, fluidos, moventes e crescentes de documentos frequentemente sem autores; em que a fotografia amadora se torna ubíqua dentro de tais fluxos, cada vez mais gerada por automatismos embutidos nos mais diversos tipos de dispositivos (celulares, câmeras de vigilância, óculos); em que sinais elétricos substituem a imagem química e a superfície de inscrição não é mais o papel, mas um monitor de cristal líquido, a ideia de uma fotografia atrelada a uma verdade indicial encontra, cada vez mais, dificuldades em responder aos critérios, às necessidades e aos valores de uma sociedade pós-industrial. “Em fotografia, da analógica à digital, a era da suspeita veio suceder um longo período de crença na verdade das imagens” (ROUILLÉ, 2009, p.454).

Ainda assim, mesmo cientes dos novos processos de construção e circulação de uma

imagem fotográfica e de todos os códigos que a envolvem, aferra-se em nós uma sensação de realidade e de verdade da qual não conseguimos nos livrar, persistindo a ideia de registro perfeitamente realista e objetivo do mundo visível. Ribalta (2004, p.132) aponta alguns fatores implicados na permanência dessa crença fundamentada no dispositivo analógico: a institucionalização da perspectiva renascentista; o fato de ser uma resultante codificada de uma relação ótico-química com a realidade; e os aspectos mecânicos que lhe aportam características de verossimilhança.

Tais fatores, associados à existência física de um negativo, contribuíram de maneira significativa para que esse efeito de verdade, associado ao efeito de real, se incrustasse no pensamento do homem moderno, de quem somos herdeiros. Consequentemente, desde seus primórdios, a fotografia vem sendo usada como uma “espécie de prova, ao mesmo tempo necessária e suficiente, atestando indubitavelmente a existência daquilo que mostra” (DUBOIS, 1994, p.25); ganha a autoridade de documento nas ciências, na história, na comunicação, na sociedade.

Outra razão para a fé de longa data na credibilidade fotográfica é que a fotografia tem sido perfeitamente adequada à ciência, à indústria, e a obsessão com o progresso, tão característica do século 20. Apesar dos aspectos por demais humanos de escolher assuntos, enquadrando-os, e selecionando apenas algumas fotos a partir de um grande número, a dependência da fotografia a dispositivos mecânicos e processos químicos parecia isolá-la a partir da interpretação e infundí-la com algum nível de distanciamento e imparcialidade¹²⁷. (WHEELER, 2002, p.6)

É este o contrato que se estabelece no discurso fotojornalístico, nas fotografias associadas à informação: um contrato de verdade, ou pelo menos de veridicção e é esta a expectativa que o leitor traz consigo ao ler um jornal; a expectativa de que as imagens que ali estão sejam ou se pareçam fiéis aos acontecimentos e fatos retratados do cotidiano. Historicamente, muito da geração do sentido veridiccional no discurso midiático se ancora no efeito de verdade que recobre a produção fotojornalística. A fotografia acaba por se converter em prova testemunhal daquilo que está escrito, em função de sua aparente incapacidade de mentir.

¹²⁷ “Another reason for the long-held faith in photocredibility is that photography has been perfectly suited to the science, the industry, and the obsession with progress so characteristic of the 20th century. Despite the all-too-human aspects of choosing subjects, framing them, and selecting only a few photos from a great many, photography's dependence on mechanical devices and chemical processes seemed isolate it from interpretation and infuse it with some level of detachment and impartiality”.

Para alguns autores, como André Rouillé e Joan Fontcuberta, o fim da era moderna, marcado principalmente pelo surgimento da tecnologia digital, trouxe consigo um novo regime de verdade, na qual as metáforas do espelho e da marca indicial já não mais se sustentam. As facilidades manipulativas advindas do amplo e fácil acesso às ferramentas e softwares de edição disponíveis já não garantem à fotografia sua função de impressão passiva e neutra. As crenças na sua exatidão, verdade e realidade não mais se sustentam.

O documento fotográfico tornou-se incapaz de responder às necessidades dos setores cultural e tecnologicamente mais avançados – principalmente a pesquisa e a produção dos produtos, dos conhecimentos e dos serviços -, porque o real da sociedade pós-industrial não é mais o mesmo real da sociedade industrial; [...] porque a fotografia impressa não mais é capaz de rivalizar com a informação televisiva difundida continuamente e ao vivo por satélite. O novo real convoca novas imagens, novos dispositivos de imagens para novos modos de crença. (ROUILLÉ, 2009, p.65)

André Rouillé nos aponta que essa noção de verdade construída a partir do século XIX, baseada na lógica da impressão do dispositivo químico, nada mais é do que uma produção mágica que carece mais de convicção do que de alguma semelhança ou exatidão. Ela se estabelece como crença em uma determinada realidade ou determinado estado de mundo (ROUILLÉ, 2009, p.71), mas não representa o real e sim fabrica o mundo, o faz acontecer reproduzindo suas aparências. A verdade, segundo o autor, não é encontrada na natureza, coletada ou reproduzida, ela é construída e estabelecida a partir de procedimentos específicos que a atualizam em objetos dotados de forma, logo, acaba por pertencer à ordem da verossimilhança (ROUILLÉ, 2009, p.67).

Não seriam, entretanto, as tecnologias digitais em si as responsáveis pelo declínio na crença da verossimilhança e, por decorrência, na descrença da imagem fotográfica como documento, mas a transparência de seus processos, a crescente consciência crítica a partir da percepção da enorme facilidade, não apenas de se produzirem fac-símiles da realidade, mas de se adulterar ao limite do imperceptível tal realidade. Tais técnicas, hoje ubíquas e acessíveis a qualquer curioso, são distintas dos fechados e complexos processamentos analógicos, encerrados em quartos escuros e cercados de “misteriosos” procedimentos manipulativos. Para Fontcuberta (1998), toda fotografia não passa de uma ficção que se apresenta como verdadeira e, nos dias de hoje, não caberia mais o debate entre o que é verdadeiro e o que é falso, mas sim entre “mentir bem” e “mentir mal”.

Contra o que nos tem inculcado, contra o que nós geralmente pensamos, a fotografia sempre mente, mente por instinto, mente porque sua natureza não permite que ela faça outra coisa. Mas o importante não é essa mentira inevitável. O importante é como o fotógrafo a usa, a que intenções serve. O importante, em suma, é o controle exercido pelo fotógrafo para impor uma direção ética à sua mentira. O bom fotógrafo é o que *mente bem a verdade*. (FONTCUBERTA, 1998, p.15)

Estariam desse modo, tanto Rouillé quanto Fontcuberta, prenunciando o fim da fotografia como documento? Estaríamos enfim descobrindo, nessa era digital, que a fotografia afinal sempre foi uma ficção? E ela não foi desde sempre manipulação? Existe um sentimento crescente de que estamos entrando em uma nova era, uma era pós-fotográfica¹²⁸, em que são rompidas as concepções tradicionais que relacionavam a fotografia ao real, à verdade e ao testemunho. Uma nova natureza de conexão da realidade com sua representação é evocada – a noção de fotojornalista estaria sendo substituída por uma noção de *media worker* e a noção de fotografia informativa sendo substituída pela noção de fotografia espetáculo.

No futuro, a habilidade para processar e manipular as imagens dará ao pós-fotógrafo um maior controle, enquanto a capacidade de gerar imagens independentes de seus referentes no mundo real oferecerá uma maior liberdade à imaginação pós-fotográfica. (LISTER, 1997, p.50)

Mas, com a introdução dessas imagens construídas *pixel a pixel*, como ficaria a questão da ética? Incapazes de discernir entre o falso e o verdadeiro, os leitores teriam cada vez menos confiança no que veem, levando a fotografia a perder seu poder privilegiado de transmissora de informações críveis e objetivas. Podemos afirmar então que na era pós-fotográfica a fotografia estaria condenada à dessemelhança, numa proliferação de simulacros, na qual “a dissimilitude, que vai de uma coisa à outra, sucede à semelhança que ia, sobretudo, de uma coisa a uma ideia” (ROUILLÉ, 2009, p.74-75), à sua forma essencial?

Como afirma Fontcuberta, “já não podemos crer às cegas nas novas imagens eletrônicas, mas também será impossível devolvê-las ao mundo da ficção” (1998, p.161). Os conceitos de verdade e mentira na fotografia estão de alguma forma borrados. Assim, nos são impostos novos protocolos de relação com as fotografias atreladas à informação, obrigando-nos a reposicionar as funções sociais das tecnologias produtoras de imagens, tal como, a

¹²⁸ Esse pós-fotográfico se refere às imagens sintéticas e infográficas, pré-modalizadas e matematicamente elaboradas através de um computador (SANTAELLA, 2001).

redefinir a noção de real.

Para André Rouillé (2013), a fotografia digital estaria associada a um regime de enunciado totalmente diferente daquele da fotografia analógica. A primeira estaria associada às noções de velocidade, mobilidade, simultaneidade, flexibilidade e falsidade; com uma relação sempre variável com as coisas, circulando em fluxos de rede como coleções dinâmicas de dados; enquanto a fotografia analógica, associada a discursos sobre a estagnação do tempo, fixação de formas e transparência, supostamente retém uma verdade por contato indicial; “o verdadeiro da fotografia digital seria apenas um suplemento alegórico, uma espuma produzida pela agitação do falso” (ROUILLÉ, 2013, p.21), de caráter inevitavelmente fictício.

Por outro lado, se levarmos em conta o que observa Walter Lippmann, nem toda ficção deve ser considerada uma mentira. “Um trabalho de ficção pode ter qualquer grau de fidelidade, e enquanto o grau de fidelidade pode ser levado em conta, a ficção não é enganadora” (LIPPmann apud MEYER, 1989, p.12). Os romances históricos são um bom exemplo paralelo, em outra ordem discursiva, dessa dialética entre o real e o ficcional. O mesmo pode ser dito das biografias, de modo geral, que muitas vezes reconstituem ficcionalmente situações, entremeando-as com elementos factuais e documentais.

O fato de hoje as imagens fotográficas carregarem em si uma nova estética, em que o fluído, distorções e sombras eliminam quase até à indistinção os valores descritivos e denotativos de uma imagem fotográfica, levando até mesmo ao rompimento da perspectiva e ao declínio da geometria, não implicaria em mentira e falsidade, mas apenas no reconhecimento de que uma estética nova e pós-moderna estaria moldando uma nova ordem de verdade que, por mais ambígua ou mais abstrata que seja, conterá sempre um certo magma de informação (FONTCUBERTA, 1998, p.179), de verdade, de alguma forma, portanto, resgatando a noção de imagem-documento.

3.3 VERDADE ANALÓGICA E VERDADE DIGITAL, UMA NOVA DICOTOMIA

Assim, as diversas posições ontológicas aqui expostas, nesse caminho trilhado desde as elementares ideias e necessidades surgidas de uma sociedade industrial em consolidação, até a controversa teoria da crise da episteme da verdade, com o nascimento de um novo tipo

de produção e circulação de imagens numa era pós-fotográfica, percebemos a insistente prevalência de uma dicotomia sujeito/objeto.

As reflexões e estudos da fotografia têm sido conduzidos por anos nesse dualismo entre funções documentais e expressivas – de um lado o paradigma da objetividade técnica, a reprodução do real, o signo da verdade; de outro o discurso da subjetividade, da cultura e dos artefatos ideológicos, das intenções e interpretações do autor. O problema dessas duas posições é que elas buscam relegar o entendimento da fotografia a um ou outro domínio, em vez de buscar as interseções, as conexões para entender que todo esse processo não se esgota em uma ou outra posição epistemológica.

Na realidade, mesmo André Rouillé – para o qual a expressão na fotografia tende a prevalecer sobre a função de atestação, de designação – reconhece, em determinado momento, que a fotografia é, “ao mesmo tempo e sempre, ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação” (ROUILLÉ, 2009, p.197). A fotografia não seria própria de um domínio apenas e seria preciso pensar como as funções de arte, expressão, codificação e de registro, documento e atestação formam, na imagem fotográfica, uma união original, criativa, de construção heterogênea enquanto prática social, plural e em constante modificação.

Como afirma Boris Kossoy (1999, p.22) a fotografia tem uma “realidade própria” codificada, sedutora em sua construção, em sua estética, mas fixa em sua condição documental, cabendo a nós a tarefa fundamental de decifrar as tramas de suas realidades e ficções. Haveria na fotografia um constante processo de construção e criação de novas realidades, plenas de verdades explícitas e de segredos implícitos, ou seja, documental, porém imaginário (1999, p.48). Para o autor, seria um grande equívoco não perceber que a fotografia é uma representação elaborada cultural/estética/tecnicamente e que, como tal, não pode ser entendida isoladamente, ou seja, desvinculada dos processos de construção e de interpretação da representação.

Da mesma forma, vemos Philippe Dubois, defensor do “ato-traço” indicial, cuja caracterização seria a relação da fotografia por contiguidade física, que, em determinado momento de *O Ato Fotográfico*, faz uma correção de trajetória, colocando o ato fotográfico como um simples momento no conjunto do processo fotográfico.

Jamais se deverá esquecer na análise, sob pena de ser enganado por essa epifania da referência absolutizante, que a jusante e a montante desse momento da inscrição ‘natural’ do mundo na superfície sensível (o momento da transferência automática da aparência), que, de ambos os lados, há gestos

e processos, totalmente “culturais”, que dependem por inteiro de escolhas e decisões humanas, tanto individuais quanto sociais. (DUBOIS, 1994, p.85)

Alguns autores, dentre eles André Rouillé (2009; 2013), veem o surgimento da fotografia digital como um processo de superação de um período em que a produção imagética era voltada para o automatismo mecânico e químico, desenvolvido por mais de um século pela fotografia. Portanto, as verdades analógicas estariam sendo substituídas por um novo e diferente regime de verdade. As imagens digitais estariam sempre em um devir, numa mistura, numa transformação, não havendo mais, dessa forma, o verdadeiro e o falso. A fotografia agora operaria através de números, substituindo o grão de prata pelo pixel, o menor elemento na constituição de uma imagem digital, transformando a lógica do contato indicial por interpretações matemáticas e a impressão física do papel por pontos numa tela de cristal líquido.

O declínio histórico de seus usos práticos acelera-se à medida que a fotografia se revela técnica e economicamente incapaz de responder às novas necessidades de imagens na indústria, na ciência, na informação, no poder. E esse declínio, como veremos, é também precipitado pela distância que separa a fotografia dos valores do mundo, particularmente pelo advento de um regime de verdade cuja medida ela não mais se encontra em condições de encarnar. (ROUILLÉ, 2009, p.138)

Mas que novo regime de verdade é esse ao qual Rouillé se refere a todo o momento? A verdade moderna seria a marca de luz impressa em um material sensível e que excluía intervenções posteriores, tais como retoques e reenquadramentos? Sabemos que isso tampouco acontecia na era analógica. À exceção de poucos fotojornalistas, a exemplo de Cartier-Bresson, que chegava a vazar as bordas escuras do negativo para provar que a fotografia foi impressa na íntegra, a maioria dos fotógrafos reenquadra e retocava suas fotos, mesmo que minimamente, inclusive para poder adequá-las ao *template* dos jornais. Esse novo regime de verdade da era digital então seria aquele dos artistas do século XXI, que experimentam novos protocolos estéticos de produção, de difusão e de demonstração? Fotos panorâmicas, produzidas em HDR, distorcidas por programas de manipulação até quase a indistinção, afrontando as ditaduras do tempo, despertando sentimentos que transbordam a ordem do visível? Sem esses artifícios, a fotografia documental estaria condenada à uma impotência informativa, não condizendo com as exigências econômicas, ideológicas e culturais da pós-modernidade?

Para Rouillé, estamos vivenciando um novo regime de enunciado associado ao automatismo, à quantidade, à imediata acessibilidade e à difusão instantânea de imagens, a ferramentas de edição e distribuição de conteúdos totalmente inéditas – “tudo isso já seria suficiente para definir um novo regime de visibilidade que faz ver de outra maneira e outras coisas, que distribui uma outra luz sobre o mundo” (ROUILLÉ, 2013, p.18). Novamente surge aqui uma dicotomia, dessa vez entre *verdade analógica*, objetiva e voltada para seu referente, atestado de preexistência da coisa fotografada, e *verdade numérica*, subjetiva, virtual, associada a características expressivas e interpretativas produtora de imagens “irreais” ou “imateriais” (LUZ, 2011, p.49).

Não vemos como salutar, para o entendimento do lugar atual da fotografia ligada à informação, afirmar que a fotografia na era digital perdeu sua qualidade e capacidade em dizer a verdade, mesmo sendo evidente que a fotografia enfrenta uma infinidade de possibilidades e facilidades de intervenção no seu processo de produção e de distribuição. Entendemos que a fotografia informativa mantém – de alguma forma – um contrato de veridicação com o leitor e que este ainda cobra da imagem fotográfica seu valor testemunhal, de autentificador de verdades e, por conseguinte, exige que ela trilhe sobre um caminho assentado historicamente na ética que rege esse gênero de fotografias.

[...] o testemunho é, sem dúvida, a função comunicacional mais importante da imagem fotográfica. O testemunho fotográfico é um gênero jornalístico: define-se pela inserção da imagem em uma narração que se diz verídica e que, muitas vezes, está ligada a tomadas de posição ideológicas ou éticas. (SCHAEFFER, 1996, p.125)

Talvez a verdade se encontre em um ponto intermediário entre ficção construída e o real impregnado. Talvez o problema que a fotografia tem enfrentado emerge do fato de pensá-la, durante seus 175 anos, numa dicotomia, ao invés de enxerga-la como híbrida. Nem sujeito nem objeto, nem realidade nem ficção, devemos sempre que possível mudar nossa atenção para esse híbrido de seres orgânicos, dispositivos tecnológicos e códigos discursivos.

O potencial das tecnologias digitais tem distendido o eixo que sustenta a questão da credibilidade para novos encadeamentos narrativos, mas se uma fotografia mente será porque, de alguma forma, a verdade segue existindo e cabe a nós aprender, com as ferramentas que temos disponíveis, a separar o aspecto de verdade da própria verdade. Talvez esse novo momento tecnológico nos sugira novas formas de enxergar e de nos conectar a verdade,

trazendo em si tanto o embrião da arte quanto o da informação precisa; tanto da simulação quanto do instantâneo, implicando que uma fotografia não é ficção ou verdade, mas sim ficção-verdade.

A fotografia documental lida com a máxima extensão dos limites entre a verdade/realidade e a cultura/expressão. Mais do que qualquer outro gênero fotográfico, encontra sua força exatamente nesse misto de função e arte e, dessa forma, acaba também por transitar sobre a tênue linha que separa o ético do não-ético. Vemos diversos casos em que essa linha foi transposta – denúncias de comportamento censurável por parte de profissionais do fotojornalismo têm levantado inúmeros questionamentos éticos que se refletem, sobremaneira, na imagem das empresas jornalísticas como portadoras de informação fidedigna.

A manipulação digital nas fotografias documentais, em particular no fotojornalismo, assume grande pertinência em nosso estudo, não apenas pelos problemas que tem ocasionado à credibilidade das imagens, mas pelos reflexos negativos produzidos ao campo da ética jornalística. Portanto, no próximo capítulo, vamos abordar as questões relacionadas aos fundamentos da moral e da ética, com suas principais vertentes filosóficas, e buscar perceber como o encontro desses fundamentos com o jornalismo e o fotojornalismo rebate nos princípios deontológicos que passam a orientar e fiscalizar o comportamento de seus profissionais.

4 ÉTICA E DEONTOLOGIA DA FOTOGRAFIA DOCUMENTAL DE IMPRENSA

Nosso problema de pesquisa tangencia áreas de discussão específicas sobre a ética no jornalismo e mesmo aspectos gerais da Filosofia, tais como representação do real, imagem e verdade, fidedignidade, credibilidade etc. No entanto, apesar de sabermos que “as regras deontológicas nascem de uma reflexão ética e é nela que encontram o seu sentido primeiro” (FIDALGO, 2006, p.298), não é nossa intenção neste trabalho nos aprofundarmos por essas sendas.

Nossa abordagem do problema ético suscitado pelas manipulações fotográficas vai centrar-se mais na prática: a ênfase será dada à questão deontológica, ou seja, sobre o modo prático como a questão da manipulação vem sendo encarada pelos profissionais, sobre as expectativas em face dessas transformações e de como isso vem se ajustando em função da ética. E, por outro lado, de como a ética vai-se redimensionando, nesse domínio, em função das novas práticas. Ademais, em função do recorte já enunciado e justificado, nossa atenção se direciona mais especificamente para a dimensão em que se enquadraram as fotografias documentais de caráter jornalístico.

Compreendemos que

a moral e a ética não se reduzem à deontologia, mas encontram nela uma culminação provisória. Tal culminação é uma referência capaz de gerar debates sobre situações concretas e relacioná-las à moral e à ética. Tais debates são necessariamente mais complexos e remetem a uma filosofia da profissão (KARAN, 2004, p.128)

A atividade de fotojornalista, ligada à comunicação social, exige do profissional uma maior margem de decisões pessoais na realização do seu trabalho e, sendo assim, também demanda deste uma maior responsabilidade sobre os efeitos dessas decisões nas outras pessoas. Suas percepções sobre as vantagens e as limitações que as novas tecnologias digitais colocam ao fazer fotojornalístico vão contribuir para a compreensão e para estimar as adequações necessárias, tanto ao desempenho de suas funções quanto na avaliação das dimensões éticas que envolvem sua atividade. A primeira função importante dos códigos deontológicos é a de reconhecer e assumir que uma profissão envolve uma série de valores e obrigações morais que devem acompanhar e orientar o seu desempenho (AZNAR, 1996).

Em realidade, nenhum código deontológico pode ser considerado como definitivo ou estático. Como afirma Clement Jones, um código muda como uma linguagem, os significados mudam, mudam as atitudes. Deve haver alguém ou algum grupo encarregado de sua revisão regular, da sua avaliação e de recomendar a introdução de novas cláusulas para atender às novas necessidades (1980, p.64)¹²⁹.

Direcionamos este capítulo ao esclarecimento e melhor compreensão dos marcos ético/deontológicos relacionados às fotografias documentais/não-ficcionais, que tratam da informação jornalística, procedendo – preliminarmente – a uma revisão de alguns conceitos já constituídos, sempre sem perder de vista que fotojornalistas são, ao final das contas, jornalistas e, como tal, devem seguir determinados códigos de ética já existentes e aplicáveis a toda uma categoria profissional, independentemente da modalidade de jornalismo praticado. Para isso, teremos que – inicialmente – traçar um esboço das principais correntes filosóficas que, em seu conjunto, embasam as deontologias que são nosso foco de interesse.

4.1 OS CAMINHOS DA ÉTICA

A seguir realçamos, ainda que muito sumariamente, alguns conceitos e definições relativos à ética e a moral, bem como alguns rudimentos filosóficos a ela relacionados, que ajudaram a formatar e sistematizar um conjunto de princípios e deveres, não apenas no intuito de orientar eticamente os jornalistas e, por conseguinte, os profissionais ligados à fotografia de imprensa, mas também de ter eficácia prática em sua atividade quotidiana.

4.1.1 Conceituando ética

Segundo Caio Túlio Costa (2009, p.19), a palavra ética vem do grego *êthos*, que mais tarde virou *ethica*, em latim, e significa “hábito” ou “costume”. Mas a própria etimologia da

¹²⁹ “No Code of Ethics can be regarded as definitive or static. Like a language, a Code evolves; meanings change; attitudes change. Someone or some group must be entrusted with regular revision; assessment; and the power to recommend the introduction of new clauses to meet new needs”.

palavra já apresenta confusões, pois o termo ética também se associa a *éthos* que significa “propriedade do caráter”, “índole natural” ou “conjunto de disposições físicas e psíquicas de uma pessoa”. Em termos simples, diríamos que “a primeira acepção aponta para algo que a pessoa ‘faz’ ou ‘deve fazer’, enquanto a segunda para algo que a pessoa ‘é’ ou ‘deve ser’” (FIDALGO, 2006, p.296). Daí, inclusive, provém muito da confusão com outros termos associados à ética, como moral e deontologia, pois ela pode ser entendida tanto como “uma ciência dos costumes”, uma explicitação organizada em normas de conduta, tratando de conceitos que envolvem raciocínio prático, como também nos remete para a “consciência moral de cada indivíduo”, baseando-se em noções de princípios e valores que moldam nosso caráter (COSTA, 2009, p.19; SANTOS, 2001 p.14).

Dessas duas acepções da palavra *ethos* derivam os conceitos de ética e de moral – ainda que o vocábulo *ética* possa ser encontrado, em alguns países¹³⁰, em ambas as acepções, muitos autores preferem manter uma distinção (COSTA, 2009; SANTOS, 2001). O termo *ética* seria mais adequado no emprego relativo às características pessoais de cada um em determinar virtudes e vícios, ou seja, em um conjunto de princípios e valores que o indivíduo toma para si e com base nos quais ele molda seu caráter. Já o termo *moral* se configuraria mais adequado para sistemas que se baseiam em noções de dever, em princípios de conduta, entendido como uma “explicitação e organização de normas de conduta julgadas ‘boas’ ou ‘certas’ para o homem na sociedade” (FIDALGO, 2006, p.296).

Na definição proposta por Thomas Wheeler:

Ética pressupõe uma percepção do ser humano sobre o certo e o errado, e avalia a conduta humana como reflexo de valores morais. Mais especificamente, ética refere-se à disciplina, teoria, ou outro sistema que busca prover guias morais integrando ou equilibrando valores com obrigações institucionais ou comunitárias. (WHEELER, 2002, p.70)¹³¹

A preocupação maior da ética, enfim, é com princípios e valores que orientam o comportamento humano em sociedade, num processo de reflexão interior sobre a moral, não

¹³⁰ Segundo Fidalgo (2006, p.296), na terminologia anglo-saxônica é habitual encontrarmos o termo *ethics* usado tanto numa como noutra acepção e cita o exemplo da expressão “código de ética”, que é usado para se referir aos códigos deontológicos e que, ao bom rigor terminológico, estaria, segundo o autor, errado, pois caracterizaria a acepção ética como ciência dos costumes, de caráter normativo.

¹³¹ “Ethics presupposes a human being’s awareness of right and wrong, and evaluates human conduct as reflective of moral values. More specifically, ethics refers to a discipline, theory, or other system that seeks to provide moral guidelines by integrating or balancing personal values with institutional or community obligations”.

estando diretamente associada à obediência de regras e normas, mas à busca do melhor modo de viver, alicerçado em tais valores e princípios inscritos na consciência individual. A ética estaria à montante da norma e das prescrições morais, servindo como seu alicerce e referência, como inspiração aos códigos, não se esgotando no cumprimento mecânico de um conjunto de deveres (FIDALGO, 2006). A ética busca a distinção entre o Bom e o Mau, a moral distingue o Bem e o Mal.

Costa (2009, p.20) nos apresenta uma síntese produzida pelo pensador belga Luc de Brabandare, das diferenças que o senso comum pode ver entre a ética e moral:

- Se a ética supõe julgamento, valor, a moral supõe máximas e princípios.
- Se a abordagem na ética é sistêmica, na moral é analítica.
- Se a ética se dirige à inteligência, a moral se dirige à vontade.
- Se a ética vem do eu, do interior de cada um, a moral vem do exterior, dos outros.
- Se na ética a pessoa se responsabiliza, na moral ela interpela.
- Se a ética é individual, a moral é compartilhada.
- Se a ética pode levar à sabedoria, a moral pode levar à santidade.
- Se na ética logicamente se encontra a contradição, na moral se encontra a coerência.
- Se o falar na ética é o debate, na moral é o discurso.
- Se a ética persegue o amor, o bem-estar, na moral se persegue a justiça.

Como podemos perceber, a moral está associada a um conjunto de obrigações, de permissões e de interdições que devemos respeitar, a um conjunto de normas que podem ser traduzidas em códigos morais manifestados em diferentes textos, como o código penal, o código de ética, o código ou contrato de trabalho.

A ética, por sua vez, significa o registo de intenção e interpretação pessoal dessas regras. Numa distinção de ambas, Paul Ricoeur (1990, s.p.) sublinha:

[...] uma vem do grego, a outra do Latim, e ambas remetem à idéia de moralidade (*ethos*, costumes); no entanto, pode-se discernir uma nuance, dependendo de se a pessoa se concentra na coisa que é considerada boa ou sobre aquela que se impõe como obrigatória. É, por convenção, que eu vou reservar o termo ‘ética’ para me referir a uma vida realizada sob o signo das

ações estimadas boas, e a "moral" para o lado do obrigatório, marcada por normas, obrigações, interdições caracterizadas tanto por uma exigência universal, quanto por um efeito de sujeição/constrangimento.¹³²

Pode-se dizer que tanto a ética quanto a moral tratam do bem, pois uma remete à outra. As regras morais só existem em função de nossa necessidade de interpretar o mundo através delas, ao mesmo tempo em que suscitam, por força, que se lhes interprete para se colocá-las em prática; “é pelo retorno ao questionamento sobre os fundamentos das regras de conduta, que reencontramos o caminho da ética” (BERNIER apud FIDALGO, 2006, p.297). As prescrições da moral são fundamentadas na ética, são deveres que buscam seu fim na responsabilidade e na consciência pessoal do agir certo, de acordo com princípios e valores.

O objetivo da ética está em melhorar o indivíduo e, ao mesmo tempo, servir de guia moral, alicerçado em códigos e regras que tenham por fim um bem maior: o do indivíduo e da coletividade. Segundo afirma Fidalgo (2006, p.302), a postura ética ideal seria aquela que, em alguma medida, pudesse articular ambas as perspectivas, individual e coletiva, “[...] e não precisasse, pelo menos em regra, nem sacrificar a liberdade individual às exigências coletivas, nem os imperativos do conjunto à singularidade da pessoa”. Para ele, essa convergência seria particularmente interessante quando aplicada ao jornalismo, em que tanto a ética individual quanto a ética profissional, prescrita em códigos morais que orientam o exercício da profissão (códigos deontológicos¹³³), perseguem um bem comum no seu papel social, assim como sedimentam valores individuais fundamentados em seus princípios universais de verdade, transparência e objetividade.

Os fundamentos éticos estão associados a hábitos e costumes relativos a um determinado tempo e lugar, portanto, necessitam de revisão e adequação constantes¹³⁴. Em função disso, houve uma busca incessante, por parte de importantes pensadores, de uma

¹³² “[...] l'un vient du grec, l'autre du latin, et les deux renvoient à l'idée de moeurs (*ethos*, *mores*); on peut toutefois discerner une nuance, selon que l'on met l'accent sur ce qui est estimé bon ou sur ce qui s'impose comme obligatoire. C'est par convention que je réserverai le terme d' ‘éthique’ pour la visée d'une vie accomplie sous le signe des actions estimées bonnes, et celui de ‘morale’ pour le côté obligatoire, marqué par des normes, des obligations, des interdictions caractérisées à la fois par une exigence d'universalité et par un effet de contrainte”.

¹³³ Moral e deontologia são noções semelhantes, a primeira sistematizando regras que orientam as condutas sociais e a segunda fazendo a mesma coisa para as condutas profissionais. Mais adiante, neste capítulo, abordaremos com mais profundidade as noções de deontologia.

¹³⁴ O próprio Aristóteles, um dos fundadores da ética, conscientemente aceitava a escravidão como algo natural. Contudo não podemos considerar Aristóteles como um “antiético, se ele foi um dos pensadores mais notáveis nessa questão; podemos, sim, apenas, admitir um estado especial de consciência que estava sob o forte impacto da pressão do pensamento coletivo de seu tempo” (SÁ, 2009, p.68).

universalização desses princípios, de maneira que as reflexões sobre o certo e o errado, o Bem e o Mal fossem de extrema importância, não apenas para um preciso momento em um determinado cenário da história mas que fundamentassem e norteassem as ações e o pensamento ético dos indivíduos para além de seu tempo, independentemente da sociedade em que vive.

Alguns pensadores seminais, que veremos sucintamente a seguir, destacam-se por fundamentarem o pensamento sobre ética e, além disso, por formarem os alicerces morais que orientam a conduta dos profissionais ligados ao jornalismo e, em particular, ao fotojornalismo.

4.1.2 O ponto certo entre dois extremos (*golden mean*)

Admite-se geralmente que toda arte e toda investigação, assim como toda ação e toda a escolha, têm em mira um bem qualquer; e por isso foi dito, com muito acerto, que o bem é aquilo a que todas as coisas tendem. (ARISTÓTELES, 1094a. In: PESSANHA, 1979, p.49)

Aristóteles (384-322 A.C.), nascido na cidade grega de Estagira, foi discípulo de Platão ainda jovem, frequentou sua academia durante cerca de vinte anos, tendo mais tarde a importante missão de ser o preceptor de Alexandre, O Grande. Profundo pensador especulativo e um grande observador empírico, Aristóteles abordou, em sua época, os temas mais variados, tratou da História Natural à Física, da Botânica à Filosofia e deixou algumas obras que estão entre as mais importantes da história da humanidade. Muitas de suas ideias, teorias e definições mantêm, até os dias atuais, sua validade intemporal e universal. Em relação às questões éticas, destacam-se três obras importantes, a *Magna Moral*, um pequeno tratado sobre vícios e virtudes, a *Ética a Eudemo*, considerada hoje uma redação mais antiga da *Ética* de Aristóteles e a principal de todas elas, a *Ética a Nicômaco*.

Em *Ética a Nicômaco*, Aristóteles discute conceitos éticos fundamentais como felicidade e virtude, conceitos que têm influenciado a filosofia moral até os dias de hoje. Para o autor, a felicidade verdadeira é alcançada pela virtude. Segundo ele, pode-se “[...] desenvolver o hábito de tomar decisões sárias numa variedade de situações, em última análise, tornar-se uma pessoa feliz e virtuosa (e ajudar a construir uma sociedade feliz e

virtuosa) no processo” (FRIEND; SINGER, 2007, p.xxii)¹³⁵. Ainda de acordo com o autor, uma das principais funções da virtude é o cultivo dos traços de caráter que já possuímos, bastando externá-los através de boas ações tomadas no dia-a-dia.

Sendo, pois, o fim aquilo acerca do qual deliberamos e que escolhemos, as ações relativas ao meio devem concordar com a escolha e ser voluntárias. Ora, o exercício da virtude diz respeito aos meios. Por conseguinte, a virtude também está em nosso poder, do mesmo modo que o vício, pois quando depende de nós o agir, também depende o não agir, e vice-versa. [...] Logo, depende de nós praticar atos nobres ou vis, e se é isso que se entende por ser bom ou mau, então depende de nós sermos virtuosos ou viciosos (ARISTOTELES, In: PESSANHA, 1979, p.87)

Aristóteles considerava que a pessoa que conseguisse, através da sabedoria prática adquirida pela experiência individual, um equilíbrio entre o vício do excesso e o da escassez, seria uma pessoa virtuosa (PENNA, 2008). Ele prezava o valor da moderação no ato de se fazer tais escolhas; para ele, o ponto certo na solução de qualquer dilema ético se encontrava no meio termo entre pontos de vista extremos (*Golden Mean*). Dessa forma, por exemplo, a coragem seria um meio termo em relação aos sentimentos de medo e confiança e só se transformaria em virtude quando existisse na proporção justa, pois excesso de coragem pode significar imponderação, precipitação, ousadia, enquanto a carência desta se traduz em covardia. Daqui a consagrada expressão, de raiz aristotélica, segundo a qual “no meio está a virtude”, pois para Aristóteles a virtude moral é um meio termo entre dois vícios (PESSANHA, 1979, p.77).

Conhecida também como “ética das virtudes” (PENCE, 1995, p.347), a ética de Aristóteles enfatiza o papel central do ajuizar através da nossa experiência, procurando integrar razão e emoção no percurso de configuração de um caráter virtuoso, desse modo garantindo que a pessoa desenvolva uma atitude de atuação ponderada e moralmente correta. Se trouxermos esses princípios para a realidade do jornalismo, temos o exemplo da objetividade do jornalista que busca, sempre que possível, o meio termo na cobertura da notícia, pela diversificação de fontes e pontos de vista sobre um acontecimento, de forma a representar com justiça todas as partes envolvidas (WHEELER, 2002).

¹³⁵ “[...] develop the habit of making wise decisions in a range of situations, ultimately becoming a happy and virtuous person (and helping build a happy and virtuous society) in the process.”

4.1.3 O imperativo categórico

O filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) é considerado um dos grandes pensadores da metafísica e sua busca se direcionava para a construção de uma ética de validade universal, apoiada na igualdade entre os homens, dando ênfase mais à natureza de um ato ou de uma decisão, em vez de se fixar no resultado do ato ou da decisão. Sua filosofia foi chamada de transcendental, por buscar no próprio homem o conhecimento verdadeiro e o agir livre. “Se a moral é a racionalidade do sujeito, esse deve agir de acordo com o dever e somente por respeito ao dever: *porque é dever*, eis o único motivo válido da ação moral” (VALLS, 1994, p.20).

Percebe-se, dessa maneira, que sua ética é uma ética de cunho deontológico, pois se fundamenta na obrigação moral e na sua respectiva norma, orientando-se, dessa forma, para as noções de dever. Trata-se, em vista disso, de se dar resposta à pergunta “o que devo fazer?”. Nesse caso, esse “dever” não é aquele em que se implica uma obrigação condicionada a um “desde que”, como no exemplo dado por Fidalgo (2006, p.311): “deves praticar muito *se queres* se tornar um bom jogador de xadrez”. Esse “dever moral” kantiano decorre de um “imperativo categórico” que não deixa margens para o “desde que”, pois são deveres “inteligíveis apenas pelo fato de termos razão, de sermos seres racionais – não esquecendo que essa é uma característica universal e, sendo assim, comporta a mesma exigência para todos os homens. Uma exigência sem condições *a priori* ou *a posteriori*” (FIDALGO, 2006, p.312) independe de nossos desejos ou necessidades, estando sim associada a um conjunto de normas e regras universais que exigem de nossa conduta um cumprimento escrupuloso, em qualquer circunstância.

Para dar conta da moral, três obras se destacam no trabalho de Kant, a *Crítica da Razão Pura*, a *Crítica da Razão Prática* e a *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Desse conjunto, o filósofo iluminista extrai o seu princípio supremo da moralidade, concebendo o seu imperativo categórico:

Quando penso um imperativo *hipotético*¹³⁶ em geral, não sei de antemão o que ele poderá conter. Só o saberei quando a condição me seja dada. Mas se pensar um imperativo *categórico*¹³⁷, então sei imediatamente o que é que ele contém. Porque, não contendo o imperativo, além da lei, senão a necessidade máxima que manda conformar-se com esta lei, e não contendo a lei nenhuma condição que a limite, nada mais resta senão a universalidade de uma lei em geral à qual a máxima da ação deve ser conforme, conformidade essa que só o imperativo nos representa propriamente como necessária.

O imperativo categórico é, portanto, só um único, que é este: *Age apenas segundo uma máxima tal que possas ao mesmo tempo querer que ela se torne lei universal.* (KANT, 1980, p.129)

Dessa forma, Kant dá ao homem uma lei universal de conduta a qual todos devem seguir, independentemente do bem produzido. Temos, por conseguinte, uma lei moral em que a autonomia da vontade é o princípio único, pois, por vezes, o indivíduo se deve valer de seus instintos em uma tomada de decisão, uma vez que nem sempre regras e códigos são possíveis. Destarte, uma decisão ética, no sentido kantiano, deve ser tomada a partir de um misto de regras universais rígidas e sentimentos racionais.

Assim, se as éticas clássicas estavam associadas ao “bem viver”, podemos dizer que a ética de Kant diz respeito à ação correta, preocupando-se menos com um fim último e mais com o respeito às regras e normas universais. Para ele, é necessário que todos ajam igualmente, com autonomia e de acordo a sua razão natural e sua consciência moral. Essencialmente “[...] as regras morais têm um caráter absoluto e imperativo, não devendo nunca colocar-se a questão de deixar de as cumprir com base em supostos cálculos de obtenção de uma melhor consequência ou de adequação a uma melhor finalidade última” (FIDALGO, 2006, p.311). Para Kant, o homem é um fim em si próprio, sendo injustificável usá-lo como meio para se atingir o que quer que seja. Agir de acordo com o imperativo categórico não implica em sujeição cega às leis, mas em um agir guiado pela razão, adotando-se somente aqueles princípios que toda a sociedade adota. “A decisão de realizar um ato deve ser baseada em uma lei moral não menos vinculativa do que as leis da natureza, como a gravidade”¹³⁸ (LESTER, 1999a, p.29).

¹³⁶ “Os imperativos hipotéticos não têm valor moral porque formulam somente regras de ação para lidar com as coisas (imperativos técnicos) ou com o bem-estar. Eles se encontram fora do âmbito da moralidade. Nele a ação é boa em vista de qualquer intenção possível ou real; e a ação não é ordenada de maneira absoluta, mas somente como meio para outra intenção” (COSTA, 2009, p.96).

¹³⁷ Para Kant, somente os imperativos categóricos têm um valor moral. Exprimem a necessidade de se agir segundo uma lei geral, exigindo um comportamento racional que todos devem seguir (KANT, 1980).

¹³⁸ “The decision to perform an act must be based on a moral law no less binding than such laws of nature as gravity”.

Um exemplo concreto do imperativo categórico aplicado ao jornalismo é dado por Friend e Singer (2007, p.xxii). As autoras observam que, para jornalistas, seu dever primário, ao relatar as notícias, é o de dizer a verdade. Isso significa que todo e qualquer jornalista deve sempre ser verdadeiro na apresentação de uma informação. Mesmo que a verdade venha a ser, algumas vezes, cruel e dolorosa, um jornalista não deveria nunca se abster de perseguir-la com o melhor de sua capacidade.

4.1.4 O utilitarismo de John Mill

Uma das vertentes filosóficas que mais inspirou o conceito contemporâneo de ética surgiu em fins o século XVIII, introduzida por Jeremy Bentham (1748-1832) e denominada *utilitarismo*; mas foi difundida e popularizada quase um século mais tarde, através dos escritos de um de seus principais defensores, o filósofo e pensador de tradição liberal John Stuart Mill (1806-1873).

Em 1859, Mill publicou uma de suas mais importantes obras, no que diz respeito à ética, chamada *Utilitarismo*, na qual procurou refutar algumas objeções levantadas contra a sua teoria ética (COELHO et al., 1979).

Bentham, o criador do termo “utilitarismo”, em sua obra *Uma Introdução aos Princípios da Moral e da Legislação*, define logo no início seu princípio da utilidade, que mais tarde iria influenciar sobremaneira as teorias de Mill:

Por princípio de utilidade entende-se aquele princípio que aprova ou desaprova qualquer ação, segundo a tendência que tem a aumentar ou diminuir a felicidade da pessoa cujo interesse está em jogo, ou, o que é a mesma coisa em outros termos, segundo a tendência a promover ou a comprometer a referida felicidade. Digo qualquer ação, com o que tenciono dizer que isso vale não somente para qualquer ação de um indivíduo particular, mas também de qualquer ato ou medida de governo. (BENTHAM, 1974, p.10)

Um ponto fundamental que diferencia a moral de Bentham e Mill da de Kant é que aqueles associam a moralidade não à fidelidade a um conjunto de regras absolutas ou dogmáticas rationalmente definidas mas somente “ao esforço de trazer a este mundo tanta felicidade quanto possível” (RACHELS, 2004 p.136). O padrão de moralidade utilitarista está

no fim a ser perseguido pela ação humana, qual seja, a felicidade das pessoas, pois o termo utilidade, na definição de Jeremy Bentham, “designa aquela propriedade existente em qualquer coisa, propriedade em virtude da qual o objeto tende a produzir ou proporcionar benefício, vantagem, prazer, bem ou felicidade [...]” (BENTHAM, 1974, p.10).

O utilitarismo exige sempre uma consideração em relação às consequências de um determinado ato. As pessoas têm a obrigação ética de racionalmente identificar seus deveres e, então, de agir de acordo com eles, dessa forma procurando beneficiar o maior número de pessoas possível. O ato de privilegiar uma coletividade não implica em negar direitos individuais¹³⁹, apesar de muitas vezes ser necessário relativizá-los em prol do bem comum maior.

A concepção utilitarista “avalia o caráter ético de uma atitude a partir do ponto de vista de suas consequências ou resultados” (MARCONDES, 2007, p.116). De acordo com Friend e Singer (2007, p.xxi), “o utilitarismo enfatiza um uso racional da liberdade para escolher o ato que produzirá o maior bem para o maior número de pessoas”¹⁴⁰; tanto mais certas são essas ações, quanto maior o grau de felicidade que elas trouxerem.

Joaquim Fidalgo observa que uma abordagem utilitarista da ética acentua três vetores, assim sintetizados:

As ações devem considerar-se moralmente corretas ou erradas somente em função de suas **consequências**;

Na avaliação de tais consequências, o que é relevante é a maior ou menor **felicidade** que elas acarretam;

A felicidade de todas e cada uma das pessoas conta **por igual**, sem distinções. (2006, p.318. Grifos do autor)

A visão da ética utilitarista é, dessa maneira, também consequencialista, pois se julga a bondade ou maldade de um ato por suas consequências ou resultados, visando sempre a maior felicidade e o menor dano ao maior número de pessoas. Em termos jornalísticos, a própria noção de serviço público repousa em grande parte sobre o utilitarismo: por vezes, jornalistas podem causar certo desconforto e até mesmo causar um mal que é prontamente justificável, a

¹³⁹ “A noção de um direito pessoal não é uma noção utilitarista. Bem pelo contrário: é uma noção que estabelece limites à forma como o indivíduo pode ser tratado, independentemente dos bons objetivos que poderiam ser alcançados” (RACHELS, 2004, p.159).

¹⁴⁰ “Utilitarianism emphasizes a rational use of freedom to choose the act that will produce the greatest good for the greatest number of people”.

partir do momento em que se argumente que esse desconforto foi produzido em função de um bem maior, o de informar e trazer a verdade para o público em geral (FRIEND; SINGER, 2007).

4.1.5 Outras perspectivas

Vários autores apontam para outras perspectivas filosóficas, dispositivos legais e doutrinas religiosas (LESTER, 1999a; WHEELER, 2002; JABER, 2011; SOUSA, 1998), para além das acima apresentadas e que, de alguma forma, também contribuem para guiar e aprimorar os princípios éticos e os códigos deontológicos que regem o jornalismo e o fotojornalismo. A seguir, resumidamente, apresentaremos algumas dessas perspectivas que consideramos mais significativas para o escopo do nosso trabalho.

Das Dez Leis apresentadas por Deus a Moisés, no Monte Sinai, e que estão contidas no livro do Éxodo, no *Antigo Testamento*, o Nono Mandamento é o que interessa mais particularmente ao jornalismo: “Não prestarás falso testemunho contra teu próximo”; em outras palavras: “fale a verdade”¹⁴¹ (WHEELER, 2002, p.71). Esse mandamento não apenas tem orientado doutrinas religiosas, como a judaica, católica e islâmica, mas tem servido também para influenciar o progresso moral da humanidade, fornecendo inspiração para filósofos, estudiosos, instituições profissionais, governos e organizações midiáticas. Um dos principais mandamentos do jornalismo e dever absoluto da profissão é o princípio de dizer a verdade. Diz o código de ética dos jornalistas brasileiros, capítulo II, Art.4º: “O compromisso fundamental do jornalista é com a verdade no relato dos fatos, deve pautar seu trabalho na precisa apuração dos acontecimentos e na sua correta divulgação”¹⁴².

Numa contraposição ao *Antigo Testamento*, nos livros de Mateus e Lucas, do *Novo Testamento*, Jesus Cristo, em um mandamento renovado, prega o amor, um amor que vem de cima, de Deus. O contexto é de fato o de uma contraposição a outro princípio também bíblico do “olho por olho, dente por dente, mão por mão, pé por pé” (Êxodo 21:24) e já constante do

¹⁴¹ “Tell the truth”.

