



# A ética no fotojornalismo da era digital

Cláudia Maria Teixeira de Almeida  
Paulo César Boni

# A ética no fotojornalismo da era digital

## The ethics in the photo journalism of the digital age

Cláudia Maria Teixeira de Almeida\*  
Paulo César Boni\*\*

---

**Resumo:** *Este artigo aborda a ética no fotojornalismo. Com o advento da tecnologia digital – e conseqüente facilidade de tratamento e manipulação da imagem – criou-se uma polêmica em torno da ética de profissionais e de veículos de informação. A diferença entre tratamento e manipulação de imagens também faz parte do estudo. Um resgate histórico revela que a manipulação fotográfica não é uma novidade ou invenção da tecnologia digital. A ética está no profissional e não na ferramenta.*

**Palavras-chave:** *fotojornalismo; fotografia digital; ética; manipulação.*

**Abstract:** *This article focuses the ethics in photojournalism. With the rise of digital technology and its capacity to enable to treat and manipulate images, a controversy came about over the ethics of professionals and information vehicles. The difference between treatment and manipulation of images is also covered in this study. A historical overview shows that photographic manipulation is not a newness or invention of digital technology. Ethics is within the professional, not in the tool.*

**Key-words:** *photojournalism; digital photograph; ethics; manipulation.*

---

---

\*Graduada em Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela PUC/PR. Especialista em Fotografia pela Universidade Estadual de Londrina.

\*\*Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Coordenador do Curso de Especialização em Fotografia da Universidade Estadual de Londrina.

## Introdução

Desde a publicação, na imprensa, da primeira ilustração a partir de uma fotografia – em 1842, das ruínas de um incêndio num dos bairros de Hamburgo, na Alemanha –, que a fidelidade de suas informações é questionada. Na época, como as técnicas de impressão eram rudimentares, as fotografias tinham que ser “copiadas” (entalhadas) por um gravurista antes de serem reproduzidas. Este vez ou outra alterava as informações contidas no original. Quase dois séculos mais tarde, a verdade entre a imagem original e a reproduzida pelos veículos de comunicação de massa ainda gera dúvida. A diferença é que, em termos técnicos, a discussão é diametralmente oposta. No início, ela era pautada pela precariedade dos recursos técnicos; atualmente, ao contrário, pelo desenfreado avanço da tecnologia e suas possibilidades de interferência nas imagens originais.

Segundo Freund (1986, p.35): “*Todo gran descubrimiento técnico origina siempre crisis y catástrofes.*”<sup>1</sup> A introdução de uma nova tecnologia na sociedade leva algum tempo até ser absorvida por leigos e profissionais. Existe certa resistência natural para saber se o invento é realmente útil a ponto de substituir os equipamentos usados até então. Não raro, a inclusão de novas tecnologias acaba alterando o quadro de funcionamento de empresas, gerando novos cargos e extinguindo outros. Mudanças que nem sempre são vistas positivamente pela sociedade.

## O surgimento da fotografia digital

A fotografia digital tem sua origem no programa espacial norte-americano. As primeiras fotografias sem filme de que se tem registro retratam a superfície de Marte e foram capturadas por uma câmera de televisão acoplada na sonda Mariner 4, em 1965. Na época, as 22 imagens

---

<sup>1</sup>Tradução livre: “Todo grande descobrimento técnico gera sempre crises e catástrofes.”

em preto e branco, com apenas 0,04 megapixel de resolução cada uma, demoraram quatro dias para chegar à Terra. Ainda não eram digitais, uma vez que os sensores as capturaram de forma analógica e foram armazenadas em gravadores de fitas magnéticas.

Embora as fotos fossem de 1965, a sonda Mariner 4 foi lançada um ano antes, em 1964. Neste ano, também foi criado o primeiro circuito CMOS (*complementary metal oxide semiconductor*), pelo laboratório RCA. À época não se tinha noção de que este circuito seria a base da maioria das câmeras digitais. O primeiro sensor usado nas câmeras digitais, o CCD (*charge coupled device*), foi inventado em 1969, nos laboratórios Bell. Entretanto, a primeira versão comercial só chegou ao mercado em 1973 pela Fairchild Imaging, e a qualidade das imagens capturadas pelo 201ADC, como foi chamado, tinha apenas 0,01 megapixel.

O primeiro protótipo de uma câmera sem filme, que usava a tecnologia do CCD da Fairchild, foi lançado pela Kodak em 1975. O equipamento pesava quatro quilos e gravava as imagens de 0,01 megapixel em uma fita cassete. Além da baixa qualidade – se comparada aos equipamentos atuais – a câmera demorava 23 segundos para captar cada imagem.

Pouco demorou para que a Fairchild Imaging colocasse no mercado um equipamento com sua própria tecnologia. Ela lançou, em 1976, o MV-101, o primeiro modelo comercial da história.

Ainda que a Kodak e a Fairchild tenham sido as pioneiras em equipamentos fotográficos sem o uso de filmes, eles ainda não eram considerados digitais e estavam longe de serem produtos de consumo. Nessa corrida pelo avanço tecnológico, a Sony chegou à frente. Em 1981, ela colocou no mercado o modelo Mavica, uma abreviatura de *Magnetic Still Camera*, inaugurando assim a era das chamadas câmeras de vídeo estático (*still vídeo*). O equipamento tinha a capacidade de armazenar 50 fotos coloridas em disquetes de 2 polegadas, mas a resolução ainda era um desafio: as imagens eram capturadas em 0,3 megapixel.

O modelo usava tecnologia similar ao da sonda Mariner 4: uma câmera de TV que congelava as imagens. O avanço tecnológico ficou por conta do uso de 3 CCD que faziam a captura colorida. Na época, a câmera custava US\$ 12 mil, preço pouco acessível à maioria da população. Sete anos mais tarde, em 1988, chegam ao mercado as Mavicas C1 e A10 Sound Mavica, com captura de áudio e preços bem mais acessíveis, que variavam de US\$ 230 a US\$ 350.

