

Universidade Federal de Santa Catarina
Programa de Pós-Graduação em
Engenharia de Produção

**BASES PARA UM CÓDIGO DE ÉTICA NA
VEICULAÇÃO DE FOTOGRAFIAS DIGITAIS EM
AMBIENTES DE INFORMAÇÃO VISUAL**

Dissertação de Mestrado

Tarcisio Costa

Florianópolis
2002

BASES PARA UM CÓDIGO DE ÉTICA NA
VEICULAÇÃO DE FOTOGRAFIAS DIGITAIS EM
AMBIENTES DE INFORMAÇÃO VISUAL

Universidade Federal de Santa Catarina
Programa de Pós-graduação em
Engenharia de Produção

BASES PARA UM CÓDIGO DE ÉTICA NA
VEICULAÇÃO DE FOTOGRAFIAS DIGITAIS EM
AMBIENTES DE INFORMAÇÃO VISUAL

Tarcisio Costa

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Engenharia de Produção da
Universidade Federal de Santa Catarina
com o requisito parcial para obtenção
do título de Mestre em
Engenharia de Produção

**Florianópolis
2002**

Tarcisio Costa

**BASES PARA UM CÓDIGO DE ÉTICA NA
VEICULAÇÃO DE FOTOGRAFIAS DIGITAIS EM
AMBIENTES DE INFORMAÇÃO VISUAL**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a
obtenção do título de **Mestre em Engenharia de
Produção** no **Programa de Pós-Graduação em
Engenharia de Produção** da
Universidade Federal de Santa Catarina

Florianópolis, 2002

Prof. Ricardo Miranda Barcia, PhD.
Coordenador do Curso

BANCA EXAMINADORA

Prof. Álvaro Rojas Lezana, Dr.

Orientador

Christianne Coelho de S. Reinisch Coelho, Dra.

Sonia Maria Pereira, Dra.

SUMÁRIO

Lista de Figuras.....	P. vi
Resumo.....	P. vii
Abstract.....	P. viii
INTRODUÇÃO.....	P. 1
JUSTIFICATIVA.....	P. 2
OBJETIVO GERAL.....	P. 4
OBJETIVO ESPECÍFICO.....	P. 4
METODOLOGIA.....	P. 4
ESTRUTURA.....	P. 5

CAPÍTULO I

A ORIGEM DA FOTOGRAFIA

1.1 O INÍCIO DO PROCESSO FOTOGRÁFICO.....	P. 6
1.2 OBSERVAÇÕES ATRAVÉS DA CÂMERA ESCURA.....	P. 7
1.3 AS PRIMEIRAS INTERVENÇÕES QUÍMICAS.....	P.10
1.4 A DESCOBERTA ISOLADA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL....	P.13

CAPÍTULO II

A FOTOGRAFIA COMO VALOR DOCUMENTAL

2.1 A INTERFERÊNCIA NA EXPRESSÃO DA REALIDADE.....	P.14
2.2 OS PARADIGMAS DO EFEITO FOTOGRÁFICO.....	P. 17
2.3 A IMAGEM MUTANTE.....	P. 20

CAPÍTULO III

O DESENVOLVIMENTO DA IMAGEM DIGITAL

3.1 A TECNOLOGIA DA FOTOGRAFIA DIGITAL.....	P. 24
3.2 A CAPTURA DE UMA IMAGEM.....	P. 25
3.3 A DISSEMINAÇÃO DO PRODUTO IMAGÉTICO.....	P. 28
3.4 O ENCARGO DA CREDIBILIDADE.....	P. 31

CAPÍTULO IV

A FOTOGRAFIA E A TECNOLOGIA DIGITAL

NOS VEÍCULOS DE INFORMAÇÃO

4.1 A PASSAGEM DO ANALÓGICO PARA O DIGITAL.....	P. 34
4.2 O TALENTO SUPERADO PELO PODER DO SOFTWARE.....	P. 36
4.3 O ENGODO DA IMAGEM VIRTUAL.....	P. 38
4.4 O CONCEITO DE IMAGEM DIGITAL.....	P. 41
4.5 A MANIPULAÇÃO DA IMAGEM.....	P. 44
4.6 FOTOGRAFIAS DIVULGADAS ATRAVÉS DOS ÓRGÃOS DE INFORMAÇÃO.....	P. 48

CAPÍTULO V

ÉTICA

5.1 ÉTICA E INFORMAÇÃO VISUAL.....	P. 56
5.2 ÉTICA NA COMUNICAÇÃO.....	P. 59
5.3 MANIFESTAÇÃO DA CONSCIÊNCIA ÉTICA.....	P. 61

CAPÍTULO VI

PROPOSTAS PARA MINIMIZAR A FRAUDE

6.1 CÓDIGO DE ÉTICA PROPOSTO PELAS ENTIDADES DE CLASSE NA DIVULGAÇÃO DE FOTOGRAFIAS.....	P. 63
6.2 CONSEQÜÊNCIAS JURÍDICAS DO USO INDEVIDO DA IMAGEM DIGITAL.....	P. 67
6.3 ELEMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CÓDIGO DE ÉTICA NA VEICULAÇÃO DE IMAGENS DIGITAIS.....	P. 69
CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES.....	P. 72
LIMITAÇÕES.....	P. 74
GLOSSÁRIO.....	P. 75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	P. 79
FONTES INTERNET.....	P. 81

LISTA DE FIGURAS

FIGURA	1: ENTIDADES FILIADAS AO ENCONTRO NACIONAL PARA A REGULAMENTAÇÃO DAS NORMAS.....	P. 65
FIGURA	2: REGULAMENTAÇÃO DO TRATAMENTO DIGITAL DE IMAGENS JORNALÍSTICAS SEGUNDO O ENARFOC.	P. 66
FIGURA	3: CÓDIGO DE ÉTICA DOS JORNALÍSTAS.....	P. 67
FIGURA	4: ELEMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CÓDIGO DE ÉTICA NA VEICULAÇÃO DE IMAGENS DIGITAIS	P. 70
FIGURA	5 EXEMPLOS DE ALGUMAS PALAVRAS QUE SERÃO DE USO FREQUENTE.....	P. 71

RESUMO

COSTA, Tarcisio. **Bases para um Código de Ética na Veiculação de Fotografias Digitais em Ambientes de Informação Visual**. Florianópolis, 2002. 92f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção. UFSC, 2002.

Este trabalho relata uma breve história da fotografia e contempla o advento da imagem digital. Mostra as atividades ilícitas que as parafernalias tecnológicas oferecem: adulteração através de fotos eletrônicas nos veículos de informação. Propõe normas e possibilidades operacionais para um código de ética voltado para a manipulação de imagens digitais no intuito de proporcionar um maior dinamismo quanto à divulgação dela, e enaltecer o bom senso, a responsabilidade e a ética.

Palavras chave: Fotografia, adulteração e ética

ABSTRACT

Costa, Tarcisio. **Bases para um Código de Ética na Veiculação de Fotografias Digitais em Ambientes de Informação Visual**. Florianópolis, 2002. 92f. Dissertação (Mestrado em Engenharia de Produção) – Programa de Pós-Graduação em Engenharia de Produção. UFSC, Florianópolis.

This paper reports a brief history of photography and contemplates the rising of digital image. It shows the illicit activities that the technological paraphernalia provides in respect of adulteration of electronic photographs in the media. It proposes rules and operational possibilities for an ethics code in the manipulation of digital images, in order to provide a greater dynamics in respect of the disclosure thereof, emphasizing good sense, responsibility and ethics.

Key words: Photography, adulteration, and ethics.

INTRODUÇÃO

Os veículos de informação, entre outros órgãos de cunho jornalístico em que constam imagens fotográficas através de processamentos digitais, procuram, por questões de estética, distorcer sutilmente a veracidade dos fatos, tornando essas imagens passíveis de credibilidade. Além disso, não existe ainda critério baseado em leis mais abrangentes, que venham a punir possíveis infratores pela descaracterização dessas imagens. Estas podem ser manipuladas livremente e de todas as formas, no afã de promover ou vender mais, o que não deixa de ser louvável do ponto de vista criativo, quando grandes idéias surgem sem comprometimento da sua legalidade.

Tal tendência ocorre, evidentemente, quando o assunto envolve a liberdade de criação, como acontece na fotografia publicitária. No entanto, quando se trata de informação jornalística, essas questões tornam-se contundentes, quando por razões de influências, poder, capricho ou estética, omitem a veracidade dos fatos. Essas manobras existem desde os primórdios da fotografia, pois constam na imprensa de épocas passadas imagens famosas pela remoção de determinados personagens, visando interesses específicos junto à opinião pública.