¹⁴² Código de Ética dos jornalistas Brasileiros – FENAJ. Disponível em: <www.fenaj.org.br/federacao/cometica/codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2015.

Código de Hamurábi, de 1780 a.C.¹⁴³ Contrariando esse princípio tradicional, diz Cristo, ou assim registram os Evangelistas: “amai ao próximo como a ti mesmo” ou “Faça aos outros o que você gostaria que fizessem a você” (WHEELER, 2002, p.71).

É a chamada Regra de Ouro, que também pode ser entendida, numa formulação negativa, como o princípio de que não devemos fazer aos outros o que não gostaríamos que fizessem a nós. O posicionamento de Cristo se coloca como uma contraposição somente no âmbito dos ensinamentos judaicos correntes em seu tempo, pois se refere também a um preceito antigo, que tem servido há milhares de anos como diretriz moral para a humanidade¹⁴⁴.

Apesar de todos os questionamentos filosóficos sobre a validade dessa regra – Kant, por exemplo, a critica pelo fato de ela não especificar as ações a serem evitadas, não dizer o que é certo e errado, não fornecendo um critério para diferenciar um do outro (THIRY-CHERQUES, 2006, p.2) –, não entraremos no mérito desse debate, pois, por séculos, esse princípio tem sido aceito e empregado para nortear discursos politicamente corretos, justificar diretrizes econômicas e repetidamente utilizado na quase totalidade dos códigos de ética de grandes organizações (THIRY-CHERQUES, 2006, p.3).

No livro *Photojournalism: An Ethical Approach*, do professor Paul Martin Lester (1999a), são apontados seis princípios éticos em defesa da ética fotojornalística, embora, segundo adverte o próprio autor, esses princípios devam ser balanceados e contrapostos em função de existirem, muitas vezes, valores com pesos diferentes para fotojornalistas, editores e o público em geral. “Falar em ética implica em falar de uma perspectiva. Isso acontece quer para a generalidade das situações quer para o jornalismo visual” (SOUZA, 2004b, p.109). O jornalista, tal como o fotojornalista, frente a determinados acontecimentos, deve sempre se perguntar se o viés da abordagem apresenta, de fato, uma dimensão sócio-histórica e cultural que justifique o choque do leitor e se realmente uma abordagem mais contundente do assunto é necessária para a compreensão do acontecimento. Tal diretiva tem por base a ideia de que o sentido último de qualquer reportagem é sua contribuição para o esclarecimento e informação do leitor.

¹⁴³ Apesar da aparente dureza da proposição, ela na verdade representa um freio a anseios de vingança e reparação, estabelecendo que deva haver uma proporcionalidade entre o mal causado e o castigo imposto.

¹⁴⁴ Segundo Thiry-Cherques (2006, p.1), essa regra de ouro já era conhecida no século VI A.C., no zoroastrismo, sob a forma da assertiva “a natureza humana é boa somente quando ela não faz aos outros qualquer coisa que não seja boa para ela.”; também no budismo “não firas o outro de modo que você não queira ser ferido”; no Talmude judaico: “o que é odioso para você, não faça a seu vizinho; esta é toda a Lei, o resto são comentários, vá e aprenda”; aparece também no confucionismo e em outras filosofias e religiões anteriores ao cristianismo.

Dos seis princípios apontados por Lester (1999a), o imperativo categórico, o utilitarismo, o equilíbrio (o *golden mean* de Aristóteles), a regra de ouro, o hedonismo e o véu de ignorância, parte deles já abordamos neste capítulo; assim, discorreremos apenas sobre os dois últimos que interessam mais particularmente ao âmbito da fotografia jornalística.

O hedonismo é um princípio integrante de uma das abordagens da filosofia clássica e intimamente associado ao Narcisismo e à ética do prazer de Aristíppus, segundo a qual “as pessoas devem agir de forma a maximizar o prazer agora e não se preocupar com o futuro”¹⁴⁵ (LESTER, 1999a, s.p.). Fundamenta-se na procura da felicidade para si próprio e para o outro, através da maximização do prazer – “o prazer seria o bem supremo que a vontade deveria esforçar-se por atingir” (SOUZA, 2004b, p.114) e o último esteio de uma conduta moral desejável. O hedonismo representa, para Daniel Bersak (2006, p.9), a escola do pensamento do “fazer o que se sente bem”¹⁴⁶. Já para Fadi Jaber (2011, p.35), o hedonismo se refere a “qualquer opinião ou ação baseada na motivação pessoal”¹⁴⁷.

O fato é que, muitas vezes, no jornalismo, presenciamos condutas hedonísticas, em que se procura privilegiar a estética de uma foto, um conteúdo explicitamente provocante ou apenas a ambição de uma maior vendagem de jornais, publicando-se na capa, por exemplo, fotografias de gosto duvidoso e que podem, por vezes, ofender ou chocar os leitores, mas serem, entretanto, profissionalmente legítimas.

Por outra perspectiva, o “véu de ignorância ético” conclama a igualdade entre todos, sem referências a sexo, idade, raça, credo, bem como a situações de desigualdade intelectual, física, psicológica, social, enfim, todos sendo vistos através de um véu cujos detalhes perdem a importância. Desse modo, a sociedade surgiria de uma hipotética “posição original” em que ninguém saberia seu lugar, sua classe ou posição social, “nem mesmo a parte que lhe caberá dentro da distribuição do conjunto de bens e das capacidades naturais, ou de sua inteligência, força ou semelhante” (RAWLS, 1981, p.33). Consequentemente, ninguém estaria em posição de adaptar qualquer princípio para tirar vantagens próprias.

O véu de ignorância é uma barreira (metafórica, naturalmente) que procura assegurar a todos uma total imparcialidade quando se trata de determinar os princípios de justiça; obriga a respeitar todos por igual, como ponto de partida, de forma a garantir que ninguém seja submetido a arranjos de qualquer ordem que promovam a desigualdade entre os seres

¹⁴⁵ “persons should act to maximize pleasure now and not worry about the future”.

¹⁴⁶ “do what feels good”.

¹⁴⁷ “[...] refers to any opinion or action that is based on personal motivations”.

humanos (FIDALGO, 2006).

A ideia da posição original consiste em estabelecer um procedimento equitativo, de modo que sejam justos quaisquer que venham a ser os princípios acordados. O objetivo é usar a noção de pura justiça processual como uma base da teoria – de algum modo precisamos anular os efeitos das contingências específicas que embaraçam os seres humanos e os tentam a explorar circunstâncias sociais e naturais em vantagem própria. Então, a fim de fazê-lo, presumo que as partes se situam atrás de um **véu de ignorância**. Não sabem como as várias alternativas afetarão seu caso particular e são obrigadas a avaliar os princípios tão só a base de considerações gerais. (RAWLS, 1981, p.119. Grifo nosso)

O conceito do véu de ignorância pode ajudar, por exemplo, a avaliação imparcial do jornalista ao se colocar hipoteticamente no lugar das partes. Colocando-se em uma posição intermediária e, ao mesmo tempo, situando ambos os lados da polêmica numa mesma circunstância e utilizando para ambos os lados argumentos de peso equivalente, o jornalista estaria buscando estabelecer uma representação igualitária do acontecimento com relação às partes envolvidas. Portanto, o jornalista neutralizaria elementos que poderiam impedir uma visão mais igualitária do problema, tais como convicções elitistas, *status* social, posição cultural etc.

Sabemos que olhar para as questões éticas e para o modo como determinados posicionamentos filosóficos e princípios ajudaram a conformá-las vai muito além das sínteses que ora apresentamos. As vertentes filosóficas são inúmeras e mais profundas, estão condicionadas a várias perspectivas, as quais podem conduzir o entendimento da ética e da moral para um lado ou outro, não havendo consensos ou respostas universais. Nossa intenção foi apenas apresentar alguns conceitos e fundamentos, recorrentes entre vários autores, por terem, de alguma forma, direcionado e influenciado o pensamento ético/deontológico que rege o exercício do jornalismo, foco desta pesquisa.

4.2 O CÓDIGO DEONTOLÓGICO

Se considerarmos a procedência etimológica dos termos “ética” e “moral”, como já visto anteriormente, neste capítulo, perceberemos que, a despeito das nuances filosóficas envolvidas, os dois termos são recorrentemente utilizados como sinônimos e, por isso mesmo,

são usados em algumas situações numa mesma acepção.

Segundo Lima Vaz (2006, p.15), a tendência em se atribuir matizes diferentes à ética e à moral, que remonta – como vimos – a Kant, ocorre em função do crescente teor de complexidade da sociedade moderna. Dessa forma, a significação do termo “ética” passa a abranger todos os aspectos da *praxis* social, enquanto o termo “moral” refluxiu para o terreno da *praxis* individual. A moral passa a privilegiar a subjetividade do agir, aparecendo em situações já definidas pelo uso, também como “consciência moral”, “dever moral”, “normas de moralidade” e “deontologia”.

Na realidade, a diferença entre a moral e a deontologia parece fazer-se não tanto pela referência à natureza dos seus conteúdos, mas pelo âmbito da sua aplicação, formando a deontologia como que um “subconjunto das regras morais”. Nessa acepção, a deontologia aplica-se a contextos sociais mais restritos, no sentido dos deveres próprios de determinados grupos sociais, elaborados, no entanto, a partir de uma sistematização dos conteúdos das normas da moral social (CAMPONEZ, 2009, p.99).

Fidalgo (2006) esclarece-nos que o termo “deontologia” – criado por Jeremy Bentham – é usado correntemente entre nós, numa outra acepção. Bentham fala de éticas deontológicas no sentido das éticas que se orientam fundamentalmente para as noções do dever e da obrigação moral, tal como foram desenvolvidas por Kant.

Quanto ao termo deontologia no nosso uso corrente, refere-se a um conjunto de normas de âmbito moral que uma profissão toma para si e que, frequentemente, são sistematizadas num código – dai ‘código deontológico’, como materialização, em normas, deveres e num conjunto de princípios éticos associados às responsabilidades específicas assumidas por, [...] um grupo profissional (FIDALGO, 2006, p.303)

O termo deontologia está ligado à “ética dos deveres”, ao cumprimento de prescrições; a moral, vista como a execução da filosofia prática, passa a ser percebida como um sistema de regras comuns, baseada em noções de dever e princípios de conduta. Portanto, entende-se a deontologia como uma “moral localizada” ou uma “moral profissional”, ou seja, um conjunto de obrigações (para além das legais¹⁴⁸) e regras de conduta que a si mesmos se impõem os

¹⁴⁸ Distinguindo a ética, do âmbito jurídico, Fabregat observa que, diferente do direito, a ética não é coercitiva no sentido de que possa impor uma pena ou um castigo ao infrator. O papel que é dado à ética não é o de substituir a lei, mas sim o de ajudar ao seu justo cumprimento e aplicação. A ética nos fala de normas que não são leis e de uma responsabilidade que não é jurídica, supõe um ponto de vista mais interior às profissões, diferente das leis que emanam do exterior (FABREGAT, 2005, 138).

profissionais de um determinado setor de atividade.

Nascidas da reflexão ética, as regras deontológicas são datadas, situadas e contingentes, devendo ser permanentemente esquadrinhadas e sondadas. Esse caráter contingente e histórico da deontologia é de particular interesse para a discussão central que anima esta pesquisa, uma vez que tratamos de uma situação de transição entre distintos modos de operacionalização técnica do fazer profissional do fotojornalista, com todas as implicações que temos levantado ao longo dos capítulos precedentes.

Podemos considerar a deontologia como uma parte especializada da ética, por considerar todo o aspecto moral do homem no exercício da sua profissão. Trata-se, por conseguinte, de uma “moral profissional”, em que são sopesados todos os deveres, atos e juízos e todas as consequências morais do comportamento profissional. Um código deontológico, de conduta profissional, não deve ser uma imposição externa de normas que possam vir a limitar a liberdade do profissional, mas sim uma explicitação das normas que regem uma prática profissional *a partir de dentro* (AZNAR, 1996), surgidas e explicitadas a partir das experiências laborais diárias e de um compromisso moral assumido por quem exerce determinada profissão.

Segundo Hugo Aznar:

Diferente dos códigos de conduta que às vezes regulam aspectos mais formais, concretos e superficiais de um determinado exercício profissional (como hábitos de trabalho, tratamento do cliente, indumentária, horários etc.), os códigos deontológicos abordam aspectos mais substanciais e fundamentais ao exercício profissional, ou seja, aqueles que conformam ou entranham sua específica dimensão ética. Por isso mesmo estes tipos de códigos são mais necessários naquelas atividades sociais e laborais nas quais o profissional dispõe de uma maior margem de decisão pessoal ao realizar seu trabalho e assume uma maior responsabilidade pela natureza de suas funções e sobre os efeitos que esta tem para outras pessoas: como é o caso da informação e da comunicação¹⁴⁹. (1996, p.126)

Um “código deontológico” decorre da formalização dos deveres intrínsecos aos campos profissionais e tem o objetivo de preservar a retidão do setor, mantendo a integridade

¹⁴⁹ “La diferencia de los códigos de conducta que a veces regulan los aspectos más formales, concretos y superficiales de un determinado ejercicio laboral (como hábitos de trabajo, trato hacia el cliente, indumentaria, horarios, etc.), los códigos deontológicos abordan los aspectos más sustanciales y fundamentales de un ejercicio profesional, es decir, aquellos que conforman o entrañan su específica dimensión ética. Por ello mismo este tipo de códigos son más necesarios en aquellas actividades sociales y laborales en las que el profesional dispone de un mayor margen de decisión personal al realizar su labor y asume una mayor responsabilidad por la índole de su cometido y los efectos que éste tiene para otras personas: como en el caso de la información y la comunicación”.

da prática e assegurando ao cidadão uma conduta do profissional pautada pela vontade de fazer a coisa certa. Devemos distingui-lo de uma “ética profissional”, que é bem menos prescritiva e vai muito além do quadro restritivo dos códigos, por se interessar no papel social da profissão, envolvendo valores morais, tais como honestidade e lealdade.

Para Fidalgo (2006, p.383), deve-se cuidar para que a deontologia não se torne “nem uma doutrina nem uma vulgata”; ela não deve ser encarada como um “sistema fechado”. Uma vez que tem na ética, de algum modo, seu “processo gerador”, a deontologia deve manter suas fronteiras abertas – sem que isso signifique um uso arbitrário e sem critério – para não se tornar um simples repositório de intenções louváveis, mas, por vezes, estéreis na prática. “Tratando-se de uma codificação de comportamentos sustentada numa hierarquia de valores, a deontologia pode, assim como a moral, tender para o imobilismo ou a rigidez, se não for posta em causa” (BERNIER apud MATHEUS, 2014, p.35). Em função disso, há a necessidade de se manter uma constante vigilância crítica sobre a validade de suas normas, buscando, sempre que possível, renová-la ou adequá-la a novas regras, tal como acontece hoje, por exemplo, com o fotojornalismo, diante do advento das tecnologias digitais.

Hugo Aznar (1996, p.127-141), num artigo denominado “El Debate en Torno a la Utilidad de Los Códigos Deontológicos del Periodismo”, elenca algumas utilidades e vantagens, mas também algumas críticas e limitações dos códigos deontológicos e que procuraremos, a seguir, descrever sucintamente.

Para o autor, uma primeira utilidade que justifica a criação de um código deontológico seria o reconhecimento público da dimensão ética de uma profissão ou atividade, assim como o reconhecimento, pelos próprios profissionais, de que sua atividade implica uma dimensão moral que deve ser levada em conta. Destarte, os códigos deontológicos contribuem de maneira fundamental para “criar e afirmar uma consciência moral coletiva dentro de uma profissão”¹⁵⁰ (1996, p.128). Essa função de criação de uma consciência moral profissional tem três dimensões: “informativa, argumentativa e de aprendizagem”¹⁵¹ (1996, p.128), que se unem e se mesclam com o fim de proporcionar conteúdos e critérios morais concretos.

Do mesmo modo que cada vez mais precisamos aprender e nos aperfeiçoar nas regras técnicas de uma profissão, precisamos aprender as suas normas éticas e, quanto mais o indivíduo se aprimora, tendo consciência de seus deveres e limites, mais ganha também o

¹⁵⁰ “crear y afirmar una conciencia moral colectiva dentro de la profesión”.

¹⁵¹ “informativa, argumentativa y de aprendizaje”.

conjunto da profissão. A aprendizagem coletiva amadurece em função da discussão crítica e constante revisão do conteúdo dos códigos.

Os códigos podem chegar desta maneira a acumular um acervo ou patrimônio moral de uma profissão, uma manifestação da experiência e sabedoria moral adquirida ao largo do tempo. Cabe falar assim de um progresso moral das profissões e não só técnico ou tecnológico¹⁵² (AZNAR, 1996, p.29).

Outra utilidade apontada por Aznar (1996), diz respeito à possibilidade de se defender a profissão, frente a pressões externas, a partir de critérios internos bem estabelecidos pelos códigos. Um código posto se constitui em prestígio e confiança da sociedade e “[...] salvaguarda frente às tentativas de se impor limites vindos de fora da profissão”¹⁵³ (1996, p.131). Não deve ser encarado como uma tentativa de reforçar qualquer atitude corporativista, mas sim de legitimar o compromisso moral de uma determinada profissão frente à coletividade.

Exatamente por ser um mecanismo de autocontrole, um código deontológico também não está imune a críticas e, como nos aponta o autor, as discussões sobre suas vantagens e suas limitações contribuem para que compreendamos e estimemos mais adequadamente as funções que ele pode desempenhar e o que podemos esperar dele.

Uma das críticas feitas aos códigos deontológicos diz respeito à liberdade de expressão. Há o temor de que tais códigos possam ser usados como mecanismos de controle social, político e ideológico por parte de ditaduras ou governos autoritários. Assim, muitos críticos temem que os códigos sejam utilizados para estabelecer restrições aos próprios profissionais, cerceando e controlando suas produções.

A ideia fundamental da autorregulación é que nasça de um compromiso livre e voluntario dos propios profesionales: não deve nunca se tratar de una imposición externa destinada a cumplir finalidades e objetivos que se distancien dos valores da profissão¹⁵⁴ (AZNAR, 1996, p.133).

Por outro lado, há quem considere que muitos códigos, no intuito de dar uma ampla

¹⁵² “Los códigos pueden llegar de esta manera a acumular un acervo o patrimonio moral de la profesión, una manifestación de la experiencia y sabiduría moral adquirida a lo largo del tiempo. Cabe hablar así de un progreso moral de las profesiones y no sólo técnico o tecnológico”.

¹⁵³ “[...] salvaguardia frente a los intentos de imponer límites desde fueraa la profesión”.

¹⁵⁴ “Una nota clave de la autorregulación es que nazca de un compromiso libre y voluntario de los propios profesionales; nunca puede tratarse de una imposición externa destinada a cumplir fines y objetivos ajenos a los bienes de la profesión”.

margem de liberdade e atuação ao profissional, acabem por ser extremamente genéricos, imprecisos e carregados de ambiguidades, possibilitando, aos profissionais, interpretações que se desviem do correto cumprimento, para satisfazer a interesses próprios e imediatos. Muitas vezes não se trata de uma falta de precisão na redação, mas de uma falta de atualização que responda aos novos desafios surgidos com progresso social ou tecnológico. Por exemplo, seria ou não lícito usar o *Google Glass* ou uma microcâmera para realizar uma cobertura fotojornalística, ocultando dos participantes o fato de que eles estão sendo fotografados?

Fica, de qualquer forma, muito difícil para a maioria dos códigos deontológicos, prever e demarcar todas as situações que se dão na realidade diária e, mesmo que isso fosse possível, de pouco serviria, pois a realidade está em constante transformação, tornando os códigos rapidamente defasados. A resposta para tal problema talvez esteja na consciência do profissional, no compromisso ético e moral deste ao assumir e se vincular a um código deontológico, aderindo, para além das normas e regras escritas, ao seu espírito e propósito final.

Devemos ter sempre em conta que, mesmo com críticas, os códigos deontológicos e outras formas de autorregulação são as ferramentas mais adequadas a se recorrer quando surgem problemas mais amplos relativos à conduta de um profissional. Também ajudam a sistematizar e formalizar o comportamento de forma a orientar os profissionais no desenvolvimento de seus trabalhos. Não são, evidentemente, os únicos foros para se discutirem as dificuldades de uma profissão, mas se tornam em um importante baluarte de defesa de seu estatuto frente aos desafios éticos e morais e instrumento fundamental de validação da profissão perante a sociedade.

Os códigos deontológicos encerram, em sua função argumentativa, um estímulo ao escrutínio, provendo referentes para o debate, não apenas profissional mas também público, das questões éticas relativas a uma atividade, ou seja, a deontologia não pode ser resultado de uma discussão dissociada do contexto social em que está inserida. O jornalismo tem passado por grandes revoluções nesses últimos dois séculos, tem se fortalecido, adquirido poder e influência política e social, o que o torna constantemente alvo de questionamentos éticos e de pressões de todo tipo. É em seus códigos deontológicos, como veremos a seguir, que este tem encontrado o respaldo necessário para referendar suas posições éticas e sua integridade no enfrentamento das críticas e coerções advindas tanto de alguns setores da sociedade quanto de grupos políticos.

4.3 DA ÉTICA À DEONTOLOGIA: DO JORNALISMO AO FOTOJORNALISMO

4.3.1 Deontologia e jornalismo

O jornalismo tem vivido uma situação constante, e provavelmente sem término possível, de delimitação clara e inequívoca de sua própria atividade que, por suas próprias características, acaba por revelar um caráter estrutural ambíguo, enquanto uma profissão sujeita a transformações históricas de longo prazo (diacrônicas) e a flutuações políticas localizadas (na dimensão sincrônica). Não é nossa intenção, neste trabalho, enveredar pelos vários conceitos e teorias que foram conformando as noções de profissão¹⁵⁵. Tal objetivo implicaria em adentrar decididamente em um campo controverso e complexo, balizado pela Sociologia das Profissões e áreas afins, demandando uma abordagem distinta da estabelecida em nosso recorte original. Pretendemos, nesta seção, apenas pontuar como os códigos deontológicos contribuíram para afirmar uma certa medida de identidade profissional no jornalismo, ainda que nunca estável ou definitiva.

José Camponez (2009, p.104) nos aponta quatro aspectos que, no seu entender, demonstram a ambiguidade do jornalismo enquanto profissão:

- 1) a dificuldade que uma certa sociologia das profissões teve em reconhecer o caráter profissional do jornalismo, à luz de uma definição restrita de profissão;
- 2) as condições históricas de constituição de uma autonomia ‘inacabada’ do jornalismo;
- 3) os fatores políticos, culturais, econômicos e pragmáticos relacionados com a organização e exercício da profissão;
- 4) a natureza ambígua da própria deontologia e da sua centralidade no jornalismo.

Segundo o autor, à luz da Sociologia das Profissões e frente a outras linhas de pensamento que se desenvolveram a partir do século XIX, o jornalismo difficilmente poderia ser considerado uma profissão, pois lhe faltavam algumas características próprias das atividades liberais, como longos e complexos processos de formação; um sistema de valores

¹⁵⁵ Para uma noção mais aprofundada do assunto remetemos à tese doutoral de Joaquim Manuel Fidalgo (2006, p.14-59), na qual ele descreve, de forma consistente, o debate em torno do conceito de profissão e os modos diversos como este conceito tem sido desenvolvido ao longo das últimas décadas.

normativos; um corpo específico de conhecimentos especializados; formas de controle do acesso e do exercício da profissão; reconhecimento oficial e público como profissão; autonomia de seus profissionais. Tais critérios tangenciaram a atividade do jornalismo sem serem, de fato, à época, características constitutivas que permitissem a institucionalização de uma representatividade profissional, como acontecia nas chamadas “profissões estabelecidas” a exemplo de médicos e advogados (CAMPONEZ, 2009, p.107).

Em princípios do século XX, o jornalismo passou a ser considerado uma profissão em vias de constituição, embora, segundo Lambeth, esteja claramente orientado no sentido de se constituir em profissão ou, no mínimo, em “[...] um ofício com *responsabilidades profissionais*” (1992, p.107)¹⁵⁶, principalmente em função de algumas de suas características incontornáveis, como seu papel social e sua importância desempenhada nas sociedades democráticas surgidas na Modernidade.

Ainda no século XX, o jornalismo intensificou sua busca na construção e afirmação profissional, tendo como meta emular o modelo do profissional liberal. Seria esse o único modelo capaz de conferir ao ofício jornalístico “uma respeitabilidade, uma legitimidade e um reconhecimento social” (FIDALGO, 2006, p.62) imprescindíveis para a adequada valorização e legitimidade de sua atividade e só atingíveis a partir do estabelecimento formal de um espaço autônomo para si, com condições de funcionamento independente, com um estatuto jurídico-legal próprio, com um código ético e deontológico particular e com a devida proteção sócio-econômico-laboral de seus protagonistas centrais, ou seja: os jornalistas (2006, p.62-63).

Denis Ruellan (1997, p.6-7) nos aponta quatro momentos essenciais de construção, afirmação e institucionalização da profissão de jornalista, os quais sintetizamos aqui:

- 1) Os primórdios da atividade, antes do aparecimento da imprensa industrial, mesmo sem um verdadeiro mercado de trabalho, três tipos de profissionais já existiam: os diretores, os copistas e os informantes;
- 2) Em um período de forte expansão da atividade, em que o mercado de trabalho começa a se desenvolver, graças a uma conjunção de fatores políticos, econômicos e culturais, em função exatamente da industrialização, assiste-se ao surgimento da imprensa popular;

¹⁵⁶ “[...] a craft with *professional responsibilities*”.

- 3) A guerra de 1914-1918 provoca uma grave crise no meio jornalístico, conduzindo este a uma nova organização profissional e ao estabelecimento de um quadro legal e institucional para a profissão;
- 4) O período a partir de 1935 até nossos dias, tempo de consolidação e sedimentação das conquistas.

De um ofício mal definido e marginal, em seus primeiros momentos, pobre em sua técnica e extremamente artesanal na sua produção e distribuição, ainda em formato de manuscritos e geralmente com informações comerciais, o jornalismo, já era, de algum modo, “a manifestação de uma necessidade e de uma vontade de comunicar e saber” (MATHIEN apud FIDALGO, 2006, p.72). Aos poucos, vai ganhando força, num evoluir crescente e contínuo em direção ao inédito processo de impressão com caracteres móveis, inventado no século XV por Gutenberg; impulso fundamental que faltava para que, em menos de um século e meio depois, fosse publicado o primeiro jornal impresso¹⁵⁷.

A despeito de toda a controvérsia envolvendo suas origens, se trouxermos a discussão para mais próximo de nossa modernidade, o primeiro jornal, como diz Fidalgo “digno deste nome” (2006, p.73), foi criado na França, em 1631, por Théophraste Renaudot. Chamava-se *La Gazette* e, segundo Gilles Feyel (2003), já em seus primeiros editoriais começavam a se desenhar alguns dos pressupostos morais do jornalismo, ao mesmo tempo em que se anunciavam algumas das dificuldades e limitações do ofício, apontando o lugar e função das fontes e a importância das relações com os poderes. Para Feyel, durante a Revolução Francesa, o discurso sobre a ética já estaria de tal forma divulgado que pode ser considerado como “[...] a verdadeira pedra angular sobre a qual repousa todo o edifício do jornalismo” (FEYEL, 2003, p.175)¹⁵⁸.

Além dos editoriais de Renaudot sobre a verificação das fontes ou a parcialidade, percebe-se também o surgimento de uma preocupação com alguns aspectos que fundamentam o jornalismo contemporâneo. Os princípios de verdade e objetividade já estão contidos nas regras redigidas por Diderot, em 1765; na declaração de princípios do jornal de Benjamin

¹⁵⁷ Apesar de grandes controvérsias, segundo Mitchell Stephens, o primeiro jornal impresso foi o *Die Relation* de Johann Carolus, publicado em Estrasburgo, em 1609. Cf. History of Newspapers. Disponível em: <<https://www.nyu.edu/classes/stephens/Collier's%20page.htm>>. Acesso em: 12 out. 2015). Já para Pedro Sousa (2001), o primeiro jornal teria sido o *Noviny Poradné Celého Mesice Zari Léta*, impresso em 1597, mas outros autores preferem dar a honra ao semanário *Nieuwe Tijdinghen*, criado na Antuérpia por Abraão Verhoeven, em 1605 (SOUZA, 2001, p.19).

¹⁵⁸ “[...] la véritable pierre angulaire sur laquelle repose tout l’édifice du journalisme”.

Harris; e no *Publick Occurences Both Foreign and Domestick*, considerado o primeiro jornal americano, de 1690 (CAMPONEZ, 2009, p.129). Mas se pode dizer que, até o século XIX, havia jornais, mas ainda não havia jornalismo e jornalistas, um período em que, para se colaborar com um jornal, uma pessoa não tinha necessidade de se dizer jornalista.

O verdadeiro debate sobre os códigos deontológicos só se intensifica em fins do século XIX, como consequência da industrialização da imprensa e da ascensão da classe média, que chega ao jornalismo e “o exerce como um trabalho e uma fonte de rendimentos e não como uma experiência diletante ou um ponto de passagem para outros campos e ambições” (FIDALGO, 2006, p.75). Os valores evocados nessa época são geralmente princípios como a dignidade, a honra, a verdade e a honestidade, e só na virada do século “os valores do jornalismo tenderão a evoluir da ideia de um aperfeiçoamento moral dos sujeitos para um conceito cada vez mais operativo, visando dar resposta a problemas cotidianos das redações” (CAMPONEZ, 2009, p.130).

Apesar de Bertrand (2002, p.55) se referir à primeira iniciativa de formulação de um código deontológico como sendo de jornalistas austro-húngaros, em 1896, Walter Williams é frequentemente citado entre os primeiros redatores de um código deontológico (*Journalist's Creed*), para seu jornal, em 1905 (CAMPONEZ, 2009, p.130). Já para Hugo Aznar, o primeiro código, com caráter efetivo, data de 1910 e foi adotado pela Associação de Editores do Kansas, com o nome de *Practice of the Kansas Code of Ethics for Newspaper* (AZNAR, 2005, p.33).

No Brasil, apesar do primeiro congresso de jornalistas ter acontecido em 1908, somente em 1949 foi redigido um código de ética estabelecendo os deveres fundamentais do jornalismo (BELTRÃO, 1960, p.197).

Num primeiro momento, os códigos deontológicos se caracterizaram pela necessidade de se moralizar o jornalismo e de criar uma identidade profissional. Ainda escassos, eram geralmente desconhecidos, tanto do público em geral, quanto da maioria dos próprios profissionais. A generalização desses códigos de conduta só vai acontecer após a Segunda Guerra Mundial, justificada principalmente pela inclusão do direito à informação como um direito fundamental na Declaração Universal dos Direitos Humanos (CAMPONEZ, 2009, p.133).

Percebe-se, entretanto, que a preocupação com os códigos éticos e deontológicos está presente desde os primeiros momentos, à medida que se vai percebendo sua importância, não apenas como reconhecimento da profissão e sua legitimação mas também para se demarcar claramente o território e os atores, protegendo o mercado de trabalho e permitindo excluir, dessa

forma, os “amadores indesejáveis” ou os “mal formados”. Com a profissionalização do jornalismo “as derivas imorais serão cada vez mais [...] imputadas aos ‘amadores’, aos que não preenchem as condições profissionais de exercício da atividade” (FIDALGO, 2006, p.113).

Em estudos realizados pela UNESCO, em 1980, dentre 200 países analisados, menos de 50 tinham um código deontológico voltado para os profissionais de jornalismo¹⁵⁹. Em vinte anos, esse quadro evoluiu positivamente e, em 2000, num outro estudo feito pela UNESCO, segundo Pigeat e Huteau (2003), tornou-se difícil encontrar um país onde o jornalismo não tivesse um ou mais códigos deontológicos.

De acordo com Gilbert Vincent (2002), em seu livro *Responsabilités professionnelles et déontologie*, a partir dos anos 1980 há um vasto fenômeno de “deontologização”, como resultado das próprias transformações nas sociedades contemporâneas. No que diz respeito ao jornalismo, os novos desafios tecnológicos, a informática, a ampla democratização dos meios em função do acesso à internet, a liberdade de expressão e de comunicação, a progressiva privatização de setores das telecomunicações e do audiovisual, assim como a convergência tecnológica proporcionada pela digitalização explicam a renovação do interesse pelas questões da deontologia no jornalismo.

A crescente concorrência dos *media* aumenta as pressões sobre os jornalistas do século XXI, e o desenvolvimento de novas tecnologias que revolucionaram o acesso e as formas de produzir e partilhar informação e de se comunicar levou a situações de precarização do trabalho, trazendo em seu rastro inseguranças aos profissionais e levando os jornalistas a reforçarem seus mecanismos de autorregulação.

Da parte do público, surgem também desafios. Os jornalistas, enquanto promotores privilegiados do debate público, têm visto o seu papel cada vez mais escrutinado e, por vezes, são eles próprios o centro do debate, em resultado de inúmeros problemas surgidos com a cobertura mediática dos acontecimentos. O sensacionalismo, a manipulação, o desrespeito pela vida privada, são apenas alguns dos temas que, em última instância, levantam o problema da legitimidade daqueles que reivindicam o papel de vigilantes da vida pública. (CAMPONEZ, 2009, p. 137-138)

O aparecimento de um público mais bem informado, exigente e crítico, a participação

¹⁵⁹ “Sur les deux cents pays qui se sont dotés d’un réseau de grande information dans le monde, on en compte à peine le quart, soit moins de cinquante, qui possèdent un Code de l’Information susceptible d’exercer une influence réelle sur le comportement des membres de la profession ou de garantir la libre circulation des nouvelles et des commentaires” (JONES, 1981, p.16).

deste nos processos de elaboração e de emissão da notícia, o *boom* das redes sociais, o acesso a ferramentas de manipulação e a ubiquidade dos *smartphones* multiusos repercutem diretamente na credibilidade do jornalismo, obrigando seus profissionais a repensarem suas formas de tratamento da informação e a reverem seus códigos deontológicos, procurando adequá-los aos desafios atuais. Segundo Christofoletti, “o jornalismo não está se modificando apenas na sua superfície mais visível, mas também na sua ética, nos valores e fundamentos” (2011, p.4).

4.3.2 Deontologia e fotojornalismo

A importância dos códigos ético/deontológicos para o profissional de jornalismo se reflete diretamente nas mais diversas atividades que este desempenha dentro das empresas jornalísticas. A integridade se torna a pedra angular da credibilidade e sumariza os ideais da profissão.

O fotojornalismo, que tem sido considerado o “irmão menor” (FABREGAT, 2005, p.133) no conjunto dos profissionais que compõem uma redação jornalística, parecia não despertar o interesse da maior parte dos teóricos ligados à comunicação. Até praticamente o advento da tecnologia digital e suas consequências no âmbito da ética, principalmente no que diz respeito às manipulações às quais são potencialmente submissíveis as fotografias informativas publicadas na imprensa diária, o fotojornalismo contava com uma exígua bibliografia relacionada à conduta ética de seus profissionais.

Apesar do velho argumento de que a diferença entre um repórter de texto e um repórter fotográfico estaria em que o primeiro escreve com a caneta e o segundo com a luz, nas questões referentes ao comportamento profissional e suas especificidades, o fotojornalista tem se mostrado muito mais do que apenas um repórter que escreve com a luz.

O fotojornalismo é uma prática profissional através da qual os repórteres visuais buscam, documentam e apresentam momentos de tempo para vários espectadores. Como seres humanos, os repórteres visuais possuem diferentes graus de habilidade e talento, preparação e sorte, recursos e integridade. Seu comportamento tem consequências para além do comportamento de muitos outros profissionais, porque seus produtos são disseminados como se fossem fatos visuais, e nós tendemos a acreditar no que nós vemos quando estes nos

parecem reais. [...] Imagens do fotojornalismo, portanto, carregam um peso para além das palavras: o sistema de percepção humano evoluiu para primeiro acreditar no que se vê, para somente perguntar depois, se foi isso.¹⁶⁰ (NEWTON, 2009, p.87-88)

O fotojornalismo é um exercício que parte do intelecto, associa os conhecimentos e ideologias do fotógrafo à estética, à organização geométrica da cena percebida e à técnica fotográfica, aliando a força expressiva à linguagem visual, para, em seguida, apresentar graficamente a realidade informativa da maneira mais eficaz, objetiva e verdadeira possível ao leitor. Para isso, o fotógrafo usa critérios próprios de avaliação, que podem ser totalmente distintos daqueles do editor e do leitor. Daí a importância de serem claros os códigos deontológicos que orientam a profissão – e, ainda assim, as respostas podem não ser encontradas facilmente, pois um fotógrafo pode ter uma orientação ética bem diferente daquela de seu editor e mais diferente ainda da do leitor. Isso vai depender muito de cada situação, da forma como o editor vai usar uma imagem na página e do modo como o leitor vai interpretá-la. Os códigos deontológicos, por fim, devem orientar os profissionais não a fazerem o que eles acreditam ser o certo, mas ajudá-los a decidir o que é certo (LESTER, 1999a).

O trabalho dos profissionais de fotojornalismo, no começo do século XX, era percebido como algo secundário e de menor importância em relação ao trabalho dos jornalistas, como denotam as observações feitas por Albert Henning, no seu livro didático *Ethics and Practices in Journalism*, de 1932:

Fotógrafos de jornais dificilmente podem ser considerados jornalistas [...]. Eles não entram em contato com os problemas que enfrentam diariamente o homem ou a mulher que saem para recolher fatos [...] Fica difícil entender como a formação exigida de um repórter ou de um editorialista pode preparar alguém para o tipo de trabalho que os fotógrafos têm que fazer¹⁶¹ (apud LESTER, 1999a, p.1).

¹⁶⁰ “Photojournalism is a Professional practice through which visual reporters seek, document, and present moments of time to multiple viewers. As human beings, visual reporters possess varying degrees of skill and talent, preparation and luck, resources and integrity. Their behavior has consequences beyond those of many others professionals’ behavior because their products are disseminated as if they are visual facts, and we tend to believe what we see when it looks real. [...]. Images of photojournalism, therefore, carry weight beyond words: the human perceptual system has evolved to first believe what it sees and question only later, if at all”.

¹⁶¹ “Newspaper photographers can scarcely be considered journalists [...]. They do not come into contact with the problems that daily face the man or woman who goes forth to gather facts [...]. It is difficult to see wherein the education required of a news or editorial writer would be necessary preparation for the class of work photographers are required to do”.

Para se ter uma ideia da instabilidade moral que permeava a fotografia, ainda nos anos 1960, conselhos antiéticos como esses eram vistos na literatura corrente: “Se um sujeito esconde o rosto constantemente, um grito de ‘fogo’ muitas vezes fará com que as pessoas [...] se revelem o suficiente para o disparo do flash”¹⁶² ou ainda, “mães com crianças ou mulheres solteiras podem ser persuadidas a posar se um fotógrafo lhes disser que serão inscritas para um concurso de beleza ou inteligência”¹⁶³. Essas observações, que agora parecem absurdas e inaceitáveis, foram transcritas literalmente do livro intitulado *The Press and Its Problems*, de Curtis MacDougall (LESTER, 1999a, p.ix).

Nos anos 1930, em função do surgimento e proliferação das revistas ilustradas na Alemanha, uma moralização da prática se impunha cada vez mais. Os códigos deontológicos do jornalismo e a literatura vigente, aos poucos, passaram a dedicar pelo menos uma seção para falar dos problemas éticos que envolvem as imagens de imprensa.

Em 1939, Duane Featherstonhaugh, no livro *Press Photography with the Miniature Camera*, exorta os fotojornalistas para que “se abstêm em ferir moralmente os sujeitos de sua representação”¹⁶⁴ (LAVOIE, 2010, p.3-4); nesse mesmo ano, a obra *Pictorial Journalism* abre as portas à codificação das condutas profissionais, subordinando a dimensão ética do fotojornalismo a um conjunto de considerações de natureza jurídica. Vincent Lavoie (2010, p.4), considera essa obra como emblemática para a mutação progressiva de uma ética profissional genérica em deontologia.

Por anos, a fotografia de informação conviveu com certa licenciosidade e inconstância moral, haja vista os vários casos de manipulação e encenação apresentados no Capítulo 1 desse trabalho, e multiplicavam-se assim os casos litigiosos, forçando, em anos mais recentes, a pressão no campo em torno de uma autorregulação. Como vimos acima, a literatura especializada, encarregada de balizar a prática, está repleta de bons e maus exemplos; e somente ao final da Segunda Grande Guerra é que surgem as primeiras associações, a exemplo da *National Press Photographers Association* (NPPA), encarregadas de axiomatizar as regras da boa moral, sob a forma de códigos deontológicos.

A ideia do fotojornalismo como profissão é recente, datando de apenas algumas

¹⁶² “If a subject constantly hides his face, MacDougall suggested that “a cry of ‘fire’ often will cause persons . . . to uncover long enough for a speed flash”.

¹⁶³ “Mothers with children or single women can be persuaded to pose if a photographer tells them they are to be entered in beauty or intelligence contests”.

¹⁶⁴ “[...] s’abstenir de blesser moralement le sujet de la représentation”.

décadas – e não apenas em função da regulamentação da profissão e da criação de códigos de conduta mas também em função de uma vasta gama de livros acadêmicos que surgem à disposição no mercado e nas academias. Pode-se sentir uma gradual e consistente mudança de postura ética dos profissionais da fotografia em direção a um fotojornalismo mais responsável:

A formalização dos preceitos morais que regulam a prática da fotografia de imprensa conhece o auge no início dos anos 1990, como evidenciado pelas várias alterações que balizam o uso das tecnologias digitais no âmbito do jornalismo visual. Com a introdução de ferramentas informáticas nas redações foi identificada uma mudança de paradigma colocando em causa, sem precedentes, a integridade jornalística da fotografia de imprensa.¹⁶⁵ (LAVOIE, 2010, p.1)

A maioria, senão todos os princípios éticos do jornalismo têm consequências no fotojornalismo. Julianne Newton (2009, p.89) divide o estudo da ética fotojornalística em duas categorias: a “ética dos processos” e a “ética dos significados”. Esta última diz respeito aos modos como interpretamos as imagens e as incorporamos ao nosso sistema de significados. A ética dos processos é a que nos interessa neste trabalho, pois se refere a como as imagens são coletadas, criadas e utilizadas. Nela residem as questões que orientam as buscas de nossa pesquisa e que dizem respeito aos limites éticos e a clareza destes quando falamos em manipulação fotográfica, com especial referência aos processos de pós-produção.

Mesmo compreendendo que grande parte dos problemas relativos à ética nas fotografias de imprensa não encontram respostas definitivas e muito menos universais, temos claro que a utilização dos seis princípios filosóficos – apontados por autores como Paul Lester (1999a), Thomas Wheeler (2002) e Pedro Sousa (2001), entre outros¹⁶⁶, e destacados acima, neste capítulo –, quando aplicada ao fotojornalismo, ajuda-nos a entender melhor os meandros que direcionam sua *praxis*, ao mesmo tempo em que fornecem o balizamento necessário aos profissionais do campo. Esses seis princípios devem ser invariavelmente sopesados e, em

¹⁶⁵ “La formalisation des préceptes moraux régulant la pratique de la photographie de presse connaît un sommet au début des années 1990, comme en témoignent les amendements divers balisant l’usage des technologies numériques dans le domaine du journalisme visuel. L’introduction des outils informatiques dans les rédactions a été identifiée à un changement paradigmatique mettant en péril comme jamais auparavant la probité journalistique de la photographie de presse”.

¹⁶⁶ Dentre estes outros destacamos Kobre Kennet (2006), Fadi Jaber (2001) e John Rawls (1981) que também compartilham a defesa de uma ética articulada em seis princípios filosóficos: o imperativo categórico; o utilitarismo de Mill; o hedonismo; o meio de ouro (o equilíbrio aristotélico); o primeiro mandamento; e a regra de ouro.

certas ocasiões, contrapostos, tendo-se claro que, por terem diferentes valores e interpretações, muitas vezes fotojornalistas, editores e o público leitor não vão entrar em acordo acerca de certas posturas éticas tomadas diante da publicação de determinadas fotos (SOUSA, 2004b; LESTER 1999a).

Nesse cenário aberto a diferentes interpretações, um caso exemplar foi o do atentado ao metrô de Madri, visto em nosso Capítulo 1. Vários veículos de imprensa, ao publicarem uma foto “extremamente gráfica”¹⁶⁷ das consequências da explosão, optaram por manipular a imagem no *Photoshop*, retirando do primeiro plano um pedaço de um corpo humano que estava próximo aos trilhos.

Podemos identificar, nessa situação, o que, à primeira vista, parece ser um conflito entre duas principais doutrinas da filosofia moral. Pela deontologia de Kant, pode-se dizer que *não se deve manipular uma fotografia sob quaisquer circunstâncias, pois a manipulação pode resultar em fraude e fraude é moralmente errada e eticamente censurável*. Mas se olharmos pelo viés utilitarista de Stuart Mill, por exemplo, pode dizer *sim, a manipulação é justificável, pois o intuito dela foi o de não agredir emocionalmente os leitores*. Sendo a maximização da utilidade de uma imagem o bem maior para o maior número de pessoas, a manipulação pode ser caracterizada como útil e necessária, nesse caso, minimizando os danos à sociedade.

Estaríamos, então, diante de uma exceção à regra deontológica, a depender do ângulo que olharmos. Mas, mediante uma reflexão mais aprofundada do utilitarismo, também não podemos afirmar que o dano provocado por uma manipulação pode ser muito mais prejudicial em longo prazo, tanto à coletividade quanto para a manutenção de um dos princípios fundamentais em que o jornalismo se assenta, ou seja, o da credibilidade¹⁶⁸. Portanto, visto por outro prisma, um utilitarista chegaria à conclusão de que não devemos aceitar, sob hipótese alguma, a manipulação nas fotografias de informação.

A fotografia é imaginada tendo, a depender de seu contexto, um poder que é essencialmente afetivo ou um poder que é essencialmente informativo. Ambos os poderes residem no mítico valor-verdade da fotografia. Esta dicotomia é particularmente importante quando as fotos são usadas para a

¹⁶⁷ A expressão designa, principalmente nos sites estadunidenses, uma foto que apresenta sangue, tiros, membros amputados etc.

¹⁶⁸ Minla Shields nos explica que a credibilidade das fotografias passa por seu caráter de autenticidade. A autenticidade das fotos jornalísticas pode ser descrita usando quatro princípios que estão interconectados: 1) As fotos autênticas verdadeiras e exatas refletem a cena que está sendo retratada; 2) As fotos autênticas fornecem contexto completo; 3) As fotos autênticas devem ter valor notícia proporcional; 4) As fotos autênticas não devem ser manipuladas. (2014, p.17-18).

comunicação jornalística, em que o equilíbrio afetivo/informativo, em parte, determina sua autenticidade¹⁶⁹. (SHIELDS, 2014, p.6)

Por conseguinte, embora muitas vezes os preceitos filosóficos relativos à ética não consigam explicar satisfatoriamente motivações pessoais em rejeitar ou aceitar determinados tipos de fotografias, ter o conhecimento de tais preceitos ajudará o fotógrafo a ponderar suas atitudes, seu comportamento diante de situações em que se sinta em dúvida em relação à postura ética correta. Um fotojornalista que esteja incumbido de fotografar um funeral importante e se veja dividido, devido à situação delicada, entre não invadir a privacidade em um momento de angústia e cumprir o princípio fundamental do fotojornalismo de cobrir a notícia pode optar pela regra aristotélica do equilíbrio e escolher, por exemplo, utilizar uma teleobjetiva, que o manterá a uma distância discreta, de forma a não agredir os presentes, ao mesmo tempo permitindo que desempenhe o trabalho do qual foi encarregado.