Enquanto a Sony se dedicava à melhoria e barateamento de seus equipamentos, a Canon usou as Olimpíadas de Los Angeles (1984) para fazer uma grande demonstração dos seus. Em aliança com o jornal japonês *Yomiuri Shimbun*, a empresa transmitia dos Estados Unidos para o Japão, pelo telefone, fotos com resolução de 0,04 megapixel capturadas pelo protótipo Canon de câmera de vídeo estático. A transmissão durava cerca de meia hora, tempo considerado longo se comparado à tecnologia atual, mas para a época significou uma revolução, posto que os outros jornais dependiam de aviões para transportar os filmes.

As primeiras câmeras digitais foram lançadas no mercado em 1989, com vários modelos diferentes, a *Rollei Digital Scanback*, a *Fujix Digital Still Câmara* e a *Kodak Professional DCS*. Na mesma época, surge também o *software* adaptado para a edição, armazenamento e visualização, com recursos para o tratamento digital das imagens. Com o uso desta nova tecnologia, a visualização e a impressão tornaram-se diferentes das usadas anteriormente pelo sistema analógico.

O advento da tecnologia digital facilitou o trabalho de fotógrafos profissionais que passaram a editar e enviar as imagens num tempo muito menor. Seu uso barateou o custo para as empresas de comunicação, que deixaram de comprar filmes. Mas a discussão em torno da fidelidade das imagens com a realidade dos fatos não demorou a aparecer. No final dos anos oitenta e início dos anos noventa surgiram os primeiros casos de manipulação digital de imagens fotográficas na imprensa. Alguns casos divulgados:

1. Em 1989, o *ST. Louis Post-Dispatch*, apagou uma lata de *Diet Coke* numa fotografia publicada. O argumento usado foi o de que não se deveria misturar publicidade com jornalismo.

2. No mesmo ano, a *Newsweek* publicou uma foto sobre o filme *Rain Man* em que os atores Tom Cruise e Dustin Hoffman aparecem conversando, apesar de terem sido fotografados separadamente.
3. O *Washington Post* retirou uma atriz secundária de uma foto em que ela aparecia junto à atriz principal, Helen Hayes.
4. O *New York Newsday* publicou a imagem das patinadoras Nancy Kerrigan e Tonya Harding, adversárias declaradas, aparentemente patinando juntas, fato que nunca chegou a acontecer.

Exemplos como esses chamaram a atenção da sociedade para a ética no tratamento de imagens digitais. Sousa (2000, p.214) adverte: “Os problemas que para o fotojornalismo se levantam com as novas tecnologias estão relacionados, portanto, com a forma como a alteração eletrônica das imagens se tornou fácil e de difícil (virtualmente impossível) detecção.”

## Tratamento x Manipulação

Para falar em alteração de imagens, faz-se necessária a discussão da diferença que existe entre o tratamento e a manipulação de imagens fotográficas, uma vez que os dois conceitos, apesar de muito diferentes, são muitas vezes confundidos.

O tratamento de uma fotografia constitui na melhora da qualidade de sua imagem. É o uso da tecnologia disponível para clarear pontos escuros, ressaltar a luz e até alterar a saturação das cores, tornando-as mais fortes ou esmaecidas, dependendo do que se quer transmitir. Quando se trata uma imagem, a intenção não é alterar o seu conteúdo, portanto, as informações que fazem parte do quadro não são modificadas.

Com o auxílio das imagens das figuras 1 e 2, este conceito fica mais fácil de ser entendido.



*Figura 1 - Porto de Gênova - Itália  
Foto: Cláudia Maria Teixeira de Almeida*

A fotografia da figura 1 mostra o Porto de Gênova, na Itália, durante o entardecer. A imagem é original, não passou por nenhum tratamento.



*Figura 2 - Porto de Gênova - Itália  
Foto: Cláudia Maria Teixeira de Almeida*

Na intenção de realçar o contraste e os tons alaranjados do pôr do sol, a imagem foi “tratada”. Todos os elementos que constituem a imagem da figura 1 continuam fazendo parte da figura 2. A mensagem informativa não sofreu alterações. Diz-se que a imagem foi tratada quando ela se diferencia da original apenas no que diz respeito à cor, brilho, contraste, saturação, exposição, etc. Normalmente, as imagens passam por tratamento na intenção de melhorar a qualidade final e não para alterar o seu sentido.

Na manipulação – no caso específico do fotojornalismo – existe interferência na realidade dos fatos. Elementos podem ser acrescentados ou excluídos, dependendo da intenção de quem a manipula. Neste caso, o real pode ser transformado em ficção. Ou seja, o que nunca existiu pode tomar forma, e o que estava presente no ato da captura da imagem, pode simplesmente desaparecer do quadro. As imagens das figuras 3 e 4 denotam um exemplo de manipulação.



*Figura 3 - Igreja dos Congregados - Porto (Portugal)  
Foto: Cláudia Maria Teixeira de Almeida*

Um olhar atento sobre esta fotografia da Igreja dos Congregados na cidade do Porto, em Portugal, perceberá que o quadro revela, além da igreja, uma placa que confere o título da Unesco de Patrimônio Mundial para a obra arquitetônica. Mesmo sem conhecê-la, quem olha a fotografia pode deduzir que se trata de uma obra importante, reconhecida e tombada pela Unesco.



*Figura 4 - Igreja dos Congregados - Porto (Portugal)  
Foto: Cláudia Maria Teixeira de Almeida*

Nesta imagem da figura 4, manipulada, percebe-se que alguns elementos foram subtraídos da imagem original (figura 3). Um prédio que aparecia ao fundo, um cabo de luz e até a placa da Unesco, que conferia à igreja o título de Patrimônio Mundial, foram apagados. Ao olhar esta imagem, com o mesmo olhar atento dispensado à anterior, percebe-se que seu sentido foi alterado. Agora, quem não conhece a igreja, e vê somente a fotografia manipulada, não vai saber que ela faz parte da lista de Patrimônios Mundiais da Unesco. Pode até achar que ela fica em um

local isolado, já que não aparecem outras obras arquitetônicas e nenhum cabo de luz que denuncie o seu entorno. A manipulação de imagens distorce a realidade e costuma ser eticamente condenada quando usada no fotojornalismo.