Em se tratando de imagem digital, a questão torna-se ainda mais delicada, principalmente pelo fato dela possuir recursos tecnológicos de última geração e possibilitar infinitas mudanças na forma, cor, remoção, adição ou subtração de elementos compositivos. Isso torna impossível checar a veracidade da imagem, e por ser ela eletrônica, não deixa rastros

ou seqüelas como acontece com a fotografia analógica. Esta por sua vez, consegue um diagnóstico imediato de fraude, quase sempre através do seu negativo. Contudo, essa tecnologia da imagem digital surge como um substituto na produção da fotografia e vem aprofundar e dar condições ainda mais relevantes para a manipulação criativa, o que por si só é um avanço dos mais notórios em questões de produção da imagem, sem falar da rapidez e comodidade.

JUSTIFICATIVA

Desde o início da sua inclusão nos meios de informação no início do século XIX, a fotografia desenvolveu de forma sutil suas tramas manipulativas, e o leitor, assim como a sociedade em geral, sempre se deparou com essa possibilidade da falsificação, especialmente em tempos de guerras e durante os regimes ditatoriais. Com o surgimento da tecnologia da fotografia eletrônica no final do século XX, a possibilidade de alterar uma imagem tornou-se ainda mais fácil no sentido dela poder ser operada por pessoas leigas diante de poderosos *softwares*, e obterem resultados altamente satisfatórios. Mais intrigante é o fato dessa imagem não deixar quaisquer vestígios, tornando extremamente difícil dar provas de sua autenticidade.

Pode-se considerar, com ressalvas, algumas alterações da imagem de baixo e médio impacto, pois a maioria dos veículos de informação visual quando utilizam esses processos, têm por objetivo realizar acertos estéticos, como clarear a imagem ou algo mais inofensivo (Machado, 1996).

O uso desse expediente infográfico traz em seu bojo observações e pesquisas durante cinco anos por parte do autor desta dissertação, na busca de soluções que adequassem tecnologia com informação comprometidos principalmente com a ética.

Este trabalho vai trazer para a sociedade uma ferramenta de verificação de fatos com maior transparência, proporcionando mais segurança principalmente para quem divulga, e também para quem usufrui dessas informações por meio de imagens.

Contudo, felizmente, como ainda se configura o início de uma tecnologia que promete ser muito mais eficaz nas próximas décadas, como, por exemplo, a imagem digital em terceira dimensão, entra-se numa era em que “uma fotografia valerá por mil mentiras”. E isso será apenas a ponta de um *iceberg*, e pelo fato de tudo ter seu preço, a imagem digital será tão manipulada pelo seu criador quanto o foi *La Gioconda* “fotografada” pelo mestre Leonardo Da Vinci.

A maioria dos grandes matutinos e revistas de circulação nacional não segue critérios, padrões ou leis que determinem questões de ética quanto à divulgação de imagens; por isso põe em xeque a credibilidade, além da questão autoral dessas imagens que são divulgadas diariamente. Uma das razões é que não existe lei que determine punição para o infrator que arbitrariamente adultera fotografias, e assim ninguém pode tomar qualquer providência.

Tratar da questão sobre imagem digital é uma operação delicada. Esse trabalho atenua a apreciação pela ética na informação visual em relação às tramas tecnológicas utilizadas pelos órgãos de comunicação.

OBJETIVO GERAL

Este trabalho procura estabelecer elementos para a construção de um código de ética na veiculação de imagens digitais.

OBJETIVO ESPECÍFICO

- Determinar critérios sobre imagens digitais quando elas são submetidas, por questões estéticas, às interferências tecnológicas;
- propor questões como elaboração de códigos éticos para atuar junto aos veículos de informação filiados às instituições de classe em nível nacional;
- propor normas e condutas quando da divulgação de imagens alteradas;
- informar ao consumidor das imagens produzidas e manipuladas posteriormente;
- estabelecer medidas que visem proteger o autor da imagem além de divulgar o crédito junto à imagem e, se alterada, que conste a sua devida autorização.

METODOLOGIA

Para elaboração desta dissertação foram consultados artigos e opiniões de vários periódicos, jornais e revistas, além de livros e documentos eletrônicos disponíveis na Internet.

As principais informações referentes às imagens adulteradas e estampadas na imprensa nacional foram divulgadas pelos principais órgãos especializados em crítica e ética no jornalismo, como o Instituto Gutenberg, o Observatório da Imprensa e o *site Photosynt*. Os detalhes a respeito dessas imagens foram obtidos através de telefonemas e *e-mail* junto a esses órgãos. Essas imagens foram obtidas através de fotocópias na divisão de jornais e periódicos da Biblioteca Pública do Paraná.

Outras informações referentes à tecnologia de imagens digitais e *softwares* foram obtidas junto ao Departamento de Fotojornalismo da Universidade Tuiuti do Paraná.

ESTRUTURA

Este trabalho foi elaborado e dividido em seis capítulos, sendo que o primeiro foi exclusivamente voltado para a invenção da fotografia e o seu longo caminho percorrido em mais de cento e cinquenta anos de evolução. O segundo capítulo está centrado na objetividade fotográfica e suas primeiras intervenções manipulativas. O terceiro e quarto capítulos abrangem o desenvolvimento da tecnologia de imagens digitais na imprensa e as conseqüências do uso indevido, como a manipulação de imagens. O quinto capítulo trata da questão ética, principalmente na informação visual e, por fim, refere-se à elaboração de propostas para um código de ética com a finalidade de minimizar as constantes fraudes divulgadas pelos diferentes órgãos de comunicação e informação visual.

CAPÍTULO I

A ORIGEM DA FOTOGRAFIA

A invenção da fotografia deu-se lentamente através de várias observações por filósofos, cientistas e artistas em momentos diferentes.

1.1 O INÍCIO DO PROCESSO FOTOGRÁFICO

A primeira descoberta importante para a fotografia foi a Câmara Escura. O conhecimento do seu princípio ótico é atribuído por alguns historiadores ao chinês Mo Tzu no século V a.C. (Oka e Roperto, 1999).

Sentado sob uma árvore, Aristóteles observou a imagem do sol em um eclipse parcial projetando-se no solo em forma de meia lua ao passar seus raios por um pequeno orifício entre as folhas de um plátano. Observou também que quanto menor fosse o orifício, mais nítida era a imagem.

Séculos de ignorância e superstição ocuparam a Europa, sendo os conhecimentos gregos resguardados no Oriente. Um erudito árabe, Ibn al Haitam (965-1038), o Alhazem, observa um eclipse solar com a câmara escura, na Côrte de Constantinopla, em princípios do século XI.

Nos séculos seguintes a câmara escura se torna comum entre os sábios europeus para a observação de eclipses solares, sem prejudicar os olhos. Entre eles, estavam o inglês Roger Bacon (1214-1294) e o erudito hebreu Levi Ben Gershon (1288-1344). Em 1521, Cesare Cesariano, discípulo de Leonardo da Vinci, descreve a câmara escura em uma

anotação e, em 1545, surge a primeira ilustração dela, na obra de Reiner Gemma Frisius, físico e matemático holandês.

No século XIV já se aconselhava o uso da câmara escura como auxílio ao desenho e à pintura. Leonardo da Vinci (1452-1519) fez uma descrição da câmara escura em seu livro de notas sobre os espelhos, mas não foi publicado até 1797. Giovanni Baptista Della Porta (1541-1615), cientista napolitano, em 1558, publicou uma descrição detalhada sobre a câmara e seus usos no livro *Magia Naturalis Sive de Miraculis Rerum Naturalium*. Esta câmara era um quarto estanque à luz, possuía um orifício de um lado e a parede à sua frente pintada de branco. Quando um objeto era posto diante do orifício, do lado de fora do compartimento, a sua imagem era projetada invertida sobre a parede branca. (Oka e Roperto, 1999).

1.2 OBSERVAÇÕES ATRAVÉS DA CÂMARA ESCURA

Para entender essa complexidade da câmara escura, faz-se necessário conhecer algumas propriedades da luz. A luz é dotada de energia eletromagnética que se propaga sempre em linha reta a partir de uma fonte luminosa. Quando o raio luminoso incide sobre um objeto, com superfície irregular ou opaca, ele é refletido de um modo difuso, isto é, em todas as direções, conforme a textura de sua superfície.

Segundo Oka e Roperto (1999, p.11),

“Em 1620, o astrônomo Johannes Kepler utilizou uma câmara escura para desenhos topográficos. O jesuíta Athanasius Kircher, erudito professor de Roma, descreveu e ilustrou uma câmara escura em

1646, que possibilitava ao artista desenhar em vários locais, transportada como uma liteira e, em 1685, Johan Zahn descreve a utilização de um espelho para redirecionar a imagem ao plano horizontal, facilitando assim o desenho nas câmeras portáteis”.