Da mesma forma, um fotojornalista ou mesmo um editor, quando pretender produzir ou selecionar uma fotografia de alguém, em um espaço público, por exemplo, deve usar a regra de ouro, colocando-se no lugar dessa pessoa. Se a fotografia for aceitável para si, então pode fotografar ou utilizar a foto. Caso julgue que a foto é inaceitável, então deve descartá-la (SOUZA, 2004a). Steele observou que, “por transferência de papéis, um indivíduo é forçado a considerar valores e lealdades a partir de perspectivas diferentes da sua própria como fotojornalista”¹⁷⁰ (apud LESTER, 1999a, p.33). Posicionando-se dessa forma, estaria utilizando o princípio do “véu da ignorância”, em que se busca reduzir todos, inclusive os próprios fotógrafos, a uma mesma posição básica na vida, sem vantagens para qualquer classe. O fotógrafo Jim Gehrz, do *Worthington Daily Globe*, em uma carta para o *News Photographer Magazine*, escreve sobre isso:

[...] nós somos colocados em uma posição desconfortável em que temos de fazer fotografias de pessoas que estão sob grande estresse... A minha abordagem é me perguntar como eu me sentiria se eu fosse a pessoa a ser fotografada? Se a resposta for inaceitável, eu procuro uma maneira diferente

¹⁶⁹ “The photograph is imagined to have, depending on its context, a power that is primarily affective or a power that is primarily informative. Both powers reside in the mythical truth-value of the photograph. This dichotomy is particularly important when photos are used for journalistic communication, where the affective/informative balance, in part, determines authenticity”.

¹⁷⁰ “by transferring roles, an individual is forced to consider values and loyalties from perspectives other than his own as a photojournalist”.

de contar a história de minha foto¹⁷¹. (apud LESTER, 1999a, p. 33)

A emergência da tecnologia digital tem colocado novos desafios à integridade das imagens fotográficas, principalmente quando estamos tratando de imagens associadas à informação. Alguns autores (PERSICHETTI, 2006; SILVA JR. 2009, 2011; LEROY, 2010) chegam a colocar que o fotojornalismo vive uma crise, em função de sua perda de credibilidade diante do leitor. Em muitos casos, há um triunfo do espetáculo sobre a notícia, uma primazia da estética sobre a ética. Para Aaron Quinn e Edward Spence (2004, p.4-5), o desejo por estética é um “inimigo mortal do fotojornalismo” e tem gerado sérias considerações morais, numa luta constante de editores e fotógrafos contra o embelezamento artificial das imagens, em prol da apuração da verdade precisa. Vemos aqui a filosofia do hedonismo levada ao seu ponto extremo, em que a vaidade de certos fotojornalistas e, por vezes, do próprio editor, acaba por minar a confiança do leitor nas fotografias de notícias. “A ameaça à credibilidade é irreversível se o público começa a desconfiar da integridade das fotografias de notícias”¹⁷² (LESTER, 1999a, p.62).

Deve-se compreender que os seis preceitos filosóficos apontados neste capítulo dependem, entre outros fatores, da contextualização histórica, das motivações do fotojornalista e da perspectiva em que são vistos, mas estar familiarizado com eles, conhecer seus valores e princípios permite ao profissional ser capaz de agir de forma decisiva e com responsabilidade durante uma situação controversa.

[...] o fotojornalismo é uma categoria fundamentalmente instável e constantemente reconfigurada pelos discursos. A ética das imagens de notícia se inscreve na perspectiva dessas reconfigurações históricas. A deontologia do fotojornalismo é, portanto, mais uma ontologia, pois se trata ainda da própria essência desta prática.¹⁷³ (LAVOIE, 2010, p.6)

Como nos alerta Paul Martin Lester (1999a), o objetivo de uma discussão sobre ética e deontologia no fotojornalismo não é o de ter respostas sobre quais regras são certas ou

¹⁷¹ “[...] we are placed in an awkward position where we must make photographs of people who are under great stress... My approach is to ask myself how I would feel if I were the person being photographed? If the answer is unacceptable, I look for a different way to tell the story in my photo”.

¹⁷² “The threat to credibility is irreversible if the public starts to mistrust the integrity of the news photograph”.

¹⁷³ “le photojournalisme est une catégorie fondamentalement instable et constamment reconfigurée par les discours. L’éthique de l’image de presse s’inscrit dans la perspective de ces reconfigurations historiques. La déontologie du photojournalisme est donc plutôt une ontologie, puisque c’est de l’essence même de cette pratique qu’il est encore question”.

erradas, pois são inúmeras as situações que se apresentam ao profissional no seu trabalho diário. Tal objetivo seria impossível, em função das complexidades das situações com as quais se depara um fotojornalista, e as respostas, logo, são as mais diversas e heterogêneas. O objetivo de se estabelecer tal debate é o de certificar-se de que as avaliações e decisões dos fotógrafos, diante dessa diversidade, estão de acordo com os mais sólidos princípios éticos e morais.

No próximo capítulo, partimos para a parte empírica de nossa pesquisa, na busca por identificar balizadores e indicadores que possibilitem avaliar – em casos concretos da prática fotográfica – em que medida os códigos e convenções deontológicas estão sendo alterados, em função das ferramentas de manipulação da imagem fotográfica documental.

Partimos da hipótese, descrita na Introdução deste trabalho, segundo a qual, uma vez desestabilizados os parâmetros deontológicos que regiam a fotografia documental analógica, concomitantemente ao estabelecimento das controvérsias relativas ao seu estatuto de representação do real, estaria em curso agora uma dinâmica de reconfiguração desses parâmetros, em função das novas tecnologias.

A hipótese postula que existam espaços, tais como os manuais de redação, as regras de concursos e as normas das associações de classe, nos quais tais controvérsias estariam construindo novos parâmetros deontológicos, ajustados às novas possibilidades e às novas exigências de uma tecnologia que teve amplos efeitos sobre o campo. Tais espaços seriam aqueles em que essas controvérsias coalesceriam em termos de novos parâmetros, de uma nova ordem deontológica.

Assim sendo, como primeira etapa da parte empírica desta pesquisa, no Capítulo 5, partiremos para avaliar se as regras dos concursos de fotografia jornalística (instâncias de consagração) estariam delimitando fronteiras do que vem sendo visto como manipulação de conteúdo e do que caracterizaria apenas ajustes técnicos da imagem. Os concursos de fotografia são considerados indicadores válidos por representarem o lugar instituído pelos integrantes do campo fotográfico para expor a excelência de seus trabalhos; entendemos que a análise de suas regras pode levar à identificação de eventuais regularidades que funcionariam como parâmetros éticos em relação à pós-produção de imagens no âmbito das fotografias documentais.

5 AS INSTÂNCIAS DE CONSAGRAÇÃO

O espaço dos concursos de fotografia apresenta-se como de interesse para esta investigação por constituir um lugar institucionalizado pelos agentes do próprio campo para a manifestação do que consideram a excelência da qualidade de seus produtos. Eles têm lugar longe das constrições da rotina produtiva, mas também constituem um lugar de vazão da subjetividade. A análise das regras desse tipo de concurso pode indicar se um delineamento das possíveis normas ético-deontológicas para fotógrafos profissionais estaria emergindo nesse lugar institucional, de grande legitimidade no campo.

Busca-se identificar, dessa forma, possíveis regularidades e recorrências do que já tem sido estipulado como parâmetros éticos em relação às intervenções de pós-produção no conteúdo de imagens fotográficas, através de sua explícita manifestação nas regras dos concursos.

5.1 CONCURSOS DE FOTOGRAFIA: ATÉ ONDE VAI A TOLERÂNCIA?

O caráter normativo que vêm assumindo os concursos de fotografia, no que diz respeito a procedimentos técnicos de intervenção, consubstancia-se nos inúmeros casos noticiados pela mídia, sobre sanções aplicadas a fotógrafos profissionais por terem transgredido, de alguma forma, suas normas. Seja por má interpretação do fotógrafo, má fé ou falta de clareza das regras, o fato é que tais violações têm levado a constrangimentos que vão da desclassificação – com os prêmios sumariamente retirados – à execração pública.

A transgressão das normas de um concurso pode inclusive levar a uma possível exclusão do campo. Um caso paradigmático nesse sentido foi a demissão do fotógrafo Tracy Woodward, do jornal norte-americano *The Washington Post*. Recentemente (2013) ele perdeu o prêmio “Eyes of History”, da *White House News Photographers Association*, por ter abusado da ferramenta de edição *burning*¹⁷⁴ (FIGURA 42), escurecendo o segundo plano da foto até o ponto de ocultar o juiz presente na imagem. O interessante nesse caso é que a perda

¹⁷⁴ V. Glossário desta tese.

do prêmio foi devida a uma denúncia do próprio veículo para o qual Woodward trabalhava, depois de a empresa ter acessado o original para publicar a notícia do prêmio.

Figura 42 – Fotografia de Tracy Woodward desclassificada por manipulação. Foto original à esquerda



Fonte: Barros (2013). Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/noticias/noticia/2013/02/premio-de-fotografia-e-revogado-pelo-uso-exagerado-do-photoshop.html>>. Acesso em: 28 set. 2014.

A pressuposição do caráter normativo dos concursos, enquanto uma instituição do campo jornalístico, parte igualmente de outra pressuposição: o caráter agonístico de que se reveste o estabelecimento de novas normas deontológicas diante das atuais possibilidades tecnológicas. São frequentemente contrastantes as argumentações de defesa dos profissionais envolvidos, em relação às arguições dos jurados dos concursos, algumas provocando sérias controvérsias no meio. Percebe-se que, mesmo com a consciência da maioria dos fotógrafos de que existe uma zona de tolerância, um limite de aceitação que distingue o tratamento fotográfico da manipulação ou adulteração, este limite não está claro.

Quando, em 2002, foram revogados os três prêmios dados ao fotógrafo profissional Patrick Schneider, do *The Charlotte Observer*, em um concurso de fotografia patrocinado pela Associação de Fotojornalistas da Carolina do Norte (NCPA), sob a alegação, por parte do júri, de que o conteúdo editorial das fotos havia sido alterado, com escurecimento de partes das fotografias (FIGURA 43), o argumento principal do fotógrafo foi o de que, nos tempos do quarto escuro, os fotógrafos eram autorizados a fortemente clarear ou queimar suas fotos, sem que isso acarretasse em problema ético. Para Schneider, as regras do concurso em relação a esse aspecto é que estavam pouco claras¹⁷⁵. Essa desclassificação gerou, inclusive, um manifesto em defesa do fotógrafo, intitulado “In defense of photographer Patrick Schneider:

¹⁷⁵ “In two of the pictures, I used darkening techniques that photographers throughout the profession have used for decades, and continue to use at many reputable newspapers today. Unfortunately, the rules for how much a background can be darkened in order to improve a picture’s visual impact have never been clear” (SCHNEIDER, apud BOORAEM, 2003).

and the fictions of a ‘Code of Ethics’”¹⁷⁶, assinado por Pedro Meyer, um dos grandes nomes da fotografia mundial.

Figura 43 – Uma das fotografias desclassificadas de Patrick Schneider; na foto à direita, percebe-se que o fundo foi totalmente escurecido



Fonte: Zone Zero. Disponível em: <<http://www.zonezero.com/editorial/octubre03/october.html>>. Acesso em: 8 set. 2015.

Em 2012, Harry Fisch, perdeu o prêmio que ganhou do *National Geographic Photo Contest*, por ter apagado um saco plástico praticamente imperceptível na fotografia (FIGURA 44). O curioso nesse caso está na declaração de Monica Corcoran, editora da *National Geographic*, afirmando que o fotógrafo poderia ter cortado a foto; poderia ter escurecido aquela área até próximo da não existência, mas a única coisa que ele não poderia ter feito era remover o objeto digitalmente¹⁷⁷. Mesmo a sutileza da manipulação não tendo alterado, segundo o autor, a substância da fotografia, ele violou uma regra básica do concurso e foi irremediavelmente punido.

¹⁷⁶ O manifesto de Pedro Meyer foi publicado no site Zone Zero. Disponível em <<http://v1.zonezero.com/editorial/octubre03/october.html>>. Acesso em: 08 set. 2015.

¹⁷⁷ O conteúdo integral da polêmica está publicado em Nomad Photo Expedition. Disponível em: <<http://harryfisch.blogspot.com.es/2013/01/national-geographic-how-i-won-and-lost.html>>. Acesso em: 8 set. 2015.

Figura 44 – Fotografia de Harry Fisch, desclassificada 72 horas após ter vencido o concurso da National Geographic, por haver removido um saco plástico da foto original (à esquerda)



Fonte: Nomad Photo Expedition. Disponível em: <<http://harryfisch.blogspot.com.es/2013/01/national-geographic-how-i-won-and-lost.html>>. Acesso em: 20 fev. 2013

Tal como os casos acima, inúmeros outros têm ocorrido, alguns mais questionáveis que outros, de desclassificação ou retirada dos prêmios em função de flagrantes ou denúncias de manipulação. David Byrne teve que devolver o prêmio de “Fotógrafo de Paisagem do Ano” do *National Theatre*, de Londres, na Inglaterra. Acabou sendo “desmascarado” na internet e perdeu o primeiro lugar por ter editado sua fotografia, denominada “Barcos de Lindisfarne”¹⁷⁸, abusando no *Photoshop*, o que era proibido pelas regras da competição. O caso de Stepan Rudik, em 2010, também foi bastante polêmico. Ele foi desqualificado num dos principais concursos de fotografia profissional, o *World Press Photo* (WPP), por ter removido uma ponta de sapato praticamente imperceptível na fotografia. O questionamento maior, no caso de Rudik, foi o de que era aceitável para Rudik cortar, vinhetar e dessaturar consideravelmente a imagem em que aparece uma mão que está sendo enfaixada, mas não foi aceitável remover uma pequena intrusão de algo no fundo de uma fotografia já bem cortada e dessaturada (FIGURA 45).

¹⁷⁸ Cf. Fotógrafo é eliminado de concurso por usar muito Photoshop. BBC-Brasil, 2012. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/11/121105_photoshop.shtml>. Acesso em: jan. de 2013.

Figura 45 – A fotografia de Stepan Rudik (a terceira à direita), submetida ao concurso do WPP e desqualificada por ter sido manipulada



Fonte: Peta Pixel. Disponível em: <<http://www.petapixel.com/2010/03/03/world-press-photo-disqualifies-winner/>>. Acesso em: 1º mar. 2013.

A dupla pressuposição de que se parte significa que, muito mais do que a busca de normativas definitivas, a análise das regras dos concursos deverá servir como indicador de possíveis tendências de formação de consensos, bem como iluminar áreas de mais acentuado dissenso.

5.2 METODOLOGIA

Em nosso percurso metodológico, procedemos a uma coleta de dados através da observação das normas dos principais concursos de fotografia documental. Utilizamos um instrumento de medida que consistiu de uma matriz de observação, na qual foram indicados quais elementos relativos à edição fotográfica deveríamos ressaltar, permitindo assim analisar as normas desses concursos de uma maneira homogênea, garantindo uma maior objetividade no trato dos dados coletados.

A investigação se processou de forma sistemática por um ano e três meses. Durante esse intervalo, foram analisadas as regras de concursos nacionais e internacionais de fotografia, divulgados por meio eletrônico, principalmente na internet, entre 2011 e 2013, e que objetivam gêneros da fotografia que não admitem a manipulação da imagem em suas normas. Ou seja, aqueles que, pelo gênero abordado ou mesmo pela temática, indicavam, de alguma forma, que o concurso/prêmio envolvia a produção de fotografias que buscassem ao máximo preservar o conteúdo e a autenticidade das imagens, ou ainda aqueles que, já em suas

normas, indicavam não tolerar tratamentos de qualquer tipo.

A observação incluiu concursos direcionados a profissionais e amadores simultaneamente. Entre os gêneros e temas observados, destacamos o documental, o científico, o fotojornalístico, o de reportagem, os de cunho humanitário, os voltados para a astronomia, natureza, vida selvagem, meio ambiente, gente e cidade.

Utilizamos em nossa busca portais de concursos e sites afins, a exemplo do *Photography Competitions Network* (PCN)¹⁷⁹ ou do Fotografia em Língua Portuguesa (FLINPO)¹⁸⁰, que listam concursos de fotografia abertos em várias partes do mundo. Realizamos buscas no *Twitter*, através das hashtags **#concursofotografia** e **#photocontest**, e no Google, também usando as referidas *tags*.

Ao identificarmos um concurso cujo tema se enquadrasse no âmbito de nossa investigação, primeiramente procurávamos localizar em suas bases ou condições gerais a quem ele se direcionava e com qual objetivo, a fim verificar seu enquadramento no escopo da pesquisa. Em seguida, identificávamos as especificações e restrições relativas à edição fotográfica nas regras do concurso. Essas informações foram lançadas, então, em dois quadros, detalhados mais adiante, neste capítulo.

Observamos um predomínio de concursos internacionais que se enquadravam em nossos critérios de seleção. Foram tabulados 66 concursos nacionais e internacionais. Destes, 42% não apresentavam qualquer item em suas normas que abordasse o tema manipulação, ou apenas sinalizavam genericamente a proibição com frases como: “As fotos não poderão ser manipuladas digitalmente”¹⁸¹, “a fotografia não poderá ser objeto de qualquer tipo de montagem, retoque ou recurso instrumental de computação”¹⁸², “no se acceptan fotografías con modificaciones, donde se inserten o sustraigan elementos de la imagen original”¹⁸³; ou então continham em suas regras apenas a exigência de que na inscrição o candidato declarasse: “the photos I am entering are neither photomontage nor have been manipulated or digitally altered in its essence”¹⁸⁴ ou “que las mismas no han sido manipuladas ni modificadas

¹⁷⁹ PCN - *Photography Competitions Network*. Disponível em: <<http://www.photographycompetitions.net>>. Acesso em: set. 2012.

¹⁸⁰ Fotografia em Língua Portuguesa (FLINPO). Disponível em: <<http://www.flinpo.net/Desafios/concursos.php>>. Acesso em: set. 2012.

¹⁸¹ Concurso de Fotografia Um Olhar Sobre a Cantareira; Prêmio FECAM de fotografia.

¹⁸² Prêmio Top Etanol de Fotografia.

¹⁸³ Concurso de Fotografia de Naturaleza de Agenda Del Mar.

¹⁸⁴ Leica Oskar Barnack Award.

alterando la realidad de la imagen captada”¹⁸⁵. Esses concursos foram relacionados, por nós, em um segundo quadro (QUADRO 4), por não ser possível identificar mais claramente, nessas sucintas observações, o que afinal é admitido no trato com as imagens e o que é considerado por eles efetivamente uma manipulação e que, consequentemente, invalidaria uma fotografia.

Dos concursos analisados e que não apresentam em suas normas uma linha sequer sobre manipulação, destacamos alguns de razoável importância dentro do recorte de gênero por nós definido: *Prêmio Latino Americano de Fotografía; The Alexia Foundation; Magnum Expression Award; Nikon Small World Photomicrography Competition; Astronomy Photographer of The Year 2013.*

Para uma maior clareza das delimitações, tendências, flexibilizações e rigores formais em relação a procedimentos de pós-produção fotográfica, recorremos a dois formatos distintos de matriz de análise, computando os vários aspectos das normas relativos à edição fotográfica. Num primeiro tipo de quadro (QUADROS 3a, 3b, 3c, 3d, 3e), indicamos os posicionamentos normativos de cada concurso em relação a alterações, por exemplo, da curva tonal, da saturação, alterações de contraste, nitidez etc. Enfim, mapeamos nessa matriz, item por item, os critérios relativos a alterações, tratamentos e manipulações de cada um desses concursos, o que é admitido, proibido ou simplesmente não mencionado. Num segundo quadro, computamos o que está textualmente explicitado em relação às manipulações na série de regulamentações levantadas, mas que não especificam claramente permissões e interdições, indicando apenas normas genéricas e muitas vezes abertas a diferentes interpretações, como veremos na análise realizada.

5.2.1 Analisando técnicas específicas: permissões, interdições e ausências

Para compor a série de quadros a seguir, foram primeiramente levantadas e listadas as principais intervenções possíveis de serem realizadas na pós-produção fotográfica através de softwares de edição de fotografia. Cabe ressaltar que grande parte das técnicas de edição (tratamento e manipulação) aqui elencadas já existia, sendo adotadas desde os tempos do

¹⁸⁵ FOTOCAM - La realidad política, social y cultural de la Comunidad de Madrid.

filme analógico e do quarto escuro; algumas mais sofisticadas e que exigiam do operador um conhecimento e prática mais elaborados, outras realizadas rotineiramente.

Em seguida, identificamos, nas regras dos concursos analisados, quais dessas técnicas eram textualmente citadas como admitidas, para as quais designamos a letra “S”; para as técnicas claramente citadas como proibidas, designamos a letra “N”; e para as técnicas listadas por nós e que não apareciam referidas nas normas dos concursos, o símbolo “–”. Dessa forma, após referenciar cada um dos concursos por uma abreviação¹⁸⁶, procuramos investigar suas normas, item por item, identificando interdições, permissões e omissões de cada uma das principais técnicas de edição fotográfica.

A seguir, listamos as técnicas utilizadas por nós em nossa análise, a explicitação de cada uma e suas principais características estão no Glossário, ao final desta tese: Corte (*cropping*); Brilho (*brightness*); Contraste (*contrast*); Remoção/adição (*removing/adding*); Nitidez (*sharpening*); P&b (preto e branco); Saturação (*saturation*); Curvas (*curves*); Cor (*color setting*); Dessaturação (*desaturation*); *Dodging* (clarear); *Burning* (queimar); Reenquadramento (*reframing*); Clonagem (*cloning*); HDR (*high dynamic range*); Dupla/Múltipla exposição (*multiple-exposure*); Máscaras (*mask*); Efeitos de filtro (*digital filtering*); Arquivo RAW.

As técnicas aqui elencadas consistem em uma lista de intervenções digitais possíveis a partir de programas de edição populares como o *Photoshop* e o *Lightroom*, estando também agregadas a essa lista as técnicas de intervenção mais referidas em alguns notórios manuais de fotojornalismo, como *O Fotojornalismo: Guia Profissional*, de Martin Keene (2002) e o *Photojournalism: the professionals' approach*, de Kenneth Kobre (2008).

¹⁸⁶ Todos os concursos levantados e analisados neste trabalho estão referenciados no Apêndice A, ao final, e as abreviaturas se encontram identificadas na página de Siglas e Abreviaturas, no início da tese.

Quadro 3.a - Técnicas específicas: permissões, interdições e ausências

CONCURSOS/ ALTERAÇÕES	NPPA BOP	POYi LAm.	Pulitzer	bayeux- calvados	POTY	Net Geo	Smithso- nian	Share the View	PPY
Corte	S	-	S	S	S	S	S	S	N
Brilho	-	-	-	-	-	S	-	S	-
Contraste	S	-	-	-	-	S	S	S	-
Remoção/adição	N	-	-	-	N	N	N	N	N
Nitidez	-	-	-	-	-	S	S	S	-
P&b	-	-	S	S	-	S	-	-	S
Saturação – COR	-	N	-	-	N	N	-	S	N
Curvas	-	-	-	-	-	S	-	S	-
COR	S	S	-	-	-	S	S	S	-
Dessaturação	-	-	-	-	N	N	-	-	-
Dodging	S	-	-	-	-	S	S	-	-
Burning	S	-	-	-	-	S	S	-	-
Reenquadramento	-	-	-	-	-	S	-	-	N
Clonagem	-	N	-	-	N	N	N	N	N
HDR	-	N	-	-	N	N	-	S	-
Dupla exposição	-	N	-	-	-	-	-	-	N
Máscaras	-	N	-	-	N	-	N	-	-
Efeitos de filtro	-	N	-	-	N	N	N	N	-
Arquivo RAW	-	-	-	-	-	S	S	S	S

Fonte: Elaboração própria

Quadro 3.b- Técnicas específicas: permissões, interdições e ausências

CONCURSOS/ ALTERAÇÕES	HPA	Atlanta	YIPPA	Hearst	DAY'S JAPAN	FIFTH ANNU	BELAR	OASTS	WPP
Corte	-	S	S	S	S	-	S	S	-
Brilho	-	-	-	-	-	S	-	S	-
Contraste	-	-	-	S	-	-	S	S	-
Remoção/adição	N	N	N	N	N	-	N	N	-
Nitidez	-	-	S	-	-	-	-	S	-
P&b	-	-	S	-	S	-	-	S	S
Saturação – COR	N	-	N	N	-	-	-	N	-
Curvas	-	-	-	-	-	-	-	-	-
COR	-	S	-	S	-	-	-	S	-
Dessaturação	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Dodging	-	S	S	-	S	-	-	-	-
Burning	-	S	S	-	S	-	-	-	-
Reenquadramento	-	-	-	-	N	-	-	-	-
Clonagem	N	-	N	N	-	-	-	N	N
HDR	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Dupla exposição	-	-	N	N	-	-	N	N	N
Máscaras	N	-	N	N	-	-	-	N	-
Efeitos de filtro	N	-	N	-	-	-	-	N	N
Arquivo RAW	-	-	S	-	-	-	S	S	S

Fonte: Elaboração própria

Quadro 3.c - Técnicas específicas: permissões, interdições e ausências

CONCURSOS/ ALTERAÇÕES	MPP	NORTH EAST	WILDLIFE	METEO	POY LATAM	BWPA	DEFEN DERS	IKPA	KL
Corte	S	S	S	S	S	S	S	S	S
Brilho	-	-	S	S	-	S	-	-	-
Contraste	S	S	S	S	-	S	S	-	-
Remoção/adição	N	N	N	N	N	N	N	N	-
Nitidez	-	S	S	-	-	S	-	-	S
P&B	S	S	S	S	S	S	-	-	S
Saturação - COR	-	N	S	-	N	S	-	-	-
Curvas	-	N	S	-	S	S	-	-	S
COR	S	S	S	-	-	S	S	S	S
Dessaturação	-	-	-	-	N	S	-	-	-
Dodging	-	S	S	S	-	S	-	-	S
Burning	-	S	S	S	-	S	-	-	S
Reenquadramento	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Clonagem	-	N	-	-	-	N	N	-	N
HDR	-	-	-	-	-	-	-	-	N
Dupla exposição	N	-	S	N	N	S	-	-	-
Máscaras	-	-	N	N	N	-	-	-	N
Efeitos de filtro	-	-	S	-	N	-	-	-	-
Arquivo RAW	-	S	S	S	-	S	-	-	S

Fonte: Elaboração própria

Quadro 3.d - Técnicas específicas: permissões, interdições e ausências

CONCURSOS/ ALTERAÇÕES	MORA	EURO NATUR	WALK LEY	MEL VITA	NATURAL	NATURE	EOLO	MASKE	SHOOT
Corte	-	S	S	S	S	S	-	S	S
Brilho	-	S	-	-	S	-	S	-	S
Contraste	S	S	-	S	S	S	S	-	S
Remoção/adição	N	N	-	N	-	N	N	-	N
Nitidez	-	-	-	S	S	-	-	-	S
P&B	S	S	-	N	-	-	-	S	S
Saturação - COR	-	S	-	N	S	-	-	-	-
Curvas	-	S	-	S	S	-	-	-	-
COR	S	S	-	S	S	S	S	S	S
Dessaturação	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Dodging	-	-	S	-	S	-	-	-	-
Burning	-	-	S	-	S	-	-	-	-
Reenquadramento	S	-	-	-	-	-	-	S	S
Clonagem	-	N	N	-	-	-	-	-	-
HDR	-	N	-	S	-	-	-	-	-
Dupla exposição	-	S	-	S	S	-	-	-	-
Máscaras	-	-	N	-	-	-	N	-	-
Efeitos de filtro	-	-	-	N	-	-	-	-	-
Arquivo RAW	S	S	-	S	S	S	-	-	S

Fonte: Elaboração própria

Quadro 3.e - Técnicas específicas: permissões, interdições e ausências

CONCURSOS/ ALTERAÇÕES	ASFERICO	LUIS					
Corte	S	-					
Brilho	-	S					
Contraste	S	S					
Remoção/adição	-	-					
Nitidez	-	-					
R&b	-	S					
Saturação - COR	S	-					
Curvas	S	S					
COR	S	S					
Dessaturação	-	-					
<i>Dodging</i>	-	S					
<i>Burning</i>	-	S					
Reenquadramento	-	-					
Clonagem	N	-					
HDR	-	-					
Dupla exposição	N	N					
Máscaras	N	-					
Efeitos de filtro	-	-					
Arquivo RAW	S	S					

Fonte: Elaboração própria

Legenda:

- (S) – permitido
- (N) – não permitido
- (-) – não mencionado

5.2.2 Selecionando certas observações normativas

O **Quadro 4** foi elaborado visando colocar em destaque algumas das observações contidas nas normas dos concursos elencados no que se refere à edição fotográfica. Nela, também relacionamos os concursos que contêm observações mais genéricas e que não especificam, de forma clara e inequívoca, quais técnicas são toleradas e quais efetivamente são vetadas na edição das fotos a serem submetidas. Trata-se, portanto, de concursos que não aparecem nos quadros anteriores.

Igualmente destacamos no **Quadro 4** outras observações complementares e suas ambiguidades, para analisarmos se essas advertências contribuem efetivamente para uma maior demarcação e clareza dos limites de atuação dos fotógrafos profissionais no que se

refere à edição fotográfica, contribuindo, dessa forma, para prover alguns dos critérios norteadores da ética de conduta profissional.

Quadro 4 – Observações Normativas

CONCURSO	OBSERVAÇÕES
NPPA BOP	Editing should maintain the integrity of the photographic images' content and context. Do not manipulate images in any way that can mislead viewers or misrepresent subjects .
POYi	Correções de rotina na exposição e na tonalidade da cor são aceitáveis.
PULITZER	No photographs may be manipulated or altered, apart from standard cropping or editing .
BAYEUX	Photo report must preserve the authenticity of the image .
POTY	... minor digital enhancement [...], and corrective functions are permitted. Images MUST maintain the integrity of the scene as it was photographed.
NATGEO	Any changes to the original Photograph not itemized here are unacceptable. Please do not digitally enhance or alter your photographs (beyond the basics needed to achieve realistic color balance and sharpness) .
SMITHSONIAN	Minor adjustments , including spotting, dodging and burning, sharpening, contrast and slight color adjustment or the digital equivalents , are acceptable.
SHARE THE VIEW	Basic processing including, but not limited to, color correction, exposure adjustment, spotting, curves, levels, saturation, contrast, and cropping are acceptable. By submitting entries, photographers acknowledge that manipulation altering the material content has not been done.
PPY	Any adjustments to any files submitted must be limited to those replicating conventional darkroom techniques .
ESSO*	Só serão considerados os trabalhos fotográficos que contenham elementos de informação jornalística. Não serão colocados em julgamento ensaios fotográficos, trabalhos de importância meramente técnica ou artística .
HPA	Only the necessary retouching which does not alter the original appearance of the photo is allowed.
ATLANT	Only basic color correction and cropping are allowed to maintain the integrity and ethical standards of the industry .
YIPPA	Any types of distortion of the truth or excessive artistic effects are not allowed.
HEARST	The content may not be digitally altered significantly beyond standard optimization as in cropping, reasonable adjustments to exposure, color and contrast, etc. It is not permissible to alter the basic reality of a photograph.
DAYS JAPAN	No retouching, compositing or other alterations (except for dodging, burning in, and cropping) is are allowed.
CANTA*	As fotos não poderão ser manipuladas digitalmente.
FECAM*	As fotografias não poderão ser manipuladas digitalmente.
FIFTH	Images cannot be digitally manipulated, aside from basic changes such as light levels, etc.
OASIS	All works must depict an accurate reflection of the subject and the scene just as they appeared to the author at the moment of shooting . Digitally altered photos that were modified beyond optimization purposes will be disqualified.
WPP	Only retouching which conforms to currently accepted standards in the industry is allowed.
ETANOL*	A fotografia não poderá ser objeto de qualquer tipo de montagem, retoque ou recurso instrumental de computação .
MPP	Photographs in the sections [...] must be single capture with no retouching that affects the authenticity of the photograph. The images must have been observed, but not fabricated in any way by the photographer .
NORTH EAST	Please do not digitally enhance or alter photographs beyond the basics needed to achieve realistic colour balance, contrast and sharpness.
WILDLIFE	The image should be a faithful representation of the original scene. Localised adjustments should be used appropriately .
LEICA	the photos I am entering are neither photomontage nor have been manipulated or digitally

	altered in its essence
METEO	Se permitirán fotografías sin retocar, o sobre las que se hayan realizado ajustes [...] que no impliquen un alejamiento excesivo de la imagen respecto a la fotografía original.
POYLatam	As imagens devem refletir as notícias e os temas que concernem à sociedade, sempre respeitando a integridade da cena e das circunstâncias reais. Imagens arrumadas ou construídas pelo fotógrafo não honram a essência da fotografia documental.
BWPA	This kind of work is comparable to what would be deemed as acceptable darkroom processing techniques . The image should be a faithful representation of the original scene.
DEFENDERS	Photographs should accurately reflect the reality of the subject matter and the scene as it naturally appeared.
IKPA	Any changes to the original photograph (adding or removing objects etc.) are unacceptable. Minor corrections (color corrections, cropping etc.) are acceptable.
KL	Basic darkroom techniques are permissible in the <i>Portrait Single</i> category. Basic darkroom techniques e.g. levels, curves, dodging, burning, minimal sharpening, colour correction are permissible.
MORA	Garantir que as imagens presentes ao concurso foram obtidas por meios fotográficos sem recurso a manipulação, adição ou subtração de elementos nas imagens, para além do normal tratamento , enquadramento, reequilíbrio de cor, densidade e contraste.
EURONAT	no subsequent modification of a picture or its content is permitted. We allow the standard picture-editing processes applied to the picture as a whole (e.g. tonal value, contrast, brightness, colour, saturation, white balance)
DOCGRANT*	All documentary images must be produced in actual occurrence and may NOT employ partial reenactment. The emphasis must always remain on fact, not fiction.
WALKLEY	No cloning, montaging or digital manipulation other than cropping, 'digital spotting', burning and dodging is permitted.
CONSIGO*	A Categoria Fotojornalismo levará em conta as imagens realizadas sem a interferência de qualquer tipo de produção prévia, oriunda única e exclusivamente do olhar atento do fotógrafo que transmita conteúdo e informação jornalística.
MELVITA	It is very important that Entrants do not transform the nature of proposed images and files, although the technical options which may be used are acknowledged :
NATURAL	Please be faithful to the subject of the image.
NATURE'S	All photographs must accurately reflect the subject matter as it appeared in the view finder.
EOLO	No se aceptarán fotografías en las que se haya aplicado fotomontaje y sí se aceptarán con ajustes de niveles (exposición, contraste, saturación, etc.).
FOTOCAM*	que las mismas no han sido manipuladas ni modificadas alterando la realidad de la imagen captada .
MASKE	Se permitirán manipulaciones digitales mínimas como [...], pero nada que haga perder el carácter fotográfico de la obra, ni falsee de la realidad.
CITIES*	La organización, en cualquier caso, podrá rechazar una obra cuando considere que ésta ha sido enviada remuestreada, retocada con programas informáticos para alterar su calidad .
SHOOT	No se permiten alteraciones ni manipulaciones de la imagen o parte/s de esta, que impliquen que la fotografía resultante pase a reflejar una realidad distinta a la fotografiada. En el procesado de las imágenes se admitirán los ajustes propios del revelado digital : ajustes de luminosidad, saturación, niveles-contraste, temperatura de color y enfoque y limpieza de partículas de suciedad.
DEL MAR*	No se aceptan fotografías con modificaciones, donde se inserten o sustraigan elementos de la imagen original.
YELMO*	Se admitirán los retoques normales dentro de la revelación fotográfica pero NO se admitirán fotomontajes, fotografías coloreadas, etc.
RIO+20*	Las fotografías deben ser originales e inéditas, no alteradas ni manipuladas excepto por los ajustes de recorte y optimización estándar que puede realizar el autor.
ASFERIC	Digital editing is only acceptable if limited to minor cleaning work, levels, curves, colour, saturation and contrast work. The faithful representation of what you saw at the time of the shot must be maintained.

CLARÍN*	Las fotos no podrán ser intervenidas o manipuladas por ninguna técnica. Tampoco se aceptará ningún tipo de montaje.
CNPq*	Serão aceitas imagens com retoques artísticos apenas nas Categorias 2, 5 e 6. Na categoria 4 serão aceitas montagens e imagens de longa exposição.
LUIS	the digital image can be altered using darkroom techniques . No other change to the original digital image will be allowed.
ATLÂNTICA*	Não será válida a inscrição de fotografias manipuladas.
BELARUS	Minimal image modification is permitted – technical retouching , contrast correction, cropping.

Fonte: Elaboração própria

* Esses concursos não aparecem nos **Quadros 3**.

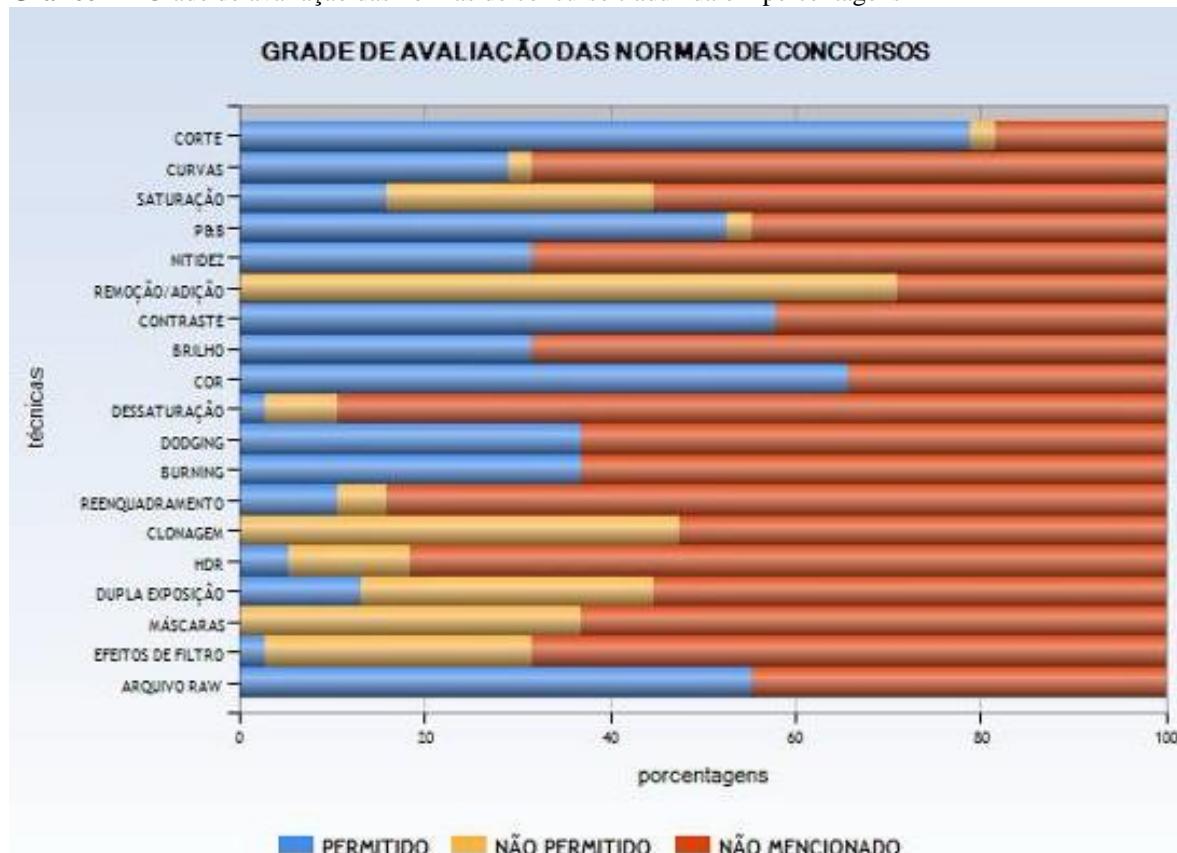
5.3 ANALISANDO OS DADOS OBTIDOS

5.3.1 Os Quadros 3a, 3b, 3c, 3d, e 3e

Nesta seção, vamos tratar dos dados obtidos nos **Quadros 3.a, 3.b, 3.c, 3.d, e 3.e**. Na sistematização desses quadros, levamos em conta apenas os dados levantados nos concursos que textualmente enumeram certas permissões ou proibições do uso de determinadas técnicas de edição (na legenda: “permitido” e “não permitido”). No item da legenda “não mencionado”, que trata das técnicas elencadas nesse quadro, mas que simplesmente não aparecem mencionadas nas normas, consideramos apenas, para efeito de tabulação, os concursos que, mesmo tendo feito referência a algumas das técnicas citadas, omitiram outras tantas. Não computamos na análise da primeira série de quadros (QUADROS 3), sob o risco de produzirmos distorções nos resultados do levantamento, os concursos do **Quadro 4** que tratam do assunto da manipulação de forma extremamente genérica, pois, apesar de também não mencionarem as técnicas especificadas no **Quadro 3**, tampouco fazem referência a qualquer outro procedimento.

Apresentamos abaixo (GRÁFICO 1) o resultado de nossa análise das regras dos concursos traduzida em percentagens e transposta para um gráfico, tendo em vista uma melhor visualização das informações obtidas a partir do **Quadro 3**:

Gráfico 1 – Grade de avaliação das normas de concurso traduzida em percentagens



Fonte: Elaboração própria

A predominância da cor vermelha (“não mencionado”) no gráfico indica que, mesmo entre os concursos que buscam relacionar em suas normas certos procedimentos que são permitidos ou não, há uma forte tendência a não mencionar certas técnicas que consideramos fundamentais para que os profissionais tenham claro que marcos éticos subsidiam tais concursos. É, por exemplo, o caso do uso do aumento de Nitidez que pode modificar consideravelmente o resultado final da fotografia ou o Reenquadramento (89% não mencionam), tão questionado em vários debates sobre os limites do permissível.

Percebemos que, efetivamente, são muito poucas as normas que detalham tais procedimentos passo a passo, inclusive delimitando o grau de utilização permitido. Dentre elas, destacamos as normas dos concursos da *National Geographic Photo Contest*; da *Wildlife Photographer Of The Year*; e o da *British Wildlife Photography Awards* que, como podemos observar nos **Quadros 3a e 3c**, fazem alusão em suas normas a quase todos os 19 itens listados em nosso quadro.

O gráfico indica também certa tendência a se permitirem determinadas técnicas, com uma predominância de citações em que se admite que pelo menos mínimos ajustes sejam

feitos, apesar de a grande maioria desses concursos não evidenciar qual seja esse mínimo. Essa falta de clareza dos limites tem causado inúmeras polêmicas. Se é admitido, por exemplo, escurecer uma determinada área de uma fotografia (*Burning*), o que impede que se escureça essa área até seu completo ocultamento, uma vez que o grau de aplicação desse procedimento não está explicitado?

Das técnicas mais citadas como permitidas, destacamos o Corte (79%), o P&B (52%), ajustes no Contraste (58%) e na Cor (66%), mas também podemos incluir nesse rol as técnicas do *Burning*, do *Dodging* e ajustes na Nitidez e no Brilho, todos com média de 35% de permissão e com nenhuma interdição. É interessante também destacar a questão da exigência de que os fotógrafos apresentem, caso seja cobrado pelo júri do concurso, o arquivo RAW, para comprovar que não foram feitas alterações na foto submetida para além do permitido. Dos concursos pesquisados, 55% advertem que poderão exigir a apresentação do arquivo original da foto, sob pena de desclassificação imediata em caso de recusa.

Por outro lado, também percebemos um consenso em proibir terminantemente certas técnicas, algumas diretamente associadas ao digital, como no caso da Clonagem. Em 47% dos concursos levantados, a Clonagem é proibida, mas, como um contraponto, outros 53% simplesmente não mencionam em suas regras essa técnica, que tem sido a responsável por muitos dos dilemas éticos constantemente denunciados pela mídia e que tem ocasionado desclassificações e até demissões dos profissionais envolvidos, como no exemplo já citado de Harry Fisch, que, no intervalo de 72 horas, foi de vencedor de um dos mais importantes concursos de fotografia à execração pública.

Outros procedimentos são claramente apontados como interditos; destes, além da Clonagem, já citada, destacamos a Remoção/Adição (71%) e Máscaras (37%) – sem que nestes casos se tenha qualquer menção a concessões – e Efeitos de Filtro (29%) e Dupla/Múltipla Exposição (32%). Alguns concursos estão tolerando Efeitos de Filtro (3%), sem especificar claramente quais efeitos e a Dupla/Múltipla Exposição (13%), neste caso principalmente aqueles 5% que também admitem em seus regulamentos fotos produzidas em HDR, em função das exigências técnicas do próprio procedimento.

O processo fotográfico denominado HDR¹⁸⁷ é relativamente novo e uma técnica exclusiva da era digital. Para alguns, essa tecnologia, que oferece uma maior gama dinâmica em tom e detalhes, não muda a autenticidade da cena ou da situação; para outros, a foto em

¹⁸⁷ A definição e principais características da técnica HDR se encontram no Glossário.

HDR não é diferente de qualquer outra manipulação digital. A polêmica em torno dessa técnica intensificou-se quando o jornal *The Washington Post* publicou em sua primeira página uma foto de Bill O'Leary em HDR¹⁸⁸, gerando inúmeros debates sobre se essa intervenção configura ou não manipulação inaceitável em fotografia de informação. O fato de alguns concursos, que não admitem manipulação em suas normas, aceitarem esse tipo de procedimento indica, de certa forma, que esse debate ainda vai se prolongar.

5.3.2 O Quadro 4

Nesse quadro buscamos destacar frases normativas dentro dos regulamentos dos concursos para, de alguma forma, avaliar se as informações contidas nessas frases realmente ajudam e esclarecem, aos profissionais que pretendem submeter seus trabalhos, os limites de utilização de programas de edição. Não se trata aqui de um exercício de Análise de Discurso ou Análise Linguística, mas de um exame mais detalhado de certas generalidades contidas em algumas das normas levantadas.

Já de partida percebemos que, em grande parte dos concursos, as regulamentações apresentam observações genéricas, as quais não especificam claramente os limites do que, e em até que ponto, certos procedimentos são considerados manipulação ou simples tratamento editorial.

“Correções de rotina”, “minor digital enhancement”, “corrective functions”, “Basic processing”, “using darkroom techniques”, “Only the necessary retouching”, “aside from basic changes”, “not be digitally altered significantly”, “standard optimization”, “beyond the basics needed”, “além do normal tratamento”, “manipulaciones digitales mínimas”, “ajustes propios del revelado digital”, “retoques normales”, “optimización estándar”, “technical retouching”. Expressões como essas permeiam as normas dos concursos sem, obviamente, esclarecer muita coisa.

Como tratamos aqui de um processo no qual a intervenção de pós-produção é inherente à sua construção, o que se pode entender com terminologias tão genéricas como “mínimos

¹⁸⁸ Cf. *The Washington Post*. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/blogs/ask-the-post/post/critique-the-posts-front-page-january-13/2012/01/04/gIQABHJcwP_blog.html>. Acesso em: 26 jun. 2013.

aprimoramentos”, “correções de rotina” ou “processamento básico”, ou mesmo, “usando técnicas do quarto escuro”? O que se subentende com “não alterar significativamente” uma fotografia? E mais, grande parte das técnicas de edição digital reproduz procedimentos há muito utilizados na fotografia. Desde o início manipulam-se fotos – tal procedimento não é privilégio do digital. As técnicas do quarto escuro iam de um simples reenquadramento à aplicação de máscaras de controle seletivo de exposição bem sofisticadas. Fica difícil para o profissional determinar por si só o que seria o limite mínimo de um retoque ou um ajuste básico necessário, quando estamos falando em procurar adequar a fotografia registrada ao que foi originalmente percebido pelo olhar do fotógrafo.