As imagens das figuras de 1 a 4 são fotografias digitais. As imagens das figuras 1 e 3 são originais. A imagem da figura 2 foi tratada e a da figura 4 foi manipulada com o uso do programa Adobe Photoshop CS2. Com o avanço da tecnologia, tanto o tratamento quanto a manipulação ficam mais fáceis de realizar e estão ao alcance do cidadão comum.

## Histórias de manipulação – ontem e hoje –

A manipulação de imagens não é conceitualmente originada na era digital. Muitos negativos já foram modificados ao longo do tempo e, em muitos casos, especialistas detectaram a interferência. Com a tecnologia digital, a percepção e a comprovação da interferência se tornam muito mais difíceis, posto que não existem negativos.

Muito antes do surgimento de equipamentos digitais, o homem vem alterando a realidade dos fatos históricos, com o uso de imagens manipuladas. Uma pesquisa realizada por Alain Jaubert e publicada no livro *Les commissariat aux archives – Les photos qui falsifient l’histoire*, revela que muitos políticos utilizaram a manipulação fotográfica para omitir a realidade e se colocar em posição de triunfo diante do povo que governava. Alguns exemplos tratados no livro, e que foram – ou não – publicados pela imprensa oficial da época, são reproduzidos neste trabalho com a intenção de mostrar que a manipulação de imagens usadas na imprensa não é necessariamente uma novidade dos tempos digitais.

## Lênin na Praça Vermelha



*Figura 5 - Original*  
*Fonte: Jaubert (1984)*



*Figura 6 - Manipulada*  
*Fonte: Jaubert (1984)*

Os riscos visíveis na fotografia da figura 5 se dão pelo fato de o negativo de vidro ter sido trincado. Esta técnica (negativo de vidro) era muito comum nas últimas décadas do século XIX e nas primeiras do século XX e demandava muito cuidado em seu manuseio pois, como o suporte era frágil, o risco de trincá-lo ou mesmo quebrá-lo era constante.

Esta fotografia foi tomada enquanto Lênin discursava, na Praça Vermelha, em Moscou (Rússia), durante as comemorações do Dia do Trabalho, em primeiro de maio de 1919. Ela não tem o crédito citado, mas o fotógrafo fez o que era possível dadas as condições técnicas disponíveis à época. Retratou o líder soviético isolado das demais autoridades presentes à comemoração, mas registrou-o inserido no ambiente, com uma luminária e detalhes da arquitetura local presentes no cenário. Mais tarde, para realçar a figura de Lênin como líder, a fotografia

foi manipulada (figura 6). Objetos foram retirados do quadro original e o laboratorista procedeu um corte de aproximação, para atribuir uma imagem mais imponente e austera ao personagem político.

Jaubert (1984, p.18) atesta que:

*Dans la version la plus largement diffusée, l'image a été restaurée et la silhouette de Lénine détournée. On a en particulier éliminé le lampadaire quelque peu incongru. Cette image saisissante d'un Lénine orateur vu en contre-plongée, sera abondamment utilisée par les auteurs d'affiches ou de photomontages en Union Soviétique comme dans de nombreux autres pays du monde.<sup>2</sup>*

Como se vê, a manipulação de imagens – principalmente na esfera política, com a intenção explícita de gerar sentido e influenciar ou persuadir a opinião pública, é muito anterior à tecnologia digital.

### Lênin sobre o caminhão



Figura 7 - Original  
Fonte: Jaubert (1984)



Figura 8 - Manipulada  
Fonte: Jaubert (1984)

<sup>2</sup>Tradução livre: “Na versão mais difundida, a imagem e a silhueta de Lênin foram restauradas. A luminária foi eliminada por ser dispensável. Essa imagem em contramergulho de um Lênin orador foi amplamente utilizada por vários autores e em cartazes de fotomontagens tanto na União Soviética, como também em outros países do mundo.”

A situação política na União Soviética na época desse registro era muito delicada. Exércitos brancos ameaçavam as cidades de Péetrograd (São Petesburgo) e Moscou. Na tentativa de se firmar no poder, Lênin proferiu vários discursos na Praça Vermelha. Esta imagem foi tomada no dia 25 de maio de 1919. A fotografia original (figura 7) é confusa, com muita informação, e Lênin aparece pouco destacado. Na manipulada (figura 8), vários elementos foram apagados, inclusive uma pessoa que, mais tarde, passou a ser considerada “persona non grata” à situação política daquele momento. A União Soviética, aliás, iria se tornar especialista em “sumir” com desafetos políticos das fotografias, principalmente no período stalinista.

Informações de Jaubert (1984, p.19) são imprescindíveis para a legibilidade da fotografia e para “entender” as razões de sua manipulação:

*Le personnage qui se tient derrière lui est Tibor Samuelli, l'envoyé spécial du gouvernement révolutionnaire hongrois de Bela Kun, venu à Moscou pour demander une aide au jeune pouvoir soviétique. Sous Staline, on détoure Lénine afin de mieux le mettre en valeur, et on efface du même coup toute allusion à une possible internationalisation de la révolution bolchevique.*<sup>3</sup>

É visível que a eliminação das pessoas e de diversos elementos arquitetônicos do cenário confere ao líder soviético uma presença muito mais marcante na fotografia. Além disso, a transformação do registro de horizontal para vertical lhe atribui imponência e o escurecimento das roupas, barba e cabelo, por sua vez, conotam segurança, seriedade e austeridade a Lênin.