O orifício da câmara escura que na linguagem fotográfica chama-se diafragma, quando diante de um objeto, deixará passar para o interior alguns raios que irão se projetar na parede branca. E como cada ponto iluminado do objeto reflete os raios de luz, temos então uma projeção da sua imagem, só que de forma invertida e de cabeça para baixo.

Afirma Dondis (1997, p.88):

“A fotografia é o meio de representação da realidade visual que mais depende da técnica. A invenção da câmara escura no renascimento, como um brinquedo para ver o ambiente reproduzido na parede ou no assoalho foi só a primeira etapa de uma árvore muito frondosa, que nos permitiu chegar, através do cinema e da fotografia, ao enorme e poderoso efeito que a magia da lente veio instaurar em nossa sociedade. Da câmara escura aos meios de comunicação de massa, como o cinema e a fotografia impressa, tem-se verificado, uma lenta mas firme progressão de meios técnicos mais aperfeiçoados de fixar e conservar a imagem, e de mostrar a milhões de pessoas em todo o mundo.”

Como cada ponto do objeto corresponde a um ponto luminoso, a imagem formada possui pouca nitidez, e a partir do momento em que se substitui a parede branca pelo pergaminho de desenho, essa falta de definição passou a ser um grande problema para os artistas que pretendiam usar a câmara escura na pintura.

Alguns, na tentativa de melhorar a qualidade da imagem, diminuían o tamanho do orifício, mas a imagem escurecia proporcionalmente, tornando-se quase impossível ao artista identificá-la. Esse problema foi resolvido em 1550 pelo físico milanês Girolano Cardano, que sugeriu o uso da lente biconvexa junto ao orifício, o que permitiu desse modo aumentá-lo para se obter uma imagem clara sem perder sua nitidez. Isso foi possível graças à capacidade de refração do vidro, que torna convergentes os raios luminosos refletidos pelo objeto; assim, a lente faz com que para cada ponto luminoso do objeto correspondesse um ponto na imagem, formando-se ponto por ponto da luz refletida do objeto uma imagem puntiforme.

Desse modo, o uso da câmara escura se difundiu entre os artistas e intelectuais da época. Esses logo perceberam a impossibilidade de se obter nitidamente a imagem quando os objetos captados pelo visor estivessem a diferentes distâncias da lente. Ou se focalizava o objeto mais próximo, variando a distância lente/visor (foco), deixando o mais distante desfocado, ou vice-versa.

Conforme descrevem Oka e Roperto (1999, p.15),

“Em 1573, o astrônomo e matemático florentino Egnatio Danti, em La perspecttiva di Euclide, sugere outro aperfeiçoamento: a utilização de um espelho côncavo para reinverter a imagem. Em 1580, Friedrich Riner descreve uma câmara escura portátil mas a publicação só foi feita após a sua morte, na obra Optics de 1606. A tenda utilizada por Johann Kepler, para seus desenhos topográficos, utilizada em sua viagem de inspeção pela Alta Áustria, utilizava uma lente biconvexa e um espelho para obter uma imagem no tabuleiro de desenho no interior da tenda, em 1620.”

1.3 AS PRIMEIRAS INTERVENÇÕES QUÍMICAS

Em 1604, o cientista italiano Ângelo Sala, observa que um certo composto de prata escurecia quando exposto ao sol. Acreditava-se que o calor era o responsável por isso. Anos antes, o alquimista Fabrício tinha feito as mesmas observações com o cloreto de prata.

Em 1727, o professor de anatomia Johann Heirich Schulze, da universidade alemã de Altdorf, notou que um vidro que continha ácido nítrico, prata e gesso se escurecia quando exposto à luz proveniente da janela. Por eliminação, ele demonstrou que os cristais de prata halógena, ao receberem luz e não o calor, como se supunha, transformavam-se em prata metálica negra. Sua intenção com essas pesquisas era a fabricação artificial de pedras luminosas de fósforo, como ele as denominava. Como suas observações foram acidentais e não tinham utilidade prática na época, Schulze cedeu suas descobertas à Academia Imperial de Altdorf, em Nüremberg, na apresentação intitulada “De como descobri o portador da escuridão ao tentar descobrir o portador da luz”.

Em 1790, o físico Charles realizou impressões de silhuetas em folhas impregnadas de cloreto de prata.

Em 1793, junto com o irmão Claude, oficial da marinha francesa, Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) tenta obter imagens gravadas quimicamente com a câmara escura durante uma temporada em Cagliari. Aos 40 anos, Niépce se retirou do exército francês para dedicar-se a inventos técnicos, graças à fortuna que sua família havia conseguido com a

Revolução. Nessa época, a litografia era muito popular na França, e como Niépce não tinha habilidade para o desenho, tentou obter através da câmara escura uma imagem permanente sobre o material litográfico de imprensa. Recobriu um papel com cloreto de prata e o expôs durante várias horas na câmara escura, obtendo uma fraca imagem parcialmente fixada com ácido nítrico. Como essas imagens eram em negativo e Niépce, pelo contrário, queria imagens positivas que pudessem ser utilizadas como placa de impressão, propôs-se a realizar novas tentativas.

Após alguns anos, Niépce recobriu uma placa de estanho com betume branco da Judéia, que tinha a propriedade de se endurecer quando atingido pela luz. Nas partes não afetadas, o betume era retirado com uma solução de essência de alfazema. Em 1826, expondo uma dessas placas durante aproximadamente 8 horas na sua câmara escura fabricada pelo ótico parisiense Chevalier, conseguiu uma imagem do quintal de sua casa. Apesar dessa imagem não conter meios tons e não servir para a litografia, todas as autoridades na matéria a consideraram como “a primeira fotografia permanente do mundo”. Esse processo foi batizado por Niépce como Heliografia, gravura com a luz solar.

Foi por meio dos irmãos Chevalier, famosos óticos de Paris, que Niépce entrou em contato com Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851).

Niépce e Daguerre, em 1829, firmaram uma sociedade com o propósito de aperfeiçoar a heliografia, compartilhando seus conhecimentos secretos. A sociedade não teve sucesso. Daguerre, ao perceber as grandes limitações do betume da Judéia, decidiu prosseguir sozinho nas pesquisas

com a prata halógena. Suas experiências consistiam em expor na câmara escura placas de cobre recobertas com prata polida e sensibilizadas sobre o vapor de iodo, que formava uma capa de iodeto de prata sensível à luz.

Dois anos depois da morte de Niépce, Daguerre descobriu que se podia revelar com o vapor de mercúrio uma imagem quase invisível, o que reduziu de horas para minutos o tempo de exposição. Conta a história que uma noite Daguerre guardou uma placa sub-exposta dentro de um armário, onde havia um termômetro de mercúrio que havia se quebrado. Ao amanhecer, abrindo o armário, Daguerre constatou que a placa havia adquirido uma imagem de densidade bastante satisfatória, tornara-se visível. Em todas as áreas atingidas pela luz, o mercúrio criara uma amálgama de grande brilho, que formaram as áreas claras da imagem. Após a revelação, agora controlada, Daguerre submetia a placa com a imagem a um banho fixador, para dissolver os halogenetos de prata não revelados, e assim formarem áreas escuras da imagem. Inicialmente foi usado o sal de cozinha, o cloreto de sódio, como elemento fixador; depois ele foi substituído por tiosulfato de sódio (hypo) que garantia maior durabilidade à imagem. Esse processo foi batizado com o nome de “Daguerreotipia”.

Em 7 de janeiro de 1839, Daguerre divulgou o seu processo e, em dezanove de agosto do mesmo ano, na Academia de Ciências de Paris, tornou o processo acessível ao público (Oka & Roperto, 1999).

1.4 A DESCOBERTA ISOLADA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL

O francês de Nice, Antoine Hercules Romuald Florence, chegou ao Brasil em 1824, e durante quase 50 anos viveu na Vila de São Carlos. Morreu em 27 de março de 1879, na já chamada Campinas.

Entre 1825 e 1829, participou como 2º desenhista de uma expedição científica chefiada pelo Barão Georg Heirich von Angsdorff, Cônsul Geral da Rússia no Brasil. Voltou da expedição em 1830.

Diante da necessidade de uma oficina impressora, ele inventou seu próprio meio de impressão, a Polygraphie, como chamou. Seguindo a meta de um sistema de reprodução, pesquisou a possibilidade de se reproduzir pela luz do sol e descobriu um processo fotográfico que chamou de Photographie, em 1832, como descreveu em seus diários da época anos antes de Daguerre. Em 1833, Florence fotografou através da câmara escura com uma chapa de vidro e usou um papel sensibilizado para a impressão por contato.

Enfim, sem conhecer totalmente o que realizavam Niépce e Daguerre, os conterrâneos europeus, Florence obteve o resultado fotográfico. (Oka e Roperto, 1999).