Ansel Adams, em entrevista a David Sheff, já afirmava que o que ele não viu com os olhos pode ter visualizado com a mente; é o que ele chamava de “sua visualização”. Diz o importante fotógrafo documental: “Quero uma foto para refletir não somente as formas, mas o que eu tinha visto e sentido no momento da exposição”¹⁸⁹.

Esses tipos de terminologias lacônicas, que visam orientar eticamente o comportamento dos fotógrafos, acabam por deixar lacunas que podem se refletir, adiante, numa desclassificação e, além disso, gerar polêmicas, pelo simples fato de que se abrem a inúmeras interpretações.

Quando encontramos nessas normas termos como “otimização padrão”, “processamentos básicos”, ou “padrões éticos da indústria”, somos levados a crer que os organizadores de determinados concursos pressupõem que já exista um certo consenso no campo em relação ao que seria esse básico ou esse ajuste padrão. Também a ambiguidade se expressa no “etc.” que aparece em algumas das regras, como nos exemplos a seguir: “No se acceptarán fotografías en las que se haya aplicado fotomontaje y sí se aceptarán con ajustes de niveles (exposición, contraste, saturación etc.)” ou “The content may not be digitally altered significantly beyond standard optimization as in cropping, reasonable adjustments to exposure, color and contrast etc”. Como se pode interpretar este “etc.”, que soa como se de fato já existisse claramente uma conformidade de pensamento no meio, no que diz respeito às regras éticas de edição digital na fotografia? De onde seria extraído esse suposto consenso? A expressão *et cetera* tem como significado “e os restantes” ou “e outras coisas mais”; quais seriam então esses outros ajustes aos quais estas regras fazem referência, onde estariam determinados?

¹⁸⁹ “I want a picture to reflect not only the forms but what I had seen and felt at the moment of exposure”. David Sheff. Disponível em: <<http://davidsheff.com/article/ansel-adams>>. Acesso em: 21 jan. 2013.

Alguns concursos são mais claros em suas determinações, principalmente quando afirmam taxativamente que “As fotografias não poderão ser manipuladas ou alteradas digitalmente”, mas mesmo esse alerta categórico, muitas vezes acompanhado da observação complementar de que “ajustes básicos serão permitidos”, pode não ficar de todo evidente para o profissional, a partir do momento em que não se tenha claramente definido o que se entende por manipulação e o que seriam então os tais ajustes básicos aceitáveis.

De interpretação ainda mais complicada e abrindo um leque mais amplo de discussões são as terminologias que tratam do vínculo entre a fotografia e a realidade captada – são observações como: “Photographs should accurately reflect the reality of the subject matter”, “alterando la realidad de la imagen captada”, “ni falsee de la realidad”, “que pase a reflejar una realidad distinta a la fotografiada” ou então “preserve the authenticity of the image”, “The image should be a faithful representation of the original scene”.

Sem querer adentrar novamente a problemática das relações entre a fotografia e o real, bem sabemos que essa associação tem sido alvo de incontáveis discussões, seja no âmbito filosófico, estético, sociológico etc. A ideia da fotografia como reprodução fiel da realidade tem sido, nos últimos 40 anos, pouco a pouco desconstruída (ROUILLÉ, 2009). Atualmente o conceito associa-se mais à ideia de uma fotografia como artifício, como construção de uma realidade, subjetiva e codificada, ditada por inúmeros artifícios individuais dentro de seu processo de concepção e que a distanciam dessa confiança cega de atrelamento ao real.

O que apreendemos, em síntese, no **Quadro 4**, é que há uma necessidade de se explicitarem mais claramente as permissões e interdições, pois a forma como muitas dessas observações estão colocadas leva à pressuposição de um consenso pertinente ao campo, porém ainda expresso de forma ambígua e subjetiva – o que, de certa maneira, só vem suscitar equívocos e polêmicas que de forma alguma ajudam na delimitação clara do que está sendo considerado manipulação e do que é enxergado apenas como uma “correção de rotina”.

5.4 ANTECIPANDO ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A proposta deste capítulo foi a de verificar se as regras de concursos voltados para a fotografia de informação poderiam fornecer indicadores que as caracterizassem como instâncias normativas nas quais pudessem estar sendo delimitadas, para os profissionais do

campo, as fronteiras do que vem sendo considerado manipulação de conteúdo e do que vem sendo considerado apenas um ajuste técnico da imagem.

Foram avaliados 66 concursos, dos quais apenas 38 apresentavam, em suas regras, instruções relativas aos procedimentos de edição fotográfica. Os demais se limitaram a simplesmente colocar observações, consideradas por nós genéricas demais para se estabelecer com segurança um parâmetro de atuação, pois deixam em aberto uma interpretação subjetiva de julgamento do que vem a ser uma alteração drástica em uma imagem, colocando, por vezes, os fotógrafos em uma situação ética condenável.

Causou estranheza o fato de que concursos internacionais que podem ser considerados como importantes espaços institucionalizados para a manifestação de profissionais ligados à fotografia de informação¹⁹⁰ simplesmente não mencionarem, em momento algum, a questão da manipulação fotográfica.

Já em relação aos concursos em cujas regras são elencados procedimentos aceitáveis no trato com a imagem, percebemos, através de algumas regularidades, que alguns parâmetros já podem ser traçados visando o estabelecimento de certos critérios normativos/deontológicos. Os **Quadros 3** indicam que algumas técnicas como o Corte, a Nitidez, alterações no Contraste, no Brilho, correções de Cor, o *Dodging* e o *Burning* são vistos, por grande parte dos concursos analisados, como técnicas aceitáveis, mas que, apesar de não mencionarem o grau de aplicação desses procedimentos, deve-se, de qualquer forma, manter prudência e bom senso. Em 2009, por exemplo, o fotógrafo Klavs Bo Christensen foi eliminado da final do concurso *Picture of The Year in Denmark*¹⁹¹, por suas fotografias coloridas, segundo os jurados, terem excesso de *dodging* e *burning*. Apesar da polêmica suscitada, pois, não obstante tais técnicas serem permitidas nas regras, não estava claro o nível de utilização desses ajustes, o fotógrafo foi desclassificado, pois sempre caberá ao júri, em última instância, decidir sobre os “excessos”.

¹⁹⁰ Dentre eles estão o *Prêmio Latino Americano de Fotografia*, que tem uma categoria exclusiva de fotojornalismo; o prêmio da *The Alexia Foundation*, também voltado para o fotojornalismo; *Magnun Expression Award*, concurso voltado apenas para profissionais da informação; o *Documentary Still Photography/Reportage Award/Grant*, concurso patrocinado por uma fundação que visa, segundo seus objetivos, recuperar a aura dos documentários do passado (e.g. FSA) apoiando projetos; o Prêmio *New Holland* de Fotojornalismo; o *European Professional Photographer of the Year Awards*, que visa explicitamente ajudar a promover a profissão do fotógrafo e elevar o nível de profissionalismo. Todos os demais concursos aos quais fazemos alusão neste capítulo estão referenciados no Apêndice A; eles não se encontram em nenhum de nossos quadros exatamente por não mencionarem em suas regras a questão da edição ou da manipulação fotográfica.

¹⁹¹ Cf. Buildings and food. Disponível em: <<http://buildingsandfood.com/howto-not-win-the-picture-of-the-year-in-denmark>>. Acesso: 20 nov. de 2012.

Uma imposição de muitos concursos e que chamou atenção neste trabalho foi a exigência, para efeito de comparação com a foto submetida, do arquivo RAW (55% dos concursos levantados), caso solicitado pelo júri. Ora, sabe-se que os arquivos RAW são chamados de arquivos “crus” exatamente por apenas prognosticarem o arquivo gerado – eles não são a imagem pronta. Apenas carregam a informação que o sensor da máquina capturou, fornecendo para visualização um pequeno arquivo em JPEG (com alterações feitas pelo processador da própria máquina no Contraste, Redução de Ruído, Brilho, Saturação, Faixa Dinâmica, Balanço de Branco e Nitidez). Esse arquivo efetivamente não se traduz no resultado final, para que adiante possa ser interpretado com todo o seu alcance dinâmico. Muitas vezes aconselha-se a superexpor o RAW para, daí, em programas de edição como o *Camera Raw* da Adobe, o profissional corrigir essa exposição, ganhando uma maior latitude tonal. Então, com que critérios pode-se comparar o “arquivo cru” (um rascunho da foto) com o resultado final apresentado?

Os **Quadros 3** apontam também alguns critérios de proibição, uma vez que tais técnicas de edição foram plenamente desabonadas por todos os concursos que as mencionaram: Remoção/Adição, Clonagem e Máscaras foram caracterizadas como manipulação de conteúdo e, portanto, proibidas de serem aplicadas às fotografias submetidas. Nesses casos, a proibição é clara e inequívoca; basta que sejam observadas e possivelmente o fotógrafo não terá problemas. Quanto às técnicas de Saturação e Efeitos de Filtro, mesmo com alguns poucos concursos admitindo tais procedimentos, é aconselhável que se os evite ao máximo, caso não se queira, mais à frente, defrontar-se com possibilidades de desclassificação.

No **Quadro 4**, fica evidenciado que ainda faltam clareza e objetividade nas observações a respeito das normatizações relativas à edição fotográfica. Grande parcela das terminologias empregadas parece partir de um pressuposto, que a nosso ver não se confirma, de que determinados mínimos, ou determinados processamentos básicos, ou ainda otimizações padrão são já bem conhecidas e consensuais, o que, no nosso entender não procede, bastando para isso observar os inúmeros casos que envolvem a denúncia do mau uso das ferramentas de edição fotográfica por parte de profissionais já tarimbados.

Não é intenção, nesta nossa análise, formular um conjunto de normas de conduta, mas apenas levantar e apontar algumas possíveis tendências de formação de consensos (e indicar dissensos mais acentuados), a partir do exame exploratório de um conjunto de concursos fotográficos, tomados como instâncias validadoras da qualidade e, por conseguinte, como

espaços de construção de normas e padrões de comportamento ético-deontológicos para os profissionais do campo. Acreditamos que o levantamento efetuado pode, ao menos, trazer mais clareza quanto às inúmeras indeterminações que ainda pairam sobre os procedimentos ético-deontológicos em (trans)formação na atual conjuntura, diante dos novos desafios trazidos pela aplicação das tecnologias digitais à produção da imagem fotográfica.

No próximo capítulo, buscamos analisar o conteúdo de diversos instrumentos normatizadores, utilizados tanto em veículos de comunicação, principalmente jornais impressos e online, como em associações de classe, para orientar prática e eticamente o trabalho de seus profissionais. Procuramos verificar, tal como neste capítulo, se nos chamados Manuais de Redação ou Livros de Estilo¹⁹² e nos estatutos disponibilizados pelas Associações de Classe podemos encontrar normas relativas à prática fotojornalística que orientem os profissionais em relação aos limites da edição, no que diz respeito à manipulação fotográfica digital na pós-produção.

¹⁹² Como veremos adiante, no próximo capítulo, são inúmeras as denominações desses instrumentos normatizadores da prática; elas variam de país para país, assim como entre os mais diversos veículos, mas, de fato, grande parte deles tem a mesma função básica: balizar o trabalho de seus profissionais tanto eticamente como na prática diária.

6 INSTRUMENTOS NORMATIZADORES DA PRÁTICA FOTOJORNALÍSTICA: BALIZAS DA ÉTICA PROFISSIONAL?

Após examinarmos as regras dos concursos no que respeita aos tratamentos pós-fotográficos considerados aceitáveis e interditados, o presente capítulo dá continuidade à etapa empírica da pesquisa, analisando as normas contidas nos manuais de redação de diferentes veículos de comunicação e os estatutos de importantes associações profissionais ligadas ao fotojornalismo.

Trata-se de seguir colocando em teste direto parte da hipótese principal da tese – a de que, uma vez desestabilizados os parâmetros deontológicos que regiam a fotografia documental analógica, concomitantemente ao estabelecimento das controvérsias relativas ao seu estatuto de representação do real, estaria em curso agora uma dinâmica de reconfiguração desses parâmetros, em função das novas tecnologias.

No caso específico do jornalístico, os manuais de redação e os estatutos das associações profissionais se revestem de grande importância e se configuram como possíveis espaços de normatização, padronização de procedimentos e consolidação de parâmetros deontológicos, dada a proximidade de tais instrumentos com a vida profissional dos fotojornalistas.

Como indicado por hipótese, seria de se esperar que, em tais espaços, as controvérsias estivessem coalescendo e construindo novos parâmetros deontológicos, ajustados às novas possibilidades e às novas exigências de uma tecnologia que teve amplos efeitos sobre o campo. Em síntese, nesses espaços estaria em gestação uma nova ordem deontológica, padronizando o comportamento dos profissionais ligados à fotografia jornalística, tornando, dessa forma, mais criterioso o processo de apreensão e construção da informação visual.

Antes da análise dos conteúdos desses documentos, procedemos à apresentação dos espaços em que eles foram elaborados, sinalizando a importância dessas instituições para o campo profissional fotojornalístico.

6.1 MANUAIS DE REDAÇÃO

Ao iniciarmos nossa pesquisa sobre manipulação nas fotografias documentais, já em um primeiro levantamento, percebemos a grande quantidade de casos de manipulação envolvendo importantes veículos de comunicação. Desde a famosa capa da *National Geographic*, de 1982, em que se alterou a distância das pirâmides do Egito, inúmeros jornais, agências de notícias e revistas têm sido flagradas por leitores, e mesmo por profissionais da área, manipulando digitalmente fotografias. Algumas dessas empresas de comunicação são de grande representatividade no meio, o que tem, cada vez mais, suscitado desconfianças do público leitor em relação à credibilidade das informações produzidas por esses veículos.

Importantes empresas de comunicação do *mainstream*, tais como as agências de notícias Reuters e a Associated Press; as revistas *Time*, *The Sun*, *The Economist*; *Newsweek*, *Nature* e *Veja*; os jornais *The New York Times*, *USA Today*, *Washington Post*, *Le Figaro*, *Sunday Times*, *Los Angeles Times*, *Folha de S. Paulo* entre outros, têm-se justificado, nos últimos 30 anos, de diferentes formas, em relação às várias denúncias de manipulação fotográfica veiculadas na mídia. Em grande parte, as justificativas tentam abrandar a gravidade das denúncias, alegando, por exemplo, de que se trata de alterações que não prejudicam o valor da notícia; ou que a intenção foi apenas de tornar a imagem mais atrativa; ou mesmo de que determinado corte foi necessário para a foto melhor se adequar ao *layout* da revista. Por outro lado, muitos desses casos têm levado à demissão sumária do repórter envolvido, trazendo vergonha e, por vezes, a execração pública do acusado.

O caso de maior repercussão, nos últimos anos, foi o de Brian Walski, em 2003, demitido do *staff* do jornal *The New York Times*, por ter combinado duas fotografias para produzir uma terceira, a de um cidadão iraquiano preso durante a invasão americana no Iraque¹⁹³. Assim como Brian Walski, um premiado e experiente fotógrafo, outros profissionais de gabarito têm sofrido as mesmas consequências por, de alguma forma, terem sido flagrados manipulando suas fotos. Em 2006, o prestigiado fotógrafo Patrick Schneider, do *Charlotte Observer*, foi demitido por alterar a cor de um céu matinal em uma imagem

¹⁹³ Já comentado em nosso trabalho e disponível no Capítulo 1 desta tese.

contraluz de um bombeiro em plena ação¹⁹⁴ (FIGURA 46).

Figura 46 – Foto de Patrick Schneider (top da página). Segundo o editor Rick Thame, do jornal *Charlotte Observer*: “na foto original, o céu era cinza-amarronzado”¹⁹⁵



Fonte: NPPA. Disponível em: <<https://nppa.org/news/2160>>. Acesso em: 22 dez. 2015.

Em 2007, da mesma forma, Allan Detrich foi demitido do jornal *The Blade*, após admitir ter manipulado não uma, mas setenta e nove fotografias publicadas na imprensa desde o começo daquele ano¹⁹⁶.

As agências de notícias também têm sofrido descrédito com as inúmeras denúncias de manipulação por parte de associados e *freelancers*. A Associated Press, em menos de dez

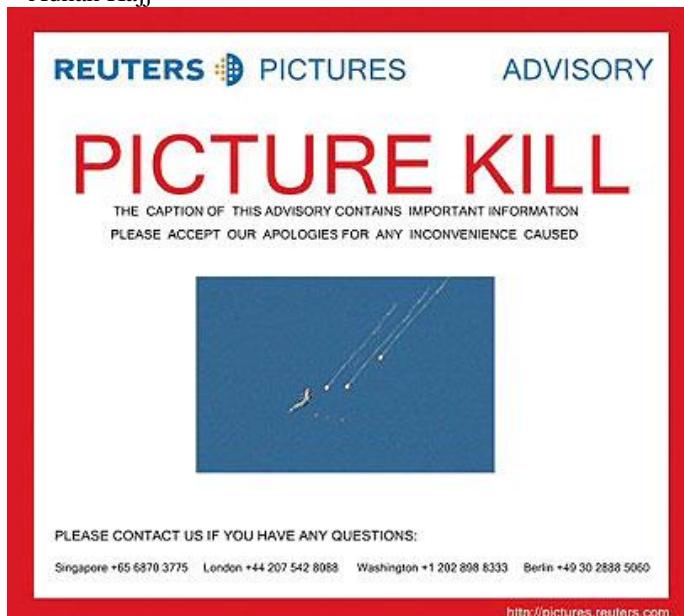
¹⁹⁴ Patrick Schneider já foi visto em nosso trabalho, no Capítulo 5, como tendo sido desclassificado de um concurso fotográfico por manipular uma outra foto. Este caso na íntegra pode ser acessado em Winslow (2006). Disponível em: <<https://nppa.org/news/2160>>. Acesso em: 14 out. 2015.

¹⁹⁵ “In the original photo, the sky in the photo was brownish-gray” Cf. Winslow (2006). Loc. cit.

¹⁹⁶ Cf. THE BLADE. Disponível em: <<http://www.toledoblade.com/frontpage/2007/04/15/A-basic-rule-Newspaper-photos-must-tell-the-truth.html>> Acesso em: 14 out. 2015.

anos, teve que afastar dois de seus fotógrafos, o argentino Miguel Tovar (ZHANG, 2011)¹⁹⁷ e o vencedor do prêmio *Pulitzer*, Narciso Contreras (GARRATT, 2014)¹⁹⁸, por terem ambos manipulado fotos. Os profissionais não só foram demitidos da *AP* como tiveram todos os seus arquivos removidos do banco de imagens da agência – no caso de Contreras, foram aproximadamente 500 fotografias que estavam disponíveis comercialmente. Na mesma direção, a *Reuters* demitiu o fotógrafo libanês Adnan Hajj (LAPPIN, 2006)¹⁹⁹, que teve todas as suas fotos retiradas do banco de imagens da agência, por ter manipulado, em momentos diferentes, duas de suas fotos distribuídas pela *Reuters*. A agência ainda publicou um aviso internacional de *recall* (FIGURA 47), anexado a uma declaração de repúdio por parte de seu editor global de imagens, Tom Szlukovenyi: “Não há violação mais grave dos padrões da *Reuters* do que a manipulação deliberada de uma imagem” (apud LAPPIN, 2006)²⁰⁰.

Figura 47 - A *Reuters* recolheu todas as fotografias de Adnan Hajj



Fonte: LAPPIN (2006). Loc. cit.

¹⁹⁷ Cf. Peta Pixel. Disponível em: <<http://petapixel.com/2011/07/12/ap-sacks-photographer-for-cloning-his-shadow-out-of-an-image>>. Acesso em: 15 out. 2015.

¹⁹⁸ Cf. Daily Mail Online. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2544662/Pulitzer-Prize-winning-photographer-fired-admitting-doctored-Syrian-war-rebel-picture-photoshopping-camera-original-image.html>>. Acesso em: 15 out. 2015.

¹⁹⁹ Cf. Lappin (2006). Disponível em: <<http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3287774,00.html>>. Acesso em: 15 out. 2015.

²⁰⁰ “There is no graver breach of Reuters standards for our photographers than the deliberate manipulation of an image” (LAPPIN, 2006). Loc. cit.

Foi pela constatação da enorme quantidade de jornais e de fotógrafos de imprensa, denunciados e punidos por adulterarem o conteúdo de suas fotografias nos últimos 30 anos, que fomos levados a pesquisar o que vem sendo dito nos manuais de redação e livros de estilo dos principais veículos de comunicação de alguns países dos continentes americano e europeu. Procuramos analisar como, e se, estão sendo orientados seus profissionais de imagem em relação ao perigo das manipulações digitais. A tarefa acabou sendo mais difícil do que imaginávamos, pois grande parte dos veículos de comunicação não disponibiliza para o público seus instrumentos normatizadores. Outros sequer têm tais instrumentos, adotando em geral as normas de manuais e livros de estilo já consagrados e disponibilizados no mercado, tais como o manual da *Folha de S. Paulo* ou os livros de estilo da *Associated Press* ou do jornal *El País*.

6.1.1 Da autorregulação à transparência

O jornalismo, no decorrer dos séculos, vem passando por várias e distintas fases e formatos. Segundo o pesquisador Jorge Pedro Sousa (2008), não há um consenso sobre sua gênese; alguns autores acreditam que o fenômeno exista desde a Antiguidade.

Marques de Melo, ao reconstituir o itinerário percorrido pelo jornalismo, divide-o em três momentos: Pré-jornalismo, Jornalismo e Pós-jornalismo. Para o autor, esses momentos dariam conta dos “impasses nutridos pelas sociedades onde as crises germinam, florescem, murcham e se complicam” (2012, p.166).

O Pré-jornalismo se faz representar “no século XV por duas modalidades de relatos dos fatos: a carta e o cordel. No século XVI, pelo catecismo e pelas cartilhas” (MARQUES DE MELO, 2012, p.167).

O segundo momento, do Jornalismo, despontaria somente no século XVII, com o advento da imprensa e com as denominadas “gazetas”, consideradas os primeiros jornais com conteúdo “eminentemente jornalístico”. Periódicas e datadas, essas gazetas tratavam dos mais variados assuntos (guerra, política, comércio) e eram compostas de textos simples, para um maior acesso da população, em grande parte semianalfabeta (SOUZA, 2008).

Entretanto, foi somente no século XIX, quando começaram a desaparecer as iniciativas isoladas de jornais panfletários, que o jornalismo passou a ganhar *status* de

profissão. Com a consolidação do capitalismo, a revolução industrial e a expansão da alfabetização a uma população cada vez mais urbana, entre outros fatores, o jornalismo ganhou o impulso necessário em direção ao formato que veio a predominar durante o século XX. Para Marques de Melo (2012), foi a partir de fins do século XIX que se deu o terceiro momento, o do Pós-jornalismo, ancorado na revolução tecnológica, que permitiu disseminar informações através de outros suportes como o cinema, o rádio e a televisão.

Entretanto, o jornalismo que se desenvolveu nos finais do século XIX e princípios do século XX, além de tender ao sensacionalismo, colocava-se nitidamente a serviço da promoção de carreiras políticas, de partidos políticos e de interesses pessoais; multiplicaram-se as situações de duvidosa moralidade e abuso de poder e denúncias de corrupção começaram a surgir, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. Logo se impôs, no seio dos profissionais, a necessidade de criar certos parâmetros éticos e deontológicos que viessem a reger o comportamento dos jornalistas.

Então, em princípios do século XX, começaram a surgir os *quality papers*²⁰¹ e, com eles, os primeiros “manuais de jornalismo”²⁰²: “‘Pour devenir journaliste’, de Vincent Jamati, de 1906, e ‘Comment on devient journaliste’, de André Guérin, em 1910, são alguns exemplos” (FIDALGO, 2006, p.105). Tais publicações tratam das qualidades essenciais que se exige de um jornalista. Mas só em 1935, ainda na França, é que se estabelece o primeiro “estatuto profissional de jornalista”, trazendo, enfim, um pouco mais de segurança à profissão, propondo alguns princípios básicos de moralidade e, de alguma forma, disciplinando mais a atuação dos profissionais de imprensa.

O sucesso do jornalismo em fins do século XIX e o aumento do fluxo de notícias e das tiragens, em função do surgimento de novos dispositivos tecnológicos (cabos submarinos, o telégrafo, o telefone), determinam o aparecimento de uma infinidade de jornais espalhados por todo o globo. Acirra-se a concorrência, as tiragens ultrapassam a casa dos milhões de exemplares diários, tornando-os baratos, e as novas técnicas de produção da notícia (*design*

²⁰¹ O sensacionalismo e o “amarelismo” (*yellow journalism*) de alguns jornais levaram parte do público estadunidense e europeu a se voltar para os jornais de elite ou os chamados *quality papers*. O culto à objetividade e o rigor informativo tornaram-se a marca distintiva desses jornais (SOUZA, 2004a).

²⁰² Para alguns estudiosos, foi Tobias Peucer, um erudito alemão, e o professor L. Adam Rechenberg, em uma tese doutoral apresentada para a Universidade de Leipzig em março de 1690, intitulada *De Relationibus Novellis (Relações e Relatos de Novidades ou Relatos Jornalísticos)*, segundo o tradutor Paulo da Rocha Dias), os primeiros a falar das qualidades éticas e técnicas que deve ter quem escreve para jornais. Assim sendo, Peucer, “pode ser considerado como o autor do primeiro manual de jornalismo do mundo” (SOUZA, 2004c, p.10; MARQUES DE MELO, 2003, p.180).

mais limpo, pirâmide invertida, fotos maiores) deixam as informações mais palatáveis e acessíveis ao cidadão comum. Esses e outros fatores econômicos e políticos incitam os jornais a procurarem cada vez mais por um estilo próprio, que o caracterize e o diferencie dos demais concorrentes.

Para além dos tratados de retórica do século XIX, considerados ainda muito superficiais, prescrevendo meras generalidades²⁰³, segundo Salaverria (1997), o primeiro manual moderno sobre redação jornalística foi publicado em 1886, escrito por Robert Luce e intitulado *Manual for Editors, Reporters, Correspondents, and Printers*. Porém, como observa o autor, dois manuais – o *Steps Into Journalism: Helps and Hints for Young Writers* e *Practical Journalism*, redigidos por Edwin L. Shuman, em 1894 – são frequentemente citados como os primeiros manuais modernos de redação jornalística, talvez pela importância dos textos escritos por Shuman (SALAVERRIA, 1997, p.6).

Graças a estas duas obras, com grandes semelhanças entre si, este autor é considerado o verdadeiro fundador dos manuais de jornalismo em sua versão moderna. Na verdade, em ambos os manuais são finalmente explicitados todos os tópicos associados ao estilo jornalístico moderno: a estruturação de informações de acordo com um *lead* e a um corpo de notícias, a utilização do formato de pirâmide invertida, [...] a regra dos cinco Ws, e prosa de corte objetivista. Muitos dos manuais que são publicados hoje guardam abundantes semelhanças com as duas obras deste autor.²⁰⁴ (LOPES, 2012, p.114).

No Brasil, o primeiro esforço em sistematizar normas de escrita nas redações deu-se em 1929, com o chamado *placard*, uma pequena folha de papel que Gilberto Freire afixava no mural da redação do jornal *A Província*, de Pernambuco, com um conjunto de regras e cuidados no redigir. Freire antecipou em mais de cinquenta anos as orientações dos modernos manuais como os da *Folha de S. Paulo*²⁰⁵ e do *Estadão* (VIZEU, 2008).

O primeiro manual de redação jornalística a surgir formalmente no Brasil foi o do

²⁰³ Escrito em 1871, o *Manual of Composition and Rhetoric*, do professor John Hart, por exemplo, dedicava-se apenas a caracterizar os principais gêneros do jornalismo e a algumas recomendações estilísticas (SALAVERRIA, 1997, p.3).

²⁰⁴ “Gracias a estas dos obras, con grandes similitudes entre sí, se considera a este autor el verdadero fundador de los manuales de periodismo en su versión moderna. En efecto, en ambos manuales aparecen por fin de manera explícita todos los tópicos asociados al estilo periodístico moderno: la estructuración de las informaciones de acuerdo a un lead y a un cuerpo de la noticia, el empleo del formato en pirámide invertida, [...] la regla de las cinco uves dobles, y la prosa de corte objetivista. Muchos de los manuales que se publican en la actualidad guardan abundantes similitudes con las dos obras de este autor”.

²⁰⁵ A primeira edição do manual da *Folha de S. Paulo*, por exemplo, é de 1984. Já o primeiro manual do jornal *Estado de S. Paulo* foi lançado apenas nos anos 1990.

Diário Carioca, em 1950, no Rio de Janeiro. “Neste jornal foram introduzidos por Danton Jobim e Pompeu de Souza três importantes elementos oriundos do jornalismo norte-americano: o *lead*, o Manual de Redação e o *copy desk*” (AGOSTINHO; LANNES, 2008, p.4). Tratava-se de um folheto de apenas 16 páginas, intitulado *Regras de Redação do Diário Carioca*, em que se sistematizavam algumas técnicas do jornalismo norte-americano.

Percebemos, logo no princípio dessa fase da pesquisa empírica, que não existe uma nomenclatura homogênea no que se refere aos instrumentos normatizadores. O que conhecemos no Brasil como “Manual de Redação” tem inúmeras outras denominações, a depender do veículo de comunicação e do país de origem. Encontramos, por exemplo, em português: Regras de Redação, Livro de Redação, Livro de Estilo, Manual de Estilo, Código Deontológico, Guia de Ética, Manual de Jornalismo, Guia de Autorregulamentação; em espanhol: *Libro de Estilo*, Manual de Estilo ou Normas de Estilo; em inglês: *Style Book* (ou *stylebook*), *Statement of News Values and Principles*, *Editorial Ethics Policy*, *Editorial Guidelines*, *Editorial Code of Conduct*, *Newsroom Ethics Policy*, *Principles of Ethical Conduct for Newsrooms*, *Statement of Journalistic Ethics*, *Ethics Code*, *Newsroom Code*, *Editorial Standards*, *Guidelines for Professional Conduct*, *Style Manual*, entre outras denominações²⁰⁶. O importante é salientar que, mesmo com as diferentes terminologias, a intenção de compilar e transmitir normas e padrões do estilo jornalístico e, portanto, padronizar e orientar estilo, comportamento e atitudes dos jornalistas de um veículo, segue sendo a mesma.

Nessa miscelânea terminológica foram se formalizando as normas a serem adotadas pelos vários veículos de comunicação e que, agora, passam a funcionar como “leis” para jornalistas, editores e fotógrafos, uma vez que tais manuais acabam por se constituir em uma forma de autorregulação da profissão²⁰⁷. Algumas dessas regras são gerais, válidas para todo o meio jornalístico; outras, mais específicas, determinam o estilo particular de cada periódico. Inicialmente, esses manuais de redação se preocupavam apenas em definir normas gramaticais, estilos de escrita, orientando seus profissionais no sentido de serem claros na redação de suas matérias e, assim, facilitando o entendimento da notícia para o leitor. Da mesma forma, buscavam, além da legibilidade, uma unidade e identidade textual, como lembra Sergio Vilas Boas (1996, p.40), “racionalizar e padronizar são formas de tornar

²⁰⁶ Neste trabalho, optamos por adotar uma denominação única: “manual de redação” para nos referirmos aos mais diversos instrumentos normatizadores da prática jornalística encontrados ao longo da pesquisa.

²⁰⁷ Por vezes os manuais são acusados de limitar e controlar demais o trabalho dos jornalistas. Não pretendemos, neste trabalho, entrar no mérito dessas discussões.

criterioso o processo de informação. Sem critérios, a prática de informar se tornaria confusa, redundante e discutível”.

Os manuais de redação vêm para responder às necessidades do jornalismo moderno de dispor de instruções rígidas que ajudem a tornar eficaz a mensagem informativa.

[...] atendiam, por um lado, à necessidade de generalizar procedimentos de técnica de redação que estavam sendo adaptados de modelos estrangeiros; de outro, à ausência de critérios estabelecidos para solução de muitos problemas ortográficos, desde o uso de maiúsculas até a grafia de nomes escritos com ideogramas ou em alfabeto não-latino: chinês, japonês, russo, hebraico, árabe, etc. (LAGE 1999, p.50)

Não demora muito e os manuais saem da circulação interna e limitada às redações jornalísticas e começam a ser vendidos em livrarias e bancas, passam a ser usados também nas instituições de ensino e se tornam fonte de consulta para a gramática, sistematizando a linguagem e ditando padrões linguísticos, transformando-se em mediadores entre as diversas vozes que constituem os espaços públicos. Ao publicizar suas normas e padrões de estilo, de comportamento e atitudes dos seus profissionais e ao divulgar sua política redacional e sua ideologia, as empresas jornalísticas estabelecem uma espécie de contrato com o seu público, dando a este maior poder de vigilância e cobrança. Em contrapartida, auferem-se uma imagem pública de qualidade e prestígio, passando maior credibilidade e, sendo assim, tendo uma maior aceitabilidade por parte da audiência.

Os manuais mais recentes têm incorporado, progressivamente, às novas edições, regras do âmbito da ética e da deontologia. Se, em alguns códigos publicados, apenas se reafirmam princípios já conhecidos e estabelecidos para uma ética jornalística, em outros se têm pormenorizado esses princípios, adaptando-os a uma “nova deontologia” decorrente das possibilidades abertas no século XXI pela tecnologia digital. Para além das normas de tratamento da informação, das questões de natureza linguística e estilística, das considerações legais e das regras de conduta dos jornalistas, os manuais de redação têm se deparado com a necessidade de reformulação, para se adaptarem às novas funções e desafios éticos impostos aos meios nesse novo contexto. Os manuais de redação têm um caráter de obra inconclusa, aberta e dinâmica, em função das próprias mudanças que se produzem no âmbito da comunidade linguística à qual se dirigem e a que pertencem; e em função dos efeitos produzidos pelas transformações tecnológicas de cada período.

Em nome de uma relação de transparência com os seus leitores, os manuais têm cada

vez mais se aprofundado e detalhado pedagogicamente as normas deontológicas que agora regem a prática, nesse novo ambiente caracterizado por inéditas formas de transmissão, distribuição e produção da notícia.

Os livros de estilo para a internet devem ser concebidos como ferramentas capazes de conferir coesão e unidade aos conteúdos publicados por um meio online. Da mesma forma, devem outorgar ao meio uma idiosyncrasia ou identidade que será útil tanto a um nível comunicativo (eficiência das mensagens difundidas) a partir do ponto de vista do prestígio e credibilidade que o próprio meio online possui com o usuário. Estes aspectos (necessidade de conferir coesão, por um lado; e a importância de dotar o meio de uma ‘personalidade’, por outro) aparecem já como pontos de referência dos livros de estilo tradicionais. No entanto, no cenário online adquirem uma importância maior²⁰⁸. (CALVO, 2009, p.280-281)

A intenção das empresas jornalísticas em manifestar um aspecto de transparência surge com maior intensidade à medida que o descrédito no jornalismo aumenta. Os inúmeros casos de manipulação fotográfica que, nos últimos 15 anos, vêm sendo constantemente denunciados nos mais diversos meios de comunicação exigem um posicionamento mais claro e transparente por parte dos veículos. Disponibilizar as exigências de postura ética demandadas nas práticas jornalísticas de seus profissionais garante, até certo ponto, uma relação de diálogo e de proximidade com o público, reafirmando o contrato de credibilidade estabelecido com o leitor²⁰⁹. Como afirma Philip Meyer, “o trabalho jornalístico tanto deve ser ético quanto deve parecer ético” (1989, p.27), caso contrário, a confiança do público, inevitavelmente, ficará abalada.

As regras que definem o jogo da notícia precisam ser objeto de discussão e avaliação públicas, constituindo uma forma de reforçar a credibilidade, capital simbólico dos jornais e peça fundamental na constituição do jornalismo. A possibilidade de acompanhamento

²⁰⁸ “Los libros de estilo para Internet deben ser concebidos como herramientas capaces de conferir cohesión y unidad a los contenidos publicados por un cibermedio. Del mismo modo, tiene que otorgar al medio una idiosincrasia o identidad que será de utilidad tanto a nivel comunicativo (eficiencia de los mensajes difundidos) como desde el punto de vista del prestigio y credibilidad que el propio cibermedio poseerá entre los usuarios. Estos aspectos (necesidad de otorgar cohesión, por un lado; y la importancia de dotar al medio de una «personalidad», por otro) aparecen ya como puntos de referencia de los libros de estilo tradicionales. No obstante, en el escenario on-line adquieren una importancia mayor”.

²⁰⁹ O livro de estilo do jornal *Público*, de Portugal, por exemplo, já em sua apresentação, afirma peremptoriamente que ele “vincula o jornal e os seus jornalistas a princípios éticos e normas técnicas *mais restritos* do que os definidos pelo Código Deontológico do Jornalista e nos manuais de jornalismo” (grifo nosso). Cf. Livro de Estilo. *Público*. Disponível em: <http://static.publico.pt/nos/livro_estilo/02-apresentacao.html>. Acesso em: 14 out. 2015.

constante, por parte do leitor, das mudanças ocorridas nos jornais e em seus manuais legitima e confere materialidade a essa relação de confiança, sedimentando as relações estratégicas que dão forma ao campo. Daí a preocupação dos jornais em não apenas disponibilizar questões estilísticas, mas dedicar espaço também para os procedimentos de apuração e edição (CONCEIÇÃO, 2010).

Buscando sistematizar o que dizem os manuais brasileiros, Mônica Caprino apresenta um resumo de suas principais funções e objetivos:

- a) compilar e transmitir normas e padrões do estilo jornalístico, voltado principalmente para jovens jornalistas;
- b) padronizar normas de estilo do veículo específico;
- c) orientar o comportamento e as atitudes de jornalistas de um veículo;
- d) transmitir e divulgar a ideologia da empresa jornalística (ou política editorial) para jornalistas e leitores;
- e) divulgar o nome do jornal junto ao grande público, servindo de instrumento de marketing;
- f) estreitar sua relação com o leitor, estabelecendo uma espécie de contrato, pelo qual poderá ser cobrado;
- g) substituir parcialmente as gramáticas, principalmente na função de consulta de dúvidas. (2002, p.101)

Portanto, o objetivo da pesquisa empírica focada nos manuais de redação ou livros de estilo é o de levantar no conteúdo desses manuais se existem e quais seriam as normas que têm regulado a atuação de fotógrafos e editores; de observar se realmente há uma preocupação das empresas em orientar o comportamento e a atitude de seus fotojornalistas em relação aos problemas éticos que advêm da manipulação digital fotográfica.

Esse levantamento permite que tenhamos uma visão mais precisa e nos auxiliará na verificação de nossa hipótese – de que certas normas e diretrizes de atuação relacionadas ao desempenho do fotojornalista e sua relação com os critérios de “exatidão, verdade e objetividade” existem na prática e podem ser buscadas, coletadas e agregadas, indicando, dessa forma, qual é o “estado da arte” no que se refere a uma deontologia da imagem digital de notícia.

6.1.2 Metodologia

Nosso percurso metodológico parte de uma primeira dificuldade: a delimitação do *corpus*. Percebemos, já no começo de nossa investigação, que seria muito difícil ter acesso a

alguns manuais de redação, uma vez que muitos jornais não têm esse instrumento e outros, mesmo adotando um manual, não o disponibilizam para o público leitor, apenas para consulta interna da redação. Somam-se a isso o tempo e os recursos disponíveis para a pesquisa, que tornava inviável uma análise desses instrumentos normatizadores *in loco*.

Primeiramente, em nosso recorte metodológico, buscamos definir quais países, além do Brasil, formariam o conjunto de nossa investigação. Levamos em conta alguns aspectos, tais como potencial e tradição jornalísticos; representatividade política e geográfica; e proximidade linguística e cultural. Do continente americano selecionamos o Brasil, a Argentina e os Estados Unidos; da Europa, a França, Portugal, Espanha e a Inglaterra.

Como a quantidade de empresas jornalísticas em alguns desses países é grande, recortamos mais a nossa amostra, buscando jornais, revistas e agências de notícias que, apesar de sua tradição no campo, também disponibilizassem seus produtos na web. Além dessa característica, buscamos veículos noticiosos de renome (em função da tiragem e abrangência), com potencial de influenciar outras publicações e que disponibilizassem, de alguma forma, ao público em geral, seus manuais ou livros de estilo. Essa disponibilização pública se justifica, uma vez que, segundo acreditamos, tais instrumentos normatizadores devem funcionar também como interlocutores entre o jornal e a sociedade, procurando, cada vez mais, vender credibilidade ao publicizar suas normas consuetudinárias. Entendemos que, nessa fase de mudanças de paradigma, em que o jornalismo tem vivido um momento de maior suspeição, dar maior transparência, disponibilizando ao público o conteúdo dos seus manuais, seja de forma impressa ou online, só tende a agregar um maior valor e confiabilidade ao campo.

Observamos, já no início de nossa exploração, que no Brasil, por exemplo, são muito poucos os jornais que disponibilizam seus manuais para o público. Na verdade, só existem no mercado de livros três manuais de redação jornalística, o da *Folha de S. Paulo*, o do *Estado de S. Paulo (Estadão)* e o do jornal *Zero Hora* – sendo a última edição deste último datada de 1994. Também tivemos acesso aos manuais de dois conglomerados de mídia, o do grupo *RBS (Rede Brasil Sul de Comunicação)* que, dentre vários veículos de comunicação, tem os jornais *Zero Hora, Diário Gaúcho, Diário Catarinense, Jornal de Santa Catarina* e *A Notícia*; e o das *Organizações Globo*, que abrange todos os veículos que pertencem a esse conglomerado.

Convém observar que ambos os manuais analisados por nós, o da *RBS (Guia de Ética e Autorregulamentação Jornalística)* e o das *Organizações Globo (Princípios Editoriais)*, não se configuram propriamente como manuais de redação ou livros de estilo. Dedicam-se quase que unicamente a divulgar suas bandeiras institucionais, dando ênfase aos seus princípios

éticos e à sua linha editorial, listando uma série de posturas que devem ser adotadas por seus profissionais em serviço – “posturas estas que estão contempladas no ‘Código de Ética dos Jornalistas Brasileiros’ de maneira ampla e que servem, neste caso, para que se alcance a isenção e a qualidade das empresas do grupo” (COUTINHO; QUEIROZ, 2013, p.8).

Nossa busca na web por manuais de redação nos jornais online aqui no Brasil foi extremamente frustrante e infrutífera. Consultamos os sites dos principais jornais de 14 estados brasileiros²¹⁰ e o único jornal online que disponibiliza seu manual de redação (*Diretriz Ética e Código de Conduta*) para o leitor é o *Jornal do Commercio* de Pernambuco, um dos primeiros do Brasil a ter manual de redação. Infelizmente, mesmo em tempos de maior transparência, a maioria dos jornais online no Brasil não se preocupa em divulgar seus instrumentos normatizadores.

Consultando diretamente alguns desses jornais, como o *Correio** e o jornal *A Tarde*, ambos baianos, recebemos o argumento de que esses jornais não mantêm um manual de redação próprio, geralmente utilizando os manuais da *Folha de S. Paulo* ou do *Estadão*. Os jornais online como, por exemplo, o *Jornal de Santa Catarina* ou o jornal *Extra* do Rio de Janeiro, que pertencem respectivamente à RBS e às *Organizações Globo*, tal como outros veículos associados, em geral disponibilizam *links* que remetem diretamente para os princípios editoriais dessas duas grandes redes, mas não têm um manual próprio.

Diferentemente, nos Estados Unidos, quase todos os principais jornais do país disponibilizam seus instrumentos normatizadores e o fazem de várias formas – impressos para venda, em PDF ou em *links* em seus jornais online. No caso desse país, optamos por investigar apenas cinco dos que consideramos seus principais jornais, além de uma agência de notícias, a *Associated Press* (AP), por ser referência internacional. Incluímos também na análise, apesar de não se tratar de um jornal de grande expressão nacional, o *San Jose Mercury*, por ter sido o primeiro jornal do mundo a ter uma edição online. A opção por esse recorte reducionista foi principalmente para que não houvesse um desequilíbrio muito acentuado entre o número de jornais pesquisados nos EUA e os de outros países investigados. Assim, dos EUA foram selecionados os jornais *USA Today*, *The Washington Post*, *The New York Times*, *San Jose Mercury* e *Los Angeles Times*, além da mencionada agência de notícias *Associated Press*.

²¹⁰ Consideramos a lista dos 50 principais jornais brasileiros de 2014, publicada pela Associação Nacional de Jornalistas (ANJ). Disponível em: <<http://www.anj.org.br/maiores-jornais-do-brasil>>. Acesso em: 2 set. 2015.

Da Argentina escolhemos os dois principais jornais do país, o *Clarín* e o *La Nación*; ambos mantêm um manual de redação impresso e disponível para venda, mas não acessível em seus respectivos sites. Da Inglaterra, selecionamos os jornais *The Guardian* e *The Telegraph*, a corporação *British Broadcasting Corporation* (BBC) e também uma agência de notícias, a *Reuters*. Da França, encontramos referências disponíveis de apenas um manual de redação, o do jornal *Le Monde*. Em Portugal selecionamos o diário desportivo *Marca*, o jornal *O Público* e uma agência de notícias, a *Agência Lusa*. Da Espanha, três importantes jornais do país disponibilizam seus manuais de redação, o *El Mundo*, o *El País* e o *La Vanguardia* – estes dois últimos são considerados referência para muitos outros jornais espanhóis e seus manuais têm versão impressa, para venda, e em PDF. Incluímos também duas revistas – a *Time* e a *National Geographic* – e a *Editora Abril*, responsável pela publicação de inúmeras revistas no Brasil.

Ao todo foram pesquisados 30 instrumentos normatizadores de 27 empresas jornalísticas de sete países. Três dessas empresas, a *AP (Statemat of News Values and Principles)*, o jornal *The New York Times (Guidelines on Integrity)* e o jornal *The Telegraph (Style Book)*, também disponibilizam, além do manual de redação, outra versão normatizadora que, no jornal *NY Times* é chamada de *A Handbook of Values and Practices for the News and Editorial Departments*, na agência *AP* é denominada *Stylebook* e no jornal *The Telegraph* de *Editorial Guidelines*. Tais publicações – assim como os manuais – fazem referência a padrões, normas, guias de conduta e estilo, princípios editoriais, éticos etc., razão pela qual foram incluídas na análise.

Da mesma forma como procedemos em nossa investigação das regras dos concursos de fotografia documental, depois de selecionado o *corpus* de trabalho nos propusemos a examinar cada um dos manuais de redação, buscando identificar, em suas normas, não apenas referências relativas ao emprego da manipulação digital na fotografia, mas também diretrizes de comportamento dos profissionais (fotógrafos e editores) diante das possibilidades que a edição fotográfica digital oferece, além de possíveis permissões e restrições referentes às técnicas de edição fotográfica.

Para isso, utilizamos dois quadros de pesquisa – no primeiro deles (QUADRO 5), foram levantadas todas as principais observações textuais encontradas nesses manuais sobre manipulação digital de imagens. Frases como: “Zero Hora não manipula, distorce, apaga ou

corrige fotografias no todo ou em parte”²¹¹; “La manipulación de imágenes abarca una serie de técnicas, cuyo objetivo es mejorar la calidad de reproducción de la fotografía periodística [...]”²¹²; “Digitally enhanced or altered images, montages and illustrations should be clearly labeled as such”²¹³; “Queda prohibida toda manipulación de las fotografías que no sea estrictamente técnica [...]”²¹⁴ etc. Essas observações aparecem em quase todos os manuais e colocá-las em um quadro de referência nos ajudou a entender melhor quais os posicionamentos normativos dessas empresas em relação ao fenômeno das manipulações digitais no meio jornalístico e se existe alguma orientação clara e tangível a respeito disso.

No outro quadro (QUADRO 6), adotamos a mesma grade de análise utilizada anteriormente, no **Quadro 3** do Capítulo 5, que analisa as normas dos concursos de fotografia. Consiste em uma lista de intervenções digitais possíveis através de programas de edição. A intenção principal deste **Quadro 6** é apontar quais são as técnicas mais citadas nos manuais de redação (impressos ou online), quais são as que têm uma porcentagem maior de aceitação pelas empresas jornalísticas e quais as que definitivamente constituem violação ética da profissão, segundo as normas estabelecidas nesses manuais.