---

<sup>3</sup>Tradução livre: “O personagem que aparece ao fundo é Tibor Samuelli, enviado especial do governo revolucionário húngaro de Bela Kun, que foi à Moscou pedir ajuda ao jovem poder soviético. Para eliminar qualquer alusão a uma possível internacionalização da revolução bolchevique, o estrangeiro foi apagado da fotografia, para conferir maior poder a Lênin.”

## Registro ao Kremlin

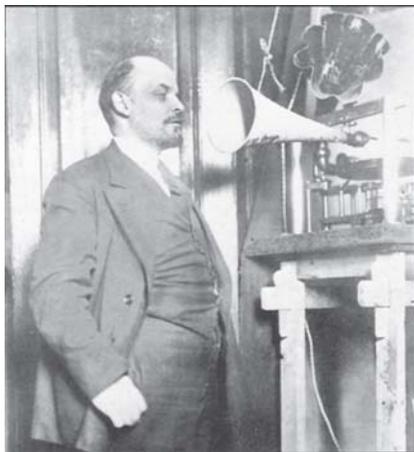


Figura 9 - Original  
Fonte: Jaubert (1984)



Figura 10 - Manipulada  
Fonte: Jaubert (1984)

Este registro fotográfico foi feito em março de 1919, durante um discurso de Lênin, gravado em um estúdio arranjado pelo Kremlin. O ângulo da fotografia salienta sua obesidade, revelada pelas pregas do colete. Para suavizar a forma física de Lênin e melhorar o ambiente do estúdio que não estava em boas condições, a fotografia passa por retoques e manipulações.

De acordo com Jaubert (1984, p.21):

*[...] les iconographes de l'Institut du marxisme-léninisme qui veillent sur les archives photographiques et ont la charge de les diffuser, font retoucher cette zone particulièrement sensible. On en profite pour enjoliver un peu visage de l'orateur et les objets du décor.<sup>4</sup>*

<sup>4</sup>Tradução livre: “[...] os peritos responsáveis pelos arquivos fotográficos do Instituto do Marxismo-Leninismo, retocam a imagem a ser divulgada, que depois de manipulada disfarça a falta de elegância na postura do político. Na ocasião aproveitam até para rejuvenescer o rosto do orador e retocam ainda alguns objetos de decoração.”

## Mussolini e a espada do Islã



*Figura 11 - Original*  
*Fonte: Jaubert (1984)*



*Figura 12 - Manipulada*  
*Fonte: Jaubert (1984)*

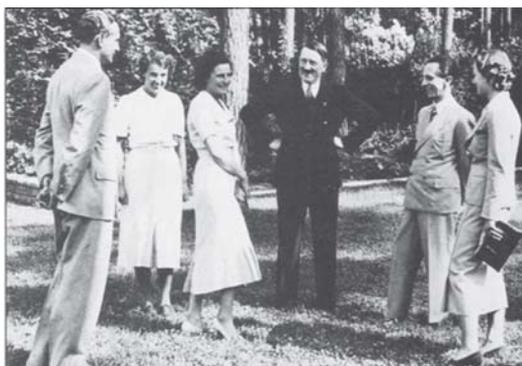
Na fotografia original (figura 11), vê-se Mussolini sobre o cavalo brandindo uma espada, mas toda a pose de conquistador cai por terra pelo fato de haver uma pessoa segurando as rédeas do animal. O então ditador italiano parece uma pessoa pouco familiarizada com a cavalaria, desajeitada, que mal consegue se equilibrar sobre a montaria, conotando uma figura pouco – ou nada – heróica. Já na fotografia manipulada e divulgada (figura 12), o ajudante de serviços é literalmente “apagado” e a figura pública de Mussolini não sai maculada.

Jaubert (1984, p.53) dá a localização espaço-temporal da fotografia:

*29 juin 1942. Mussolini, qui vient d'atterrir à Trépoli, monte à cheval et brandit l'épée d'or de l'Islam offerete par les musulmans de Libye. Dans les semaines qui précèdent, les troupes germano-italiennes sous la direction d'Erwin Rommel ont pris Tobrouk et se sont avancées vers l'Egypte. Mussolini se voit déjà au Caire. Mais sur place, il apprend que Rommel, qui vient d'être fait maréchal par Hitler, s'est arrêté à El Alamein.<sup>5</sup>*

Manipular imagens parece haver se tornado prática comum entre os líderes políticos durante períodos de conflito, notadamente nas décadas de 30 e 40. Os ditadores, ao que tudo indica (baseado nos materiais publicados na imprensa e na bibliografia disponível), foram os que mais lançaram mão desse recurso. Lênin e Stalin, na União Soviética, Mussolini, na Itália, e, com mais eficácia e resultados, Hitler, na Alemanha.

### Goebbles nas folhas



*Figura 13 - Original  
Fonte: Jaubert (1984)*

<sup>5</sup>Tradução livre: “Em 29 de junho de 1942, Mussolini chega a Trípoli, montado em um cavalo e brande a espada de ouro do Islã, oferecida pelos muçulmanos da Líbia. Nas semanas precedentes, as tropas germano-italianas, sob o comando de Erwin Rommel, tomaram Tobrouk e avançaram em direção ao Egito. Na imagem, Mussolini está no Cairo, e fica sabendo que Erwin Rommel, que fora nomeado Marechal por Adolf Hitler semanas antes, foi preso em El Alamein.”