CAPÍTULO II

A FOTOGRAFIA COMO VALOR DOCUMENTAL

Por incorporar características do processo que a distingue das demais artes visuais, a fotografia sugere uma certa objetividade realística que leva ingenuamente a crer que a responsabilidade do fotógrafo é meramente compor, ou alinhar a mira, na espera do momento certo de disparar. Diferentemente da pintura, o fotógrafo precisa aprender a lidar com a intratabilidade da vida, com o inesperado e o inusitado, também elementos do seu trabalho.

2.1 A INTERFERÊNCIA NA EXPRESSÃO DA REALIDADE

De forma generalizada, pode-se distinguir sem dificuldade uma fotografia de um desenho, de uma pintura e até mesmo de gravuras hiperrealistas. Segundo Flusser (1998, p.67),

“A fotografia enquanto objeto tem um valor desprezível. Não faz muito sentido querer possuí-la. O seu valor está na informação que transmite. Com efeito, a fotografia é o primeiro objeto pós-industrial: o valor transferiu-se do objeto para a informação. A pós-indústria é precisamente isso: desejar a informação e já não os objetos. Já não se trata de possuir e distribuir propriedades (capitalismo ou socialismo). Trata-se de dispor de informações (sociedade e informática). Não: mais um par de sapatos, mais um móvel, porém, mais uma viagem, mais uma escola, eis a meta. Transvaloração de valores, tornada palpável nas fotografias.”

Mas ao tentar defini-la, esbarra-se inevitavelmente na superficialidade do processo, ou seja, a habilidade da prata em reagir à ação da luz. “A

eternização de um momento”, ou mesmo “a representação do real” são as definições mais encontradas para conceituar fotografia. Sabe-se que uma fotografia não pode ser considerada uma cópia fiel da realidade, pois essa identificação fica sujeita à interferência da câmera, do filme, da objetiva, da luz, etc.

Conforme Vicente (apud Etienne Samain, 1998, p.335),

“O surgimento da fotografia eletrônica não é apocalíptico para a fotografia convencional. Não se prefigura um embate química versus eletrônica, ao contrário, nota-se um processo de acomodação e transição fundado na sinergia entre as duas técnicas e governado por razões econômicas e operacionais, incluindo considerações ambientais. No plano conceitual tem-se uma complexa e significativa expansão, pela metamorfose do imaginário fotográfico, entrelaçando representação e invenção. O autor observa que as máquinas fotográficas que utilizam o filme de 35 mm contam-se às dezenas de milhões. Sua substituição de pronto é impensável, daí se perceberem diversas soluções de armazenamento eletrônico que partem dessa premissa, fazendo uma ponte para sistemas de consulta e veiculação eletrônica, canalizada pela indústria cultural. A realização de fotografias eletrônicas com resolução e qualidade compatíveis com as obtidas com as câmaras convencionais ainda esbarra em problemas técnicos e econômicos. No momento, as aplicações comercialmente viáveis ocorrem onde às imagens resultantes se coadunam com os níveis de exigência de cada aplicação em particular, no mais das vezes, a serem impressas ou vistas em vídeo. Avanços nos meios de comunicação, tais como a televisão de alta definição, devem impulsionar tanto a redução de custos como o surgimento de novos recursos técnico.”

Entendendo o que é uma fotografia, passa-se a admiti-la dentro de um universo expressivamente representativo, de comportamento próprio e independente. Assim, pode-se dizer que uma fotografia pode não ter uma característica artística, mas o meio é especialmente adequado às manifestações de ordem pessoal. Excluindo a fotografia científica (e também

o jornalismo ético), por vezes foi demonstrada a fragilidade da fotografia como documento, porque pode a expressão de certa realidade ser manipulada de acordo com a intenção de seu produtor, no caso, o fotógrafo. De fato, sabe-se do uso da fotografia para formar opinião, o que se aplica desde revoluções idealistas com fins políticos às campanhas publicitárias de bebidas ou cosméticos.

O advento de novas tecnologias vem reforçar a autoridade do produtor da imagem como manipulador dos fatos, tal qual faziam, por exemplo, os pintores empenhados em registrar fatos históricos antes do surgimento da fotografia. A complexidade da fotografia artística espelha a complexidade da arte no presente, quando o uso de imagens técnicas já foi de todo assimilado pela arte dentro da chamada “mídia contemporânea”, além do que a própria divisão da arte em categorias estanques já caiu em desuso. O surgimento da fotografia colaborou decisivamente para a subversão dos ideais clássicos de representação, pois transformou a maneira do ser humano de ver, viver e conviver com seus semelhantes e ajudou-o a incorporar as possibilidades imprevisíveis do caos urbano. O princípio da fotografia talvez repouse na intenção da mente em compreender o mundo, em aprender seus códigos e valores, gerando novos simbolismos e ampliando o universo cognitivo do homem (Cajouille, 2000).

2.2 OS PARADIGMAS DO EFEITO FOTOGRÁFICO

A invenção da fotografia foi uma decorrência direta da câmara escura, e teve o mérito de transformar em didático o processo de se capturar imagens. A partir daí a fotografia não parou mais de crescer e encantar gerações e mais gerações. Tão fascinante quanto a captação da imagem, sua manipulação não tardou a aparecer, o que possibilitou a abertura de um manancial semiótico sem precedentes.

Além das manipulações conhecidas, como as feitas por Hitler na Segunda Guerra Mundial, ou por Stálin, quando da preservação de seu regime, outras transformações da fotografia aconteceram mundo afora.

Segundo Bouret (1992, p.23),

“Na idéia de muitas pessoas, a fotografia está freqüentemente associada à noção de “documento”. Quer dizer, serve antes de tudo para testemunhar uma realidade e, depois, para recordar a existência dessa mesma realidade: o tempo desempenha aqui um papel primordial, em particular do ponto de vista emocional, pois a fotografia é associada à tomada de consciência da mudança, do desaparecimento, até mesmo da morte. Na palavra documento está ainda implícita, de forma mais ou menos confusa, a idéia de exclusividade: a fotografia testemunha de uma maneira que lhe é peculiar – é mais fiável do que um escrito – e o seu valor é tanto mais forte quanto ela é única. Torna-se necessário, evidentemente, aduzir um certo número de cambiantes a esta primeira aproximação; a função documental evoluiu muito, desde as origens da fotografia até aos nossos dias.”

Atualmente experimenta-se uma valorização das imagens nunca antes vista. A partir do início do século XX, a imprensa entrou numa era de maior sofisticação. Os textos, transformados com o desenvolvimento de novas diagramações, passaram a ter alinhamento visual, o que deu à

página uma leitura linear. Paralelamente, os meios de comunicação impressos se empenharam na pesquisa de novas formas de uso das imagens; estas ganhavam cada vez mais importância, e apontavam para uma iconização das páginas. Como parte desse processo, as fotografias que ilustravam as publicações começaram a ser usadas cada vez em maior escala. Os jornais foram crescendo, ganharam uma cor, duas, veio a impressão *off-set* e foi possível publicar as fotos coloridas. A maximização da foto como suporte de informação ocorre ao mesmo tempo em que a TV se populariza. É o império das imagens.

Segundo Key (1996, p.28),

“A loucura de sacrificar milhões de vidas por causa da percepção de uma idéia devia ser algo aparente, mas não é. Os homens são singularmente perigosos porque a sua cegueira perceptiva não lhes permite ver que são perigosos. Há fanáticos nos governos de todo o mundo que querem justificar assassinatos em massa em nome de suas fantasias ideológicas. Este desejo de trair o espírito humano pela arrogância, pelo conhecimento absoluto, pela desumanização e pela irresponsável busca de lucro e poder deveria assustar-nos – mas raramente o faz.

Os homens dificilmente se assustam; eles esquecem-se muito facilmente. A busca mais enobrecedora do gênero humano através da história é a busca da verdade. No entanto, cada vez que se acredita ter descoberto a verdade, tudo resulta em trágicos danos. Os convertidos à última versão da verdade geralmente terminam como vítimas, junto com os descrentes que haviam vitimado. A verdade é um produto da percepção humana.”

Enquanto isso, outra revolução se desenrolava à margem das redações: a informática. Foi na década de 80 que surgiram os primeiros computadores capacitados a trabalhar com imagens, os *Machintosh*.

De fato, as novas tecnologias que não só reforçaram o domínio das imagens como também expandiram seu uso, multiplicaram suas formas

de utilização e, principalmente, transformaram o suporte físico da imagem em inúmeros pontos de luz na tela de um computador.