6.1.2.1 Quadro de referências textuais

Em nossa pesquisa, como vimos acima, analisamos ao todo 30 instrumentos normatizadores de diferentes veículos de comunicação, 24 dos quais (80%) apresentaram um capítulo ou pelo menos uma parte dedicada à fotografia e/ou a manipulação digital de imagens. Os outros seis instrumentos de normatização analisados e que não falam em manipulação digital de imagens e, portanto, não estão computados em nenhum dos dois quadros, são o *Manual de Redação e Estilo* do Estado de S. Paulo, os *Stylebooks* da Associated Press e do jornal *The Telegraph*, o *Handbook of Values and Practices for the News and Editorial Departments* do jornal *The New York Times*, o *Manual de Estilo* da Abril e os *Princípios Editoriais* das Organizações Globo.

²¹¹ *Manual de Ética Redacional e Estilo* do jornal Zero Hora.

²¹² *Manual de Estilo* do jornal Clarín.

²¹³ *Editorial Guidelines* do jornal The Guardian.

²¹⁴ *Manual de Estilo* do jornal El País.

No **Quadro 5**, colocamos em destaque as observações encontradas nesses manuais de redação, relacionadas a normas, avisos e ressalvas relativas ao comportamento dos profissionais quanto à manipulação digital de fotografias. Acreditamos que tais observações devem, ou pelo menos deveriam contribuir de forma significativa para demarcar eclarecer os limites da intervenção digital nas fotografias de cunho jornalístico, de alguma forma oferecendo para a classe de profissionais determinados critérios de atuação que possam nortear sua conduta ética. Convém ressaltar que as observações dos manuais cujas normas apenas apresentam procedimentos relativos à técnica estão computados em outro quadro (QUADRO 6).

Quadro 5 - Quadro de observações relativas à edição fotográfica nas normas dos manuais de redação

VEÍCULO ²¹⁵	OBSERVAÇÕES
Folha de S. Paulo	Fotomontagem: “Em geral, a Folha não publica. Quando a imagem montada for jornalisticamente relevante, pode ser publicada com a informação, na legenda, de que se trata de uma montagem” (p.71).
Zero Hora	Zero Hora não manipula, distorce, apaga ou corrige fotografias no todo ou em parte. p.17.
RBS	Os veículos da RBS não alteram ou distorcem imagens.
La Nación	Como norma esencial, el ambiente de la toma debe respetarse tal como es. [...] nunca se debe alterar la realidad en función de la estética o en la imaginación [...] sugiere que el periódico acostumbra a cambiar la realidad.
Clarín	La manipulación de imágenes abarca una serie de técnicas, cuyo objetivo es mejorar la calidad de reproducción de la fotografía periodística [...] Su utilización es legítima, siempre y cuando no se altere el contenido y la naturaleza de la foto. (p.120).
USA Today	We do not alter photographs beyond minimal adjustments of color or stage news photographs.
W.P.	Traditional darkroom techniques such as adjustment of contrast and gray scale are permitted. Mortises and photographs tipped at an angle should be avoided at all cost.
NY Times	Adjustments of color or gray scale should be limited to those minimally necessary for clear and accurate reproduction , analogous to the "burning" and "dodging" that formerly took place in darkroom processing of images .
AP	[...] The faces or identities of individuals must not be obscured by Photoshop [...] Minor adjustments in Photoshop are acceptable. These include cropping, dodging and burning, conversion into grayscale, and normal toning and color adjustments that should be limited to those minimally necessary for clear and accurate reproduction (analogous to the burning and dodging often used in darkroom processing of images) and that restore the authentic nature of the photograph.
BBC	no manipulation of the pictures.
The Guardian	Digitally enhanced or altered images, montages and illustrations should be clearly labeled as such.
Reuters	sub editors will be trained in the use of Photoshop by qualified Adobe; The Eye Dropper can be used on a neutral gray area to set colour. ; Camera Settings, in “standard”; Multiple-Exposure pictures must be clearly identified in the caption.
Le Monde	Ne pas user de méthodes déloyales pour obtenir [...] des photographies
El País	Queda prohibida toda manipulación de las fotografías que no sea estrictamente técnica

²¹⁵ Todos os veículos apresentados neste quadro de observações aparecem na ordem dos países pesquisados e estão devidamente referenciados na seção Apêndices.

	(edición periodística, eliminación de deterioros o corrección de defectos de revelado o transmisión). Por tanto, no se puede invertir una fotografía, ya se trate de paisajes, edificios o personas.
El Mundo	Las fotos sólo se podrán tratar para mejorar la calidad, nunca para forzar la información que aportan. En este sentido, no se podrán manipular para cambiar la orientación de las personas de derecha a izquierda o viceversa.
La Vanguardia	En las fotografías informativas está prohibido manipular la imagen más allá de los mínimos técnicos. Todo lo que suponga una distorsión de la realidad existente ante la cámara en el momento de tomar la fotografía es éticamente reprobable.
Público	Em todas as circunstâncias deve ser ponderada a diferença estética e ética entre uma imagem original e insólita e a facilidade da caricatura.
NatGeo	Do not alter reality on the finished image...
Time	News photos must never be altered without explanation. [...] readers should be so informed.

Fonte: Elaboração própria

6.1.2.2 Técnicas específicas de edição fotográfica

Nesse segundo quadro de análise (QUADRO 6), computamos as observações textualmente explícitas referentes às permissões e proibições do uso de determinadas técnicas de edição fotográfica, apresentadas nos manuais de redação analisados. Além disso, também computamos os procedimentos que não se encontram mencionados nas normas desses manuais, mas que constam de nossa lista. Optamos em adotar a metodologia empregada no **Quadro 3** (*Analizando técnicas específicas: permissões, interdições e ausências*), utilizada por nós no Capítulo 5, em que analisamos as regras dos concursos de fotografia. Das várias intervenções listadas e que se encontram discriminadas e caracterizadas no Glossário, apenas acrescentamos um procedimento a mais, o de “Rotacionar” a foto, técnica que consiste em inverter a fotografia horizontalmente para que esta se ajuste ao *template* da página²¹⁶. Esse procedimento não se encontra no **Quadro 3**, por simplesmente não ter sido citado em nenhum dos concursos por nós analisado.

Ao identificarmos nas normas dos manuais de redação, uma observação qualquer sobre uma determinada técnica de edição, fazímos sua entrada no quadro de avaliações (QUADRO 6). Se determinada técnica era citada textualmente como permitida, fazímos sua introdução no

²¹⁶ Técnica muito utilizada em jornais impressos para evitar que uma determinada pessoa registrada fotograficamente, a depender da diagramação da página, não ficasse olhando para fora do espaço físico do jornal, dessa forma induzindo o leitor também para fora da página. Este tipo de procedimento está associado à diagramação jornalística, perdendo sentido quanto colocado no contexto dos concursos, em que a fotografia é apresentada isoladamente.

referido quadro, com a letra “S”, significando que tal procedimento é plenamente aceitável para aquele veículo de comunicação. Caso a técnica de edição fosse citada como terminantemente proibida, lançávamos no quadro designando a interdição com a letra “N”, o que significa que esse artifício está claramente vetado por aquele determinado manual de redação. Para as técnicas listadas por nós como usuais, mas que não foram citadas nas normas de um determinado manual, usamos o símbolo “—”, dessa forma indicando ausência de observações sobre ela.

Quadro 6 - Analisando técnicas específicas de edição fotográfica

V. de Comunicação	Zero Hora	Clarín	USA Today	WP	NY Times	LA Times	AP	Reuters	El País	El Mundo	La Vanguardia
Alterações											
Corte	N	—	—	—	S	—	S	S	—	—	S
Brilho	—	—	—	S	—	S	S	S	S	—	S
Contraste	—	—	—	S	—	S	S	S	S	—	S
Remoção/adição	N	N	—	N	N	N	N	N	—	—	N
Nitidez	—	—	—	—	—	—	S	S	S	—	—
P&b	—	—	—	S	S	—	S	—	—	—	N
Saturação – COR	—	—	—	—	N	N	N	N	—	—	N
Curvas	—	—	—	—	—	—	—	N	—	—	—
COR	—	—	S	—	S	S	S	S	—	—	S
Dessaturação	—	—	—	—	—	—	N	N	—	—	—
Dodging	—	—	—	—	S	N	S	S	—	—	—
Burning	—	—	—	—	S	N	S	S	—	—	—
Reenquadramento	—	N	—	—	—	—	—	S	—	—	N
Clonagem	—	—	—	—	—	—	N	N	S	—	—
HDR	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Dupla exposição	—	N	—	—	—	—	—	S	—	—	—
Máscaras	—	—	—	—	N	—	N	N	—	—	—
Efeitos de filtro	—	—	—	—	—	—	N	N	—	—	—
Rotacionar	N	N	—	—	—	—	—	—	N	N	—
Arquivo RAW	—	—	—	—	—	—	—	S	—	—	—

Fonte: Elaboração própria

6.1.3 Analisando as informações obtidas

6.1.3.1 O Quadro 5

Analizando as observações apresentadas nos 24 manuais de redação que efetivamente mencionam a fotografia, pudemos perceber, de partida, que são poucos aqueles que realmente

se preocupam em sistematizar, em um capítulo à parte, as normas e procedimentos de atuação em relação às fotografias jornalísticas. Em geral essas informações aparecem sem muito destaque e em situação desproporcional se comparadas a outros itens de similar importância dentro de um manual. Entendemos que, quanto mais detalhadas e claras forem as normas e instruções de um manual, maior respaldo as empresas teriam frente às polêmicas relativas às manipulações fotográficas.

À exceção dos manuais empregados pelos jornais *Zero Hora*, *Clarín*, *Washington Post*, *El País* e *La Vanguardia*, e da agência *Reuters* – que apresentam um capítulo exclusivo e bem detalhado dos procedimentos e normas relativos à fotografia –, a maior parte dos instrumentos normatizadores analisados tem apenas recomendações sucintas, pouco claras e pouco abrangentes, relativas aos problemas da manipulação digital indiscriminada. Mesmo esses manuais considerados mais detalhados alertam, na maioria das vezes, para situações anteriores ao momento digital, em que as preocupações éticas e deontológicas estavam mais voltadas para situações como a construção da cena, coibindo fotos posadas (*stage*); para os cuidados em fotografar menores e para questões ligadas à invasão de privacidade.

Poucos são os manuais analisados que refletem uma maior preocupação com os problemas decorrentes da manipulação digital. Menos ainda os que efetivamente apontam peremptoriamente para as edições fotográficas interditas e lícitas ou que enunciam as diversas situações possibilitadas pela manipulação de imagens, posicionando-se claramente em relação a elas, de forma a que seus profissionais não tenham dúvidas sobre que posição tomar. Basta observar que somente 11 dos 30 instrumentos normatizadores analisados apresentam regras mais detalhadas, apesar de tímidas, como veremos no quadro seguinte (QUADRO 6).

Da mesma forma, ao analisarmos as normas de concurso no Capítulo anterior, vimos que muitas das referências à manipulação digital encontradas nesses manuais de redação tendem a ser ambíguas, sem especificar claramente os limites de certos procedimentos, podendo, dessa forma, ser alvo de interpretações dúbiais ou mesmo, a partir daí, criar constrangimentos para seus profissionais.

Quando se utilizam expressões como: “[...] el ambiente de la toma debe respetarse tal como es”²¹⁷; “We do not alter photographs beyond minimal adjustments of color [...]”²¹⁸; “Adjustments of color or gray scale should be limited to those minimally necessary for clear

²¹⁷ “O ambiente da tomada [fotográfica] deve ser respeitado tal como é” (jornal *La Nación*).

²¹⁸ “Nós não alteramos as fotografias para além dos mínimos ajustamentos de cor [...]” (jornal *USA Today*).

and accurate reproduction [...]”²¹⁹; “Queda prohibida toda manipulación de las fotografías que no sea estrictamente técnica [...]”²²⁰; “Em todas as circunstâncias deve ser ponderada a diferença estética e ética [...]”²²¹; e “Traditional darkroom techniques [...] are permitted”²²², corre-se o risco de abrir perspectivas que distam dos valores éticos apregoados pelas empresas, sem que o profissional perceba que está transgredindo os limites impostos pela ética da sua profissão.

Como pode estar claro para um jovem fotojornalista, “nativo digital”, por exemplo, quais eram efetivamente as técnicas de edição permitidas nos tempos analógicos do quarto escuro? Quais são esses “mínimos ajustes de cor”, quando um mínimo ajuste de cor na pele de O. J. Simpson²²³, ex-jogador de futebol americano, tornou-se um caso histórico de manipulação fotográfica no jornalismo? Da mesma forma, nos indagamos sobre o que seria “respeitar o momento de tomada da imagem”, se sabemos que, mesmo nos tempos analógicos, a maioria das imagens necessitava de ajustes técnicos e, por vezes, de cortes para se adequar ao *design* das páginas, ao *template* ou para que se pudesse inserir material publicitário?

Observações genéricas como “limitar-se ao mínimo necessário”, “não usar métodos desleais” ou mesmo “não distorcer a realidade” nos levam a crer que essas empresas partem do pressuposto de que seus profissionais já têm muito claros quais sejam esses “mínimos” ou quais técnicas de pós-produção utilizadas são consideradas leais ou desleais. Da mesma forma, falar simplesmente em “não alterar a realidade” é desconsiderar o que tem sido discutido academicamente, nos últimos anos, sobre a ideia de a fotografia ser um reflexo fiel e imparcial da realidade²²⁴. Como afirma André Rouillé, já na introdução de seu livro *A Fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*, “mesmo quando em contato com as coisas, o fotógrafo não está mais próximo do real do que o pintor trabalhando diante de sua tela” (2009, p.7). Um fotógrafo, com sua subjetividade, suas prescrições icônicas, seus valores estéticos e sua ideologia acaba por construir realidades que não necessariamente condizem

²¹⁹ “Ajustes da cor ou da escala de cinza devem ser limitados àqueles minimamente necessários para uma reprodução clara e precisa [...]” (jornal *New York Times*).

²²⁰ “Fica proibida toda manipulação de fotografias que não seja estritamente técnica [...]” (jornal *El País*).

²²¹ Jornal *Público*.

²²² “Técnicas tradicionais do quarto escuro [...] são permitidas” (jornal *Washington Post*).

²²³ Caso já abordado no Capítulo 1 desta tese, onde tratamos da história da manipulação.

²²⁴ Arlindo Machado, por exemplo, em *A Ilusão Espacular* (1984), apresenta uma série de razões pelas quais a fotografia não é “espelho do real”; em nosso capítulo sobre o Estatuto da Fotografia também apresentamos uma discussão mais clara sobre o assunto.

com aquela do acontecimento em si. O aspecto do real fixado pela fotografia é sempre o resultado de uma seleção arbitrária e apenas garante a existência de um referente amalgamado ao processo, fixando algum traço de veracidade, porém discrepante, em síntese, da realidade.

Achamos significativo o fato de a maioria dos jornais brasileiros não disponibilizar seus manuais de redação ou nem mesmo ter um instrumento dessa natureza. Mesmo os manuais de maior importância no Brasil, como o *Manual da Redação da Folha de S. Paulo*, o *Manual de Redação e Estilo do jornal Estado de S. Paulo* e os *Princípios Editoriais das Organizações Globo*, sequer fazem menção à manipulação digital de fotografias. O manual do *Estadão* nem ao menos fala em fotografia, assim como o das *Organizações Globo* – o que, de alguma forma, demonstra que os problemas ocasionados em todo o mundo, pelas denúncias de manipulação em fotografias jornalísticas e mesmo as punições aplicadas aos profissionais do campo, não entraram ainda na pauta dos grandes jornais brasileiros. Dos manuais brasileiros ao quais tivemos acesso, apenas o *Manual de Ética Redacional e Estilo* do jornal *Zero Hora*, cuja última edição data de 1994, fala literalmente, mesmo que de modo sucinto, de manipulação fotográfica, alertando: “Zero Hora não manipula, distorce, apaga ou corrige fotografias no todo ou em parte” (ZERO HORA, 1994, p.17).

Diferentemente dos jornais brasileiros, grande parte das empresas norte-americanas, inglesas, argentinas e espanholas pesquisadas aborda o problema da manipulação fotográfica. Algumas são taxativas e exibem suas preocupações, inclusive elencando em suas regras permissões e interdições relativas ao uso de determinadas técnicas de edição, como veremos na próxima parte deste capítulo (QUADRO 6). Outros jornais, apesar de categóricos em afirmar em suas normas que “no manipulation of the pictures”²²⁵; “Queda prohibida toda manipulación de las fotografías”²²⁶; “En las fotografías informativas está prohibido manipular la imagen”²²⁷; “News photos must never be altered”²²⁸, não se aprofundam em um maior detalhamento. Acabam, dessa maneira, também caindo em generalidades e ambiguidades, principalmente quando recomendam recorrer a “mínimos ajustes”, “tradicionais técnicas do quarto escuro” ou a “tratamentos só para melhorar a qualidade”. Alguns jornais limitam-se apenas a pedir que, caso as fotografias tenham sido de alguma forma alteradas em seu

²²⁵ “nenhuma manipulação das imagens” (*BBC, Editorial Guidelines*, 2015).

²²⁶ “Ficam proibidas todas as manipulações de fotografias” (*El País, Manual de Estilo*, 2002).

²²⁷ “Nas fotografias informativas está prohibido manipular de imagens” (*La Vanguardia, Libro de Redacción*, 2004).

²²⁸ “Fotos de notícia nunca devem ser alteradas” (*Time Inc. Editorial Guidelines*, 2012).

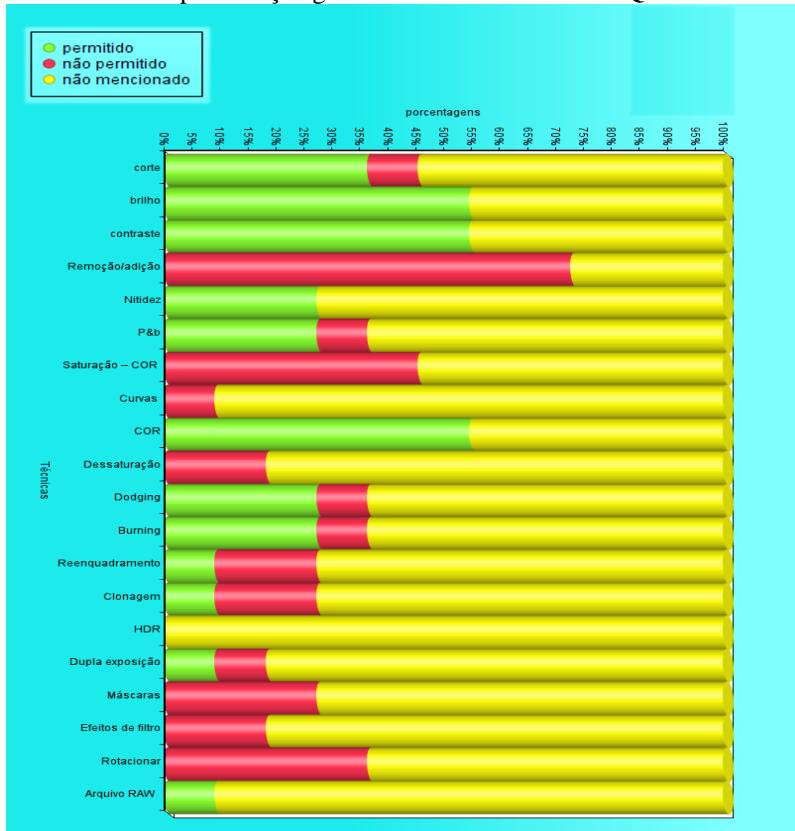
conteúdo, elas sejam claramente identificadas como tal.

Em síntese, o que apreendemos das informações analisadas no **Quadro 5** é que, mesmo sendo parcimoniosas e demandando, em nosso entender, um maior detalhamento, clareza e precisão, as normas relativas à manipulação fotográfica existentes nesses manuais de redação demonstram preocupação em alertar seus profissionais quanto aos problemas éticos decorrentes do uso indiscriminado dessas ferramentas de edição.

6.1.3.2 O Quadro 6

Para ajudar na visualização e para uma melhor compreensão dos dados obtidos, transpusemos os resultados do **Quadro 6** para um gráfico colorido, traduzido em porcentagens (GRÁFICO 2).

Gráfico 2 – Apresentação gráfica dos dados obtidos no Quadro 6



Fonte: Elaboração própria

Visualmente já é possível perceber o predomínio da cor amarela em nosso gráfico. Isso indica, como sinaliza a legenda, que mesmo os manuais de redação que se preocupam em relacionar certos procedimentos permitidos ou não (apenas 36,6%, ou seja, cerca de um terço dos manuais analisados), não demonstram uma preocupação em detalhar tais procedimentos. Em nosso entender, tal detalhamento seria fundamental para que profissionais lotados nessas empresas se assegurassem de que não estão incorrendo em erro ao lançarem mão de determinadas técnicas de intervenção em uma fotografia.

Procedimentos importantes da fotografia jornalística, como Corte da área física de uma imagem, transposição de uma foto colorida para P&B, aumento da Nitidez ou Reenquadramento de uma imagem, simplesmente não são mencionados na maioria dos instrumentos normativos pesquisados. Mesmo as novas técnicas surgidas com o advento do digital, tais como Clonagem, Efeitos de Filtros Digitais e Máscaras, bem como a apresentação do arquivo RAW (considerado o negativo digital de uma foto), pouco são citados e, por conseguinte, poucas são as advertências ou orientações referentes ao seu uso. Além disso, nenhum dos manuais analisados faz menção à técnica do HDR (*High Dynamic Range*)²²⁹, cuja utilização, depois de ter sido flagrada na capa do jornal *The Washington Post*²³⁰, tem levantado inúmeras discussões.

As duas agências de notícias, *Reuters* e a *AP*, destacam-se em seus manuais, pelo detalhamento das técnicas de edição permitidas e não permitidas, omitindo-se em poucos dos procedimentos por nós elencados. Trata-se, possivelmente, de uma reação aos vários casos em que seus profissionais foram flagrados manipulando, não uma, mas várias das fotografias distribuídas por essas agências.

Diferentemente das normas dos concursos de fotografia, que cada vez mais exigem o arquivo RAW como comprovação de que a foto não foi manipulada para além do aceitável, a agência *Reuters* recentemente modificou sua política de submissão de fotos, passando a exigir

²²⁹ As principais características desta técnica estão apresentadas no Glossário, ao final desta tese.

²³⁰ A polêmica, já citada no capítulo anterior, foi publicada no site do jornal. Cf. *The Washington Post*. Disponível em: <http://www.washingtonpost.com/blogs/ask-the-post/post/post-photography-and-the-use-of-high-dynamic-range/2012/01/17/gIQAHGIG5P_blog.html?hpid=z4>. Acesso em: 12 out. 2015.

que seus fotógrafos *freelancers* trabalhem exclusivamente com os arquivos JPEG²³¹ originais da câmera. Segundo a agência, “o objetivo da nova política é aumentar a velocidade de obtenção de fotos para o cliente, bem como para manter um padrão ético elevado”²³². Segundo o porta-voz da Reuters, a velocidade de transmissão é essencial nos dias de hoje e os arquivos RAW, além de exigirem um demorado tempo de processamento, permitem um amplo pós-processamento, estimulando os fotógrafos, muitas vezes, a extrapolar o mínimo ético admissível.

Tal exigência deve trazer ainda grandes polêmicas para o meio, pois uma pesquisa recente, conduzida em conjunto pela Universidade de Stirling, o *World Press Photo Foundation* (WPPh) e o Instituto *Reuters* para o Estudo do Jornalismo da Universidade de Oxford (*University of Oxford’s Reuters Institute for the Study of Journalism*), apontam que, de um total de 1.556 fotógrafos profissionais de 100 países, que responderam a um questionário sobre o impacto da era digital em suas vidas e seus meios de subsistência, 69% afirmaram fotografar somente no formato RAW; em contraposição, somente 31% dos respondentes fotografam em JPEG (HADLAND et al, 2015, p.38) – ou seja, grande parte dos fotojornalistas manifestaram preferir fotografar em RAW. O público-alvo da pesquisa foi a comunidade mundial de fotógrafos profissionais, com foco especial nos fotojornalistas; foram investigadas a identidade, as condições de trabalho, as práticas, o uso de tecnologias e a ética.

No que diz respeito às empresas jornalísticas, destacam-se os veículos norte-americanos *The New York Times* e o *Los Angeles Times*, coincidindo com as observações já feitas anteriormente, neste capítulo, que colocam os EUA como um dos países com a maior percentagem de jornais preocupados em disponibilizar seus instrumentos normatizadores e evidenciar os problemas éticos derivados da manipulação de conteúdo nas imagens.

Os jornais brasileiros não aparecem no Gráfico 2, nem no **Quadro 6**, pois, como já havíamos alertado, sequer mencionam a questão da manipulação digital em seus manuais. Por outro lado, destaca-se o jornal *La Vanguardia*, da Espanha, que dedica todo um capítulo de

²³¹ O formato de arquivo JPEG (*Joint Photographic Experts Group*), é encontrado em praticamente 100% das câmeras digitais, sendo um dos padrões mais populares da internet; além de oferecer níveis razoáveis de qualidade, gera arquivos pequenos e leves em comparação a outros arquivos (RAW, DNG, TIFF); mas, por ser um formato de compressão com perdas (*lossy*), acaba por prejudicar a qualidade final da imagem, quando submetido a um processamento excessivo. Cf. Tech Tudo. Disponível em: <<http://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2012/07/entenda-os-formatos-dos-arquivos-de-imagem.html>>. Acesso em: 12 out. 2015.

²³² “the aim of the new policy is to increase speed in getting photos from the camera to client, as well as to maintain a high ethical standard”. Cf. DP Preview. Disponível em: <<http://www.dpreview.com/articles/1135269351/reuters-will-no-longer-accept-edited-raw-files-from-freelance-photographers>>. 15 out. 2015.

ética para discorrer sobre os problemas da manipulação digital, deixando claras algumas permissões e interdições.

Em relação às técnicas elencadas por nós no **Quadro 6**, apesar de a maioria delas ser pouco mencionada nos manuais analisados, observa-se uma preocupação em apontar os chamados “ajustes mínimos permitidos nos tempos do quarto escuro (*darkroom*)”. Sendo assim, percebemos que as técnicas mais citadas como permitidas (aproximadamente 55% dos manuais admitem tais ajustes), desde que sejam usadas moderadamente, foram sintetizadas em três procedimentos, também chamados de “procedimentos básicos”: os ajustes de Brilho, Contraste e Cor, encontrados em nosso gráfico na mesma porcentagem para citações positivas.

Tal como na análise anterior, relativa aos concursos de fotografia, o procedimento mais citado como proibido pelos manuais de redação foi, sem dúvida, a Remoção ou Adição de elementos na fotografia – quase 75% dos manuais repudiam tal artifício. Em seguida, também considerados como interditos, encontramos Saturação das Cores, Máscaras, Reenquadramento e Clonagem.

Em relação a este último item, a Clonagem, cabe aqui uma observação: se atentarmos para o **Quadro 6**, ela aparece citada de duas formas: como permitida (S), por pelo menos um jornal, o *El País*, e como proibida (N) por outros dois. O fato é que, no caso do *El País*, a Clonagem é apontada como permitida, desde que seja *apenas* para remover poeiras, riscos e para “corrigir defeitos”. Por outro lado, nos outros dois jornais o procedimento aparece como proibido, mas com o adendo: “a não ser que seja usado para remover poeiras, riscos ou outros elementos alheios à fotografia”, ou seja, de certa forma, então, pode-se também interpretar que a intervenção é permitida.

Outra técnica que aparece entre as interdições e que nos causou surpresa foi a de Rotacionar a fotografia. A surpresa se deve ao fato de este ser um procedimento corriqueiro, extremamente utilizado nos tempos analógicos pela maioria dos jornais impressos; hoje, aparece citado como proibido na maioria dos manuais, os quais chegam a detalhar este aspecto em suas normas.

A utilização do *Dodging* e do *Burning*, procedimentos muito utilizados nos tempos do quarto escuro, é pouco citada nesses manuais. Diversamente das normas dos concursos de fotojornalismo, nas quais o uso desses procedimentos, quando citado, tem autorização moderada, os manuais de redação trazem poucas e ainda divergentes referências. O jornal *Los Angeles Times*, por exemplo, proíbe terminantemente o uso de tais técnicas. O que mais nos surpreendeu nesse caso foi o desinteresse geral das empresas por essas duas técnicas, que têm

sido alvo de inúmeras polêmicas no meio fotojornalístico (apenas quatro manuais as mencionam, dos 30 analisados). Muitos fotógrafos tendem a exagerar na sua aplicação, criando constrangimentos para o campo e levantando sérios problemas em relação à ética de tais intervenções. Por vezes, os fotógrafos envolvidos se defendem das acusações de manipulação, alegando não estarem claros, nas normas, os limites de aplicação dessas técnicas.

6.1.4 Antecipando algumas considerações

Em síntese, o que percebemos com essa análise das normas dos manuais de redação é que muitos jornais e empresas de comunicação não se mostram excessivamente preocupados em definir limites mínimos de utilização das diversas ferramentas disponibilizadas pelos programas de edição fotográfica digital. Vale registrar que não é, neste momento, objetivo de nossa pesquisa tentar entender o porquê de quase a totalidade dos jornais brasileiros não se mostrar preocupada em deixar claro para seus profissionais qual a postura ética da empresa diante das diversas nuances e possibilidades de se adulterar o conteúdo de uma fotografia. Ainda assim, essa postura nos causa estranheza – assim como o pouco interesse desses jornais em tornarem acessíveis ao seu público leitor, através da disponibilização de seus manuais ou princípios deontológicos, as normas e diretrizes que regem o comportamento ético da empresa e de seus profissionais em relação à manipulação digital, num momento em que se exige cada vez mais transparência por parte do jornalismo.

Quanto aos veículos dos outros países pesquisados, percebe-se em seus instrumentos normatizadores uma maior preocupação – mesmo não sendo minimamente proporcional ao detalhamento e aos cuidados destinados às regras que orientam o profissional em relação ao texto escrito – em situar seus fotógrafos, editores e leitores sobre qual é, efetivamente, a posição dessas empresas no que concerne à manipulação fotográfica e seus efeitos sobre a ética e a credibilidade.

Em uma pesquisa feita por João Guilherme Peixoto (2011), que examina 34 manuais de redação de jornais e associações profissionais norte-americanas, as conclusões se aproximam muito dos nossos resultados. Levando em conta, como já observamos, que os jornais estadunidenses abordam com muito mais profundidade as questões relativas à manipulação,

Peixoto constata que, apesar de se poder afirmar, em relação aos veículos examinados, que as orientações de seus manuais apontam cada vez mais para o “campo da boa prática, da ética e do respeito ao leitor/usuário” (2011, p.17), constata-se que ainda “não há uma padronização no que diz respeito ao limite para utilização destas ferramentas” (2011, p.15).

Diferentemente do que pudemos observar nas regras dos concursos de fotografia jornalística, os manuais de redação têm se preocupado muito pouco em detalhar os usos e menos ainda em fixar os limites do emprego dessas ferramentas, deixando, por vezes, a cargo do bom senso e da sensibilidade de seus fotojornalistas e editores os critérios mais apropriados de utilização das ferramentas de edição e manipulação disponíveis. Embora, de fato, as observações encontradas demonstrem que há uma preocupação, mesmo que ainda tímida, se contrapusermos tais esforços aos efeitos que as manipulações têm produzido para a credibilidade do fotojornalismo, fica ainda muito evidenciada a falta de clareza e de objetividade em formular um conjunto de normas mais abrangentes. É de se estranhar a ausência de normas que respondam com eficácia às necessidades impostas pelo uso cada vez mais alargado e indiscriminado de artifícios manipuladores, na hora de ajustar a realidade percebida através da lente aos critérios de noticiabilidade, credibilidade e precisão que a imagem fotográfica documental exige.

A seguir, ainda na busca por identificar elementos balizadores e indicadores que possibilitem avaliar – em casos concretos da prática fotográfica – em medida os códigos e convenções deontológicas do campo são acionados na orientação de seus profissionais quanto ao uso correto das ferramentas de produção e tratamento digital da imagem fotográfica, partimos para uma terceira e derradeira investigação. Vamos em seguida analisar a situação dos princípios éticos e deontológicos das associações ligadas à prática e a fiscalização dos profissionais ligados à fotografia documental jornalística, dessa forma dando continuidade ao mapeamento dos critérios que possam estar norteando a prática fotojornalística em vigor.

6.2 ASSOCIAÇÕES DE CLASSE: PADRÕES DE CONDUTA E FISCALIZAÇÃO

Nesta parte da investigação, no intuito de ampliar a compreensão de nosso problema de pesquisa e de buscar novos parâmetros deontológicos que possam estar delimitando a atuação dos profissionais da fotografia documental, recorremos às normas das associações de

classe voltadas para a orientação, proteção e fiscalização dos profissionais do campo da informação visual, principalmente fotógrafos, editores e jornalistas. Numa investigação futura, como desdobramento desta tese, pretendemos estender essa busca também para as associações científicas, mas, neste trabalho, examinaremos exclusivamente as associações ligadas aos fotojornalistas e editores de fotografia.

Acreditamos ser de grande importância entender o que essas associações estão recomendando aos seus profissionais e se existem claros alertas em relação ao emprego da manipulação fotográfica, pois é nessa instância que se supõe estarem indicadas ao fotojornalista as posturas mais corretas e éticas no que diz respeito aos vários aspectos de sua atividade. Tal balizamento reveste-se ainda de maior relevância para o profissional que não é funcionário de uma empresa de comunicação e que, portanto, não está sujeito aos constrangimentos de um manual de redação.

As primeiras associações ligadas à fotografia surgiram ainda no século XIX. Em 1851, ano em que morreu um dos principais artífices da técnica fotográfica, Jacques Mandé Daguerre, surgiu a primeira associação fotográfica do mundo, a *Société Héliographique*, com objetivo de “acelerar os progressos da fotografia” (SOUGEZ, 2001, p.98). Essa associação foi extremamente importante na investigação e divulgação do processo fotográfico e, em 1854, converter-se-ia na *Société Française de Photographie*²³³. A Associação existe ainda hoje, mas a partir de 1993 passou a se apresentar como um centro de pesquisa e de recursos sobre a história e o desenvolvimento da imagem fotográfica, responsável por uma das mais importantes referências na publicação de pesquisas de ponta no campo da fotografia, a revista *Études Photographiques*.

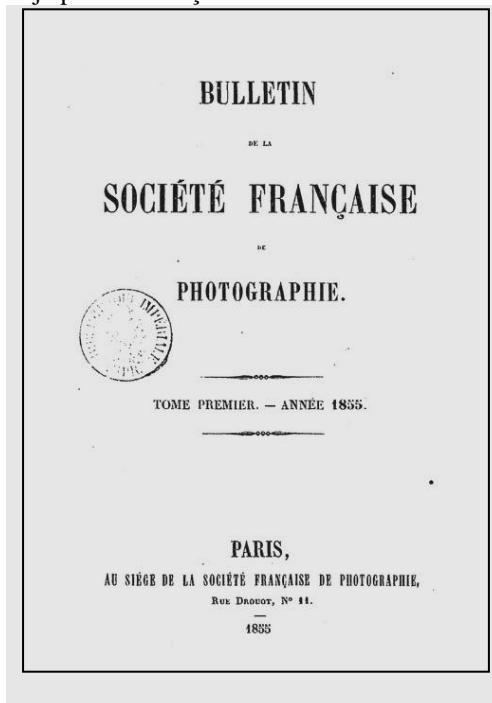
Outra associação importante na história, e que resiste até os dias de hoje, é a *Royal Photographic Society*, fundada em Londres em 1853, com o nome de *Photographic Society*, tendo como fundador e primeiro-secretário, nada menos do que Roger Fenton, considerado o primeiro fotojornalista da história, com sua cobertura fotográfica da guerra da Criméia. Transformada em *Royal Photographic Society* em 1894, a associação hoje promove exposições, debates e workshops²³⁴ (SOUGEZ, 2001, p.139). Em outros países, ainda no século XIX, começaram a surgir diversas associações dedicadas à fotografia, na Alemanha, na Itália e principalmente nos Estados Unidos. Tais associações proliferaram rapidamente, tendo

²³³ Cf. Société Française de Photographie. Disponível em: <<http://www.sfp.asso.fr/index.php>>. Acesso em: 29 out. 2015.

²³⁴ Cf. Royal Photographic Society. Disponível em: <<http://www.rps.org/>>. Acesso em: 25 out. 2015.

como preocupação maior, inicialmente, encorajar o desenvolvimento do processo fotográfico e melhorar o nível técnico, incentivando a fotografia através de exposições, concursos e distribuição de premiações²³⁵.

Figura 48 – Capa do primeiro *Bulletin de la SFP*, boletim mensal consagrado à fotografia, publicado pela *Société Française de Photographie* cuja primeira edição data de 1855



Fonte: Gallica.
Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k111367b/f3.image>>. Acesso em: 17 out. 2015.

Promover e proteger a integridade e excelência no jornalismo visual; defender o trabalho dos profissionais da fotografia; incentivar seus sócios a refletirem sobre os mais elevados padrões de qualidade no desempenho de sua profissão; dar suporte nas questões judiciais e extrajudiciais; defender as garantias constitucionais da categoria; fiscalizar a atuação de seus associados; organizar e incentivar a participação destes em congressos, conferências, debates, exposições e encontros regionais, nacionais e internacionais; sensibilizar todos os seus membros em relação aos problemas éticos que cercam sua atividade; agir como um ponto de intersecção entre o jornalismo clássico e o jornalismo

²³⁵ Alphonse Poitevin, por exemplo, recebeu da Sociedade Francesa de Fotografia um prêmio de 8 mil francos-ouro, pelo desenvolvimento de seus processos de impressão (SOUGEZ, 2001, p.139).

inovador (Web 2.0); incentivar o avanço do jornalismo visual, sua criação, prática, formação, edição e distribuição em todos os meios de comunicação – esses são alguns dos principais objetivos das atuais associações de fotógrafos, principalmente aquelas dedicadas aos fotojornalistas e editores. Podemos perceber a importância de que essas associações se investem e o compromisso que firmam com seus associados e com toda a sociedade, propondo-se a velar, orientar e fiscalizar a conduta ética de seus profissionais.

Como são inúmeras as associações de classe voltadas para a fotografia de informação, fomos obrigados, após mapear o campo, a eleger um grupo como integrantes do *corpus* desta pesquisa. A seguir, apresentamos a exposição dos critérios e filtros adotados para essa seleção.

6.2.1 Metodologia

Ao observar a vasta quantidade de associações voltadas para a fotografia que existem no mundo e com as quais nos deparamos ao fazermos nossa primeira incursão pela internet, vimos que alguns critérios de seleção eram necessários, a fim de reduzir e tornar mais efetiva a análise. Nosso primeiro recorte foi o de procurar apenas associações de fotografia ligadas ao jornalismo, disponíveis na web e de alcance nacional, relativas aos países elencados por nós na análise dos manuais de redação (primeira parte deste capítulo) – Brasil, Argentina, Estados Unidos, Inglaterra, França, Portugal e Espanha. Assim, acreditamos, haveria uma convergência, pelo menos geográfica, entre os diversos resultados de nossas investigações, facilitando a interpretação e tornando mais eficaz as comparações, quando da análise final dos dados coletados, na conclusão desta tese.

Ao produzirmos o recorte, percebemos que os achados estavam bem aquém de nossa expectativa, à exceção dos Estados Unidos, onde estão sediadas as mais fortes associações de repórteres fotográficos, inclusive algumas de alcance internacional, e uma grande diversidade de subsidiárias e outros formatos de associações na maioria dos estados da União. Nos outros países pesquisados, foram encontradas poucas associações; alguns países, como Portugal e Espanha, sequer têm uma associação exclusiva de repórteres fotográficos ou fotojornalistas. Nesses casos, acabamos por analisar associações alternativas, mas que, de alguma forma, estivessem ligadas à fotografia ou ao jornalismo, a exemplo das associações de fotógrafos profissionais, de editores de revista, ou de gráficos.

Ao todo foram analisadas 22 associações ligadas à fotografia jornalística, oito do Brasil, duas da Argentina, sete dos EUA, uma da Inglaterra, duas da França, uma de Portugal e uma da Espanha. Como em nenhuma dessas associações encontramos, em seus códigos de ética, posicionamentos normativos mais claros e detalhados sobre as técnicas de edição fotográfica digital, não utilizamos, nessa parte da pesquisa, os quadros de avaliação de permissões, interdições e ausências.

Das 22 associações pesquisadas, seis não tinham qualquer instrumento normativo ou deontológico e seis, apesar de terem disponível um código de ética, não tocavam na questão da manipulação fotográfica digital. Traduzindo em percentagens, 54% das associações pesquisadas não abordam qualquer questão relativa à manipulação fotográfica. As dez restantes, à exceção da norte-americana *National Press Photographers Association* (NPPA), que aprofunda tal discussão, abordam apenas genericamente o problema. Essas associações e suas observações relativas à manipulação digital foram dispostas em um quadro de observações (QUADRO 7), para uma melhor sistematização e visualização das informações obtidas na análise.

6.2.1.1 Quadro de observações ético/deontológicas: Associações de Classe

A seguir, da mesma forma como fizemos em outras seções de cunho empírico, disponibilizamos em um quadro as observações deontológicas contidas nos códigos de ética das dez associações profissionais que, além de disponibilizarem um código online, ainda abordam, mesmo que de forma genérica, a questão que é objeto desta pesquisa, ou seja, a manipulação digital das fotografias de cunho documental/jornalístico.

Quadro 7 - Observações relativas à manipulação fotográfica digital nas Associações de Classe

ASSOCIAÇÕES	OBSERVAÇÕES
ARFOC-BR	rejeitar alterações nas imagens captadas que deturpem a realidade , sempre informando ao público o eventual uso de recursos de fotomontagem, edição de imagem, reconstituição de áudio ou quaisquer outras manipulações (utiliza o código de ética da Fenaj).
ARFOC-AL	Utiliza o código de ética da Fenaj.
ARFOC-BA	Utiliza o código de ética da Fenaj.
ARFOC-SP	Utiliza o código de ética da Fenaj.
ADEPA	La única modificación aceptada para las fotografías utilizadas con fines informativos es la que reconoce motivos técnicos . Cuando se las altere [...] se hará constar con claridad esta circunstancia.
ASBPE	Whenever content of a photograph has been altered in a major way that may be taken by readers as misleading [...] the alteration should be clearly explained in a caption.

ASMP	Do not manipulate images for use in a journalistic context in a manner that can mislead viewers or misrepresent subjects.
NPPA	Photographs can also cause great harm if they are [...] manipulated; Editing should maintain the integrity of the photographic images' content and context; Do not manipulate images [...] any way that can mislead viewers or misrepresent subjects.
BPPA	Not materially alter their images, or edit them in such a way as to give misleading impressions of news events
FreeLens	en vue de permettre de décrypter les images, de se soustraire aux manipulations [...]

Fonte: Elaboração própria

6.2.2 Analisando os dados obtidos

Das oito associações brasileiras encontradas e investigadas, sete fazem parte da Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos (ARFOC), cuja instância principal é a ARFOC Brasil, cujo principal objetivo é “incentivar, aperfeiçoar, valorizar e defender a profissão, os jornalistas de imagem e a aplicação da imagem ao Jornalismo”²³⁶. Ao todo, encontramos em funcionamento seis filiais: as ARFOCs Alagoas (AL), Bahia (BA), Pernambuco (PE), Rio de Janeiro (RJ), Rio Grande do Sul (RS) e São Paulo (SP). Dessas, três não apresentam código de ética e, por conseguinte, também não mencionam manipulação digital (ARFOC PE, ARFOC RJ e ARFOC RS). As demais associações não têm um código próprio, usando o código de ética da Federação Nacional de Jornalistas (FENAJ), que não faz referências maiores à fotografia, mencionando apenas a “fotomontagem” e “imagens”, abordando de forma genérica o problema das manipulações de conteúdo.

No Capítulo III do código da FENAJ, encontramos somente uma observação relativa à manipulação, em que se afirma “rejeitar alterações nas imagens captadas que deturpem a realidade [...]”²³⁷. Tal observação, como já vimos anteriormente, parte do princípio de que toda fotografia que não esteja “manipulada” supostamente capturaria uma realidade sem deturpações, ignorando que, por mais objetivo que um repórter fotográfico possa ser, a fotografia será sempre e apenas um recorte, de certa forma subjetivo, da realidade retratada. Portanto, conforme entendemos, além de frágil, a observação feita no código de ética que visa

²³⁶ Cf. ARFOC Brasil. Disponível em: <<http://arfocbrasil.org.br/apresentacao/#.Vjdoo25Rrlc>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

²³⁷ Cf. FENAJ. Disponível em: <www.fenaj.org.br/federacao/cometica/codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf>. Acesso em: 25 out. 2015.

orientar todos os jornalistas brasileiros (e, supostamente, os fotojornalistas), desconsidera as discussões que têm sido travadas nessa área, na contemporaneidade.

A outra associação brasileira existente, ligada de alguma forma à publicação de imagens jornalísticas, é a Associação Nacional de Editores de Revista (ANER). Optamos por relacioná-la em nossa investigação, em função de que uma das últimas polêmicas relativas à manipulação fotográfica no Brasil (país em que há ainda muito poucas denúncias relativas à manipulação de imagens jornalísticas), diz respeito a uma revista de conteúdo prioritariamente jornalístico, a revista *Veja* do grupo Abril. A publicação foi acusada de manipular, em suas páginas internas, em uma matéria sobre os *black blocs* brasileiros, uma fotografia da manifestante Elisa de Quadros Pinto Sanzi, mais conhecida como “Sininho” (FIGURAS 49; 50), a partir da montagem de duas cenas. A ANER disponibiliza seus *Princípios Éticos*, mas não se detém sobre fotografia e/ou manipulação fotográfica, apenas aconselhando seus associados a diferenciarem “espaço editorial e espaço publicitário de maneira facilmente identificável pelo leitor”²³⁸, o que, nos parece, não foi o caso da revista *Veja*²³⁹.

Figura 49 – A polêmica foto manipulada pela revista *Veja*, de 19 de fevereiro de 2014



Fonte: adNews. Disponível em: <<http://www.adnews.com.br/index.php?url=midia/veja-e-criticada-por-usar-photoshop-em-foto-de-sininho>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

²³⁸ Cf. ANER. Disponível em: <<http://aner.org.br/institucional/principios-eticos/>>. Acesso em 27 out. 2015.

²³⁹ A revista até indicou em uma legenda no canto esquerdo inferior (sinalizada na FIGURA 49, em amarelo), de que se tratava de uma fotomontagem, mas, em nosso entender, a informação está longe de ser “facilmente identificável” pelo leitor.

Figura 50 – A foto original que deu origem à montagem



Fonte: *adNews*. Disponível em: <<http://www.adnews.com.br/index.php?url=midia/veja-e-criticada-por-usar-photoshop-em-foto-de-sininho>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

No que concerne às outras associações, dos demais países por nós investigados, consideramos suas observações, relativas à manipulação fotográfica, pouco abrangentes e muito sucintas. Na Argentina, apenas a *Asociación de Entidades Periodísticas Argentinas* (ADEPA), faz uma única observação e não muito esclarecedora: “La única modificación aceptada para las fotografías utilizadas con fines informativos es la que reconoce motivos técnicos”²⁴⁰. Destarte, recortar então o conteúdo de uma fotografia jornalística para adequá-la ao *design* de uma página, mesmo que adulterando seu conteúdo, seria permissível, uma vez que ajustar as fotografias ao *template* das páginas de um jornal é um “motivo técnico” recorrente?