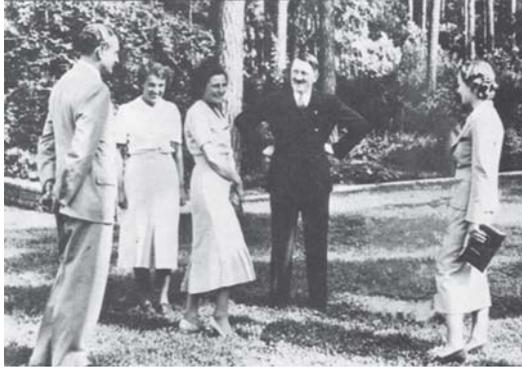


Figura 14 - Manipulada  
Fonte: Jaubert (1984)

As informações de Jaubert (1984, p.70) são importantes para a compreensão desta fotografia:

*La scène a été enregistrée em 1937 par Heinrich Hoffmann. Dans le parc de la Chancellerie du Reich, à Berlin, Hitler converse avec l'actrice Leni Riefenstahl, devenue la cinéaste du regime nazi, et avec Joseph Goebbels, ministre de la propagande. Dans les archives Hoffmann, bien après la guerre, on devait retrouver une seconde version de cette photographie: Goebbels s'était évanoui dans l'herbe et les feuillages.*

*Le Führer était très lié à Leni Riefenstahl qu'il avait connue em 1932: la presse internationale avait fait de l'actrice une sorte d'éminence grise d'Adolf Hitler, voire une ááfiancéeññ potentielle. Mais durant un moment la rumeur publique fit aussi de Goebbels l'amant de Riefenstahl.<sup>6</sup>*

<sup>6</sup>Tradução livre: “Esta cena foi registrada em 1937 por Heinrich Hoffmann, no parque da Chancelaria do Reich, em Berlim. Hitler conversa com a atriz Leni Riefenstahl, que mais tarde torna-se a cineasta do regime nazista, e com Joseph Goebbels, ministro da propaganda. Nos arquivos Hoffmann, anos após a guerra, foi encontrada uma segunda versão desta fotografia: Goebbels foi retirado da imagem. O Führer era muito ligado a Leni Riefenstahl, que havia conhecido em 1932; a imprensa internacional tinha feito da atriz uma espécie de eminência parda de Adolf Hitler, ou mesmo uma – noiva – em potencial. Mas durante um período o rumor público fez também de Goebbels o amante de Riefenstahl.”

O fato é que nenhuma das duas fotografias jamais foi publicada. Não se sabe o motivo pelo qual Hitler teria embargado a divulgação destas imagens, muito menos a razão pela qual Goebbels foi “apagado”, posto que ele era um dos poucos homens de sua confiança. Suspeita-se (mera especulação histórica, pois nada ficou comprovado) que o motivo tenha sido ciúme de Leni Riefenstahl.

Em termos de manipulação – e geração de sentido – esta fotografia apresenta um time de primeira grandeza. Seu autor era o fotógrafo oficial de Hitler, Heinrich Hoffmann, responsável pela produção das fotografias que destacavam o carisma e a liderança do Führer. Goebbels (segundo da direita para a esquerda, na figura 13) era o ministro da Propaganda do regime nazista, uma espécie de marqueteiro que, à época, inovou a propaganda ideológica com a massificação da publicidade. Leni Riefenstahl (primeira da direita para a esquerda) era uma cineasta além de seu tempo: inovou a linguagem cinematográfica e soube usá-la como poucos para a geração de sentidos.

### A bituca do pacto



*Figura 15 - Original*  
Fonte: Jaubert (1984)



*Figura 16 - Manipulada*  
Fonte: Jaubert (1984)

Estas fotografias poderiam fazer parte daqueles jogos nos quais se procuram as diferenças entre as imagens, normalmente pequenos detalhes para serem descobertos. A primeira diferença que salta aos olhos é a ausência do armário que compõe a imagem original (figura 15). Na seqüência percebe-se que a altura dos dois personagens, no caso Joachim von Ribbentrop, ministro das Relações Exteriores do III Reich (à direita) e Joseph Stalin, chefe político da União Soviética (à esquerda), está diferente. Na publicação italiana (figura 15), Stalin aparece mais baixo que o ministro alemão, diferença disfarçada pelo jornal alemão (figura 16) com a inclusão de sombras na imagem. Mas o detalhe mais curioso é o cigarro que estava nas mãos do líder soviético, literalmente apagado da imagem divulgada pelo jornal alemão (figura 16).

A imagem fotográfica foi tomada dia 23 de agosto de 1939, na ocasião da assinatura de um acordo de não-agressão entre os dois países. Dias depois, Hitler ordenou a invasão da Polônia, desencadeando o início da Segunda Guerra Mundial.

Quem explica os motivos da manipulação é Jaubert (1984, p.71):

*Lorsqu'il reçut le lendemain les photographies prises par Hoffmann lors de la signature du pacte, Hitler les étudia très attentivement. Il voulait en particulier vérifier si son grand et nouvel allié Staline n'était pas juif, c'est-à-dire, selon une croyance raciste naïve en vogue à l'époque, s'il n'avait pas le lobe de l'oreille soudé. Rassuré sur ce point, Hitler qui était végétarien et très opposé au tabac, fut cependant fort fâché de voir que Staline n'avait pas cesse de fumer pendant toute la cérémonie. "La signature d'un traité est un acte solennel qu'on n'aborde pas avec un mégot collé aux lèvres", déclara-t-il à Hoffmann et il lui demanda d'effacer les mégots de Staline avant donner les photographies à la presse.<sup>7</sup>*

<sup>7</sup>Tradução livre: "No dia seguinte, quando recebeu de Hoffmann a fotografia tirada da assinatura do pacto, Hitler estudou-a atentamente. Em especial, queria verificar se seu grande e novo aliado Stalin não era judeu. De acordo com uma crença racista ingênua em voga na época, o lóbulo da orelha soldado era indício de raça judia. Tranqüilizado sobre este ponto, Hitler, que era vegetariano e muito contrário ao tabaco, ficou indignado ao ver que Stalin não havia parado de fumar durante a cerimônia. Segundo Hitler, "a assinatura de um tratado é um ato solene que não se aborda com uma bituca de cigarro colada aos lábios". Assim, pediu a Hoffmann que "apagasse" o cigarro de Stalin antes de liberar as fotografias à imprensa."