Como se constata, mais do que ajudar a contar uma história, ou simplificar idéias complexas, as fotografias vêm sendo usadas para justificar uma informação, credenciá-las, torná-las verdadeiras. Porém, uma foto, depois de passar pelo processo de digitalização, fica sujeita, tanto à simulação como à dissimulação, ou seja, à mercê de uma “atualização” do real (Samain, 1998).

Ainda segundo Machado (apud Etienne Samain, 1998, p.320),

“A conseqüência mais óbvia e mais alardeada da hegemonia da eletrônica é a perda do valor da fotografia como documento, como evidência, como atestado de uma pré-existência da coisa fotografada, ou como árbitro da verdade. A crença mais ou menos generalizada de que a câmara não mente e de que a fotografia é, antes de qualquer coisa, o resultado imaculado de um registro dos raios de luz refletidos pelos seres e objetos do mundo, enfim, toda essa mitologia a que a fotografia tem sido associada desde as suas origens, tudo isso está fadado a desaparecer rapidamente”.

A manipulação de imagens não consta em nenhum dos numerosos parágrafos da Lei de Imprensa ou mesmo do Código Criminal. Mas é um fato que acontece com muita freqüência, várias vezes ao dia, pela Internet. Essa freqüência só pode crescer à medida que aumenta a capacidade do *hardware*; então, os computadores ficam mais velozes e capazes de realizar cada vez mais diversificadas e complexas tarefas. Tais abusos muitas vezes são aí justificados, não somente pelos fechamentos apertados de edições, mas também pela concorrência e por inúmeros outros motivos.

Obviamente, as leis que regulam e asseguram os direitos autorais e éticos precisam ser revistas, atualizadas, visto que uma apuração superficial ou uma declaração mal-interpretada pode gerar uma distorção de fatos no texto jornalístico e a tradução disso no fotojornalismo pode ser interpretada como a manipulação de imagens. Há, porém, significativa diferença. Na manipulação de imagens não há lugar para uma interpretação errônea ou para uma “apuração superficial”. Quando se altera uma imagem, faz-se por livre e espontânea vontade. Assim, abre-se uma nova discussão no campo da ética jornalística, que muito tempo ficou restrita a discussões sobre coleta de informações em “*off*” e em “*on*”, além de outras questões de aspecto mais filosófico. <http://www.observatordaimprensa.com.br/artigos/mo200899.htm>

2.3 A IMAGEM MUTANTE

A idéia de codificar imagens através de dígitos já foi ensaiada diversas vezes antes de se chegar à forma de *bits* de computador. Começando pelos mosaicos romanos e passando pelos singelos bordados de nossas avós, podem-se citar exemplos que vão desde a pintura pontilhista (que formava as imagens através de pontos discretos ao invés de tons contínuos), até manifestações de massa recentes. A “*ola*” praticada em arquibancadas de estádios: cada pessoa sentada se assemelha a um *bit*, que pode ocupar duas posições: abaixado ou levantado, transmitindo a imagem de uma onda pela alternância coordenada dessas posições.

Hoje, porém, com os computadores largamente disseminados pelo mundo, o termo “*imagem digital*” já virou sinônimo de “*imagem de*

computador". Existem milhões dessas imagens ao nosso redor. Do computador elas vão para a TV, os jornais, livros e revistas, viajam pelos fios telefônicos, por satélites ou mesmo pelo ar. Ao serem digitalizadas, elas adquirem novas possibilidades de manipulação e transporte residentes no computador. Transformam-se em "*entes digitais*". De fato, a maneira mais simples de se obter uma imagem digital é criá-la dentro do computador, com tela e pincéis digitais, por assim dizer. Uma imagem feita fora do computador, com ferramentas tradicionais, precisa ser codificada, ou seja, digitalizada para que o computador possa entendê-la.

Ao contrário das pessoas, o computador trabalha com números e não com tons de cinza e/ou cor. Para converter as informações de cor e brilho das imagens em *bits*, são usados *scanners* e digitalizadores de vídeo.

O *scanner* coloca uma grade invisível sobre a imagem original e lê a informação de luminosidade, contraste e cor em cada lugar da grade. Os números resultantes em cada local são atribuídos a um *pixel* (picture element, menor unidade de uma imagem digital). As informações de cada um dos *pixels* da imagem são reunidas para criar uma matriz de *pixels*. Essa matriz contém informações sobre a localização de cada *pixel* na matriz (x, y), tom de cor ou de cinza, o brilho e o contraste.

Os aplicativos (programas de *software*) de análise de imagem são criados para realçar e manipular as matrizes de *pixels*. Essas manipulações são feitas, mudando-se a informação dos *pixels* da imagem segundo funções matemáticas desenvolvidas especialmente para esse fim. Tal processo produzirá efeitos possíveis de serem realizados pelos meios

tradicionais e também outros que não podem ser conseguidos por qualquer outro meio.

Na realidade, o computador pode realizar, em segundos, operações feitas tradicionalmente com as imagens, desde procedimentos simples como a acentuação do contraste (alto-contraste) até outros complicados como a harmonização dos tons de cinza (sistemas de zonas), para citar alguns exemplos encontrados na fotografia. Ele pode também realizar efeitos inéditos para os quais são inventados nomes sugestivos como *Pixelstorm*, *Jade Tuboi Ripples*, *Paint Alchemy* ou *Xaos Tools*.

Uma vez dentro do computador, a imagem pode parecer igual, mas, na realidade, ela já se transformou profundamente. Ela agora é um ente virtual. O artista digital se depara com um novo universo. A princípio, as ferramentas que esse artista encontra se assemelham às aquelas tradicionais às quais ele está acostumado: na tela do computador há pequenos pincéis e lápis, paletas de tintas com milhões de opções, compassos, réguas e muitos outros objetos familiares. Para acessá-los, esse artista poderá utilizar uma caneta especial que desliza sobre uma mesa magnética e se assemelha a uma caneta comum – alguns modelos até escrevem de verdade. Com os comandos, podem ser executadas operações como preencher uma área de tinta, mudar as cores, deformar, clonar, borrar, girar, inverter ou acionar efeitos variados. A diferença é que se está pintando não com telas e tintas, mas com *bits*. Enquanto a imagem está sendo criada, ela existe apenas virtualmente, na memória volátil do computador. Apenas quando as operações são salvas em um disco magnético é que adquirem uma certa

materialidade. Mesmo assim, ao olhar-se nas entranhas de um *bit* encontrar-se-ão apenas alguns elétrons em trilhas magnéticas. Não há pigmentos ou tecido, apenas uma seqüência de “zeros” e “uns”.

A imagem é na verdade um arquivo, um conjunto de dados digitais que, lido por um *software*, adquire a forma de *pixels* coloridos na tela. Essa dinâmica influi no processo criativo do artista digital. Ele pode gravar (e assim congelar) qualquer estágio de uma seqüência de manipulações e, então, testar várias possibilidades a partir das quais chegará à obra final. Mesmo depois de considerada acabada pelo artista, essa obra nunca estará acabada realmente, pois tudo é potencialmente um começo para novas obras. (Internet, www.pucrs.br/famecos/branca.htm)

Porém, boa parte do que se vê hoje no terreno das novas poéticas fotográficas mostra-se muito aquém das próprias possibilidades prometidas pelos dispositivos técnicos, para não se falar de uma transgressão, de uma superação dessas próprias possibilidades que seria o mais desejável. Os novos meios e procedimentos vieram para ficar e ampliarão cada vez mais o leque de influências, tomando parte dos espaços hoje ocupados pela fotografia tradicional podendo provocar uma revolução no conceito de imagem, à medida que inteligências com sensibilidades cada vez mais apuradas passarem a se ocupar com sensibilidade e profundidade (Machado, 1998).

CAPÍTULO III

O DESENVOLVIMENTO DA IMAGEM DIGITAL

A tecnologia que iria permitir o surgimento da imagem digital, começou a ser desenvolvida nos Estados Unidos a partir de 1950 e, 30 anos mais tarde, a descoberta que faltava: surgiu o CCD, sigla de *Charge Coupled Device*, ou dispositivo de Carga Acoplada.

3.1 A TECNOLOGIA DA FOTOGRAFIA DIGITAL

O CCD origina-se a partir de pastilhas de silício, onde são colocadas microscópicas hastes metálicas que permitem a captura da luz e a sua transformação de energia eletromagnética em um simples arquivo eletrônico binário digital.

Pode-se definir como sendo fotografia digital toda e qualquer imagem obtida a partir de uma câmara escura, com características ótico-mecânicas variáveis. E a imagem advirá de princípios puramente analógicos ou por combinação híbrida (analógico/digital), posteriormente processada em computador e exibida de forma projetada (monitor ou tela), ou impressa (papel ou filme).