As associações norte-americanas são um caso a parte, embora nem todas abordem cabalmente as questões relativas à manipulação fotográfica. Das sete associações de fotógrafos e/ou editores (profissionais ou jornalistas) nacionais e internacionais, quatro delas não mencionam tais questões em seus códigos de ética: a *American Society of Magazine Editors*²⁴¹, a *American Society of News Editors*²⁴², a International Association of Press

²⁴⁰ “A única modificación aceptada para las fotografías utilizadas con fines informativos es la que reconoce motivos técnicos”. Cf. ADEPA. Disponível em: <<http://www.adepa.org.ar/portada/>>. Acesso em: 1º nov. 2015.

²⁴¹ Cf. ASME. Disponível em: <<http://www.magazine.org/asme>>. Acesso em: 11 jan. 2015

²⁴² Cf. ASNE. Disponível em: <<http://asne.org/content.asp?pl=24&sl=171&contentid=17>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

Photographers²⁴³, e a Professional Photographers of America²⁴⁴. Outras três mencionam, a *American Society of Business Publication Editors* e a *American Society of Media Photographers*, sinalizando que, caso seja usado algum tipo de alteração nas imagens, “a extensão da alteração e a técnica devem ser claramente explicadas em uma legenda ou nos créditos”²⁴⁵.

Por outro lado, uma associação se destaca entre todas as outras pesquisadas. Trata-se da *National Press Photographers Association* (NPPA), conhecida e respeitada internacionalmente e que tem servido de referência e de agência fiscalizadora em muitos dos casos denunciados de manipulação fotográfica no fotojornalismo. A essa associação dedicamos uma parte em separado, ao final dessa nossa análise.

Algumas associações advertem, em seus códigos de ética, que as alterações nas fotografias não devem dar “impressões enganosas”²⁴⁶ ou “induzir o leitor ao erro”²⁴⁷; mas muitas das manipulações fotográficas que utilizam, por exemplo, ferramenta de Clonagem ou de *Burning*, para apagar um fio de luz que se intromete na fotografia ou para eliminar um fundo poluído, escurecendo-o totalmente, não necessariamente visam, por parte do fotógrafo, enganar o leitor. Por vezes, a intenção do fotógrafo pode ser somente dar uma maior ênfase ao assunto principal da notícia ou “limpar” visualmente a fotografia. Portanto, um profissional, baseando-se nas observações disponíveis, pode considerar que essas observações não sejam pertinentes à ação que rotineiramente executa e continuar procedendo dessa forma.

A entidade francesa *Association Nationale des Journalistes, Reporters, Photographes & Cinéastes*, hoje conhecida apenas como FreeLens, limita-se a uma breve advertência, no sentido de que se evitem as manipulações. Tanto a *Union des Photographes Professionnels* francesa como a *Associação Portuguesa dos Profissionais da Imagem* e a *Asociación Nacional de Informadores Gráficos de Prensa y Televisión* da Espanha simplesmente se omitem nas questões relativas à manipulação fotográfica.

²⁴³ Cf. IA-PP. Disponível em: <<http://www.ia-pp.com/code-of-ethics.html>>. Acesso em: 13 jan. 2015.

²⁴⁴ Cf. PPA. Disponível em: <<http://www.ppa.com/about/content.cfm?ItemNumber=1574&navItemNumber=2297>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

²⁴⁵ Cf. ASBPE. Disponível em: <<http://www.asbpe.org/guide-to-preferred-editorial-practices/>>. Acesso em: 12 jan. 2015.

²⁴⁶ “[...] to give misleading impressions of news events” *The BPPA code (British Press Photographers' Association)*. Cf. The BPPA. Disponível em: <thebppa.com/wp-content/uploads/150604-bppa_code.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2015.

²⁴⁷ “[...] in a manner that can mislead viewers [...].” *Guide to Best Practices (American Society Of Business Publication Editors)*. Cf. ASBPE. Loc. cit.

6.2.3 Um caso à parte: a *National Press Photographers Association*

A *National Press Photographers Association*, também conhecida como NPPA, é considerada a primeira associação norte-americana dedicada ao fotojornalismo. Surgiu em 1946 e seu primeiro presidente, Joseph Costa, do *staff* de fotógrafos do jornal *New York Daily News*, proclamava: “Com esta edição nasce uma voz, uma que tem estado muda durante muito tempo”²⁴⁸.

A NPPA surgiu com a missão de incentivar os jornalistas visuais a refletirem os mais elevados padrões de qualidade no seu desempenho profissional, esforçando-se para criar, promover e manter um padrão exemplar de conduta entre seus associados. Sua ênfase está no fotojornalismo, contando hoje com mais de 6.500 membros espalhados pelo mundo e com representantes em 11 regiões geográficas para tratar de questões locais²⁴⁹.

Além de ter uma das mais respeitadas e influentes publicações do campo, a revista *News Photographer*, que desde a primeira edição se dedica não simplesmente a introduzir avanços técnicos mas também a examinar criticamente o comportamento ético dos fotógrafos de imprensa, a NPPA ainda é conhecida por promover um dos mais importantes e cobiçados concursos de fotojornalismo, o *Best of Photojournalism*²⁵⁰. Além disso, disponibiliza um dos mais abrangentes códigos de ética, não se limitando apenas a redigir princípios vagos e carregados de ambiguidades, mas dedicando toda uma seção em seu site, intitulada *NPPA Special Report: Ethics in the Age of Digital Photography*²⁵¹ (FIGURA 51), com o intuito de educar e debater os vários vieses e consequências éticas da manipulação fotográfica em imagens jornalísticas.

Seu código, de fato, não é extremamente detalhado em relação às técnicas de edição fotográfica, não mencionando especificamente determinados usos ou ferramentas. Porém a NPPA procura discutir em profundidade as questões relativas à manipulação digital, através

²⁴⁸ “With this issue is born a voice, one that has been mute much too long” Cf. NPPA. Disponível em: <<https://nppa.org/about>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

²⁴⁹ Cf. NPPA. Loc cit.

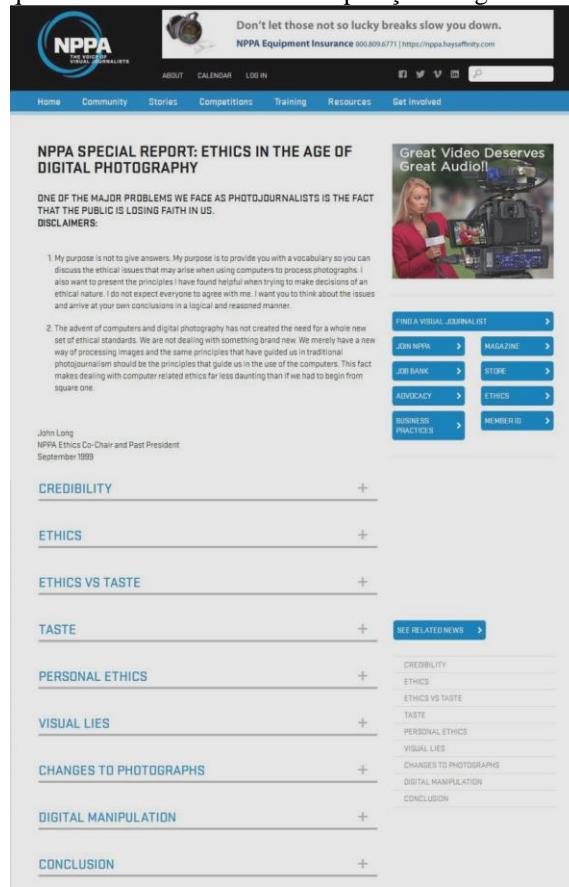
²⁵⁰ Cf. NPPA – *Best of Photojournalism*. Disponível em: <<https://nppa.org/competitions/best-of-photojournalism>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

²⁵¹ Cf. NPPA – *Special report: ethics in the age of digital photography*. Disponível em: <<https://nppa.org/node/5127>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

do patrocínio de pesquisas, publicações, palestras e workshops, além de disponibilizar artigos de importantes acadêmicos que tratam da manipulação fotográfica digital, tais como Paul Lester, John Long, Fred Ritchin e William Mitchell.

A NPPA é conhecida por ser também uma associação extremamente rígida nas punições aos fotógrafos antiéticos. Um fotógrafo flagrado manipulando, pode, por exemplo, além de perder seu prêmio, caso tenha sido laureado em algum concurso, ser proibido, por meses, de participar de concursos fotográficos patrocinados pela entidade ou até ser banido da NPPA, sendo o público leitor informado de tal comportamento, considerado inaceitável e não representativo da classe.

Figura 51 - NPPA Special Report: Ethics in the Age of Digital Photography, página especial só para tratar das questões éticas relativas à manipulação fotográfica



Fonte: NPPA. *Special report: ethics in the age of digital Photography*. Loc. cit.

6.2.4 Associações: algumas considerações de análise

Os resultados obtidos na análise feita no **Quadro 7** não nos remetem a considerações muito distintas daquelas que temos feito em relação aos concursos de fotografia e aos manuais de redação. Além de serem poucas as associações que efetivamente mencionam a manipulação fotográfica em seus códigos de ética, tais observações caracterizam-se por serem ambíguas, lacônicas e pouco aprofundadas. Mais uma vez o destaque fica por conta dos EUA, que não apenas têm uma grande quantidade de associações voltadas para a fotografia jornalística como se mostram bem mais cuidadosos do que os outros países investigados no que diz respeito aos aspectos da manipulação digital e aos problemas éticos dela decorrentes.

Talvez por essa maior preocupação em fiscalizar e denunciar tais infrações, são inúmeros os sites e blogs norte-americanos que tratam da manipulação na fotografia de informação; da mesma forma, grande parte das denúncias veiculadas na mídia internacionalmente tem origem nesses espaços, que não apenas fiscalizam e denunciam mas também colecionam as diversas fraudes que têm sido detectadas no meio fotojornalístico e editorial, constituindo importantes bancos de dados para a recuperação histórica do fenômeno.

Mais uma vez o Brasil, apesar de ter um considerável número de associações de repórteres fotográficos, ainda não demonstra uma preocupação mais acentuada com o problema das manipulações. Basta assinalarmos que as principais associações de repórteres fotográficos sequer mantêm um código de ética próprio. Sem advertências e sem fiscalização, não preveem tampouco qualquer punição aos desvios éticos de conduta de seus profissionais. Considerando-se as poucas denúncias de manipulação fotográfica na mídia brasileira, podemos nos perguntar: estarão os fotojornalistas brasileiros mais conscientes dos limites éticos que separam a manipulação digital do tratamento fotográfico, ou apenas somos vítimas da pouca fiscalização e de um corporativismo exacerbado que escamoteia os desvios de conduta?

A seguir, apresentamos as considerações às quais a realização da pesquisa e a análise dos dados coletados nos permitiram chegar.

CONCLUSÃO

A fotografia viveu distintos momentos de transformação em sua história, e as mudanças tecnológicas sempre trouxeram novidades ao fazer fotográfico. Lentes mais claras e filmes mais sensíveis se encarregaram de baixar os tempos de exposição para milésimos de segundo, abrindo possibilidades de se capturar uma fração ínfima de tempo, em contraste com as longas exposições das placas fotográficas a que se viam submetidos os primeiros adeptos dessa inovadora forma de registrar o mundo à nossa volta.

A evolução dos químicos e emulsões fotográficas gradativamente também agilizaram o trabalho dos fotógrafos, e novos procedimentos laboratoriais, desenvolvidos no quarto escuro, viriam a possibilitar aos profissionais da fotografia outras formas de se trabalhar as imagens registradas. A despeito das pretensões arrogadas à fotografia, desde seus primórdios, de que aquele novo meio possibilitava fixar a natureza e a realidade das coisas sem a intervenção humana, sendo, portanto, instrumento imparcial e fiel na reprodução do real, muitos fotógrafos perceberam também sua inerente potencialidade para deformar e adulterar essa realidade e transmiti-la como se fosse verdade.

As manipulações fotográficas fazem parte da história da fotografia e caminharam com ela desde sempre. Foram utilizadas para os mais diversos fins – da simulação de um suicídio à apresentação de tomates e pepinos gigantes, essas imagens irreais povoaram o imaginário das pessoas. Fotografias manipuladas conseguiram, ao longo dos anos, ludibriar a boa-fé das pessoas e não foram usadas apenas por fotógrafos mal-intencionados, mas também por forças políticas e ideológicas que encontraram nela uma ferramenta auxiliar de engendramento das verdades que lhes convinham.

A despeito de ser potencialmente manipulável desde seus inícios, a fotografia de base química teve rápida aceitação como parte da vida cotidiana dos cidadãos, como instrumento fundamental de convite ao leitor a ver, admirar e conhecer: se a foto mostrava, então havia ocorrido e ocorrido daquela maneira. O novo meio firmava-se rapidamente como forma poderosa de mostrar, apontar, denunciar. As falsificações eram tidas como casos excepcionais. As precárias técnicas do quarto escuro, praticamente artesanais, além de serem uma incógnita para o amador, acabavam por facilitar a detecção do engodo, bastando, amiúde, um exame um pouco mais apurado da imagem para se certificar da existência de fraude. Em comparação aos dias de hoje, eram poucos os casos flagrantes de manipulação, por vezes

evidentes, mas que não chegavam a abalar seriamente a credibilidade – até então – depositada nas imagens fotográficas dedicadas à documentação do mundo, salvaguardando, desse modo, a ética e o direito dos cidadãos à informação verossímil.

A partir da segunda metade do séc. XX, a tecnologia digital logo denotou a mudança radical que iria promover, em função de sua evidente praticidade. As transformações não aconteceram apenas em relação ao tipo de suporte, mas principalmente nas formas de se produzir, circular e consumir a fotografia. Assim, mudaram-se os conceitos e princípios que até então regiam o universo fotográfico. Não se tratava mais apenas de aperfeiçoamentos técnicos (emulsões mais sensíveis, cores mais vivas, lentes mais claras) mas de uma mudança de parâmetros e, no bojo dessas mudanças, no rastro dos muitos benefícios que essa nova tecnologia trouxe ao fazer fotográfico, despontou um problema que pode acabar por destituir, em definitivo, a fotografia de uma de suas principais características: ser verossímil. A facilidade de acesso e manuseio no processo de edição digital, cada vez mais aponta para as fragilidades da imagem fotográfica como documento fiel de registro da realidade visível.

Não se trata mais do uso de técnicas artesanais, minuciosas e extremamente trabalhosas, feitas na escuridão de um quarto impenetrável à luz e aos olhares. Dispomos agora de potentes *softwares* de edição fotográfica, que não apenas replicam os procedimentos laboratoriais de antanho mas vão muito além, realizando as mais diversas e complexas alterações em uma fotografia – e isso tudo, muitas vezes, feito com a simplicidade de um clique do mouse.

As intervenções nas fotografias, agora, podem ser feitas com enorme presteza e sem deixar traços, ou melhor, deixando traços tão mínimos que só outros *softwares*, tão ou mais sofisticados e manejados por especialistas forenses podem detectar. Os programas de pós-produção fotográfica, ademais, são extremamente acessíveis, como vimos em nossa pesquisa. Basta uma simples busca para localizarmos mais de 800 tipos diferentes de *softwares* de edição fotográfica, para os mais diversos fins.

O leigo, agora, entende que bastam um ou dois cliques para deixar suas fotos com aparência profissional; é extremamente fácil para qualquer utilizador de tais *softwares* aumentar ou diminuir o contraste, corrigir a exposição utilizada, melhorar a definição, acrescentar uma granulação ou mesmo transformar uma foto em preto e branco ou em sépia, deixando-a com aquele aspecto das velhas fotos analógicas.

Certamente nada há de mal maior em ajustar e embelezar as fotografias das ocasiões familiares ou do experimento artístico do amador avançado e interessado na arte fotográfica,

lançando mão de criatividade e invenção. Ocorre, porém, que essa maior consciência do processo e de sua simplicidade traz ao leitor, como consequência, uma maior desconfiança do que se vê nas fotografias em geral. E é aí então que as manipulações assumem pertinência para a nossa pesquisa, quando são associadas às fotografias não-ficcionais, não-vernaculares; quando são percebidas como ameaças àqueles gêneros de imagens cuja função diante da sociedade se justifica a partir de valores como verdade, objetividade e clareza.

As questões daí advindas não se referem apenas a uma crescente perda de credibilidade sofrida pela fotografia em função das constantes denúncias de flagrantes de manipulação nos mais diversos meios de comunicação. Trata-se também da fragilização de um dos mais intrínsecos valores do jornalismo: a ética. A constatação de que parte considerável das fotografias veiculadas nos mais diversos meios de comunicação é manipulada vai se tornando consensual. De alguns anos para cá, poucos são os que ainda acreditam que aquela “linda” mulher fotografada para uma revista de moda é realmente dona daquela acetinada pele perfeita e sem estrias; poucos são os que ainda creem nas fotos espetaculares veiculadas em sites e redes sociais – são tubarões atacando helicópteros, objetos voadores flagrados tomando os céus das cidades, animais com duas cabeças, sereias e outras quimeras, que passaram a fazer parte de nossa imensamente alargada ração diária de imagens.

Mas o problema assume maior gravidade quando falamos de manipulações em imagens publicadas por jornais, sites ou revistas de cunho jornalístico, espaços em que a expectativa de veracidade do leitor deve, ou pelo menos deveria ser preservada, e não frustrada. Aí, o risco das falsificações não é apenas o de causar consequências irreparáveis à credibilidade depositada nas fotografias, mas o de abalar a crença histórica construída em torno da atividade jornalística.

Foi em torno das manipulações fotográficas e dos reflexos éticos associados a tais manipulações, quando falamos em fotografia ligada ao gênero documental, que gravitou questão central da nossa investigação. O curso da pesquisa deixou evidente, em nosso entender, que não estão claros, para os profissionais envolvidos com a fotografia documental, os critérios de avaliação dos “limites do aceitável” eticamente, no que se refere à edição pós-fotográfica digital. Isso se pode constatar pelos inúmeros casos denunciados na mídia, de manipulação fotográfica envolvendo fotojornalistas e editores de fotografia.

Para dar conta dos aspectos levantados por essa questão, no primeiro capítulo desta tese procedemos a um levantamento histórico e cultural, balizador das questões relativas às manipulações. Ao traçarmos esse percurso, buscamos apontar os casos mais emblemáticos

que, já nos primórdios da fotografia, denunciavam sua vulnerabilidade enquanto documento fiel. Por outro lado, a percepção pública das manipulações, naquele momento, era praticamente nula. A fotografia era vista apenas como um análogo à realidade, “espelho do real”, ligada ao registro científico e documental; era-lhe negada qualquer possibilidade artística ou expressiva, o que conotava às manipulações um sentido ainda maior de veracidade. Tal expectativa, associada ao novo e à complexidade das técnicas, permitiu que algumas falsificações, hoje consideradas primárias e grosseiras, fossem consideradas como verdades à época. Algumas dessas adulterações foram utilizadas com fins políticos, outras no intuito de se tirar vantagens financeiras ou simplesmente ganhar notoriedade. O fato é que muitas só foram denunciadas ou até percebidas muitos anos após os prejuízos causados. Como vimos, o caso do escritor Conan Doyle e suas fadas é emblemático.

Percebemos, no aprofundamento de nossa pesquisa histórica que, apesar dos inúmeros casos relatados de manipulação fotográfica na pós-produção, ou seja, produzidas dentro do laboratório (recortes, máscaras, composições), as denúncias mais significativas e que envolviam a fotografia documental de imprensa eram pautadas, sobretudo, pela encenação, o chamado *stage* ou *staging*, em inglês. À exceção das elisões produzidas por ditaduras e regimes autoritários, em que o trabalho de retirar alguém de uma fotografia, apesar de grotesco, serviu plenamente ao seu propósito à época, os mais célebres casos de manipulação nas fotografias jornalísticas, nos tempos analógicos, estão mais relacionados à construção da cena, no momento pré-fotográfico, do que à manipulação laboratorial. O interessante é que, seja fruto da encenação ou da manipulação laboratorial, a maioria dos casos publicados à época só foi denunciada muitos anos após a publicação – sendo que, inclusive, em algumas dessas denúncias, a polêmica persiste até hoje, como no caso da foto da morte de um miliciano na Guerra Civil Espanhola, de autoria de Robert Capa (FIGURA 25).

Se não difícil de ser percebida, a manipulação de fotografias analógicas era, entretanto, de difícil constatação, por não termos acesso ao original em negativo. Ocorrendo em menor número, em função das dificuldades inerentes à técnica, as quais demandavam, por vezes, horas dentro de um laboratório, o fato é que, em comparação aos tempos digitais, eram poucos os casos de flagrante manipulação nas fotografias publicadas em jornais e revistas, e ainda mais rara a punição ou mesmo a execração do fotógrafo por tal deslize ético. Incomodavam muito mais as posturas invasivas, em que a privacidade das pessoas era devassada, do que propriamente os casos de manipulação de conteúdo.

Diferentemente, a partir do advento da tecnologia digital e das possibilidades abertas

pelos *softwares* de edição, simples e ágeis, houve uma proliferação incontida de casos de manipulação na fotografia documental. São inúmeras as denúncias e flagrantes nos mais diversos meios de comunicação. É bem verdade que, como colocamos já na introdução desta tese, nem todos os casos de manipulação fotográfica são nocivos ou envolvem problemas éticos e, portanto, para que pudéssemos enquadrar os casos que efetivamente interessavam à nossa pesquisa, foi necessário procedermos a um levantamento dos diversos gêneros que compõem o âmbito fotográfico.

Nessa busca por uma delimitação de gêneros, tínhamos clareza das dificuldades que encontraríamos. A primeira delas dizia respeito à exiguidade de bibliografia disponível tratando especificamente dos gêneros fotográficos, geralmente pouco discutidos nos estudos acadêmicos ligados à temática. Sabíamos, ademais, que iríamos adentrar em um terreno instável e fluído, cercado de inconstâncias e polêmicas, por estar em frequente formação e transformação, uma vez que os gêneros não são estáticos, mas profundamente dependentes da história e das mutações culturais. Nossa intenção, no Capítulo 2, não foi um aprofundamento nos meandros que cercam as definições e classificações genéricas, mas apenas o de estabelecer uma definição operacional minimamente consistente, que contemplasse os diversos tipos de fotografia, para podermos, assim, estabelecer um recorte satisfatório para a pesquisa empírica. Buscamos, a partir de uma síntese de diferentes debates sobre os gêneros fotográficos, produzir uma classificação que deixasse clara, a princípio, a dicotomia que encerra a fotografia desde seus primeiros momentos. Procuramos demarcar essa divisão entre a fotografia documental, voltada para a informação factual e verdadeira, e a fotografia artística, carregada de um discurso em que a subjetividade, a liberdade expressiva e a ficção predominam sobre o verossímil.

Entendemos, assumindo os riscos de se adotar uma classificação própria, que a construção de um caminho alternativo à maioria das propostas existentes, distendendo sistematicamente as diferentes categorias que permeiam a fotografia, ajudou-nos a enfatizar os gêneros pretendidos nesta tese e, concomitantemente, acabou por trazer um aporte relevante para os estudos dos gêneros fotográficos, agregando valor e conhecimento a uma área ainda pouco clara. Por conseguinte, acreditamos ter estabelecido um percurso e uma proposta que caracterizaram as fotografias que, por seus usos e funções, efetivamente sofrem prejuízos éticos e de credibilidade, em vista das manipulações de conteúdo, distinguindo-as dos gêneros fotográficos que, mesmo não estando livres de eventuais problemas éticos, de maneira oposta, são beneficiados pelas possibilidades plásticas e estéticas abertas pela edição digital.

A manipulação fotográfica, em tempos digitais, já não ocorre em um espaço social em que as pessoas ainda associam – acriticamente – a fotografia a um “espelho do real”. Essa percepção está cada vez mais questionada, não só nas áreas de estudos acadêmicos mas no próprio senso comum. A verdade das fotografias documentais está tensionada. Alguns chegam a afirmar que o fotojornalismo está em crise, que morreu, não havendo mais verdade nas representações fotográficas.

No Capítulo 3, procuramos mapear e elucidar as complexas relações históricas entre a verdade e a fotografia. Tais relações têm atravessado diversos períodos da história e do desenvolvimento da cultura, modificadas pelas mais variadas percepções e formas de entender as relações ontológicas que se estabeleceram, desde os primeiros momentos do surgimento da fotografia, com a verdade. Mais uma vez estávamos diante de uma tarefa que envolia âmbitos extremamente especializados, polêmicas e autores seminais, desta vez na área da Filosofia. Nossa pretensão foi apenas a de construir uma visão panorâmica, que nos possibilitasse situar minimamente nosso objeto de investigação, a fotografia jornalística.

Apresentamos, no Capítulo 3, os conceitos e procedimentos que emergem e se assentam durante os anos da fotografia analógica e de como sua associação com as ideias de espelho e índice estabeleceram uma convicção de atrelamento da fotografia, enquanto documento, com a verdade e com o real. Com o advento da tecnologia digital, a fotografia, em seu conceito moderno, vem cada vez mais perdendo espaço para as imagens construídas, transformadas e retorcidas dos aplicativos para celular e programas embutidos de câmeras, cuja própria denominação já traduz o espírito: aponte & dispare (*point & shoot*).

É possível então que não haja mais um átimo de verdade nas fotografias? Foi preciso mudar radicalmente de suporte para que se percebesse o quanto de verdade e o quanto de falsificação há, ou não há, em uma fotografia? As noções agora se embatem – fotografia documento, fotografia expressão, arte, objetividade, verdade e mentira se imbricam para formar um novo conceito de imagem fotográfica no século XXI.

Como lidar com a fotografia jornalística diante dessas novas posturas? Apesar das elucubrações e teorias em torno do papel de representação da verdade na fotografia ou de sua forma de representar a realidade (novos regimes de verdade – ou de mentiras –, verossimilhança, indicialidade, relatividade da verdade, verdade construída, transformada), o fato é que os consumidores de informação jornalística, a despeito das evidências de manipulações, ainda continuam aceitando as imagens fotográficas como documentos atestadores dos fatos e acontecimentos, desde que estejam sob a chancela de um veículo de

mídia confiável. As separações por gêneros e por suportes de veiculação continuam existindo. Não há aí uma diluição plena: as fotos que são publicadas em um jornal ou revista (*mainstream press*) não são vistas da mesma forma que as fotos veiculadas no *Facebook*, por exemplo.

Esperamos que tenha ficado claro, através de todo o material e todas as evidências apresentados nesta tese, que o papel de representação da verdade não pode ser fixado da mesma forma para os diversos gêneros. Isso não significa que, consensualmente, a fotografia documento continue sendo espelho ou índice; esta ideia está em crise, inteiramente tensionada dentro do campo. Por outro lado, também não significa que a fotografia tenha se desvinculado totalmente da verdade. A verossimilhança, nos gêneros documentais, persiste como base da própria definição de tais gêneros. Mesmo que agora esse atestado de verossimilhança tenha que passar pelos créditos de um consagrado fotógrafo ou pelo prestígio e tradição de uma determinada empresa e sua logomarca, ao olharmos então, para aquela fotografia, ainda “acreditamos” no que ela está nos dizendo.

Entendemos que, associada à ideia da documentação, as fotografias mantêm com o leitor um contrato de veridicação e que este, por sua vez, tende a exigir que tal tipo de fotografia trilhe sobre um caminho assentado na ética que rege o campo. Um dos valores intrínsecos a essa ética é o valor verdade. Deve-se transmitir a verdade, independentemente da tecnologia em voga; certos valores não podem se alterar, a verdade deve continuar subjacente, balizando, em última instância, a construção de uma deontologia.

No Capítulo 4, abordamos, ainda que de modo panorâmico, alguns fundamentos da ética e da deontologia e suas principais vertentes filosóficas, buscando entender como esses fundamentos, associados ao jornalismo e ao fotojornalismo, acabam por conformar os princípios deontológicos responsáveis por orientar e fiscalizar o comportamento dos profissionais do campo. Percebemos que os códigos de ética e as deontologias formam o conjunto responsável – tanto para o jornalismo, quanto para o fotojornalismo – não apenas por delimitar território e caracterizar seus atores, protegendo, orientando e fiscalizando sua atuação, mas principalmente por trazer o reconhecimento e a legitimação necessários à profissão, ao criar uma identidade e fortalecer sua atuação perante a sociedade.

Ao elencar valores fundamentais, como honestidade, verdade, honra e dignidade, os códigos de ética e as deontologias não somente trouxeram respostas aos dilemas que afligiam ambas as profissões como firmaram um compromisso moral de atuação perante a sociedade. Portanto, devem ser vistos como balizas fundamentais da atuação dos profissionais

envolvidos com o trabalho de reportar diariamente os acontecimentos, estabelecendo com clareza os direitos – e principalmente, os deveres fundamentais da atividade jornalística.

Um de nossos objetivos principais nesta tese foi o de analisar as dimensões éticas do uso das tecnologias digitais aplicadas à fotografia de imprensa. Tais dimensões só podem ser mensuradas se compreendermos a importância dos códigos ético/deontológicos no seio das organizações jornalísticas e na orientação do trabalho de seus profissionais. São esses códigos que devem determinar a tênue linha que separa o ético do não-ético e explicitar, do modo mais claro possível, os valores que fundamentam o campo, aos quais os profissionais devem se ater. Entendemos, porém, que os códigos de ética, somados às normas deontológicas, por mais completos e detalhados que sejam, não conseguem dar respostas a todas as situações com que o profissional se depara, em tempos de fluxo contínuo de informações. Cabe a este também absorver os valores que regem sua profissão e fazer deles o esteio em que sua atuação reposará.

Por outro lado, acreditamos que hoje, com as possibilidades abertas pelos programas de edição e manipulação fotográfica digital à disposição, não mais basta às empresas confiarem que um conjunto de valores éticos possa balizar as mais distintas situações – e tentações – com que um fotojornalista se depara diariamente e, simplesmente, dizer aos seus profissionais: “não mintam! Digam sempre a verdade!”. Como vimos, essa verdade está cada vez mais tensionada pelas incontáveis ferramentas que apresentam um leque quase ilimitado de opções discursivas aos fotógrafos.

Quando nos aprofundamos nas análises dos códigos deontológicos, no Capítulo 6, percebemos que as empresas jornalísticas, por muitos anos, têm se limitado a apontar genericamente os fundamentos éticos que orientam seus profissionais de imagem, sem detalhar procedimentos permitidos ou não no âmbito da edição fotográfica. Nos tempos da fotografia analógica, alguns manuais sequer apresentavam uma seção específica voltada para a fotografia e, quando se dirigiam diretamente ao fotógrafo, geralmente se limitavam a apontar determinações voltadas para situações pré-fotográficas (não montar a cena, não fotografar menores, não invadir a privacidade).

Perguntamo-nos, é claro, o porquê de tais ausências e lacunas nos manuais. No âmbito do percurso realizado, só nos é dado especular e sugerir que talvez o pouco conteúdo relativo à fotografia jornalística nos manuais de redação possa ser explicado pela própria questão das concepções históricas de fotografia como espelho, como “captura do real”, vistas em detalhe no Capítulo 3. Assim, não haveria porque se ocupar mais longamente com possíveis

distorções trazidas pela fotografia – enquanto pelo o texto verbal sim, pois somente este era concebido como produto de uma subjetividade que procura (ou deveria procurar) expressar um evento, uma objetividade. Na era pré-digital, o grande perigo de manipulação e distorção estava identificado com manipulações textuais, muito mais que imagéticas, já que a imagem era tida como “fiel à realidade retratada”.

Hoje, percebemos que ainda não são muitas as normas deontológicas que se aprofundam nas possibilidades manipulativas disponíveis aos fotógrafos, como veremos mais adiante, ao recuperarmos as considerações finais de nossa análise dos manuais de redação. Parece-nos claro que tão somente a recomendação de que o principal compromisso de um jornalista deve ser com a verdade – recomendação incluída em todos os códigos de ética e deontologia analisados – não mais basta.

A hipótese central estabelecida nesta tese foi a de que, uma vez desestabilizados os parâmetros deontológicos que regiam a fotografia documental analógica, concomitantemente ao estabelecimento das controvérsias relativas ao seu estatuto de representação do real, estaria em curso agora uma dinâmica de reconfiguração desses parâmetros, em função das novas tecnologias.

Com o objetivo de testá-la, começamos por nos cercar de um referencial teórico que nos subsidiou quanto à importância de se investigar esse momento incomum pelo qual passam as fotografias documentais: vimos que certos conceitos até então vigentes estão sendo cada vez mais questionados e distendidos, a ponto de estabelecerem uma crise do fotojornalismo; também entendemos que, acima de tudo, o estatuto da fotografia jornalística sevê ameaçado com as inúmeras denúncias de manipulação, pois não se justificaria mais o cunho documental, se não mais pudéssemos acreditar nas fotografias que vemos veiculadas na imprensa.

Ainda no sentido de colocar em teste nossa hipótese, partimos para a pesquisa empírica. Buscamos verificar se, nas várias instâncias de produção e circulação da fotografia documental, estariam sendo reconfigurados parâmetros deontológicos e se tais parâmetros estariam deixando claro para os profissionais da área (fotógrafos e editores), em que ponto as alterações em uma fotografia cruzam a linha do ético para o não-ético, ou seja, ultrapassam o básico tratamento para a manipulação.

Testa-se uma hipótese para que a realidade emerja, confirmando ou negando nossas conjecturas. Nossa percurso empírico acabou por negar em parte as expectativas afirmadas na hipótese. Postulamos que existiriam espaços, tais como os manuais de redação, as regras de concursos e as normas das associações de classe, nos quais as controvérsias em torno das

manipulações fotográficas estariam construindo novos parâmetros deontológicos, ajustados às novas possibilidades e às novas exigências de uma tecnologia que vem gerando forte impacto sobre o campo. Em tais espaços, essas controvérsias coalesceriam em termos de novos parâmetros, levando eventualmente a uma nova ordem deontológica.

A hipótese de que normas deontológicas estariam coalescendo nas instâncias de produção e circulação, confirmou-se apenas parcialmente em relação aos concursos e somente em relação a algumas técnicas, considerando-se o conjunto desses lugares. Mesmo ainda sendo poucos os concursos que efetivamente detalham, em suas normas, os procedimentos manipulativos passo a passo; e mesmo que ainda disponibilizem observações relativas à manipulação carregadas de generalidades e ambiguidades, ainda assim é possível afirmar que algumas regularidades já são observáveis. Determinados parâmetros relativos a permissões e interdições no conjunto dos regulamentos dos concursos começam a se conformar em normas mais claras e específicas, uma vez que se tornam cada vez mais recorrentes.

Ao analisarmos as novas edições dos concursos, em 2015, percebemos que apenas o *Word Press Photo* atualizou e aperfeiçoou suas normas para a edição de 2016, inclusive disponibilizando vídeos que demonstram detalhadamente, em imagens, as permissões e interdições descritas no novo regulamento, além de dar acesso a artigos que tratam, por diversos vieses, da manipulação fotográfica.

Dos concursos pesquisados, como vimos, aproximadamente 57% apresentavam instruções mais detalhadas em suas regras relativas aos procedimentos de edição fotográfica, e somente 18% do total analisado, embora sejam concursos voltados para a fotografia jornalística, não apresentaram qualquer observação sobre manipulação fotográfica. Encontramos ainda, entre os mais importantes concursos internacionais de fotografia jornalística (*National Geographic Photo Contest*; *Wildlife Photographer of the Year*; *British Wildlife Photography Awards*, *North East Wildlife Photography Competition*), um acentuado grau de detalhamento das normas relativas aos procedimentos por nós elencados, o que aponta para uma real preocupação das entidades promotoras desses concursos com as manipulações fotográficas.

Na Introdução deste trabalho, elencamos algumas questões que nos guiaram e que acabaram por fundamentar nosso esforço exploratório em busca da confirmação, ou não, de nossa hipótese. Alguns desses pontos já começam a se aclarar:

- A) Dentro das instâncias de consagração, ou seja, dos concursos e prêmios voltados ao campo da fotografia jornalística, as regras e critérios de julgamento usados es-

tão de fato abordando claramente o problema da manipulação fotográfica? Como acabamos de ver, ainda que a abordagem não seja a mais clara e detalhada possível, sem dúvida os concursos e prêmios se mostram mais conscientes e preocupados em deixar claras aos participantes quais as intervenções permitidas e quais as que podem, automaticamente, desclassificar um trabalho.

- B) Paradoxalmente, ao analisarmos até que ponto nossa hipótese foi comprovada, no que diz respeito aos manuais de redação de empresas de comunicação, percebemos que, para esse conjunto de achados, nossas afirmações não se comprovaram. É nítido, em nossos resultados, que há efetivamente uma preocupação muito mais acentuada e concreta por parte das entidades promotoras dos concursos, em relação às posturas éticas advindas da manipulação digital, do que pudemos constatar nas empresas de comunicação e seus respectivos manuais.

Tal constatação, de certa forma, surpreendeu-nos. Afinal, estávamos investigando empresas que têm a credibilidade como elemento fundamental de seu capital simbólico. Seria de se esperar que tais empresas, para preservar a imagem de instituições responsáveis, produtoras de informação crível e de qualidade, e para cujas práticas os valores éticos e a transparência deveriam ser um imperativo, estivessem mais preocupadas em criar elementos deontológicos que estabelecessem, o mais claramente possível, o que é ou não permitido quando se fala em manipulação digital do material fotográfico.

Ao analisarmos os resultados de nossa investigação empírica, percebemos que poucos são os manuais de redação que refletem uma maior preocupação com os problemas éticos decorrentes da manipulação digital. Basta vermos que apenas 11 dos 30 instrumentos normatizadores analisados (ou seja, 36%), apresentavam alguma regra mais detalhada referente à manipulação fotográfica e, ainda assim, limitada e pouco esclarecedora. A situação observada chega a ser bizarra, pois essas mesmas empresas estão sendo colocadas em xeque, seus profissionais sendo questionados e elas mesmas têm tomado medidas saneadoras, demitindo e, por vezes, execrando seus profissionais e deletando seus bancos de imagem, tudo em função das denúncias de manipulação. Não seria então lógico que as empresas de comunicação se preocupassem – muito mais do que os concursos de fotografia – em deixar transparente seu posicionamento em relação aos deslizes éticos e, ao mesmo tempo, firmassem ou reafirmassem seu contrato de veracidade com o leitor? A existência de normas claras quanto ao tratamento de imagens isentaria de suspeitas as empresas, repassando a seus profissionais o dever de ater-se aos parâmetros estabelecidos, sob risco de justas sanções.

Os achados em relação às normas deontológicas dos veículos de comunicação brasileiros foram ainda mais extremos e, de certa forma, preocupantes, pois, dos 50 jornais analisados, apenas um disponibiliza seu manual de redação online, mas sem mencionar manipulação fotográfica. Dos 50 casos levantados, somente três jornais mantêm manual impresso e disponível nas bancas (*Zero Hora, Estadão e Folha de S. Paulo*), dos quais unicamente o *Manual de Ética Redacional e Estilo* do jornal *Zero Hora*, cuja última edição data de 1994, apresenta uma seção destinada à fotografia, sem, entretanto, entrar no mérito das manipulações. As duas redes, *RBS* e *Globo*, apesar de terem e publicizarem suas diretrizes éticas, também não mencionam questões referentes à manipulação fotográfica.

Apenas uma única empresa de comunicação, a Agência *Reuters*, apresenta um grau de preocupações e exigências explícitas quanto às posturas que devem reger sua produção fotográfica e que se ajusta às expectativas construídas em nossa hipótese. A agência inglesa tem demonstrado grande preocupação com a questão das manipulações fotográficas, chegando ao ponto de detalhar, em suas normas, as permissões e impedimentos relativos às técnicas. Também disponibiliza um blog²⁵² em que o editor-chefe da agência, David Schlesinger, discute os principais procedimentos manipulativos relativos ao *Photoshop* e outros programas de edição, numa seção chamada *Technical Guidelines*, especificando, inclusive, os graus de aplicação permitidos a determinadas ferramentas. Foi o maior nível de clareza que encontramos em nosso levantamento, com manifesta preocupação de diferenciar, de maneira operacional, ajustes técnicos e manipulação. Mas, no âmbito geral, não é o que acontece com a maioria das normas levantadas e analisadas em nossa pesquisa empírica.

Nas associações de classe, outro âmbito de indagação desta pesquisa, como possível espaço de coalescência de novos parâmetros deontológicos, o mesmo panorama de exiguidade de normatização se repetiu: poucas falam em manipulação e menos ainda especificam as técnicas permitidas ou não. Cabe reforçar aqui que estamos tratando de associações voltadas para o fotojornalismo e que, em tese, deveriam promover os mais altos padrões no campo, velando pela integridade ética e pela responsabilidade em documentar imageticamente a realidade dos fatos. Das 22 associações pesquisadas, 12 sequer mencionam a manipulação em seus estatutos e 21 (95%), tampouco citam qualquer dos procedimentos elencados em nossa matriz de observação. A Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos (ARFOC-Brasil), por exemplo, apesar de proclamar em seu estatuto que o principal objetivo

²⁵² Blog Dashboard. Disponível em: <<http://blogs.reuters.com/blog/archives/4327>>. Acesso em: 5 dez. 2015.

da entidade é o de “incentivar, aperfeiçoar, valorizar e defender a profissão, os jornalistas de imagem e a aplicação da imagem ao Jornalismo”, utiliza um código de conduta que nem ao menos menciona a manipulação fotográfica. Percebemos, nesse caso, um sintoma da aparente desatenção de uma parcela dos profissionais da fotografia jornalística no Brasil (supondo que tais associações os representem) com o fenômeno das manipulações fotográficas e suas graves consequências para a ética e para o próprio estatuto da profissão.

No entanto, tal como no caso das empresas jornalísticas, uma dessas associações se destaca pela preocupação que dá às questões da manipulação fotográfica e seus efeitos no fotojornalismo. Trata-se da *National Press Photographers Association* (NPPA) à qual dedicamos uma subseção nesta tese.

Assim, se elementos de uma nova deontologia, mais adaptada aos novos tempos da fotografia e da verdade, estão em construção em algum ponto do extenso mapa das empresas de comunicação, concursos jornalísticos e associações profissionais que construímos ao longo da pesquisa, esse ponto é constituído por apenas três endereços: *Reuters*, *Word Press Photo* (WPP) e *National Press Photographers Association* (NPPA).

Duas outras questões iniciais foram subsidiariamente colocadas para orientar o percurso da investigação: se os critérios de avaliação dos “limites do aceitável”, no que se refere à edição fotográfica, estariam claros para os profissionais envolvidos com a fotografia jornalística (tanto editores, quanto fotógrafos) e como tais limites teriam reverberado na ação profissional dos fotógrafos – nas questões de ordem da deontologia e no *ethos* construído ao longo de sua história. No curso da investigação, tornou-se patente que, para respondermos satisfatoriamente a tais questões, seriam necessários novos procedimentos empíricos, com pesquisas nas próprias redações. O cronograma de trabalho estabelecido inviabilizou tal opção. Trata-se de uma possibilidade de desdobramento que vamos considerar, em projeto especificamente desenhado para, através de entrevistas e questionários, verificar a percepção corrente entre os profissionais da área do fotojornalismo sobre como as transformações tecnológicas associadas às suas atividades os têm influenciado. Como as considerações que poderíamos formular teriam necessariamente que se fundar em meras conjecturas, preferimos abster-nos de qualquer conclusão em torno do grau de percepção dos profissionais do campo em relação à clareza das normas já existentes e sobre os efeitos produzidos em sua prática, a despeito da constatação da exiguidade de preceitos normativos nos instrumentos que, pelo menos em tese, estariam guiando sua atuação.

Persiste a questão: com quais parâmetros deontológicos os profissionais ligados à

fotografia têm lidado para selecionar e veicular fotos em suas rotinas de produção? Os mesmos do passado analógico? Não obstante as lacunas observadas e o relativamente baixo cumprimento de nossas expectativas quanto ao alcance dos manuais e normas analisados, no que se refere aos procedimentos e técnicas manipulativas, alguns pontos significativos emergiram em nossas discussões ao final dos Capítulos 5 e 6. Analisando-se recorrências, percebe-se que há certo consenso sobre alguns procedimentos permitidos e proibidos e sobre outros, uma flexibilização. Algumas técnicas, conforme nosso entendimento, são identificadas como válidas e aceitáveis, constituindo-se, desse modo, em procedimentos de ajuste e não de manipulação, permitindo que determinados parâmetros já possam ser traçados em direção ao estabelecimento de certos critérios normativos/deontológicos:

a) Identificamos as técnicas mais citadas como permitidas: Ajustes de Corte; Nitidez; P&B; Contraste; Brilho; e Cor. Elas podem ser consideradas as chamadas “técnicas básicas”, expressão surgida nos inúmeros instrumentos analisados. Podemos também incluir neste rol as técnicas do *Burning* e do *Dodging*, ainda que, nas normas e manuais analisados, elas sempre apareçam desacompanhadas dos respectivos graus de escurecimento ou clareamento permitidos, o que dá margem ao profissional interferir, na edição fotográfica, da forma que melhor lhe aprouver. Convém observar que a técnica de Corte (*Cropping*), apesar de bem aceita na fotografia analógica, no contexto da imagem digital tem sido colocada em uma área mais cinzenta dos procedimentos de edição, pois não fica claro qual o corte máximo admissível em uma fotografia. Entende-se que, a depender da extensão do corte e do que ele venha a subtrair em uma fotografia, o procedimento pode se caracterizar como manipulação.

b) Constatamos, não sem surpresa, que, na direção oposta à tendência dos concursos, que cada vez mais exigem do fotógrafo o arquivo RAW, esse tipo de arquivo não é mencionado nos manuais de redação; além disso, recentemente a *Reuters* passou a exigir de seus profissionais a produção de todas as fotografias no arquivo JPEG da máquina, evitando dessa maneira, segundo a própria agência, tentações manipulativas e, ao mesmo tempo, agilizando o trabalho do fotógrafo²⁵³.

²⁵³ Os arquivos RAW exigem do fotógrafo um processamento posterior, para enfim transformá-lo em JPEG. É aí, nesse processamento, que acontecem grande parte dos exageros e transgressões éticas nas edições fotográficas. O contrassenso é que, ao exigir as fotografias no arquivo JPEG da máquina, deixa-se o processamento do arquivo a critério do processador embutido nas máquinas e, por sua vez, dos parâmetros estipulados pelas empresas fabricantes e não mais pelo fotógrafo. Em recente pesquisa feita pelo *Reuters Institute for the Study of Journalism*, 69% dos fotojornalistas profissionais entrevistados alegaram só usar o arquivo RAW (HADLAND et al., 2015, p.38).

c) Identificamos como procedimentos claramente apontados como proibidos: Remoção/Adição; Máscaras; Saturação das Cores; Reenquadramento; e Rotacionamento da fotografia – este último, apesar de fartamente utilizado nos tempos analógicos, hoje é visto como manipulação e, por conseguinte, passa a ser proibido.

d) Encontramos ainda procedimentos para os quais as posturas são mais flexíveis: Dupla/Múltipla Exposição, principalmente por parte dos concursos que permitem fotos em HDR; e Clonagem, que, apesar de em geral ser considerada proibida, é uma técnica admitida quando se trata da remoção de poeiras e riscos produzidos pelo sensor da máquina.

e) Levantamos também outros procedimentos, seguindo a nossa matriz de técnicas de edição, que não tiveram uma significância para que se apontasse o surgimento de algum parâmetro em nosso levantamento, por estarem ausentes ou serem muito pouco citados: Efeitos de Filtro; Reenquadramento; Dessaturação e Curvas.

f) As demais observações encontradas em nossa pesquisa – tais como “mínimos aprimoramentos”; “correções de rotina”; “processamento básico”; “limitar-se ao mínimo necessário”; “usando técnicas do quarto escuro”; “não alterar significativamente”; “otimização padrão”; “não distorcer a realidade”; etc. – em nosso entender levam a ambiguidades, em geral são lacônicas e genéricas, induzindo a interpretações subjetivas.

g) Nos manuais de redação, as recomendações normativas relacionadas à fotografia que predominam, além de sucintas, pouco claras e abrangentes, referem-se normalmente a situações anteriores ao momento digital, em que as preocupações éticas e deontológicas estavam mais voltadas para situações como a construção da cena, para os cuidados em fotografar menores e para questões ligadas à invasão de privacidade.

h) Os EUA aparecem como o país com a maior preocupação em disponibilizar seus instrumentos normatizadores e evidenciar os problemas éticos derivados da manipulação de conteúdo nas imagens, bem como o mais preocupado em fiscalizar e denunciar tais infrações.