## Churchill visto pelos alemães



*Figura 17 - Original*  
*Fonte: Jaubert (1984)*



*Figura 18 - Manipulada*  
*Fonte: Jaubert (1984)*

Uma única foto para várias interpretações. A fotografia original, tomada em 1941, mostra Winston Churchill visitando uma base militar. Para mostrar engajamento com o assunto, o líder britânico empunha uma metralhadora. A fotografia, inclusive, chegou a ser usada como propaganda

política na Grã-Bretanha, reforçando o comprometimento de Churchill com as forças armadas.

Mais tarde, porém, a mesma fotografia, tirada de um banco de imagem e depois de manipulada, foi usada pelo nazismo contra o próprio Churchill, atribuindo-lhe o caráter de propaganda negativa.

As estratégias de manipulação e o uso desta imagem como propaganda ideológica é explicada por Jaubert (1984):

*Une affiche de propagande nazie datée de 1941 montre Wiston Churchill en chapeau melon haut, noeud papillon, costume sombre rayé, un gros cigare à la lippe et une mitrailleuse sous le bras. Il est poste derrière un mur et l’affiche dit simplement áá Heckenschützen ññ ce qu’on peut traduire par ááfranc – tireurññ. La situation est étrange et pourtant il s’agit indiscutablement d’une photographie. Or, l’auter n’a pás eu besoin de coller une tête de Churchill sur un corps de gangster: il est tout simplement parti d’une photographie d’agence montrant le Premier ministre britannique manipulant une mitrailleuse au cours de la visite d’une base militaire. Il a découpé sa silhouette, a incline davantage la tête du personnage pour le rendre plus vulgaire et a replacé le tout dans un nouveau décor très simple, un aplat noir évoquant un mur. Une autre version de cette image retouchée et détournée a été aussi difusée sous forme de tracts au-dessus de l’Angleterre par les avions allemands... Churchill est un ennemi rusé, fourbe et dangereux (Ce n’est même pás un gentleman – disait de lui Hitler).<sup>8</sup>*

---

<sup>8</sup>Tradução livre: “Um cartaz de propaganda nazista, datado de 1941, mostra Winston Churchill com um chapéu melão elevado, gravata borboleta, em terno risca de giz, um largo charuto aos lábios e uma metralhadora sob o braço. A palavra *Heckenschützen* pode ser traduzida por franco atirador. O autor da montagem não teve necessidade de colar a cabeça de Churchill sobre um corpo de gangster. Usou simplesmente uma fotografia de agência que mostra o primeiro ministro britânico segurando uma metralhadora durante uma visita a uma base militar. Na montagem foi recortada a silhueta e a cabeça foi inclinada para frente, tornando-o mais vulgar. O fundo preto dá a impressão de ser um muro. A fotomontagem foi lançada por aviões alemães quando sobrevoavam a Inglaterra. É claro que ninguém imaginou que Churchill fosse realmente um franco atirador, mas ficou claro tratar-se de um inimigo russo.

Durante o período da Segunda Guerra Mundial, mais que em qualquer outra situação anterior, a fotografia foi largamente utilizada como propaganda ideológica, normalmente para elevar o moral das tropas e angariar o apoio da população. Em alguns casos, como aqui citado, os estrategistas também a usaram para provocar reações da população, desmoralizar o inimigo e baixar o moral de suas tropas. Geralmente, nessas circunstâncias (como em quase todas), a manipulação de imagens está a serviço da falta de ética.

### A foice e o martelo



*Figura 19 - Original*  
 Fonte: Jaubert (1984)



*Figura 20 - Manipulada*  
 Fonte: Jaubert (1984)

Fotografias da juventude de Mao Tse-Tung são raras e, com o intuito de destacar a presença e importância do líder comunista chinês, essa foi manipulada. A bandeira com a foice e o martelo – símbolo comunista – foi deslocada da esquerda para a direita, para ficar mais próxima de Mao. Para criar uma circunstância mais formal no momento do registro, o tapete que estava nas mãos da pessoa que aparece à esquerda do líder foi apagado e substituído por uma mesa.

Jaubert (1984, p.100) dá mais detalhes deste registro:

*Cette photographie, prise en 1933, montre Mao debout sur une estrade, les mains sur les hanches, une de ses positions favorites. Plus tarde, l'iconographie maoïste ne retiendra que la partie droite de la photographie... Dans une ultime version, l'image est mise en couleurs.*<sup>9</sup>

Esta fotografia é representativa de outra prática comum, principalmente nos regimes totalitários: a improvisação do material disponível para a “construção” de lideranças. Imagens com algum potencial para serem aproveitadas são manipuladas e adequadas para essa finalidade; aquelas sem potencial – ou que deporiam contra os interesses – são eliminadas.

### Parada e protocolo



Figura 21 - Original  
Fonte: Jaubert (1984)



Figura 22 - Manipulada  
Fonte: Jaubert (1984)

<sup>9</sup>Tradução livre: “Esta fotografia, tomada em 1933, mostra Mao Tse-Tung de pé sobre um tablado e as mãos sobre os quadris, uma das suas posições favoritas. Mais tarde, a iconografia maoísta arquivará apenas a parte direita da fotografia. Numa versão final, aparece uma imagem colorida.”

De acordo com Jaubert (1984, p.134):

*En 1951, le président tchèque Klement Gottwald reçoit à Prague le marechal soviétique Koniev, le vainqueur du Dniepr. Tous deux sont présents à la tribune lors d'une parade militaire. Mais le prestigieux marechal a laissé traîner un petit doigt négligent! Du coup les retoucheurs effacent sa main, son avant-bras, et, en toute logique, sont obligés d'effacer aussi ceux de Gottwald.<sup>10</sup>*

Na imprensa foi divulgada apenas a imagem manipulada (figura 22). Como a imagem registra uma visita, num momento em que os dois envolvidos (República Tcheca, à época Tchechoslováquia, e União Soviética) eram amigos, para muitos a manipulação pode não passar de “excesso de zelo”, mas o episódio reforça o protocolo dos militares, que se norteia pela disciplina.