3.2. A CAPTURA DE UMA IMAGEM

A captura da imagem inicial (*input*) pode ser realizada de várias maneiras e sua digitalização pode ser efetuada já pela câmera ou então posteriormente pelo computador e seus periféricos:

a) através do processo fotoquímico tradicional (câmera e filme preto e branco ou a cores), seguido por outro de conversão digital: a imagem latente é revelada por processos químicos e registrada na forma de negativo ou então *slide* positivo. Pode ser ainda ampliada sobre papel especial, para posteriormente converter-se, por um *scanner* de filme ou de mesa, acoplado ao computador, num arquivo adequado para processamento digital; Essa é atualmente, a forma mais usada para introduzir fotos no computador.

b) através de uma câmera de vídeo normal e placa de entrada de vídeo acoplada ao computador: um quadro qualquer gravado, registrado na fita de vídeo de forma magnética, é selecionado e capturado eletronicamente pela placa, durante o monitoramento do *playback* da fita na ocular da própria câmera de vídeo ou no monitor do computador. Esse será então instantaneamente convertido numa imagem estática (arquivo) digital para posterior processamento. Essa é a segunda forma mais utilizada atualmente para obter imagens digitalizadas;

c) através de uma câmera fotográfica digital, que registra em cartão de memória ou disquete magnético a imagem ótica em formato digital, e que pode ser imediatamente introduzida no computador. Essa maneira

pressupõe, a utilização de uma câmera fotográfica clássica, com o fotógrafo decidindo o instante exato de registro de cada imagem;

d) através de uma câmera de vídeo digital, que entrega a imagem selecionada já *pixelizada* para o computador. Esse procedimento apresenta maior resolução (número de linhas) que as câmeras de vídeo convencionais e promete tornar obsoletas as câmeras fotográficas digitais, pois permite gravar seqüências de imagens para posterior seleção do melhor quadro (Cauduro, 1999).

Processamento da imagem

O estágio de processamento da imagem, esta já anteriormente convertida em uma certa fase de sua captura pela própria câmera, pelo *scanner*, pela placa de vídeo do computador, ou sob a forma de um arquivo ou “mapa de *bits*” (*bitmap*), será então importada e aberta em um programa de tratamento de imagem: *Photoshop*, *PhotoStyler*, *Color It*, *Corel*, *Photo-Paint* e similares.

Nesse estágio a imagem é manipulada qualitativamente em termos de brilho, contraste, matiz, saturação, etc. Ela também pode ter suas dimensões, sua resolução, seu enquadramento, número de cores e outras propriedades alteradas com desfocalizações, etc. (em toda a imagem ou apenas em certas partes). É nessa etapa que as possibilidades mais radicais de alteração da imagem inicial se apresentam.

Os chamados “filtros” oferecem possibilidades ilimitadas de transformação das imagens. Eles podem inclusive ser aplicados

repetidamente, de tal maneira, que é muitas vezes impossível correlacionar uma imagem inicial com o resultado final dessas várias transformações (Cauduro, 1999).

Exibição da imagem

O estágio de exibição (*output*) da imagem digital ocorre concomitantemente com o estágio de seu processamento, pois o resultado das operações que se efetuam sobre ela é constantemente mostrado no monitor de vídeo do computador. O estágio é baseado nesse *feedback*, em que o operador decide a cada instante o que fará a seguir em termos de processamento. Os resultados mais permanentes poderão ser projetados numa tela quer por um *datashow* ou vídeo-projetor, quer impressos em papel via impressoras em cores; poderão ainda ser registrados em papel fotográfico (por câmeras *Polaroid* ou vídeo-*printers*) ou em filmes fotográficos (por câmeras acopladas a rasterizadores de saída); e, finalmente, ainda gravados em discos ou fitas digitais de vários formatos para armazenamento, transporte e exibição posterior.

Existem muitas diferenças práticas entre a imagem digital e a analógica convencional, começando pelo fato de a imagem digital ser formada por pontos (*pixels*), que podem ser individualmente processados e alterados a qualquer momento, sem deixar vestígios – o que não acontece no caso de imagens gravadas em filmes. O registro digital, realizado magneticamente, também permite refazer as imagens quantas vezes quiser ou precisar, utilizando o mesmo suporte. O filme à base de prata, ao

contrário, não é regravável e custa bem mais caro, além disso, os erros não podem ser apagados, só descartados.

Uma outra diferença do processo digital sobre o analógico, talvez a maior de todas, é o fato de ser impossível distinguir a imagem original da de sua cópia, devido à natureza numérica de sua codificação, com o que a informação e o seu suporte resultam independentes. Assim, a informação digital é constituída por *bits* (relações formais abstraídas de um suporte) e não por átomos (relações qualitativas materializadas em um suporte). Contudo, pode-se trabalhar uma mesma imagem inicial de várias maneiras e simultaneamente, sem risco de se perder a sua primeira versão, pelo processamento apenas de imagens clonadas da original. A qualquer momento pode-se retornar a ela e recomeçar do início o seu processamento, até finalmente se atingir um resultado satisfatório. Os “erros”, portanto, não vão afetar a imagem de partida e podem, assim, ser descartados a qualquer momento. A única perda que poderá eventualmente ocorrer é a de tempo de processamento (Cauduro, 1999).

3.3. A DISSEMINAÇÃO DO PRODUTO IMAGÉTICO

A característica numérica da informação digital vai acarretar ainda outra grande diferença entre as fotos tradicionais e aquelas resolvidas em termos de *bits*: a possibilidade de seu transporte de um lugar a outro do universo por meio de vibrações eletromagnéticas e sem nenhuma degradação de forma. Podem-se capturar imagens no espaço, por exemplo,

e enviá-las à Terra rapidamente, para exibição e registro, sem nenhum deslocamento de átomos e sem distorções por ruído.

Esse procedimento, no dia-a-dia do jornalismo significa que o fotógrafo pode mandar imagens de qualquer lugar do mundo para a sua empresa. Basta para isso que ele tenha acesso a um micro computador com um *modem* acoplado a um telefone. Isso já está, inclusive, sendo implementado por meio de *notebooks* acoplados a telefones celulares, o que transforma o próprio fotógrafo numa estação móvel de reportagem, que dificilmente poderá ser localizado, censurado ou calado.

Há também outra importante característica da imagem digital: a possibilidade de sua disseminação *ad infinitum*, pois pode ser reproduzida sem degradação, e ser rapidamente espalhada aos quatro ventos pela rede mundial de computadores, sem que haja diferença alguma entre os *bits* das cópias dos *bits* do arquivo original. Mais ainda: o alcance potencial de exibição de qualquer imagem digital disponibilizada na rede atinge a cifra de milhões de espectadores em poucas horas ou dias.

A característica da imagem digital de poder ser processada pelos mais diversos algoritmos matemáticos permite ainda poder melhorar qualquer imagem inicial capturada em condições não ideais, para torná-la mais nítida, mais agradável, melhor composta, etc. Podem-se também utilizar aqueles algoritmos para criar imagens novas (deformadas, transformadas, alteradas, etc.), que nada têm a ver com a imagem inicial.

Também colagens de várias imagens serão possíveis de realização, por superposição ou por transparência, para se obterem efeitos surreais,

dramáticos, nostálgicos, ou ainda cômicos. Nesse particular, a tecnologia da imagem digital vem sendo aceita e adotada entusiasticamente pela maior parte dos artistas, *designers* e publicitários que trabalham com fotografia e ilustração. Isso por causa dos imensos recursos de criação e manipulação que ela oferece, juntamente com a possibilidade de se poderem esconder totalmente os vestígios daqueles processos. Na verdade, a imagem digital é capaz de realizar totalmente as promessas e potencialidades mágicas que a fotografia tradicional sempre sugeriu, mas que raramente executou com tal facilidade e perfeição.

É essa última característica, contudo, que gera muita desconfiança e desprezo em relação à imagem digital por parte de muitos jornalistas e fotógrafos profissionais crentes da objetividade fotográfica. Já existem inclusive propostas em curso na imprensa americana a fim de que se adote um selo de autenticidade para assinar fotografias de periódicos que não tenham sido manipuladas ou alteradas pelo computador; modalidade essa que atestará sua veracidade fotoquímica (Cauduro, 1999).

Machado (apud Etienne Samain, 1998, p. 319) afirma:

“A fotografia não vive, portanto, uma situação especial, nem particular: ela apenas corrobora um movimento maior, que se dá em todas as esferas da cultura, e que poderíamos caracterizar resumidamente como sendo um processo implacável de “pixelização” (conversação em informação eletrônica) e de informatização de todos os sistemas de expressão, de todos os meios de comunicação do homem contemporâneo. A tela mosaicada do monitor representa hoje o local de convergência de todos os novos saberes e das sensibilidades emergentes que perfazem o panorama da visualidade (e também da musicalidade, da verbalidade) deste final de século. Esse fenômeno surge, evidentemente, arrastando atrás de si um número incalculável

de conseqüências, desencadeando problemas de toda ordem e são justamente essas derivações que nos devem ocupar daqui para a frente. Mas seria um equívoco descomunal olhar para tudo isso como se estivéssemos diante de uma catástrofe, como se as telas eletrônicas, ao se multiplicarem ao nosso redor, estivessem também anunciando a chegada do Apocalipse”.