Partindo de nossa hipótese, de que normas e diretrizes estariam em construção em determinados lugares (manuais de redação, regras de concursos e normas das associações de classe) e de que o *habitus* do campo²⁵⁴ está em processo de alteração, está fluidificado em

²⁵⁴ As noções de campo, agente e *habitus* aqui estão ligadas aos conceitos de Pierre Bourdieu (2004), que vê o campo como um “espaço socialmente construído em que agentes dotados de diferentes recursos se defrontam para conservar ou transformar as relações de força vigentes” (2004, p.54); e o *habitus* como um princípio mediador, um princípio de “correspondência entre as práticas individuais e as condições sociais” e que contribuem fortemente para orientar essas práticas (2004, p.99).

função do surgimento de uma nova tecnologia, acreditamos, como explicação possível, que dada a rapidez de introdução dessas mudanças no campo, os próprios espaços e instituições voltados para o reconhecimento, orientação, proteção e fiscalização dos profissionais do fotojornalismo acabam por não ter clareza da fronteira que separa a manipulação digital do simples tratamento imagético. Essa falta de clareza tem-se traduzido em normas por vezes genéricas e pouco claras, podendo acarretar a permissividade de práticas, por parte dos profissionais (fotógrafos e editores), que acabam por afetar negativamente as expectativas de verdade construídas pelo público em torno de fatos e acontecimentos visualmente registrados.

Como esclarecido anteriormente, não foi nossa intenção formular um conjunto de normas de conduta, mas apenas levantar e apontar algumas possíveis tendências de formação de consensos.

Muito mais do que propriamente conclusivos, os elementos que trazemos nesta finalização de nosso trabalho são problematizadores. Trata-se de uma recolocação, de um reposicionamento das temáticas analisadas, não significando que respostas definitivas e fechadas tenham sido encontradas. Não podemos afirmar categoricamente que uma deontologia ampla, fundamentada no esclarecimento detalhado e preciso dos principais procedimentos utilizados na edição das fotografias, esteja coalescendo no campo, mas, sem dúvida, é possível perceber um indício de padronização de alguns parâmetros, no que diz respeito aos usos das novas ferramentas.

Por outro lado, a observação da situação atual e os dilemas e controvérsias por que passa a fotografia documental, tal como definida em nossa proposta de classificação de gêneros fotográficos (Capítulo 2), foi objeto de um necessário recorte estabelecido. Ao concentrarmos o foco da pesquisa na fotografia jornalística documental, apenas caracterizamos de maneira genérica e panorâmica os demais gêneros fotográficos documentais (documentarismo, fotografia científica, fotografia forense). Um projeto contemplando as especificidades da situação atual e os desdobramentos para cada um dos demais gêneros documentais no concernente às questões éticas envolvidas, bem como às *démarches* para o estabelecimento de parâmetros deontológicos, em função dos efeitos das tecnologias digitais sobre tais campos de produção, constitui um dos caminhos de continuidade possível desta pesquisa, com instigantes possibilidades de uma mirada complementar e comparativa.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO, Tiago César; LANNES, Joaquim Sucena. Questão de estilo: Evolução dos Manuais de Redação no Brasil. Estudo de caso dos Manuais de Redação dos jornais Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo. *Intercom, XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://jornalismo.ufma.br/thaisa/files/2012/03/historia_manuais.pdf>. Acesso em: 12 out. 2015.
- ALARCON, Luciano Denardi. *O amador e a fotografia*: o papel da produção amadora no desenvolvimento fotográfico. Dissertação. (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp078382.pdf>> Acesso em: 10 jul. 2014.
- ALMEIDA, Cláudia Maria T. de; BONI, Paulo Cesar. A ética no fotojornalismo da era digital. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v.2, n.2, p.11-42, 2006. Disponível em: <<http://image.slidesharecdn.com/aticanofotojornalismodaaeradigital-130806214314-phpapp01/95/a-tica-no-fotojornalismo-da-era-digital-20-638.jpg?cb=1375825415>>. Acesso em: 14 out. 2015.
- AMAR, Pierre-Jean. *História da Fotografia*. Arte & Comunicação. Lisboa: Edições 70, 2011.
- ARAGO, François. *Œuvres Complètes*, tomo IV – Notices. Paris: J.A. Barral, 1858.
- ARDEN, Roy. *Photography, Genre and Continuity*. 1997. Disponível em: <http://www.royarden.com/media/ardentexts/arden_bonus.pdf> Acesso em: 24 jul. 2015.
- ARDILA, Diego Caballo; MÉNDEZ, Daniel Caballo. *Fotografía sin verdad*: el poder de la mentira. Madrid: Editorial Universitas, 2011.
- ARMSTRONG, Carol. La más bella naturaleza muerta del mundo. In: PICAUDÉ, Valérie; ARBAİZAR, Philippe (Org.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Editorial Gili, 2004, p. 147 – 164.
- ARNHEIM, Rudolf. *Art and visual perception: a Psychology of the Creative Eye*. London: University of California Press, Ltd.: 1974.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS – ABNT. *NBR 6023: informação e documentação – referências – elaboração*. São Paulo: ABNT, 2002.
- ATENCIA-LINARES, Paloma. *Arts and facts. Fiction, non-fiction and the photographic medium*. 2013. Disponível em: <<http://discovery.ucl.ac.uk/1434513/3/ATENCIA-LINARES,%20P.%20-%20PHD%20Thesis%20ARTS%20AND%20FACTS.%20EDITED%20VERSION%20IMAGES%20REMOVED%20.pdf>>. Acesso em: 6 ago. 2015.
- AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 6. ed. São Paulo: Papirus, 1993.
- AVCIBAŞ, İsmail et al. *A Classifier Design for Detecting Image Manipulations*. 2004. Dis-

ponível em: <https://isis.poly.edu/memon/pdf/2004_A_Classifier_Design_for_Detecting_Image_Manipulations.pdf>. Acesso em: 29 ago. 2015.

AZNAR, Hugo. *Comunicação Responsável*: A auto-regulação dos media. Porto: Porto Editora, 2005.

AZNAR, Hugo. *El debate en torno a la utilidad de los códigos deontológicos del periodismo*. In: Anàlisi: quaderns de comunicación i cultura, n. 20, pp. 125-144. 1996. Disponível em: <<http://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/viewFile/14921/14762>>. Acesso em: 1º ago. 2011.

BAEZA, Pepe. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

BAIXAKI. Disponível em: <<http://www.baixaki.com.br/busca/?q=editor+de+fotografia&so=1&buscar=>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação verbal*. São Paulo, SP, Martins Fontes, 1997.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Inéditos*. São Paulo: Martins, 2004.

BATCHEN, Geoffrey. Vernacular photographies. In: *Each wild idea: writing photography history* - BATCHEN, Geoffrey. Massachusetts: MIT, 2000, p.57-204.

BAZERMAN, Charles. Systems of Genres and the Enactment of Social Intentions. In: FREEDMAN, Aviva; MEDWAY, Peter (Eds.). *Genre in the New Retic*. Critical Perspectives on Literacy and Education. London: Taylor & Francis, 1994, p. 79 – 101. Disponível em: <<http://mina.education.ucsb.edu/bazerman/chapters/documents/Bazerman1994ChptrSystemGenres.pdf>>. Acesso em: 23 set. 2015.

BAZIN, André. A ontologia da imagem fotográfica. 1945. Disponível em: <<https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=forums&srcid=MDI0NzgyNzAzMjY2ODg4MDMyNzIBMDY4MDM1MDQzNTg3OTkzMDQwNTcBWV9JQy1XaEVqX29KATAuMQEBdjI>>. Acesso em: 16 mar. 2015.

BELTRÃO, Luís. *Introdução à filosofia do jornalismo*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1960.

BENAZZI, Lauriano Atílio. *Fotojornalismo*: taxonomias e categorização de imagens jornalísticas. Universidade Estadual de Londrina, 2010. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000160944>>. Acesso em: 8 set. 2011.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 90-107.

BENTHAM, Jeremy. *Uma introdução aos Princípios da Moral de da Legislação*. São Paulo: Abril S.A., 1974.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERKENKOTTER, Carol; HUCKIN, Thomas N. *Genre knowledge in disciplinary communication*: Cognition, culture and power. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1995.

BERSAK (2006). Disponível em: <<http://web.mit.edu/drbc/Public/PhotoThesis>>. Acesso em: 6 mar. 2012.

BERSAK, Daniel R. *Ethics in Photojournalism*: Past, Present, and Future. Submitted to the Department of Comparative Media Studies, School of Humanities, Arts, and Social Sciences, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Science in Comparative Media Studies. Massachusetts Institute of Technology, 2006. Disponível em: <http://web.mit.edu/drbc/Public/Bersak_CMS_Thesis_FINAL.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2012.

BERTILLON, Alphonse. *Signaletic instructions*: including the Theory and Practice of Anthropometric Identification. London: The Werner Company, 1886. Disponível em: <<https://archive.org/stream/signaleticinstru00bert#page/n5/mode/2up>>. Acesso em: 11 nov. 2015.

BERTRAND, Claude-Jean. *A Deontologia dos Media*. São Paulo: Edusc, 2002.

BLOG do Instagram. Disponível em: <<http://blog.instagram.com/post/129662501137/150922-400million>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

BLOG do WhatsApp. <<http://blog.whatsapp.com/613/500000000>>. Acesso em: 3 mai. 2014.

BLOG do WhatsApp. Disponível em: <<http://expandedramblings.com/index.php/whatsapp-statistics>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

BLOGMAIL. Manipulação de fotos antes do Photoshop. Disponível em: <<http://blogmail.com.br/manipulacao-de-fotos-antes-do-photoshop>>. Acesso em: 14 out. 2015.

BOORAEM, Melissa Marie. *Practices of Manipulation by Professional Photojournalists*. ABJ, The University of Georgia, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.

BURGESS, Jean. *Vernacular creativity and new media*. Dissertation for degree of Doctor of Philosophy. Queensland University of Technology, 2007. Disponível em: <<http://migre.me/pB2bB>>. Acesso em: 14 jan. 2015.

CALVO, Santiago Tejedor. Libros de Estilo e Internet. In: ALCOBA, Santiago (Coord.). *Lengua, comunicación y libros de estilo*. Barcelona: 2009, p.271-287. Disponível em: <http://www.euskadi.eus/contenidos/informacion/bibl_digital/es_documentos/adjuntos/libro_estilo.pdf>. Acesso em 14 out. 2015.

CAMPONEZ, José C. C. dos Santos. *Fundamentos de Deontologia do Jornalismo*: A autor-regulação frustrada dos jornalistas portugueses (1974-2007). Dissertação de Doutoramento em Letras, na área científica de Ciências da Comunicação, especialidade em Ética e Deonto-

logia da Comunicação, 2009. Disponível em: <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/12614/3/Tese_Carlos%20Camponez.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2015.

CAPRINO, Mônica. Questão de estilo: o texto jornalístico e os manuais de redação. *Comunicação & Sociedade*, v. 24, n. 37, p.95-113. São Bernardo do Campo: UMESP, 2002.

CARDOSO, João Batista Freitas. *Manipulação digital na fotografia publicitária: criatividade e ética*. In: Intertexto, Porto Alegre, UFRGS, n.29, 2013, p. 147 – 164. Disponível em: <http://www.academia.edu/12576973/Manipula%C3%A7%C3%A3o_digital_na_fotografia_publicit%C3%A1ria_criatividade_e_%C3%A9tica>. Acesso em: 25 dez. 2015.

CASÉ, Rafael. Publicar ou não publicar? That's the question... (Parte 2). Impressões digitais. Disponível em: <http://impressoesdigitaisdocase.blogspot.com.br/2011/05/publicar-ou-nao-publicar-thats-question_05.html>. Acesso em: 14 out. 2015.

CAVALCANTE, Sandra M. Silva. *O fenômeno da intertextualidade em uma perspectiva cognitiva*. Tese (Doutorado). Programa de Pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais, 2009. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/LETR-8SZN95>> Acesso em: 20 jul. 2015.

CELLARD, André. A análise documental. In: POUPART, Jean et al. *A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos*. Petrópolis: Vozes, 2008.

CETICISMO Aberto. Disponível em: <<http://www.ceticismoaberto.com/fortianismo/1965/fotos-de-fadas-elsie-wright-e-frances-griffith>>. Acesso em: 23 mar. 2012.

CHINÁLIA, Nelson. *Fotojornalismo: a manipulação visual da notícia*. RESGATE - Revista Interdisciplinar de Cultura, v.10, n. 11, 2002. Disponível em: <<http://www.cmu.unicamp.br/seer/index.php/resgate/article/view/159/160>>. Acesso em: 15 out. 2011.

CHIODETTO, Eder. *Fotojornalismo: realidades construídas e ficções documentais*. Escola de Comunicações e Artes, USP. São Paulo, 2008. Tese. (Doutorado). Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27152/tde-05072009-232727/pt-br.php>>. Acesso em: 10 jun 2011.

CHRISTOFOLLETTI, Rogério. Indicadores da Qualidade da Informação Jornalística: políticas, padrões e preocupações de jornais e revistas brasileiros. *Série Debates CI*, nº3. Unesco. 2010. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0018/001899/189915por.pdf>>. Acesso em: 10 out. 2015.

CHRISTOFOLLETTI, Rogério. Ética hacker e deontologia jornalística em redes sociais. In: 9º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. Rio de Janeiro: Anais Eletrônicos da 9º SBPJOR, 2011. Disponível em: <http://sbpjor.kamotini.inghost.net/sbpjor/admjour/arquivos/9encontro/CC_38.pdf> Acesso em: 22 jun.2015.

COELHO, João Marcos et al. (Trad.). *Uma introdução aos princípios da moral e da legislação, Jeremy Bentham*. Sistema de lógica dedutiva e intuitiva e outros textos, John Stuart Mill. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

COMBINATION printing (verbete). Wikipedia. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki>>. Acesso EM: 14 out. 2015.

CONCEIÇÃO, Francisco Gonçalves de. *Por que (re)ler os manuais de redação e estilo?* 2010. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-jornalismo-francisco.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2015.

COSTA, Caio Túlio. *Ética, jornalismo e nova mídia: uma moral provisória*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

COUTINHO, Iluska; QUEIROZ, Caio C. de. Aproximações e distanciamentos dos discursos do manual de jornalismo da EBC e dos princípios editoriais das organizações Globo. In: *XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste*. Bauru, SP, 2013. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1530-1.pdf>>. Acesso em: 16 out. 2015.

CROMEY, Douglas W. *Avoiding Twisted Pixels: Ethical Guidelines for the Appropriate Use and Manipulation of Scientific Digital Images*. 2010. Disponível em: <<http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4114110/>>. Acesso em: 20 ago. 2015.

CUNHA, Antônio Geraldo. *Dicionário Etimológico*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DE LA PEÑA, Ireri. *Entrevista Pessoal*, n.1. In: You Tube, 2012. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wBp2U6Tx3AQ&feature=youtu.be>>. Acesso: 12 ago. 2015.

DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ESPÍNDULA, Alberi. *Perícia Criminal e Cível: Uma Visão Geral Para Perito e Usuários da Perícia*. 3. ed. Campinas: Millenium, 2006.

ETHICS of Photo Editing. Disponível em: <<https://ethicsinediting.files.wordpress.com/2009/04/mccaughey12.jpg?w=450&h=367>>. Acesso em: 5 jul. 2012.

EXAMINER. Disponível em: <<http://www.examiner.com/article/handshakes-history-clinton-shakes-castro-s-hand>>. Acesso em: 10 jul. 2012.

FABREGAT, D. Hugo Doménech. *La fotografía informativa en la prensa generalista: Del fotoperiodismo clásico a la era digital*. Tesis doctoral Departamento de Filosofía, Sociología i Comunicació Audiovisual i Publicitat de La Universitat Jaume, 2005. Disponível em: <<http://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/29599>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (org). *Fotografia usos e funções no século XIX*. São Paulo: Editora da USP, 1991.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press, 1992.

FALSIFICATION of history. University of Minnesota. Disponível em: <http://www.tc.umn.edu/~hick0088/classes/csci_2101/false.html>. Acesso em: 6 jul. 2012.

FARID, Hany. *Exposing digital forgeries in scientific images*. 2006. Disponível em: <<http://www.ists.dartmouth.edu/library/199.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

FDR and The Depression. A Biography of America – 1929-1937. WGBH Interactive for Annenberg Media. WGBH Educational Foundation, 2000. Disponível em: <https://www.learner.org/series/biographyofamerica/prog21/feature/index_text.html>. Acesso em: 8 mar. 2012.

FENAJ, Federação Nacional dos Jornalistas. Código de Ética dos jornalistas Brasileiros. 2007. Disponível em: <http://www.fenaj.org.br/federacao/cometica/codigo_de_etica_dos_jornalistas_brasileiros.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2015.

FEYEL, Gilles. Aux origines de l'éthique des journalistes: Théophraste Renaudot et ses premiers discours éditoriaux (1631-1633). *Le Temps des Médias*, n. 1, Paris: Nouveau Monde Éditions, 2003, p. 175 – 189.

FIDALGO, Joaquim Manuel Martins. *O lugar da ética e da auto-regulação na identidade profissional dos jornalistas*. Tese de doutoramento em Ciência da Comunicação. Universidade do Minho, 2006. Disponível em: <http://repository.sdm.uminho.pt/bitstream/1822/6011/3/JFIDALGO_2006_Tese_Doutoramento.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2011.

FISSETTE, Jean. Por um pensamento do signo fotográfico. A questão do objeto da imagem. *Revista Tabuleiro de Letras*, PPGEL, Salvador, Volume 8; nº. 01, p. 43-70, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.uneb.br/index.php/index/index>>. Acesso em: 11 mar. 2015.

FLICK. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/franckmichel/6855169886>>. Acesso em: 15 out. 2015.

FLUSSER, Vilém. A imagem do cachorro morderá no futuro? 1983. Disponível em: <<http://www.flusserbrasil.com/art11.html>> Acesso em: 27 ago. 2015.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FONTANARI, Rodrigo. Roland Barthes e a fotografia. *Discursos fotográficos*, v.6, n.9, p.53-76, Londrina, jul./dez, 2010. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewFile/6763/7024>>. Acesso em: 20 mar 2015.

FONTCUBERTA, Joan. *El Beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A., 1998.

FOTOS con Historia 2 (28.03.07). Le baiser de l'Hotel de Ville, Robert Doisneau. Ojo Digital. Disponível em: <<http://www.ojodigital.com/foro/fotos-con-historia/133692-fotos-con-historia-2-28-03-07-le-baiser-de-l-hotel-de-ville-robert-doisneau.html>>. Acesso em: 20 mar. 2012.

FOUR AND SIX. Photo Tampering throughout History. Disponível em: <<http://www.fourandsix.com/photo-tampering-history>>. Acesso em: 6 mar. 2012

FRANCO, Simone. Intertextualidade Iconográfica. In: CÂNIZAL, Eduardo; NASCIMENTO, Geraldo C. (Eds.). *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Annablume Editora, 2004, p. 207-220.

FRANQUET DOS SANTOS, Miguel. Códigos de ética y fotografía de prensa. *Actas del I Congreso Internacional de Ética en la Comunicación*, Facultad de Comunicación, Universidad de Sevilla, 2011. Disponível em: <<http://monitorando.files.wordpress.com/2011/04/libro-actas-congreso-etica-comunicacion.pdf>>. Acesso em: 16 jan. 2013.

FREITAS JUNIOR, Edson Ferreira de. *Fotografia forense e apropriações da imagem*: do aspecto verossímil da fotografia-documento. 2011. Disponível em: <http://deploy.extras.ufg.br/projetos/seminariodeculturavisual/images/anais/24_fotografia_forense_e_a_apropriacoes.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2015.

FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *L'Image Manipulée*. Paris, Médiathéque, 1983b.

FRESNAUT-DERUELLE, Pierre. *L'Éloquence des Images*. Paris: Presses Universitaires de France, 1983a.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1995.

FRIDRICH, Jessica; SOUKAL, David; LUKÁŠ, Jan. Detection of Copy-Move Forgery in Digital Images. 2003. Disponível em: <<http://www.ws.binghamton.edu/fridrich/Research/copymove.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2014.

FRIEND, Cecilia; SINGER, Jane B. *Online Journalism Ethics*: traditions and transitions. New York: M.E. Sharpe, 2007.

GARRATT, Luke. Pulitzer Prize-winning photographer fired after admitting that he doctored Syrian war rebel picture by photoshopping camera out of original image. *Daily Mail Online*, 23/01/2014. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2544662/Pulitzer-Prize-winning-photographer-fired-admitting-doctored-Syrian-war-rebel-picture-photoshopping-camera-original-image.html>>. Acesso em: 12 out. 2015.

GAVARD, Sandra. *Photo-graft*: a critical analysis of image manipulation. 1999. Disponível em: <http://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape9/PQDD_0015/MQ54990.pdf>. Acesso em: 4 nov. 2015.

GOSEN, Joseph D. *Digitally Altered News Photographs*: How Much Manipulation Will the Public Tolerate Before Credibility Is Lost? Tese submetida para o grau de Master of Arts em Jornalismo, University de Nevada, Reno, 2000.

GROSS, Larry; KATZ, John Stuart; RUBY, Jay. *The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film, and Television*. New York: Oxford University Press, 1988. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/GabrielHancu/d/64589431-Image-Ethics>>. Acesso em: 15 jan. 2012.

HABERMAS, Jürgen. *Comentários à Ética do Discurso*. Lisboa: Instituto Piaget, 1999.

HADLAND, Adrian; CAMPBELL, David; LAMBERT, Paul. The State of News Photography: The Lives and Livelihoods of Photojournalists in the Digital Age. Reuters Institute for

the Study of Journalism, Oxford University, 2015. Disponível em: <<https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/The%20State%20of%20News%20Photography.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2015.

HISTÓRIA PENSANTE. Disponível em: <<http://historiapensante.blogspot.com.br/2011/02/roger-fenton-e-guerra-da-crimeia.html>>. Acesso em: 14 out. 2015.

HOUAISS, Antônio. Dicionário eletrônico. 2011. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>>. Acesso em 15 mar. 2011.

IRBY, Kenneth. A photojournalistic confession. Poyter Online. 2003. Disponível em: <<http://www.poynter.org/uncategorized/14840/a-photojournalistic-confession/>>. Acesso em 30 mai. 2011.

ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época. In: LIMA, Luiz C. (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol.II, 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, 359-383.

ISTO É INDEPENDENTE. Disponível em: <http://www.istoe.com.br/reportagens/161927_O+METALURGICO+ASSUME+A+PRESIDENCIA+DA+REPUBLICA>. Acesso em: 17 fev. 2016.

JABER, Fadi. *Terrorism and Photojournalism: Sensational Image and Ethical Coverage in the Arab and American Media*. Thesis submitted to the Faculty of Graduate and Post doctoral Studies in partial fulfillment of the requirements for the M.A. in Communication, Ottawa, Canadá, 2011.

JANIN, Jules. La Daguerreotype, October 1839. In: *Court and Lady's Magazine, Monthly Critic and Museum*. London, v.17, 1839. Disponível em: <http://www.daguerreotypearchive.org/texts/P8390002_COURT_LADYS_MAG_1839-10.pdf>. Acesso em: 16 set. 2014.

JARDIM, Maria Estela; PERES, Marília; COSTA, Fernanda Madalena. Imagens do século XIX: Fotografia científica. 2008. Disponível em: <https://www.academia.edu/13125166/Imagens_do_S%C3%A9culo_XIX_Fotografia_Cient%C3%ADfica> Acesso em: 19 ago. 2015.

JOHNSON, Micah; FARID, Henry. Exposing Digital Forgeries by Detecting Inconsistencies in Lighting. 2005. Disponível em: <<http://web.mit.edu/~kimo/www/publications/lighting/acm05.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2014.

JONES, J. Clement. Déontologie de l'information, codes et conseils de presse: étude comparative des règles de la morale pratique dans les métiers d'information à travers le monde. Paris: Unesco, 1981. Disponível em: <<http://unes-doc.unesco.org/images/0013/001350/135021fo.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2015.

JONES, J. Clement. Mass Media Codes of Ethics and Councils: a comparative international study on professional standards. París: UNESCO Press, 1980. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0004/000423/042302Eo.pdf>>. Acesso em: 12 set. 2014.

JOTA V Multimedia. Disponível em: <<http://jotavmultimedia.blogspot.com/2010/11/o-que-e-morphing.html#ixzz1GgGAYxxu>>. Acesso em: 20 mar. 2011.

KANT, Immanuel. *Textos selecionados, Immanuel Kant*. Seleção de textos de Marilena de Souza Chauí. Traduções de Maria Bernkopf et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

KAPLAN, Louis. *Where the Paranoid Meets the Paranormal: Speculations on Spirit Photography*. In: Art Journal, Vol. 62, No. 3, pp. 19-29, 2003. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3558518>>. Acesso em: 2 nov. 2014.

KEENE, Martin. *Fotojornalismo*: Guia Profissional. Dinalivro, Lisboa: 2002.

KINKAID, James C. *Press photography*. Boston: American Photographic Publishing Co., 1936.

KOBRE, Kenneth. *Photojournalism: the professionals' approach*. Focal Press: 2008.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & Historia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 3 ed. 2009.

KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

LAGE, Nilson. *Estrutura da Notícia*. 4 ed. São Paulo: Ática, 1998.

LAMBETH, Edmund B. *Comitted Journalism: An ethic for the profession*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

LAPPIN, Yaakov. Reuters admits to more image manipulation. *Israel News*, 08/07/2006. Disponível em: <<http://www.ynetnews.com/articles/0,7340,L-3287774,00.html>>. Acesso em: 20 mar. 2011.

LAVOIE, Vincent. La rectitude photojournalistique: codes de déontologie, éthique et définition morale de l'image de presse. *Études Photographiques* n°26, p. 1 – 24, 2010. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/3123>>. Acesso em: 5 mar. 2014.

LEROY, Jean-François. *Conversations avec Jean François Leroy*: recueillis par MENGUET, L. In: Festival International du Photojournalisme VISA Pour L'image. Perpignan. Union Européenne: Editions Snoeck, 2010.

LESTER, Paul Martin. *Faking images in photojournalism*. Originally published in *Media Development*, 41-42, 1/1988. Disponível em: <<http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/faking.html>>. Acesso em: 5 jun. 2011.

LESTER, Paul Martin. *Photojournalism An Ethical Approach*. 1999a. Disponível em: <<http://paulmartinlester.info/writings/leftethics.html>>. Acesso em: 28 mai. 2011.

LESTER, Paul Martin. *Picture Manipulations*. From *Photojournalism An Ethical Approach*. 1999. Disponível em: <<http://commfaculty.fullerton.edu/lester/writings/pjethics.html>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

LI, Wei. Anti-forensic digital investigation for unauthorized intrusion on a wireless network.

AUT University. Auckland, New Zealand, 2013. Disponível em: <<http://aut.researchgateway.ac.nz/bitstream/handle/10292/7383/LiW.pdf?sequence=3>>. Acesso em: 15 nov. 2013.

LIMA VAZ, Henrique C. de. *Escritos de Filosofia IV: Introdução à Ética Filosófica* 1. São Paulo: Edições Loyola, 3 ed., 2006.

LISTER, Martin. *La imagen fotográfica em la cultura digital*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.

LOMBARDI, Kátia Hallak. *Documentário Imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*. 2007. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lombardi-katia-documentario-imaginario.pdf>> Acesso em: 28 set. 2014.

LONG, John. NPPA Special Report: Ethics in the Age of Digital Photography. National Press Photographers Association. 1999. Disponível em: <<https://nppa.org/page/5127>>. Acesso em 12 jul. 2015.

LOPES, Maraisa. Folha: do Manual ao Jornal ou do Jornalístico ao Pedagógico. 2012. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000855430>>. Acesso em: 12 out. 2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. *Pesquisa em comunicação, formulação de um modelo metodológico*. São Paulo: Loyola, 1990.

LOPES, Paula Cristina. *Géneros literários e géneros jornalísticos: uma revisão teórica de conceitos*. 2010. Disponível em: <<http://repositorio.ual.pt/handle/11144/196>>. Acesso em: 27 jul. 2015.

LÜDERS, Marika; PRØITZ, Lin; RSAMUSSEN, Terje. Emerging personal media genres. *New Media Society* XX, p.1-17, 2010. Disponível em: <<http://nms.sagepub.com/cgi/framedrapidpdf/1461444809352203v1>> Acesso em: 22 jul. 2015.

LUPA - Luis Pavão Ida. Disponível em: <<http://www.lupa.com.pt/site/ficheiros/09051504258.pdf>>. Acesso em: fev. 2012.

LUZ, Rogério. Novas imagens: efeitos e modelos. In: PARENTE, André. *Imagemmáquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 2011, p. 49-55.

MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução á fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MACHADO, Arlindo. Fotografia em Mutação. Jurnal *Nicolau* nº 15, 1993. Disponível em: <<http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downs-uteis-fotografia-em-mutacao.pdf>> Acesso em: 12 mar. 2015.

MACHADO, Irene. Por que se ocupar dos gêneros? Revista *Symposium*, ano 5, n., 2001. Dis-

- ponível em: <<http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/3194/3194.PDF>> Acesso em: 20 jul. 2015.
- MAIA, Ravena Sena. *A paisagem na fotografia documental contemporânea: tendências estéticas na obra “Paisagem submersa”*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, 2013. Disponível em: <<http://www.uff.br/ppgcom/?thesis=dm-186-a-paisagem-na-fotografia-documental-contemporanea-tendencias-esteticas-na-obra-paisagem-submersa>>. Acesso em: 12 ago. 2015.
- MANIPULAÇÃO (verbete). HOUAISS, Antônio. Dicionário eletrônico. Disponível em <<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>>. Acesso em 15 mar. 2011.
- MANIPULAÇÃO. Disponível em: <<https://manipulacao.wordpress.com/2010/11/30/conceito-de-manipulacao>>. Acesso em: 22 set. 2012.
- MARCONDES, Danilo. *Textos básicos de ética: De Platão a Foucault*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.
- MARQUES DE MELO, José. *História do Jornalismo: Itinerário crítico, mosaico contextual*. São Paulo: Paulus, 2012.
- MARQUES DE MELO, José. *Jornalismo Brasileiro*. Porto Alegre: Sulina, 2003.
- MARQUES DE MELO, José. *Teoria do jornalismo: Identidades brasileiras*. São Paulo: Paulus, 2006.
- MATEUS, Cátia J. T. Simões. *A utilização das Redes Sociais pelos jornalistas portugueses: novos desafios éticos e deontológicos para a profissão*. 2014. Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação. Disponível em: <<http://www.livroslabcom.ubi.pt/book/135>>. Acesso em: 17 jun. 2015.
- MEIO BIT. Disponível em: <<http://meiobit.com/15452/a-primeira-camera-digital-do-mundo>>. Acesso em: 26 dez. 2015.
- MELLO, Cristina. *O Ensino da Literatura e a Problemática dos Géneros Literários*. Coimbra: Almedina, 1998.
- MÉNDEZ, Daniel Caballo. La manipulación fotográfica. In: ARDILLA, Diego Cabalo (Ed.) et al. *Fotoperiodismo y edición*. Madri: Editorial Universitas, S.A., 2006.
- MERCADO LIVRE. Disponível em: <http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-689020470-revista-veja-com-a-1a-posse-do-ex-presidente-lula-rara-_JM>. Acesso em: 17 fev. 2016.
- MEYER, Philip. *A Ética no Jornalismo*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.
- MICHAELIS. *Dicionário de Português Online*. Editora Melhoramentos Ltda., 2009. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=documento>>. Acesso em: 25 dez. 2015.
- MIRANDA, Fabiana Cristina de; BATISTA, Paulo Henrique Camargo. *Manipulação de Imagens: os Excessos e seus Reflexos na Sociedade*. FAE Centro Universitário – Núcleo de Pesquisa Acadêmica (NPA), 2010.

MIRANDA, Luciano. *Pierre Bourdieu e o campo da comunicação: por uma teoria da comunicação praxiológica*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

MITCHELL, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. London, England: The MIT Press, 1992.

MOUTINHO, Sara. Manipulação de imagens fotográficas Jornalísticas. Falsificação da realidade visível. In: PINTO, Manuel; SOUSA, Helena (Org.). *Casos em que o jornalismo foi notícia*. Porto: Campo das Letras Ed., 2007.

NÃO QUESTIONE. Disponível em: <<http://nao-questione.blogspot.com.br/2013/05/world-press-photo-garante-integridade.html>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

NEWTON, Julianne Hickerson. Photojournalism Ethics: A 21st-Century Primal Dance of Behavior, Technology and Ideology. In: WILKINS, Lee; CHRISTIANS, Clifford G.(Org.). *The Handbook of Mass Media Ethics*. Oxon: Taylor & Francis, 2009, p.84-100.

NEWTON, Julianne Hickerson. *The Burden of Visual Truth: the role of photojournalism in Mediating Reality*. London: Lawrence Erlbaum Associates, Inc., 2001.

NUMBER of monthly active Facebook users worldwide as of 4th quarter 2015 (in millions). Statista. Disponível em: <<http://www.statista.com/statistics/264810/number-of-monthly-active-facebook-users-worldwide>>. Acesso em: 15 out. 2015.

O SAL DA TERRA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AYrNxCzSMmk>>, que apresenta, em algumas cenas, o fotógrafo em ação, em plena construção da imagem.

OCA - BA (Hon) Degree Blog for Mike, 20/02/2015. Disponível em: <<https://nott249.wordpress.com/2015/02/20/dpp-reflections-29-ethics-of-image-manipulation>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

OLIVARES, Rosa. *'El último cuadro', en los géneros de la pintura: una visión actual*. Madrid: Publicaciones de Estética y Pensamiento S.L., 1994.

ORIEZ, Richard J. *Do Readers Believe What They See? Reader Acceptance Of Image Manipulation*. A Thesis presented to the Faculty of the Journalism School at the University of Missouri-Columbia, 2009. Disponível em: <<https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/6551/research.pdf?sequence=3>>. Acesso em: 24 jun. 2011.

PALACIOS, Marcos; MUNHOZ, Paulo. Fotografia, Blogs e Jornalismo na Internet: Oposições, Apropriações e Simbioses In: BARBOSA, Suzana (Org). *Jornalismo Digital de Terceira Geração*. Covilhã: Labcom – Universidade da Beira Interior, 2007, v.1, p. 57-78.

PEDROSO, Elson S. Reflexões sobre Fotografia no Jornalismo Impresso. In: FELIPPI, A.; SOSTER, D.A.; PICCININ, F. (Org). *Edição de Imagens em Jornalismo*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

PEIXOTO, João Guilherme de Melo. Desafios para a edição no fotojornalismo contemporâneo. *Revista Temática*, ano VII, n. 09, 2011. Disponível em: <http://www.insite.pro.br/2011/setembro/desafios_fotojornalismo_contemporaneo.pdf>. Acesso em 12 set. 2015.

PENCE, Greg. La teoria de la virtud. In: SINGER, Peter (Ed.). *Compendio de ética*. Madrid: Alianza Editorial, 1995, p.347-359.

PENNA, Erica Souza Fontoura. Conceitos de Ética no Cenário Contemporâneo: análise das concepções de ética de empregados em uma multinacional, 2008. Monografia. Disponível em: <http://www.fucape.br/premio_excelencia_academica/upld/trab/9/erica.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2015.

PEREA, Joaquín. Los gêneros fotográficos. *Revista de Fotografia*, n.2. Universidade Complutense de Madrid, p.61-81, 2010. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/univfoto/num2/fgeneros.htm>>. Acesso em: 26 jul. 2015.

PERSICHETTI, Simonetta. A encruzilhada do Fotojornalismo. *Discursos Fotográficos*, Londrina, v.2, n.2, p.179-190, 2006. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1484>> Acesso em: 28 jun. 2014.

PESSANHA, José Américo Motta (Org.). Aristóteles: *Metafísica*: livro 1 e livro 2; *Ética a Nicômaco; Poética*. Tradução Vicenzo Cocco et al. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.45-236.

PHOTOSHOP Disasters, disponível em: <<http://www.photoshopdisasters.com/>>.

PICAUDÉ, Valérie. Clasificar la fotografía com Perec, Aristóteles, Searle y algunos otros. In: PICAUDÉ, Valérie; ARBAİZAR, Philippe (Org.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Editorial Gili, 2004, p. 22-35.

PIGEAT, Henri; HUTEAU, Jean. Ethique et qualité de l'information. In: *Académie des Sciences Morales et Politiques*, 2003. Disponível em: <<http://www.asmp.fr/travaux/gpw/pbpresse/pig3.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2015.

PINTO, Manuel; SOUSA, Helena (Org.). *Casos em que o jornalismo foi notícia*. Porto: Campo das Letras, Editores, S.A., 2007.

POLISH Culture Forum. Disponível em: <<http://jagahost.proboards.com/thread/14607/uncle-stalin-disappearing-camrades>>. Acesso em: 26 jun. 2012

POPESCU, Alin; FARID, Hany. Exposing digital forgeries by detecting traces of resampling. 2005. Disponível em: <<http://www.cmlab.csie.ntu.edu.tw/~ipr/mmsec2008/data/others/Exposing%20Digital%20Forgeries%20by%20Detecting%20Traces%20of%20Resampling.pdf>>. Acesso em: 21 dez. 2014.

PRIESTLEY, John. Ethics case study: Composite forensic photograph of Jean Charles de Menezes. 2007. Disponível em: <johnpriestley.net/documents/EthicsForensicPhotoManipulation.pdf>. Acesso em: 14 nov. 2015.

QUINN, Aaron; SPENCE, Edward. *Manipulation in Photojournalism: Is it ethical? Is it corrupt?* ANZCA: Making a Difference, Communication Association Conference, Sydney, 2004. Disponível em: <[http://www.anzca.net/documents/269-manipulation-in-photojournalism-is-it-ethical-is-it-corrupt-1.html?path=>](http://www.anzca.net/documents/269-manipulation-in-photojournalism-is-it-ethical-is-it-corrupt-1.html?path=). Acesso em: 20 maio 2014.

RACHELS, James. *Elementos de Filosofia Moral*. Lisboa: Gradiva, 2004.

- RAWLS, John. *Uma Teoria da Justiça*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, Coleção Pensamento Político n. 50, 1981.
- REVISTA PRESS, 2015. Disponível em: <<http://revistapress.com.br/v15/?p=669>>. Acesso em: 8 mar. 2012.
- RIBALTA, Jorge. *Efecto real*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- RICOEUR, Paul. Ethique et morale. 1990. Disponível em: <https://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/ebim/documents/Ricoeur_Ethique_et_morale.pdf> Acesso em: 28 maio 2015.
- RIEDL, Titus. *Últimas Lembranças*. Retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002.
- ROBINSON, Edward M. *Crime Scena Photography*. London: Elsevier, 2010. Disponível em: <<https://multimediainvestigacion.files.wordpress.com/2014/03/fotografia-escena-del-crimen.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2015.
- ROCHA, Anderson; SILVA, Ewerton Almeida. Análise forense de documentos digitais: além da visão humana. In: *Saúde, Ética & Justiça*. USP, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/sej/article/view/45773>>. Acesso em: 12 nov. 2015.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. *Estratégias da Comunicação*. Lisboa: Editorial Presença, 1990.
- ROSA, João Carvalho Ribeiro Trinité. *Por que tiramos fotografias?* Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal, 2008.
- ROUILLÉ, André. A fotografia na tormenta das imagens. In: DOBAL, Susana; GONÇALVES, Osmar (Org.). *Fotografia Contemporânea: Fronteiras e Transgressões*. I Colóquio de Fotografia, Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília (FAC/UnB). Brasília, 2013. p. 17 – 35.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- RUDIO, Franz Victor. *Introdução ao projeto de pesquisa científica*. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda., 1978.
- RUELLAN, Denis. Groupe professionnel et marché de travail du journalisme. In: *Réseaux*, n.81, 1997. Disponível em: <<http://enssibal.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/81/08-ru-ell.pdf>>. Acesso em: 12 maio 2015.
- SÁ, Antônio Lopes de. *Ética Profissional*. 4 ed., São Paulo: Atlas, 2001.
- SAER, Juan José. O conceito de ficção. *Revista FronteiraZ*, n.8. São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/download/pdf/TraducaoSaer-versaofinal.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2016.
- SALAVERRIA, Ramón. Aproximación a los orígenes de la preceptiva sobre escritura periodística (1840-1940). 1997. Disponível em: <<http://www.communication-soci-ety.com>

/descarga_doc.php?art_id=161>. Acesso em: 12 out. 2015.

SANTAELLA, Lucia. *Comunicação e pesquisa*: projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagen*: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

SANTOS, Cristiane Alvarenga; GOMES, Maria Carmen Aires. O Gênero textual e o futuro profissional de Letras. In: *V Congresso de Letras*, 2005. Caratinga, p. 115-121. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.unec.edu.br/ojs/index.php/unec02/article/view/261/337>>. Acesso em: 1º ago. 2015.

SANTOS, José Manuel. *Ética da Comunicação*. Universidade da Beira Interior. Covilhã, 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/santos-jose-manuel-etica-comunicacao.pdf>>. Acesso em: 20 mai 2015.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*: sobre o dispositivo fotográfico. São Paulo: Papirus, 1996.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *La fotografía entre visión e imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004b.

SCHAEFFER, Jean-Marie. La fotografía entre visión e imagen. In: PICAUDÉ, Valérie; ARBAİZAR, Philippe (Org.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004a, p. 16 – 21.

SCHWARTZ, Dona. Professional oversight: Policing the credibility of photojournalism. In L. Gross, J.S. Katz & J. Ruby (Eds.). *Image ethics in the digital age*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p.27-51.

SCIENTIFIC AMERICAN. Digital Forensics: Photo Tampering Throughout History (slide show). Disponível em: <<http://www.scientificamerican.com/slideshow/photo-tampering-throughout-history>>. Acesso em: 8 jul. 2012.

SCORSATO, Helen. O uso da fotografia em processos de identificação e o método Bertillon – século XIX. *Estudos Históricos*, n.9, 2012. Disponível em: <<http://www.estudioshistoricos.org/edicion9/eh0911.pdf>>. Acesso em: 14 nov. 2015.

SEIXAS, Lia. *Redefinindo os gêneros jornalísticos*: proposta de novos critérios de classificação. Covilhã: LabCom Books, 2009.

SHIELDS, Minla Linn. *Ethics in Photojournalism: Authencity and Sensitivity in Coverage of Tragic Events*. Thesis, Georgia State University, 2014. Disponível em: <http://scholarworks.gsu.edu/communication_theses/105>. Acesso em: 28 jun. 2015.

SICARD, Monique. Entre ciencia y arte. In: PICAUDÉ, Valérie; ARBAİZAR, Philippe (Org.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Editorial Gili, 2004, p.177 – 183.

SILVA JR. José Afonso. *A quem interessa a morte do fotojornalismo?* Continente Multicultural, Recife: Companhia Editora de Pernambuco – CEPE. No. 108., 2009. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/502-artigo/4687-a-quem-interessa-a-morte-do-fotojornalismo.html>>. Acessado em: 7 mar. 2014.

SILVA JR. José Afonso. *O Fotojornalismo Depois da Fotografia:* modelos de configuração da cadeia produtiva do fotojornalismo em tempos de convergência digital. Relatório de Pesquisa Pós-doutoral na Universidade Pompeu Fabra, Faculdade de Comunicação, 2011. Disponível em: <<https://repositori.upf.edu/handle/10230/11624>>. Acesso em: 20 jun 2015.

SILVA JR., José Afonso. Da foto à fotografia: os jornais precisam de fotógrafos? *Contemporanea: comunicação e cultura*, v.12, n.1, jan-abr, 2014, p.55-72. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/9795>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

SMITHSONIAN. Hillotype self-portrait of Reverend Levi L. Hill. Disponível em: <http://americanhistory.si.edu/collections/search/object/nmah_1349667>. Acesso em: 14 nov. 2015.

SOFTONIC. Disponível em: <<http://en.softonic.com/s/photo-editing-software>>. Acesso em: 27 nov. 2015.

SOJO, Carlos Abreu. *Los géneros Periodísticos Fotográficos*. Barcelona: Editorial CIMS, 1998.

SOUGEZ, Marie-Loup. *História da Fotografia*. Lisboa: Dinalivro, 2001.

SOULAGES, François. *Estética da Fotografia:* perda e permanência. São Paulo: Editora Senac, 2010.

SOUSA, Jorge Pedro. A tolerância dos fotojornalistas portugueses à alteração digital de fotografias jornalísticas. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação (BOCC). Covilhã, Universidade da Beira Interior, 1998. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag_texto.php?html2=sousa-pedro-jorge-Alteracao-Fotografias.html>. Acesso em 21 mai. 2011.

SOUSA, Jorge Pedro. *Elementos do jornalismo impresso*. 2001. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-elementos-de-jornalismo-impresso.pdf>>. Acesso em: 28 maio 2015.

SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo:* introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas LTDA., 2004b.

SOUSA, Jorge Pedro. *Tobias Peucer:* Progenitor da Teoria do Jornalismo. 2004c. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-tobias-peucer.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2015.

SOUSA, Jorge Pedro. *Uma história breve do jornalismo no Ocidente*. 2008. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-uma-historia-breve-do-jornalismo-no-ocidente.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2015.

SOUZA, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos – Editora Universitária, 2004a.

STATUT de Journaliste Professionnel en France (verbete). Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/Statut_de_journaliste_professionnel> Acesso em: 8 mar. 2012.

STULIK, Dusan C., KAPLAN, Art. Halftone. In: *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*. 2013. Disponível em: <http://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_halftone.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2015.

SWALES, John M. *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. New York: Cambridge University Press, 1990.

TF1 News. Disponível em: <<http://lci.tf1.fr/france/societe/2009-09/les-people-bientot-mises-a-nu-4889932.html>>. Acesso em: 16 out. 2013.

THE CASUISTRY of Photographic Ethics. *American Journal of Photography*, vol. 19, 1899, p. 81-83.

THE NONIST. Disponível em: <http://thenonist.com/index.php/thenonist/permalink/self_portrait_as_a_drowned_man>. Acesso em: 11 mai. 2011.

THE PROJECT GUTENBERG. *Pencil of Nature*. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf>>. Acesso em: 10 mar 2015.

THE Telegraph. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/ukraine/10675182/In-pictures-Roger-Fentons-historic-Crimean-War-photographs.html>> ?frame=2841316>. Acesso em: 15 dez. 2015.

THIRY-CHERQUES. *A regra de ouro e a ética nas organizações*. Cadernos EBAPE. BR, v. 4, n°4, dez. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/cebapec/v4n4/v4n4a10>>. Acesso em: 10 jun. 2015.

THIS PUBLIC ADDRESS. Disponível em: <<http://thispublicaddress.com/tPA2/2002/11/composograph.html>>. Acesso em: 6 ago. 2012.

TODOROV, Tzvetan; BERRONG, Richard M. The Origin of Genres. In: *New Literary History*, vol. 8, n.1, *Readers and Spectators: Some Views and Reviews*. Published by: The Johns Hopkins University Press, 1976, p. 159 – 170.