### Microfone inconveniente



Figura 23 - Original  
Fonte: Jaubert (1984)



Figura 24 - Manipulada  
Fonte: Jaubert (1984)

<sup>10</sup>Tradução livre: “Em 1951, o presidente tcheco Klement Gottwald recebeu em Praga o marechal soviético Koniev. Ambos estão presentes à tribuna de um desfile militar. Mas o descuidado marechal deixa a mão espalmada com um dos dedos aberto, uma falha para o pudor militar. Para resolver o problema, foi apagada a mão e o antebraço não só do marechal, como também do presidente tcheco.”

Esta imagem foi tomada dia 31 de janeiro de 1946, em Sofia, capital da Bulgária. Mesmo sem informações sobre o local ou a respeito dos personagens nela presentes, deduz-se tratar de algum pronunciamento importante, pela formalidade, seriedade e quantidade de microfones. Um microfone, aliás, cobre parcialmente o rosto do palestrante na fotografia original (figura 23). Na fotografia manipulada e divulgada (figura 24) o tamanho do aparelho foi reduzido, de modo deixá-lo abaixo da linha do queixo do orador. Percebe-se ainda que, além do microfone retocado, o homem que aparece à esquerda, na figura 23, foi “apagado” da figura 24, para conferir mais destaque ao orador.

Novamente, cabe a Jaubert (1984, p.148) mais informações sobre os personagens presentes na imagem:

*Au cours d'un meeting sur la place du théâtre national, on annonce l'adoption de la loi sur la confiscation des biens acquis illicitement pendant la guerre. George Dimitrov, chef du gouvernement, écoute un jeune membre du comité central du parti lire un discours. Des années plus tard, Todor Jivkov, secrétaire du parti communiste bulgare, prend le pouvoir sur conseil de Moscou, en limogeant le chef de l'État, Vilko Tchervenkov (1961), et se fait nommer Premier ministre avec l'aval de Khrouchtchev (1962).<sup>11</sup>*

Esta breve recuperação histórica de imagens que, de acordo com a pesquisa de Jaubert (1984) “falsearam a História”, deixa claro que a manipulação física, além da ideológica (geração de sentido), sempre existiu na fotografia. A manipulação não é, portanto, um privilégio ou prerrogativa da tecnologia digital. Esta apenas facilita e amplia as possibilidades de manipulação, acalorando, com isso, a discussão ética em torno desse procedimento.

<sup>11</sup>Tradução livre: “Durante um encontro no Teatro Nacional, anuncia-se a adoção da lei sobre o confisco dos bens adquiridos ilicitamente durante a guerra. George Dimitrov, chefe do governo, ouve o discurso de um jovem membro do comitê central do partido. Anos mais tarde, Todor Jivkov, secretário do partido comunista búlgaro, toma o poder sobre o conselho de Moscou, destituindo o chefe do estado, Vilko Tchervenkov (1961), e faz-se nomear Primeiro Ministro com o aval de Khrouchtchev (1962).”

Um dos mais recentes – e discutidos – exemplos de manipulação fotográfica da era digital ocorreu em março de 2004, quando do atentado terrorista ao trem em Madri (Espanha), episódio que ficou conhecido como o *11 de Março*. Uma das imagens das vítimas da explosão do trem ateou fogo pelas redações de vários países, não só pela cena chocante, mas também – e principalmente – pelo “retoque” dado por vários jornais e revistas na fotografia tomada por Pablo Torres Guerrero, “fotógrafo” amador, que havia ganhado a câmera um dia antes do atentado.



*Figura 25 - Jornal El Pais  
Foto: Pablo Torres Guerrero*

A fotografia original, distribuída pela agência Reuters, registrava um detalhe que, à primeira vista, parecia ser um pedaço de carne humana ensangüentada jogada entre os trilhos. Sob o pretexto de não chocar os leitores, muitos jornais e revistas que estamparam a foto na edição do dia 12 de março de 2004, eliminaram o pedaço disforme da imagem, alterando o registro original.

De acordo com uma reportagem de Claire Cozens, publicada no *The Guardian*, de 12 de março de 2004, os jornais britânicos *Daily Mail*, *Sun* e *Daily Telegraph* manipularam a imagem, retirando o elemento que, ao que tudo indica, parece ser um naco de carne humana. O próprio jornal *The Guardian* alterou a originalidade da imagem, quando mudou a cor do elemento de vermelho para cinza, tornando-o quase que imperceptível em meio às pedras que sustentam os dormentes e trilhos. Outros jornais, como o *Independent* e o *Daily Mirror*, imprimiram a foto em preto e branco para minimizar o impacto visual.

No Brasil, as opiniões editoriais divergiram. Os jornais *O Estado de S.Paulo* e a *Folha de S.Paulo* publicaram a imagem sem nenhuma alteração. Por outro lado, o *Jornal do Brasil* e o *Diário de S.Paulo* manipularam a imagem e apagaram o suposto pedaço de carne humana.



Figura 26 - Jornal do Brasil  
Foto: Pablo Torres Guerrero



*Figura 27 - Diário de S.Paulo  
Foto: Pablo Torres Guerrero*

Este episódio – como outros semelhantes que poderiam ser listados – evidencia que a manipulação fotográfica no jornalismo ocorre de forma indiscriminada, dependendo, quase sempre, da postura editorial do veículo. Não existe, ainda, um código de posturas e conduta que garanta ao leitor a veracidade das imagens que estão sendo exibidas como “verídicas”, apesar de, em primeira instância, todo veículo jornalístico assumir um “compromisso com a verdade”.

## A ética está na tecnologia ou em quem a usa?

O recorte realizado pelo fotógrafo quando do registro da imagem, com interferências pessoais, profissionais e éticas, já caracteriza a manipulação. Pode ser fruto da bagagem cultural e ideológica pessoal ou da intenção da publicação em que o profissional trabalha. O uso da linguagem fotográfica e dos recursos técnicos disponíveis auxilia o profissional a realizar o registro de acordo com sua intenção. Essas

possibilidades, porém, dificilmente causam polêmica na sociedade, que já se habituou à linha de pensamento de seus jornais ou revistas.