3.4. O ENCARGO DA CREDIBILIDADE

Na verdade, não foi a fotografia digital que tornou todas as imagens jornalísticas atuais suspeitas, em princípio, passíveis de serem manipuladas e alteradas. É da natureza de toda e qualquer representação, visual ou não, ser uma interpretação subjetiva, parcial, limitada da realidade. Porém, só existem versões, pontos de vista, descrições subjetivas e parciais. A unanimidade, a verdade única, o fato puro e simples, a identidade última das representações com seus referentes é uma impossibilidade, como se-sabe das teorias semióticas. Sabe-se ainda que todas as representações traduzem certos tipos de signos em outros. Assim, toda e qualquer fotografia é sempre uma interpretação bidimensional deficiente de uma certa realidade tridimensional.

Ora, o aparato fotográfico tradicional está sempre construindo imagens segundo códigos e restrições de caráter técnico ou pessoal. Formato de negativo, tipo de filme, lentes, velocidade de disparo, diafragma, enquadramento, ponto de vista, momento de disparo, escolha de iluminação, etc., estão sempre afetando o resultado final da fotografia convencional. Posteriormente, quando a fotografia é revelada e ampliada, outras decisões a serem tomadas no laboratório, como seleção do fotograma, tipo, tempo e

temperatura de revelação, tipo de papel, tamanho de ampliação, cortes, contraste, etc., também produzem seus efeitos e transformações na reportagem fotográfica (Cauduro, 1999).

Segundo Schaeffer (1996, p.73):

“Deve-se notar que o que está em questão não é a relação entre a imagem e seu impregnante, mas a relação entre a imagem e uma afirmação verbal identificadora. Se não for levada em conta essa diferença crucial, chega-se a um falso debate sobre a “objetividade” da imagem fotográfica.”

Portanto, a chamada “objetividade fotográfica” é vulnerável. A fotografia tradicional está tão sujeita a manipulações e interpretações quanto a digital, ou quanto um desenho ou pintura.

Por reduzir drasticamente o tempo de *feedback* entre um procedimento de manipulação e seu resultado final na imagem produzida, o processo da fotografia digital veio enfatizar o papel decisivo que o sujeito nele desempenha. Explica-se: como suas preferências e idiossincrasias visuais governam suas decisões, que por sua vez afetam a produção da imagem final.

Também se deve ressaltar o papel que a legenda ou o título desempenham na interpretação de uma fotografia. A representação verbal associada a uma representação visual quase sempre governa a cadeia de significados e o sentido que se obtém do conjunto. No caso da fotografia de imprensa, a legenda raramente é escrita pelo autor da imagem, o que torna toda e qualquer pretensão de “objetividade” visual mais discutível ainda.

Cada leitor vai interpretar qualquer fotografia levando em conta também o contexto da representação e sua formação, seu sexo, sua idade, sua nacionalidade, sua cultura, sua história, etc. Assim sendo, pode-se dizer que a fotografia digital possibilita ao fotógrafo cada vez maior controle sobre o resultado final de sua produção.

Assim como a fotografia tradicional libertou a pintura do seu compromisso com o realismo, pode-se dizer que a fotografia digital, ou melhor ainda, que a imagem digital libertou a fotografia tradicional do seu compromisso com a objetividade, com a verossimilhança e com o “momento decisivo”.

Por outro lado, a fotografia digital aumenta a responsabilidade do fotógrafo em relação à imagem final produzida, o que vai exigir desse profissional uma formação e um posicionamento ético cada vez mais rigoroso. Tal certeza só poderá redundar em uma melhor qualificação e posicionamento profissional dessa prática semiótica.¹ (Cauduro, 1999).

¹ Semiótica: substantivo feminino, do grego *semeiotiké*, isto é, *téckne semeiotiké*, a arte dos sinais.

CAPÍTULO IV

A FOTOGRAFIA E A TECNOLOGIA DIGITAL NOS VEÍCULOS DE INFORMAÇÃO

O advento da informatização trouxe inegáveis vantagens para a produção fotográfica em jornais e revistas no momento atual. De fato, o processo de digitalização da imagem gera um produto final, que a despeito de oferecer maiores possibilidades de acesso e manuseio nas redações, traz em seu bojo, a anulação do processo de edição fotográfica.

4.1. A PASSAGEM DO ANALÓGICO PARA O DIGITAL

De modo geral, os atuais jornais e revistas de circulação estão “painelizados”, isto é, são elaborados de acordo com o perfil de seus leitores, e cada vez mais encontram-se à revelia da editoria de fotografia. Os fotógrafos aceitaram plenamente o processo, mas a qualidade da edição fotográfica caiu vertiginosamente (Rodrigues, 1999)

Afirma Bouret (1992 p.21):

“A grande reviravolta que afeta todas as formas de mensagem, bem como os diferentes processos de tratamento e de comunicação, tem evidentemente repercussões sobre o mundo da fotografia. Já não, como antes, sobre os temas tratados, mas sobre a natureza do suporte da imagem (qual será o futuro da imagem argêntica?) e sobre a forma como esta é veiculada”.

Um dos objetivos atingidos com a digitalização da fotografia diz respeito à questão da velocidade e da eficiência. O papel tem seus dias

contados, o ampliador fotográfico vira peça de museu, e os computadores tomam lugar das antigas processadoras de papéis. De fato a fotografia sai mais rápida para as impressoras, em processo orquestrado pelo computador em todas as suas fases, após a revelação do filme. E com as câmeras digitais, suprimem-se também as processadoras de filmes.

Do ponto de vista da qualidade do produto *fotografia*, perde-se em favor de *bites* e *megabites* e ganha-se na velocidade da informação, com a conseqüente economia de tempo e custos. Antigamente, o editor de fotografia mandava para a redação o que entendia ser a melhor foto para uma matéria. Hoje, quando ele edita o filme, na verdade uma operação prosaica de escolher uma foto em foco e razoavelmente enquadrada, ele estará cumprindo um caminho que se originou nos aquários da redação, uma instância reconhecida como superior.

Com a visualização rápida nesses *softwares*, a redação percebe que a editoria de fotografia não lhe enviou as fotos segundo critérios do repórter e passa em seguida a cobrar que sejam editadas fotos mais adequadas, mais no espírito da matéria. A fotografia se tornou excluída do processo de produção de matérias, e o editor um mero escolhedor de fotos. Este não tem mais a devida autoridade para divulgar a foto que bem entende; já um editor de área tem esse poder de fazer a capa de seu caderno. Ali ele publica o que quer, a pauta ele escolhe e isso é imutável. Quando, porém, o editor de fotografia quer a publicação de uma determinada foto, via de regra, é ele quem tem menos autoridade nesse diálogo com diagramadores e editores, que freqüentemente dão a palavra final. A falta de discussão que se origina

na digitalização de imagens, cujo processo é muito rápido, traz esse inconveniente de emudecer a fonte de origem da fotografia.

A digitalização sobrepõe-se de forma incontestável à autoridade da editoria de fotografia. A foto conceitual, produzida antigamente em todos os jornais brasileiros, perde seu espaço para a foto informativa, é sempre um apêndice do texto, e sempre se baseia na informação de quem escreve a matéria.

4.2 O TALENTO SUPERADO PELO PODER DO SOFTWARE

Surge gradativamente um novo conceito de arte através da imagem, mas essa carrega uma questão sempre inusitada, consequência da falta de necessidade de haver talento e sensibilidade por parte do autor, o que é um tanto preocupante.

Plaza (1998, p.63), afirma:

“Com o aproveitamento cada vez mais freqüente da tecnologia eletrônica, sobrevém uma proliferação de novos meios, responsáveis por modificações na vida do homem e no campo artístico. A instantaneidade e a velocidade atingem as formas de criação, e as funções de memória, automação e transporte passam a ser incorporadas às técnicas de produção de imagens. À disposição do artista encontra-se uma potente infra-estrutura, com a qual ele mantém uma relação sinérgica, no intuito de concretizar as imagens eletrônicas. O operador aparece como o responsável pela intenção criadora, enquanto da máquina deriva o automatismo, pelo qual se organizam as rotinas previamente estabelecidas, que se abrem numa infinidade de possibilidades a explorar”.