TORNERO, José M. Pérez; VARIS, Tapio. Mmedia Literacy and New Humanism. Disponível em: <http://mediamentor.org/es/publications>. Acesso em: 14 out. 2015.

TUCKER, Wilkes. Houston, Museum of Fine Arts. Política de aquisiciones y oportunidades. In: PICAUDÉ, Valérie; ARBAÍZAR, Philippe (Org.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Editorial Gili, 2004, p. 95 – 106.

VALLS, Álvaro. *O que é ética*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

VILAS BOAS, Sergio. *O estilo maganize: o texto em revista*. São Paulo: Summus, 1996.

- VILCHES, Lorenzo. *Teoria da imagem Periodística*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987.
- VILLASEÑOR, Enrique. Algunas reflexiones en torno a géneros fotográficos. 2011. Disponível em: <<http://www.enriquevillasenor.com/inicio/fotografiadocumental.pdf>>. Acesso em: 25 jul. 2015.
- VILLASEÑOR, Enrique. *Los géneros en el Fotoperiodismo*. 2015. Disponível em: <<http://www.fotoperiodismo.org/fotografiadocumental.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2015.
- VINCENT, Gilbert. *Responsabilités professionnelles et déontologie: les limites éthiques de l'efficacité*. Paris: L'Harmattan, 2002.
- VIZEU, Alfredo. Gilberto Freyre e os manuais de redação. *Comunicação & Sociedade*, São Bernardo do Campo, PósCom-Metodista, a. 29, n. 50, 2008, p. 163-177.
- WALTY, Ivete; PAULINO, Graça; CURY, Maria Augusta. *Intertextualidades: teoria e prática*. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- WEBSITE Miguel Rio Branco. Disponível em: <<http://www.miguelriobranco.com.br>>. Acesso em: 26 jan. 2016.
- WHEELER, Thomas H. *Phototruth or photofiction? Ethics and Media Imagery in the Digital Age*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, Inc, 2002.
- WINSLOW, Donald R. A question of truth: photojournalism and visual ethics. *NPPA*, 02/08/2006. Disponível em: <<https://nppa.org/news/2160>>. Acesso em: 12 out. 2015.
- ZARZUELA, José Lopes. A importância da fotografia judiciária na perícia. 1992. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/rfdusp/article/view/67177>>. Acesso em: 11 nov. 2015.
- ZHANG, Michael. AP Sacks Photographer for Cloning His Shadow Out of an Image. Peta Pixel, 12/07/2011. Disponível em: <<http://petapixel.com/2011/07/12/ap-sacks-photographer-for-cloning-his-shadow-out-of-an-image>>. Acesso em: 15 out. 2015.

GLOSSÁRIO²⁵⁵

Arquivo JPEG: é um algoritmo de compressão muito utilizado na internet. Esse padrão foi adotado na fotografia digital em função da boa qualidade da imagem gerada e do pouco espaço de armazenamento utilizado. Baseia-se em algoritmos que realizam a compressão das imagens, ocupando bem menos espaço e sendo muito bem aceito pela maioria dos programas para computador. O algoritmo utilizado na compressão do JPEG é o *Lossy*, que causa perdas que nunca poderão ser corrigidas após a geração do arquivo que, em máquinas digitais, tem o formato JPEG/Exif (*Exchangeable image file format*). É um formato de arquivo pouco aconselhado para manipulações, pois a cada novo “salvamento” haverá uma perda irrecuperável de qualidade da imagem.

Arquivo RAW: são arquivos sem compressão, chamados de “arquivos proprietários”, ou seja, com codificações feitas especificamente para um determinado fabricante. Dessa forma, cada fabricante, Canon, Nikon, Kodak etc., tem a sua extensão de arquivo RAW (.crw; .nef; .cr2). O arquivo RAW contém as informações da imagem original capturada pelo sensor da câmara, antes de qualquer processamento. Trata-se de arquivos que não podem ser editados nem permitem que as modificações sejam salvas, mantendo, dessa forma, a integridade dos dados no ato do disparo e, portanto, garantindo a veracidade das imagens. Para que qualquer modificação em um arquivo RAW seja salva, após o processamento, é necessário que seja em um outro formato de arquivo, por exemplo: JPEG, TIFF, DNG, entre outros.

Balanço de Branco (*White balance - WB*): é o processo de remoção de cores irreais na fotografia produzidas por diferentes fontes de luz. A intenção desse procedimento é de que a cor branca dos objetos ou pessoas registradas seja percebida efetivamente como branca. Diferentemente de nossos olhos, que avaliam sob qualquer tipo de fonte de luz, o que é branco, as câmeras digitais têm grande dificuldade em reconhecer o branco, distorcendo as cores da fotografia. O correto balanço de branco leva em consideração a “temperatura de cor” (em graus Kelvin) de uma fonte de luz, que se refere a quão “quente” ou “fria” é essa fonte de luz. Na

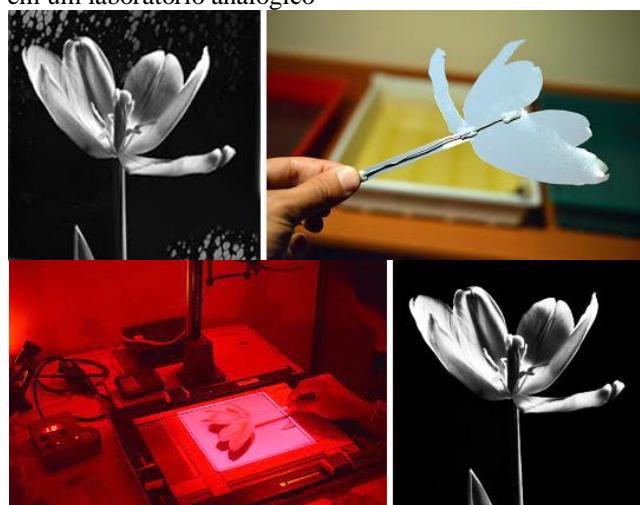
²⁵⁵ Fontes: Glossário FotoLab. Disponível em: <<http://www.fotolab.com.br/glossario/>>. Acesso em: 20 dez. 2015; DPreview Glossary. Disponível em: <<http://www.dpreview.com/glossary>>. Acesso em: 20 dez. 2015; Cambridge in Colour. Disponível em: <<http://www.cambridgeincolour.com/>>. Acesso em: 20 dez. 2015; (BOORAEM, 2003; TRIGO, 2010; ROSE, 1998).

fotografia analógica, é necessário recorrer a diferentes filtros (e.g. FLD, FLT, 85B, 80A) ou filmes (e.g. *Day Light*, Tungstênio, *Photolamp*) para as diferentes condições de luz; já na fotografia digital, basta deixar no automático (AWB) ou ajustar os *presets* do WB disponíveis na câmera à luz ambiente.

Brilho (*brightness*): qualidade da percepção visual, que varia com a quantidade ou a intensidade da luz que um determinado elemento no campo visual ou componente ótico da câmera envia ou transmite. Na edição pós-fotográfica, refere-se ao ajuste dos tons, ou seja, da claridade da imagem que, na fotografia analógica, só era possível no momento da ampliação fotográfica em papel, expondo-se mais ou menos tempo a projeção do negativo sobre o papel.

Burning (queima): técnica fotográfica muito utilizada no quarto escuro, replicada nos programas de edição digital. Consiste em deixar uma determinada área da imagem mais escura. Chama-se *burning* em função de que, no processamento analógico, a fotografia em que o negativo apresente uma área mais densa (área superexposta) precisa ter esta área “queimada” por mais tempo com a luz do ampliador; para isso, utilizavam-se as próprias mãos em forma de concha ou máscaras recortadas (FIGURA 52), de forma a concentrar a luz do ampliador apenas nas áreas desejadas, protegendo outras regiões da imagem. Já na edição digital, existem diferentes formas de executar esse procedimento, mas todas muito mais práticas e simples, escurecendo apenas os pixels desejados.

Figura 52 – Um exemplo da técnica do *burning* executada em um laboratório analógico



Fotos: Omar Ozenir.

Fonte: The Online Darkroom.

Disponível em: <<http://www.theonlinedarkroom.com/2013/02/wilting-tulip.html>>. Acesso em 23 dez. 2015

Clonagem (cloning): também conhecida como “carimbo”, essa técnica é usada para copiar áreas específicas da fotografia e imprimi-las sobre outra parte da mesma imagem. É geralmente utilizada para eliminar um determinado conteúdo indesejável por meio da clonagem de áreas ou texturas próximas ou para replicar padrões (FIGURA 53). Apesar de ser um procedimento já utilizado na manipulação analógica, carateriza-se como uma importante ferramenta de edição tipicamente digital, pela facilidade e rapidez com que permite que as ações sejam feitas.

Figura 53 – O vencedor do prêmio *Pulitzer*, Narciso Contreras, demitido por manipular uma foto usando a técnica da “clonagem” para remover uma câmera do primeiro plano



Fonte: *Daily Mail*. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2544662/Pulitzer-Prize-winning-photographer-fired-admitting-doctored-Syrian-war-rebel-picture-photoshopping-camera-original-image.html>>. Acesso em: 21 dez. 2015.

Contraste (contrast): é a diferença de níveis de iluminação refletida entre as sombras intensas e as altas luzes. Diz respeito ao ajuste da gama tonal de cinzas entre tons claros e escuros na

imagem; maior contraste, menor a variedade de tons de cinzas. Na fotografia analógica, a forma de aumentar ou diminuir o contraste na pós-produção estava associada aos tempos e a agitação do tanque de revelação do filme e, em seguida, no uso de filtros e papéis fotográficos de contraste variável, cuja gradação permitia dar um maior ou menor contraste no momento da ampliação fotográfica. Já na edição digital, apenas se ajusta o controle deslizante de contraste para um lado ou para outro.

Cor (color setting): Diz respeito ao ajuste das cores, levando-se em conta o espaço de cor em que a foto foi produzida (CMYK, sRGB, ProPhoto) e a adequação do Balanço de Branco à luz da cena (FIGURA 54). Na fotografia analógica, o processo de correção ou adulteração das cores era bem complexo e geralmente apenas profissionais qualificados se aventuravam a executá-lo; além de exigir uma revelação extremamente precisa do filme, exigia um controle rigoroso no uso dos filtros de cor na hora de produzir as ampliações. Já no processamento digital, a alteração pode ser feita de forma simples e rápida, cor a cor, tanto na saturação, como no brilho, e o resultado é de visualização imediata.

Figura 54 – Tentativa frustrada da *Hir TV*, canal húngaro pró-governo, que acusou o *The Economist* de haver manipulado a foto para deixar o seu primeiro ministro, Viktor Orbán, com ares diabólicos. A revista provou que apenas corrigiu a cor na imagem, divulgando a foto original e a publicada, lado a lado, em seu site



THE Christmas issue of *The Economist*, dated December 18th, included a [story](#) on Hungarian politics. The piece was accompanied by a picture of the prime minister, Viktor

Fonte: Photonotes. Disponível em: <http://newphotonotes.blogspot.com.br/2011_01_01_archive.html>. Acesso em: 20 dez. 2015.

Corte (cropping): mudança das margens de uma imagem, geralmente para adequá-la ao espaço de publicação ou para criar um determinado impacto desejado (FIGURA 55). Visa, por vezes, maximizar o valor da notícia ampliando e destacando uma informação essencial contida na imagem. Na edição analógica, em laboratório, basta suspender ou baixar a cabeça do ampliador, ajustando o recorte da imagem dentro do marginador. Já em um editor digital, basta clicar no ícone de “corte demarcado” e arrastar o mouse sobre a imagem, deixando-a do tamanho desejado.

Figura 55 – Exemplo de corte (*cropping*) em uma foto de Benjamin Lowy (à direita), publicada pela revista *Time*, em 2012 (à esquerda), destacando a fúria do furacão Sandy.



Fonte: Daily Mail. Disponível em: <<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2230308/Photographers-amazing-shot-raging-ocean-Hurricane-Sandy-captured-iPhone-lands-cover-Time.html>>. Acesso em: 23 dez. 2015

Curvas (curves): é um recurso que define uma relação de entrada (*Input*) e saída (*Output*) da escala tonal de uma imagem; serve principalmente para ajustar gamas ou intervalos tonais (ajuste das tonalidades escuras, médias e claras) e melhorar o contraste. Em *softwares* mais avançados pode-se também alterar os níveis de cor. Nos tempos do quarto escuro, esse procedimento só era possível no momento da revelação do negativo, modificando tempos de revelação e temperatura; em geral, a técnica era somente acessível a profissionais experimentados, sendo de resultado irreversível. Nos *softwares* atuais, é facilmente ajustável, possibilitando a cada tentativa visualizar o resultado, além de permitir que seja aplicada à foto de forma global ou apenas em uma área da imagem.

Dessaturação (*desaturation*): é a técnica digital em que todas as cores da camada ativa de uma foto são transformadas em tons correspondentes monocromáticos. Diferentemente de transformar uma imagem em preto & branco (*grayscale*), em que a fotografia apresentaria apenas tons de cinza, o preto e o branco, a fotografia dessaturada permite que se converta uma imagem, mantendo-se os valores RGB (vermelho, verde e azul). Na fotografia analógica, a dessaturação só era conseguida através de complexos processos químicos (viragens), no momento da revelação ou da ampliação. Com os programas digitais, é possível transformar uma fotografia colorida em uma foto, por exemplo, em tons sépia (conhecida hoje como “foto envelhecida”), de maneira muito simples e rápida.

Dodging: assim como o *burning*, é uma técnica bem conhecida e usada desde a época da fotografia analógica. Consiste em reduzir a densidade de uma determinada área da fotografia, atenuando, de forma controlada, a intensidade de luz do ampliador que incide sobre ela. Consegue-se isso interpondo uma máscara opaca (FIGURA 56), ou mesmo as mãos, entre a luz do ampliador e o papel fotográfico, protegendo e permitindo, assim, que essa área fique subexposta. A técnica, apesar de popular entre os aficionados da fotografia analógica, é difícil, toma tempo e, por vezes, requer diversas tentativas até se alcançar o efeito desejado. Através dos *softwares* de edição digital, tornou-se fácil e rápida e bastante difundida entre os fotojornalistas.

Figura 56 – Um kit, comercializado no século passado, de máscaras pré-fabricadas para produção da técnica do *dodging* em quarto escuro



Fonte: Darkroom Printing Dodge and Burn.

Disponível em:
<http://staff.drewloker.com/dodgeburn.htm>. Acesso em: 21 dez. 2015.

Dupla/Múltipla exposição (multiple-exposure): é uma técnica fotográfica na qual o mesmo fotograma é exposto duas ou mais vezes ou quando é produzida uma série de fotos tomando como base um mesmo enquadramento fixo.

Efeitos de filtro (digital filtering): são algoritmos que podem ser aplicados nas imagens digitais, visando obter determinados efeitos especiais. Alguns exemplos de filtros, entre os milhares disponíveis, produzem efeitos tais como: *wind* (vento), *pinhole*, *turbulence* (turbulência), *lumps* (elevações), *whirlpools* (redemoinhos), baixos relevos, *patchwork*, *vintage* etc. Só em uma loja de aplicativos para celular, o *iTunes*, existem mais de 800 filtros diferentes para se aplicar efeitos em fotografias²⁵⁶ e que ainda podem ser combinados, tornando quase infinitas as possibilidades.

²⁵⁶ Cf. iTunes. Disponível em: <<https://itunes.apple.com/br/app/filters-for-iphone/id972426013?mt=8>>. Acesso em: 5 dez. 2015.

HDR (*high dynamic range*): o conceito de fotografia de Alta Faixa Dinâmica (HDR) é produzir uma imagem com uma gama de tonalidades alargada que vai para além do que é possível conseguir através de uma única exposição (FIGURA 57). HDR é uma técnica que usa várias fotos da mesma exata cena, geralmente tiradas com tripé em sequência, mas também podem ser multiplicadas em programas de edição. Essas fotos são tiradas com diferentes níveis de exposição, ou seja, de luminosidade, indo da subexposição à superexposição, sendo depois combinadas em *softwares* ou na própria câmera, gerando uma imagem única que capta a vasta gama de tonalidades das sombras mais profundas às altas luzes.

Figura 57- Em janeiro de 2012, o jornal *The Washington Post*, publicou em sua primeira página uma foto de Bill O'Leary, em HDR, abrindo um amplo debate sobre o uso desta técnica no fotojornalismo



Fonte: Panojournalist. Disponível em: <http://www.panojournalist.com/?p=96>. Acesso em: 7 dez. 2015.

Máscaras (*mask*): diferentemente da fotografia analógica, em que a máscara é utilizada para reter a luz do ampliador em uma determinada zona da imagem, no momento da ampliação fotográfica, na fotografia digital, as máscaras permitem que se isolem e protejam áreas de uma imagem para, em seguida, adicionar efeitos, como filtros, mudanças de cor e outros efeitos.

Nitidez (*sharpening*): essa técnica está relacionada ao aumento da nitidez de uma imagem. A imagem capturada por uma câmera digital, quando é editada, retocada ou redimensionada,

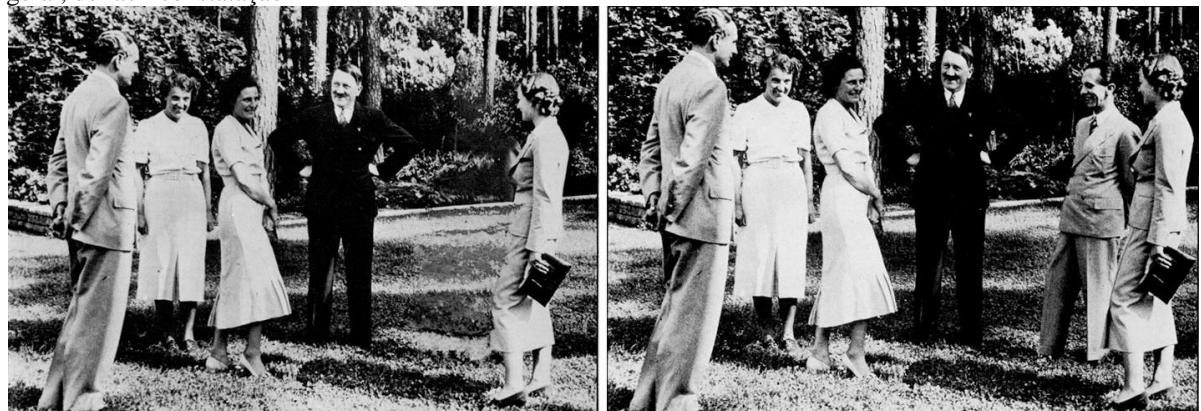
deve ser compensada pela perda matematicamente inevitável de nitidez, resultante da digitalização; o procedimento é utilizado para recuperar essa nitidez, compensando o embaçamento (*blur*), através do aumento do contraste de pixels adjacentes com diferenças de brilho; isso pode ser feito automaticamente ou em uma quantidade especificada pelo usuário.

P&B (preto e branco, *grayscale*): designa a fotografia que apresenta apenas tons de cinza, o preto e o branco total. Uma fotografia pode ser transformada em P&B via *software* ou programada na própria máquina digital.

Reenquadramento (*reframing*): é o processo de reposicionar o assunto principal da foto no enquadramento. Através de ajustes de inclinação e das margens, pode-se criar uma nova moldura dentro da própria moldura da foto, servindo, em geral, para disfarçar primeiros planos desagradáveis ou outros detalhes indesejados. Assim como no corte (*cropping*), serve também para dar ênfase a uma determinada informação contida na foto.

Remoção/adição (*removing/adding*): esse processo se dá quando elementos são removidos ou adicionados em uma imagem, após o registro, seja por clonagem ou por outras técnicas de montagem. Trata-se de um procedimento muito utilizado na fotografia analógica, realizado durante o momento da ampliação fotográfica, e que exige um certo grau de habilidade e tempo, sendo, por vezes, uma manipulação fácil de se constatar (FIGURA 58). Atualmente, *softwares* de edição permitem que essa técnica seja executada de maneira fácil e rápida, em cujo resultado final a alteração se torna de difícil detecção (FIGURA 59).

Figura 58 – Joseph Goebbels removido de uma fotografia em 1937. A Remoção na fotografia analógica era, em geral, de fácil constatação



Fonte: Twisted. Disponível em: <<http://twistedsifter.com/2012/02/famously-doctored-photographs>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

Figura 59 – Em junho de 2010, o *The Economist*, em sua capa, removeu duas pessoas da foto, deixando o presidente Obama isolado na cena. Na manipulação digital torna mais difícil a detecção



Fonte: 11Even. Disponível em: <<http://11even.net/tag/oil-spill>>. Acesso em: 12 dez. 2015.

Rotacionar: adotado durante muitos anos no jornalismo, esse procedimento consiste em inverter a orientação da fotografia (FIGURA 60). Na edição analógica, deve-se inverter o negativo no ampliador, para se alcançar o resultado; já na edição digital, essa rotação é feita com apenas um clique do mouse.

Figura 60 – No jornalismo impresso, nos tempos da fotografia analógica, era costume se rotacionar a foto para adequá-la ao *template* do jornal, de outra forma, neste exemplo, a personagem ficaria olhando para fora do espaço gráfico do jornal



Composição ilustrativa de autoria própria. Foto: Justin Lane.

Fonte: Vann Edge. Disponível em: <<http://www.vannedge.com/blog>>. Acesso em: 10 dez. 2015.

Saturação (*saturation*): refere-se ao realce de várias cores ou de apenas uma cor na imagem. A saturação tem referência na quantidade de cor *versus* a quantidade de cinza em um tom em particular. Na fotografia digital, modifica-se a saturação deslizando um controle do *software* para direita ou para esquerda, podendo-se alterar, dessa forma, a saturação geral da imagem ou de cada cor individual. Já na fotografia analógica, o processo é bem mais complexo e envolve conhecimentos avançados de técnicas laboratoriais.

APÊNDICES

APÊNDICE A – CONCURSOS ANALISADOS²⁵⁷

*AFD – REPORTERS DU DEVELOPPEMENT. Disponível em: <http://www.objectif-developpement.fr/_doc/prix_reporters/reglement_prix_photo_afd_reporters_du_developpement_2012.pdf>.

ASFERICO – INTERNATIONAL NATURE PHOTO COMPETITION ASFERICO. Disponível em: <http://www.asferico.com/concorso/e_index.asp>.

*ASTRONOMY PHOTOGRAPHER OF THE YEAR 2013. Disponível em: <<http://www.rmg.co.uk/visit/exhibitions/astronomy-photographer-of-the-year/competition/rules>>.

ATLÂNTICA – 4º CONCURSO DE FOTOS DA MATA ATLÂNTICA. Disponível em: <http://www.portaisgoverno.pe.gov.br/web/parque-dois-irmaos/exibir_noticia?groupId=221638&articleId=1515865&templateId=221677>.

BELARUS PRESS PHOTO – 2013. Disponível em: <http://pressphoto.by/?page_id=345&lang=en>.

BWPA – BRITISH WILDLIFE PHOTOGRAPHY AWARDS. Disponível em: <<http://bwpawards.org/c/competition/submission-guidelines-and-how-to-enter>>.

CANTA – CONCURSO DE FOTOGRAFIA UM OLHAR SOBRE A CANTAREIRA. Disponível em: <http://www.recanta.org.br/regulamento_concurso_fotografia.html>.

*CHINA INTERNATIONAL PRESS PHOTO CONTEST. Disponível em: <http://www.chipp.cn/content/2008-12/29/content_1905.htm>.

CITIES – CONCURSO DE FOTOGRAFÍA URBANA “CONTESTED CITIES”. Disponível em: <<http://contestedcities.files.wordpress.com/2013/02/bases-del-concurso.pdf>>.

CLARIN – CONCURSO DE FOTOGRAFÍA CLARÍN 2011. Disponível em: <http://www.concursosdefotografia.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2892:concurso-de-fotografia-clarin-2011&catid=63:historico-de-concursos-internacional&Itemid=80>.

CNPq – PRÊMIO DE FOTOGRAFIA CIÊNCIA E ARTE. Disponível em: <http://estatico.cnpq.br/portal/premios/2012/pf/pdf/regulamento_pf_web.pdf>.

CONSIGO – CONCURSO NACIONAL DE FOTOGRAFIA “CONSIGO A MELHOR

²⁵⁷ Os concursos marcados com asterisco, apesar de analisados por nós, não se encontram em nenhuma de nossas tabelas, por não mencionarem em suas regras a questão da edição ou da manipulação fotográfica. Todos os concursos analisados foram acessados entre setembro de 2011 e março de 2013.

IMAGEM". Categoria Fotojornalismo. Disponível em: <http://www.consigo.com.br/concurso/2009/regulamento_a.pdf>.

DAYS JAPAN INTERNATIONAL PHOTOJOURNALISM AWARDS. Disponível em: <<http://www.daysjapan.net/e/award/index.html>>.

DEFENDERS OF WILDLIFE'S 4TH ANNUAL PHOTO CONTEST. Disponível em: <<http://www.defenders.org/defenders-wildlifes-4th-annual-photo-contest#rules>>.

DEL MAR – CONCURSO DE FOTOGRAFÍA DE NATURALEZA DE AGENDA DEL MAR. Disponível em: <<http://concurso.agendadelmar.com/assets/pdf/bases.pdf>>.

DOC GRANT – DOCUMENTARY STILL PHOTOGRAPHY/REPORTAGE AWARD/GRANT – The Manuel Rivera-Ortiz Foundation for Documentary Photography & Film. Disponível em: <<http://mrofoundation.org/?page/84068/photography-grants>>.

EOLO – CONCURSO DE FOTOGRAFÍA "EOLO2013". Disponível em: <http://www.aeeolica.org/uploads/documents/notas_de_prensa/2013/Bases_para_el_concurso_fotografico_Eolo_2013.pdf>.

ETANOL – PRÊMIO TOP ETANOL DE FOTOGRAFIA. Disponível em: <<http://www.projetoagora.com.br/premiotopetanol/regulamento-fotografia.php>>.

EURONATUR – EUROPEAN TREASURES OF NATURE 2013. Disponível em: <<http://www.euronatur.org/Photo-Competition.photo.0.html>>.

FECAM – PRÊMIO FECAM DE FOTOGRAFIA. Disponível em: <http://www.fecam.org.br/agenda/index.php?cod_evento=603>.

*FEP – EUROPEAN PROFESSIONAL PHOTOGRAPHER OF THE YEAR AWARDS 2011. Disponível em: <http://www.concursosdefotografia.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2609:fep-european-professional-photographer-of-the-year-awards-2011&catid=63:historico-de-concursos-internacional&Itemid=80>.

FIFTH ANNUAL CONSERVATION PHOTOGRAPHY CONTEST. Disponível em: <<http://www.marinephotobank.com/resources/OceaninFocusConservationPhotoContest2012.php#rules>>.

FOTOCAM - la realidad política, social y cultural de la Comunidad de Madrid. Disponível em: <http://www.bocm.es/boletin/CM_Orden_BOQM/2012/07/16/BOCM-20120716-13.PDF>.

HPA – THE HUMANITY PHOTO AWARDS 2013. Disponível em: <<http://www.hpa.org.cn/en/Constitution.aspx>>.

IKPA – INTERNATIONAL KONTINENT PHOTOGRAPHY AWARDS 2013. Disponível em: <<http://kontinentawards.com/categories/>>.

KL INTERNATIONAL PHOTOAWARDS. Disponível em: <<http://www.klphotoawards.com/rules.html>>.

LEICA OSKAR BARNACK AWARD. Disponível em: <<http://www.leica-oskar-barnack->

award.com/#/en/applying/contest-rules.

LUIS VALTUEÑA INTERNATIONAL HUMANITARIAN PHOTOGRAPHY AWARD. Disponível em: <<http://www.medicosdelmundo.org/premioluisvaltuena/en/descarga-las-bases>>.

*MAGNUM EXPRESSION AWARD. Disponível em: <http://expression.magnumphotos.com/library/terms_conditions.pdf>.

MASKE ROCK – IV CONCURSO FOTOGRAFÍA MUSICAL MASKE ROCK. Disponível em: <<http://www.maskerock.org/bases.pdf>>.

MELVITA NATURE IMAGES AWARDS 2013. Disponível em: <<http://www.natureimagesawards.com/le-reglement-2013-en>>.

METEO – CONCURSO DE FOTOGRAFÍA METEOREPORTAJE'2012. Disponível em: <<http://www.ame-web.org/meteoreportaje/2012/basesmeteoreportaje2012.pdf>>.

MORA – PRÊMIO DE FOTOJORNALISMO 2013 ESTAÇÃO IMAGEM MORA. Disponível em: <<http://www.estacao-imagem.com/index.html>>.

MPP – MACQUARIE PHOTOGRAPHY PRIZE. Disponível em: <<http://australianartsales.com.au/MacquariePrize/Macquariephotographyprize.html>>.

NATIONAL GEOGRAPHIC PHOTO CONTEST 2012. Disponível em: <<http://ngm.nationalgeographic.com/ngm/photo-contest/digital-manipulation-notice>>.

NATURAL CAPITAL AWARDS. Disponível em: <http://www.thenaturalcapitalawards.com/trail_post_log.php>.

NATURE'S BEST PHOTOGRAPHY WINDLAND SMITH RICE INTERNATIONAL AWARDS 2013. Disponível em: <http://www.naturesbestphotography.com/upload/contest_pdf/Awards2013_Guidelines.pdf>.

*NIKON SMALL WORLD PHOTOMICROGRAPHY COMPETITION. Disponível em: <<http://www.nikonsmallworld.com/photo/rules>>.

NORTH EAST WILDLIFE PHOTOGRAPHY COMPETITION 2013. Disponível em: <<http://www.nwt.org.uk/sites/default/files/files/How%20to%20enter%20photographs.pdf>>.

NPPA BOP – BEST OF PHOTOJOURNALISM AWARDS 2013. Disponível em: <https://nppa.org/code_of_ethics>.

OASIS PHOTO CONTEST. Disponível em: <<http://www.oasisphotocontest.com/regolamento.asp?lang=eng>>.

POTY – PHOTO OF THE YEAR. Disponível em: <<http://www.photooftheyear.net/page.asp?pageid=-664871310>>.

POYi – PICTURES OF THE YEAR INTERNATIONAL (Latino América). Disponível em: <http://www.poysi.org/68/POYi_Latino_America_Portuguese.pdf>.

POY LATAM – PICTURES OF THE YEAR LATAM 2013. Disponível em: <<http://www.nuestramirada.org/page/convocatoriapg2013>>.

PPY – THE PRESS PHOTOGRAPHER'S YEAR 2013. Disponível em: <http://theppy.com/downloads/PPY_Rules_2013.pdf>.

PRÊMIO ESSO DE JORNALISMO. Disponível em: <<http://www.premioesso.com.br/site/regulamentos/jornalismo.aspx>>.

*PREMIO LATINO AMERICANO DE FOTOGRAFÍA. Disponível em: <<http://188test.simplweb.com/premio-latinoamericano/bases>>.

*PRÊMIO NEW HOLLAND DE FOTOJORNALISMO. Disponível em: <<http://www.premionewholland.com/pt/regulamento.php>>.

PULITZER PRIZES. Disponível em: <<http://www.pulitzer.org/files/entryforms/2013planofawardb.pdf>>.

*REVELA. II PREMIO INTERNACIONAL DE FOTOGRAFÍA A LOS TITULARES DE LOS DERECHOS SOCIALES. - Disponível em: <<http://premiorevela.com/bases2013>>.

RÍO+20 – CONCURSO DE FOTOGRAFÍA RÍO +20: FOTO ECUADOR. Disponível em: <<http://www.ceda.org.ec/contenidos.php?id=619&tipo=2&idioma=1>>.

SHARE THE VIEW PHOTOGRAPHY COMPETITION. Disponível em: <<http://denveraudubon.contestvenue.com/contest-rules.php>>.

SHOOT – CONCURSO-BECA PHOTOCERTAMEN “SHOOT THE ARCHITECTURE 2013. Disponível em: <http://www.concursosdefotografia.com/index.php?option=com_content&view=article&id=3448:concurso-de-fotografia-shoot-the-architecture-2013&catid=235:mayo-2013&Itemid=80>.

SMITHSONIAN MAGAZINE'S 10TH ANNUAL PHOTO CONTEST. Disponível em: <<http://www.smithsonianmag.com/photocontest/10th-annual/Photo-Contest-Rules.html>>.

*SONY WORLD PHOTOGRAPHY AWARDS, PROFESSIONAL PHOTOGRAPHER OF THE YEAR. Disponível em: <<http://www.worldphoto.org/competitions/sony-world-photography-awards-2013-professional-competition/>>.

*THE ALEXIA FOUNDATION. Disponível em: <http://www.alexiafoundation.org/grants/professional_rules>.

THE ATLANTA PHOTOJOURNALISM PHOTO CONTEST. Disponível em: <http://www.photojournalism.org/aps_contest_form_12.pdf>.

THE BAYEUX-CALVADOS AWARD FOR WAR CORRESPONDENTS. Disponível em: <http://www.prixbayeux.org/english/wp-content/uploads/2012/05/Bayeux-award-regulations-2012_GB.pdf>.

THE HEARST JOURNALISM AWARD PROGRAM. Disponível em: <http://hearstfdn.org/hearst_journalism/about.php?year=2010&type=Photo>.

*THE SWISS MALARIA GROUP PHOTO CONTEST. Disponível em: <<http://malariaphotos.org/malaria-the-big-picture/Terms-Conditions.html>>.

*THE WORLD WE LIVE IN 2012 PHOTO CONTEST. Disponível em: <<http://photolife.com/twwli/rules/rules.html>>.

WALKLEY AWARDS FOR EXCELLENCE IN PHOTOJOURNALISM. Disponível em: <<http://walkley-entries.alliance.org.au/conditions>>.

WILDLIFE PHOTOGRAPHER OF THE YEAR. Disponível em: <<http://www.nhm.ac.uk/visit-us/whats-on/temporary-exhibitions/wpy/enter/guidelines.jsp>>.

WPP – WORLD PRESS PHOTO CONTEST. Disponível em: <https://wppweb1.submit.worldpressphoto.org/sites/default/files/documents/Entry%20Rules%20and%20declaration%202013%20-%20English_0.pdf>.

YELMO – FESTIVAL INTERNACIONAL DEL AIRE, EL YELMO 2013 - Disponível em: <http://www.fiaelyelmo.com/images/PDF/bases_2013.pdf>.

YIPPA – YONHAP INTERNATIONAL PRESS PHOTO AWARDS. Disponível em: <http://www.yippa.net/02_photo/YIPPA_Entry%20Rules.pdf>.

APÊNDICE B – EMPRESAS JORNALÍSTICAS PESQUISADAS

AGÊNCIA LUSA. *Livro de Estilo*. Disponível em: <<http://www.lusa.pt/lusamaterial/PDFs/LivroEstilo.pdf>>. Acesso em: 3 set.15.

ASSOCIATED PRESS. *Statemat of News Values and Principles*. Disponível em: <<http://asne.org/content.asp?pl=236&sl=19&contentid=351>>. Acesso em: 7 set. 2015.

AGUSTÍ, Miguel et al. (Coord.). *Libro de redacción*: La Vanguardia. Barcelona: Ariel, 2004.

BRITISH BROADCASTING CORPORATION – BBC, 2015. *Editorial Guidelines*. Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/editorialguidelines/guidelines>> Acesso em: 9 set. 2015.

CLARÍN. *Manual de Estilo*. Buenos Aires: Editorial Clarín Aguilar, 1997.

EDITORA ABRIL. *Manual de Estilo*. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

EL MUNDO. *Libro de Estilo*. Disponível em: <http://www.masmenos.es/wp-content/uploads/2002/01/librodeestilo_elmundo.pdf>. Acesso em: 3 set. 2015.

EL PAÍS. *Manual de Estilo*. 2002. Disponível em: <<http://blogs.elpais.com/files/manual-de-estilo-de-el-pa%C3%ADs.pdf>>. Acesso em: 4 set. 2015.

FOLHA DE S. PAULO. *Manual da Redação*. 17 ed. São Paulo: Publifolha, 2011.

GOLDSTEIN, Norm (Ed.). *Associated Press Stylebook*. New York: Banta Book Group, 40 ed, 2005.

JORNAL DO COMMÉRCIO. *Diretriz Ética e Código de Conduta*. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/etica>>. Acesso em: 18 set. 2015.

LA NACIÓN. *Manual de Estilo y Ética periodística*. Buenos Aires: Editorial Espasa, 1997.

LE MONDE. *Charte D'éthique et de Déontologie*. 2010. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/actualite-medias/article/2010/11/03/la-charte-d-ethique-et-de-deontologie-du-groupe-le-monde_1434737_3236.html>. Acesso em: 20 set. 2015.

MARTINS, Eduardo. *Manual de Redação e Estilo de O Estado de S. Paulo*. 3 ed. São Paulo: Editora Moderna, 1997.

LOS ANGELES TIMES. *Ethics Guidelines*. 2014. Disponível em: <<http://www.latimes.com/about/la-about-ethics-guidelines-story.html>>. Acesso em: 7 set. 2015.

MARCA. *Livro de Estilo*. 2012. Disponível em: <http://www.amazon.es/Marca-libro-estilo-Rafael-Gonzalez-Palencia/dp/8499707955/ref=sr_1_7?s=books&ie=UTF8&qid=1443774804&sr=1-7&keywords=libro+de+estilo#reader_B0096BN2MM>. Acesso em: 02 out. 2015.

NATIONAL GEOGRAPHIC. *Style Manual*. Disponível em: <<http://stylemanual.ngs.org/home>>. Acesso em: 16 set. 2015.

- PÚBLICO. *Livro de Estilo*. 2006. Disponível em: <http://static.publico.pt/nos/livro_estilo/nova/14-fotografia.html>. Acesso em: 30 ago 2015.
- ORGANIZAÇÕES GLOBO. *Princípios Editoriais*. 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/principios-editoriais-do-grupo-globo.html>>. Acesso em: 07 set. 2015.
- REDE BRASIL SUL – RBS. *Guia de Ética e Autorregulamentação Jornalística*. 2011. Disponível em: <www.gruporbs.com.br/wp-content/blogs.dir/1/files_mf/1393530357guia%C3%A9tica_pgsduplicatas.pdf>. Acesso em: 15 set. 2015.
- REUTERS. *Handbook of Journalism*. 2009. Disponível em: <<http://handbook.reuters.com/extensions/docs/pdf/handbookofjournalism.pdf>>. Acesso em: 7 set. 2015.
- SAN JOSE MERCURY. *Ethics Policy*. Disponível em: <<http://asne.org/content.asp?pl=236&sl=325&contentid=325>>. Acesso em: 07 set. 2015.
- THE GUARDIAN. *Editorial Guidelines*. 2011. Disponível em: <<http://image.guardian.co.uk/sys-files/Guardian/documents/2011/08/08/EditorialGuidelinesAug2011.pdf>>. Acesso em: 7 set. 2015.
- THE NEW YORK TIMES. *Guidelines on Integrity*. 2008. Disponível em: <www.nytco.com/wp-content/uploads/Guidelines-on-Integrity-updated-2008.pdf>. Acesso em: 09 set. 2015.
- THE NEW YORK TIMES. *A Handbook of Values and Practices for the News and Editorial Departments*. 1999. Disponível em: <www.nytco.com/wp-content/uploads/NYT_Ethical_Journalism_0904-1.pdf>. Acesso em: 9 set. 2015.
- THE TELEGRAPH. *Style Book*. 2015. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/topics/about-us/style-book>>; *Editorial Guidelines*. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/topics/about-us/11570701/Editorial-and-commercial-guidelines.html>>. Acesso em: 30 set. 2015.
- TIME INC. *Editorial Guidelines*. 2012. Disponível em: <www.timeinc.com/wp-content/uploads/2014/04/editorial_guidelines_2012.pdf>. Acesso em: 14 set.
- USA TODAY. *Editorial Policies*. 2005. Disponível em: <<http://www.usatoday.com/editorial-policy>>. Acesso em: 11 set. 2015.
- WASHINGTON POST. *Policy on Manipulation of Photographic Images*. 2003. Disponível em: <http://consumersunion.org/wp-content/uploads/2013/05/photos_policies.pdf>. Acesso em: 10 set. 2015.
- ZERO HORA. *Manual de Ética Redacional e Estilo*. Porto Alegre: L&PM, 1994.

APÊNDICE C – ASSOCIAÇÕES PESQUISADAS

AMERICAN SOCIETY OF BUSINESS PUBLICATION EDITORS (ASBPE). Disponível em: <<http://www.asbpe.org/>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

AMERICAN SOCIETY OF BUSINESS PUBLICATION EDITORS. *Guide to Best Practices*. Disponível em: <<http://www.asbpe.org/guide-to-preferred-editorial-practices>>. Acesso em 1º nov. 2015.

AMERICAN SOCIETY OF MEDIA PHOTOGRAPHERS (ASMP). Disponível em: <<http://asmp.org>>. Acesso em 2 nov. 2015.

AMERICAN SOCIETY OF MEDIA PHOTOGRAPHERS. *Member Code of Ethics*. Disponível em: <<http://asmp.org/articles/member-code-ethics.html#.VjDekW5Rrlc>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

AMERICAN SOCIETY OF MAGAZINE EDITORS (ASME). Disponível em: <<http://www.magazine.org/asme>>. Acesso em: 1º nov. 2015.

AMERICAN SOCIETY OF MAGAZINE EDITORS. *Editorial Guidelines*. Disponível em: <<http://www.magazine.org/asme/editorial-guidelines>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

AMERICAN SOCIETY OF NEWS EDITORS (ASNE). Disponível em: <<http://asne.org/index.asp>>. Acesso em: 30 out. 2015.

AMERICAN SOCIETY OF NEWS EDITORS. *Statement of principles*. Disponível em: <<http://asne.org/content.asp?pl=24&sl=171&contentid=171>>. Acesso em: 30 out. 2015.

ASOCIACIÓN DE ENTIDADES PERIODÍSTICAS ARGENTINAS (ADEPA). Disponível em: <<http://www.adepa.org.ar/portada/>>. Acesso em: 30 out. 2015.

ASOCIACIÓN DE FOTÓGRAFOS PROFESIONALES DE LA REPÚBLICA ARGENTINA (AFPRA). Disponível em: <<http://afpracultura.wix.com/afpra>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

ASOCIACIÓN NACIONAL DE INFORMADORES GRÁFICOS DE PRENSA Y TELEVISIÓN (ANIGP-TV). Disponível em: <<http://anigp-tv.org/index.html>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

ASOCIACIÓN NACIONAL DE INFORMADORES GRÁFICOS DE PRENSA Y TELEVISIÓN. *Objetivos*. Disponível em: <<http://www.afpe.pro/objetivos>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

ASSOCIAÇÃO DOS REPORTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRÁFICOS DO BRASIL (ARFOC BR) – Disponível em: <<http://arfocbrasil.org.br>>. Acesso em: 26 out. 2015.

ASSOCIAÇÃO DOS REPORTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRÁFICOS

BRASIL (ARFOC BR). *Código de Ética do Jornalista Brasileiro*. Disponível em: <<http://arfocbrasil.org.br/codigo-de-etica-do-jornalista-brasileiro/#.VjPUvG5Rrlc>>. Acesso em: 26 out. 2015.

ASSOCIAÇÃO DOS REPORTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRÁFICOS DE ALAGOAS (ARFOC AL). Disponível em: <<http://www.arfoc-al.org.br>>. Acesso em: 26 out. 2015.

ASSOCIAÇÃO DOS REPORTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRÁFICOS DE ALAGOAS (ARFOC AL). *Código de ética*. Disponível em: <<http://www.arfoc-al.org.br/#!cdigo-de-tica/c1n7n>>. Acesso em: 26 out. 2015.

ASSOCIAÇÃO DOS REPORTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRÁFICOS DA BAHIA (ARFOC BA). Disponível em: <<http://arfocabahia.org.br>>. Acesso em: 26 out. 2015.

ASSOCIAÇÃO DOS REPORTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRÁFICOS DA BAHIA (ARFOC BA). *Código de ética*. Disponível em: <<http://arfocabahia.org.br/codigo-de-etica-do-jornalista-brasileiro/>>. Acesso em: 25 out. 2015.

ASSOCIAÇÃO DOS REPORTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRÁFICOS DE PERNAMBUCO (ARFOC PE). Disponível em: <<http://arfoc-pe.org.br>> Acesso em: 24 out. 2015.

ASSOCIAÇÃO DOS REPORTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRÁFICOS DO RIO DE JANEIRO (ARFOC RJ). Disponível em: <<http://www.arfoc.org.br/default.asp>>. Acesso em: 24 out. 2015.

ASSOCIAÇÃO DOS REPORTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRÁFICOS DO RIO GRANDE DO SUL (ARFOC RS). Disponível em: <<http://www.arfoc-rs.com.br>>. Acesso em: 24 out. 2015.

ASSOCIAÇÃO DOS REPORTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRÁFICOS DE SÃO PAULO (ARFOC SP). Disponível em: <<http://www.arfoc-sp.org.br>>. Acesso em: 25 out. 2015.

ASSOCIAÇÃO DOS REPORTERES FOTOGRÁFICOS E CINEMATOGRÁFICOS DE SÃO PAULO (ARFOC SP). *Código de ética*. Disponível em: <<http://www.arfoc-sp.org.br/index.php/arfoc-sp/codigo-etica>>. Acesso em: 27 out. 2015.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE EDITORES DE REVISTA (ANER). Disponível em: <<http://aner.org.br>>. Acesso em 28 out. 2015.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE EDITORES DE REVISTA (ANER). *Princípios éticos*. Disponível em: <<http://aner.org.br/institucional/principios-eticos/>> Acesso em: 28 out. 2015.

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DOS PROFISSIONAIS DA IMAGEM (A.P.P. IMAGEM). Disponível em: <<http://www.appimagem.com/associacao/estatutos>>. Acesso em: 28 out. 2015.

BRITISH PRESS PHOTOGRAPHERS' ASSOCIATION (BPPA). Disponível em:

<<http://thebppa.com/>>. Acesso em: 30 out. 2015.

BRITISH PRESS PHOTOGRAPHERS' ASSOCIATION. *Code of Conduct*. Disponível em: <thebppa.com/wp-content/uploads/150604-bppa_code.pdf>. Acesso em: 30 out. 2015.

FREELENS. Disponível em: <<http://www.freelens.fr/category/lassociation/>>. Acesso em: 29 out. 2015.

INTERNATIONAL ASSOCIATION OF PRESS PHOTOGRAPHERS (IAPP). Disponível em: <<http://www.ia-pp.com/>>. Acesso em: 30 out. 2015.

INTERNATIONAL ASSOCIATION OF PRESS PHOTOGRAPHERS. *Code of Ethics*. Disponível em: <<http://www.ia-pp.com/code-of-ethics.html>>. Acesso em: 01 nov. 2015.

NATIONAL PRESS PHOTOGRAPHERS ASSOCIATION (NPPA). Disponível em: <<https://nppa.org>>. Acesso: 1º nov. 2015.

NATIONAL PRESS PHOTOGRAPHERS ASSOCIATION. *Code of Ethics*. Disponível em: <https://nppa.org/code_of_ethics>. Acesso em: 2 nov. 2015.

PROFESSIONAL PHOTOGRAPHERS OF AMERICA (PPA). Disponível em: <<http://www.ppa.com>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

PROFESSIONAL PHOTOGRAPHERS OF AMERICA. *Code of Ethics*. Disponível em: <<http://www.ppa.com/about/content.cfm?ItemNumber=1574&navItemNumber=2297>>. Acesso em: 2 nov. 2015.

UNION DES PHOTOGRAPHES PROFESSIONNELS (UPP). Disponível em: <<http://www.upp-auteurs.fr/index.php>>. Acesso em: 28 out. 2015.

UNION DES PHOTOGRAPHES PROFESSIONNELS. *Droits et statuts*. Disponível em: <http://www.upp-auteurs.fr/profession_photojournaliste.php?section=droits-et-statuts>. Acesso em: 28 out. 2015.