O retoque de negativos, no intuito de melhorar a qualidade da fotografia, também não é nenhuma novidade. Porém, se uma fotografia é editada com os recursos da tecnologia digital, o procedimento pode provocar novas ou reacender antigas polêmicas envolvendo a ética. O episódio de Madri foi uma alavanca para novas discussões. Em termos éticos, qual procedimento foi o mais correto: o dos jornais e revistas que publicaram a fotografia original (e possivelmente tenham chocado seus leitores); o dos veículos que extirparam o naco de carne humana do cenário (sob pretexto de não chocar seus leitores); o do jornal *The Guardian*, que alterou a cor do elemento, para tentar confundi-lo com as pedras sob os trilhos; ou, por fim, o dos jornais *Independent* e *Daily Mirror*, que optaram pela publicação da fotografia em preto e branco, na tentativa de amenizar seu impacto chocante?

Não só por causa deste episódio, mas também em razão dele, e, pela inexistência – ainda – de um código de conduta que norteie procedimentos, alguns veículos de comunicação, inclusive agências, retomaram a discussão e adotaram procedimentos próprios em relação a assuntos dessa natureza. Algumas publicações já adotam normas internas para a manipulação imagética. A *Associated Press*, por exemplo, é contrária à alteração do conteúdo das fotografias. Na Noruega, a Associação de Jornalistas propôs a inclusão de um símbolo para indicar que a imagem sofreu algum tipo de alteração. A função desse símbolo, uma espécie de selo, seria informar (alertar) o leitor que aquela imagem havia sido modificada em relação ao seu registro original.

A aceitação da manipulação da imagem digital está relacionada também ao segmento do periódico que a veicula. O que se percebe é que a questão ética fica menos evidente em revistas cômicas ou de “fococas”, por exemplo. Porém, no caso de edições científicas e jornalísticas, a questão é tratada com mais seriedade.

No Brasil, o Código de Ética do Jornalismo trata da questão de forma incisiva, evitando ao máximo as duplas (ou múltiplas) interpretações.

Artº 5 – A obstrução direta ou indireta à livre divulgação da informação e a aplicação de censura ou autocensura são um delito contra a sociedade.

[...]

Artº 7 – O compromisso fundamental do jornalista é com a verdade dos fatos, e seu trabalho se pauta pela precisa apuração dos acontecimentos e sua correta divulgação. (FEDERAÇÃO NACIONAL DOS JORNALISTAS, [1985]).

A falta de fidelidade e ética com os fatos pode trazer graves conseqüências ao profissional e à sociedade, que pode se sentir enganada e perder a confiança em determinado veículo de comunicação. Nesse tipo de caso, o Código de Ética do Jornalismo prevê que tanto o profissional quanto o veículo podem ser responsabilizados pela adulteração.

Artº 20 – Por iniciativa de cidadão, jornalista ou não, ou instituição atingidos, poderá ser dirigida à Comissão de Ética para que seja apurada a existência de transgressão cometida por jornalista. (FEDERAÇÃO NACIONAL DOS JORNALISTAS, [1985]).

A credibilidade da fotografia está vinculada também à do autor e do veículo de comunicação que a está reproduzindo. Preocupado com as facilidades da tecnologia digital, Lattimer (2002) alertou: “The real danger now lies in the believability of photographs.”<sup>12</sup> A preocupação de Lattimer com a tecnologia digital pouco difere da que o sociólogo e fotodocumentarista americano Lewis Hine tinha com a fotografia analógica na primeira década do Século XX. Hine também alertou à época: “A fotografia não mente, mas mentirosos fotografam.”

---

<sup>12</sup>Tradução livre: “O perigo real agora está na credibilidade dos fotógrafos.”

O fato é que a era digital está popularizando ainda mais a fotografia. As pessoas estão perdendo o medo de experimentar, a ausência do filme e da revelação barateiam os custos. Com o avanço da tecnologia é possível tirar fotos e enviá-las imediatamente do próprio telefone celular para qualquer destino. A era digital é irreversível. Contudo, apesar de tão popular, a fotografia digital ainda não é aceita em diversos concursos, o que evidencia que a discussão acerca da credibilidade desta tecnologia ainda pode estar longe de ser encerrada.

*“Oscar Wilde once said that the pure and simple truth is rarely pure and never simple.”*<sup>13</sup> (LATTIMER, 2002, p.20).

## Referências

FEDERAÇÃO NACIONAL DOS JORNALISTAS. **Código de ética do jornalismo no Brasil**. Rio de Janeiro, 1985. Disponível em: <[igutenberg.org/codjor.html](http://igutenberg.org/codjor.html)>. Acesso em: 27 fev. 2006.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. 4.ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

JAUBERT, Alain. **Le commissariat aux archives: les photos qui falsifient l’histoire**. Paris: Bernard Barrault, 1984.

LATTIMER, Bronwer. More than 1000 words. **IPI global journalist**, Columbia, (USA), v.8, n.2, p.18-20. set. 2002.

PANZER, Mary. **Lewis Hine**. London: Phaidon Press, 2002. (Série 55).

---

<sup>13</sup>Tradução livre: “Oscar Wilde disse uma vez que a pura e simples verdade raramente é pura e nunca é simples.”

RODRIGUES, Érica; CHEROBINO Vinícius. **Alteração de foto gera polêmica no Brasil: jornais assumem diferentes decisões editoriais.** Disponível em: <[http://fotosite.terra.com.br/novo\\_futuro/barme.php?http://fotosite.terra.com.br/novo\\_futuro/ler\\_noticia.php?id=2391](http://fotosite.terra.com.br/novo_futuro/barme.php?http://fotosite.terra.com.br/novo_futuro/ler_noticia.php?id=2391)>. Acesso em: 15 fev. 2006.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.