Crise de identidade? Crise de autoridade? A digitalização lineariza a fotografia jornalística, a pasteuriza de tal forma, que os quadros nos jornais

se tornam homogêneos e sem grandes estrelas. E isso decorre também do advento da digitalização, uma vez que, com o auxílio dos *softwares* de tratamento de imagens, qualquer fotografia é recuperável, qualquer imagem é aproveitável. Um clichê mal exposto pode se tornar uma grande foto, desde que manipulado convenientemente no *software* de tratamento. Ou seja, o processo digital aproxima talentos e manipuladores de imagens, globalizando o processo produtivo de tal sorte, que os talentos se vêm abafados pela conseqüente benesse da digitalização.

Considerando o processo digital como um agente na nova forma de ilustração de imagens, cria-se hoje uma nova fotografia, a *digimagem* que, segundo Guran (2000), significa fotografia manipulada através de poderosos *softwares*. Essa nova fotografia, a *digimagem*, ainda não tem estatuto próprio, e como se propaga com velocidade espantosa, constitui-se num fenômeno que afasta ainda mais a tradicional fotografia e seus autores intelectuais do processo de produção. Saem de cena os fotógrafos e entram os tratadores de imagens. Eles trocam fundos, aplicam filtros, criam novas “imagens”. A partir desse momento, é fundamental o cuidado com a fotografia originalmente feita, no que diz respeito à sua manipulação. Há que se respeitar seus autores quando do manuseio de sua obra e, principalmente, quando se pretende alterar o sentido inicial. A foto jornalística não deve ser manipulada aleatoriamente. Quando entrar na composição de uma ilustração, é necessário que se informe ao leitor que se trata de uma digimagem. (internet, <http://www.photosynt.net/idéias/2000>).

4.3 O ENGODO DA IMAGEM VIRTUAL

Em toda a sua história, o homem jamais se havia confrontado com tantas modalidades diferentes de representação e também nunca havia dominado tantas técnicas diferentes para configurar, de modo verossímil, o universo a que ele pertence. Na realidade, ele jamais esteve envolvido por tantas imagens. Mesmo sendo uma estimável riqueza, isso provoca uma série de problemas históricos, culturais, sociais e políticos. O primeiro deles é a capacidade de qualquer um ler suas imagens ou, mais precisamente, de qualquer um ler o sentido produzido por essas imagens.

A grande maioria desses contemporâneos permanece sem decifrá-las. O que acontecerá com uma sociedade na qual as imagens são onipresentes e somente as elites são “capazes” de entender seus propósitos? Como se pode pensar em democracia quando a maioria dos observadores de imagens é analfabeta? Essa questão torna-se ainda mais complexa com o aparecimento de uma nova categoria de imagens: as chamadas imagens virtuais.

O termo *virtual* designa as imagens que são capazes de entender porque nelas encontram-se formas conhecidas, mas que não tiveram necessidade, para serem criadas, de referências anteriores.

Era consenso geral, até a invenção da fotografia, em 1835, que as imagens propostas sob a forma de desenho, pintura ou gravura fossem artefatos através dos quais um indivíduo dotado de inteligência, e às vezes de um talento singular, fosse capaz de propor a configuração das situações,

fatos ou acontecimentos que lhe inspirassem sua experiência prática. Era sabido que se tratava de uma representação, portanto uma abstração, e que ela não poderia ser confrontada com o que se convencionou chamar de real (Caujolle, 2000).

Neiva (1994, p.73) afirma:

“A simulação caracteriza a experiência visual contemporânea. A fotografia simula o real; não se trata de um registro fidedigno. Um conjunto de decisões formais está embutido no aparelho fotográfico: o uso de um determinado tipo de lente, a abertura do diafragma da câmara e o tempo de exposição da película à luz definem a imagem final; e isso é mais importante do que o objeto fotografado”.

A invenção da fotografia, por Nicéphore Niépce e Louis Daguerre, transformou esse conceito. Tal processo, que alia ótica e química, atingiu imediatamente os espíritos por sua capacidade de reproduzir o mais rapidamente e da forma mais exata possível.

E foi assim que uma incredulidade coletiva, irracional, destilou a maior mentira: “é uma fotografia, portanto, é verdade”. E pode-se adicionar, até as mais recentes dúvidas da confiabilidade da mídia: “é tão mais verdadeiro que é uma fotografia na imprensa”. Uma tal situação obriga a algumas observações. Antes de tudo, a fotografia, contrariamente às aparências, é dos modos de representação menos capazes de transmitir uma informação precisa. É o produto de uma tecnologia singular, e o surpreendente é que, no intuito de se aproximar o mundo, um estranho contrato de confiança se instaura entre receptores e emissores de imagens fotográficas.

O contexto de utilização das fotografias é uma manipulação da proposta original do fotógrafo e uma orientação da leitura do observador no

sentido desejado pelo criador do discurso. Ora, essa evidência não é jamais admitida. Não se dá ao leitor os meios de descobrir – ou simplesmente de conhecer – os mecanismos de utilização das fotografias. Nessa produção do entendimento, o papel do texto é fundamental. É ele que pode trazer elementos de informação que a imagem fotográfica não é capaz de fornecer. É ele, portanto, que pode também desenvolver a mentira, solicitando a imagem que ateste a veracidade do engodo.

Há alguns anos, no enfoque de uma exposição organizada por Alain d'Hoogue, intitulada “As Barbatanas e as Lanternas”, figuravam em torno de 30 imagens tomadas nas trincheiras da Primeira Guerra Mundial, com legendas, aparentemente científicas; com números de identificação: datas, lugares, precisões, tais como as que aparecem nos documentos concernentes à guerra Irã-Iraque e transmitidas pelas grandes agências de fotografia. Nenhum dos visitantes dessa exposição de enganos fotográficos pôs em dúvida a autenticidade dos documentos expostos. Eles somente se deram conta da mentira na última sala de exposição, onde se explicavam as diferentes manipulações.

A leitura analógica somente trará informações parceladas; mas ela se combinará rapidamente com o conhecimento do observador que saberá assim designar um personagem, um monumento, uma situação, etc. As únicas informações precisas virão do texto acoplado à imagem. Decerto será do cruzamento de uma imagem e de um texto que nascerá um discurso explícito, compreensível. Essa situação confirma que, contrariamente ao que se diz, não se vive atualmente na civilização de imagem, mas na civilização

da escrita. Vive-se um momento particular da sociedade do texto, no qual as imagens são onipresentes. E em função do fato de que a maioria daqueles que vivem nessa sociedade não sabem interpretá-las, as imagens se tornam como uma grande aposta de poder para aqueles que saberão controlar a produção e a distribuição delas.

Assim, é legítimo colocar-se uma questão fundamental: como interpretar imagens desde que existe o virtual? Como encarar realmente as imagens como imagens? Como saber que se trata somente de uma imagem e não de uma imagem justa?

A primeira necessidade é o aprendizado da leitura dos diferentes tipos de imagens, da natureza delas, de seus processos de produção, de seu modo de transmissão e de utilização, a fim de não ser manipulado o tempo todo. Essa aposta pedagógica se dobra a partir da necessidade de promover o conhecimento do modo como uma informação é produzida (Caujolle, 2000).

4.4 O CONCEITO DE IMAGEM DIGITAL

Os abusos relacionados ao meio digital são constantes em todo o mundo, com a agravante de que legisladores passam a atuar em um campo sobre o qual, em sua maioria, pouco ou nada sabem.

Além do mais, as infrações básicas passam por acesso não autorizado a informações e computadores, cópia de software com copyright, captura de números de cartões de crédito, veiculação de pornografia infantil, entre outras. Daí podem se derivar inúmeras possibilidades criminosas,

como a espionagem em todos os níveis, passando-se inclusive pela invasão de privacidade.

Segundo Vicente (apud Etienne Samain, 1998, p.331),

“Com a fotografia eletrônica a matriz fotográfica torna-se intangível, ou seja, desaparece a materialidade do filme. Virtual por definição, ela está ausente do mundo das coisas concretas. Destaque-se, todavia que tanto a fotografia eletrônica como a fotografia química são ambas pura e simplesmente fotografia. Uma significativa diferença deve ser todavia apontada: o original fotográfico em base química é único, dele são possíveis múltiplas reproduções em que alguma perda se acresce; o original fotográfico eletrônico pode ser duplicado invariavelmente, identicamente e sem perdas, deixando de ser um só para ser múltiplo – a fotografia segue sob o signo da multiplicidade e da ubiqüidade.”

Um *hacker* provavelmente pode ter acesso a uma vasta gama de informações sobre qualquer pessoa: endereço, salário, volumes e tipos de gastos com cartões de crédito, ocorrências policiais, passagem por hospitais, etc. Empresas que oferecem planos particulares de saúde poderiam, por exemplo, recusar clientes que compram grandes volumes de medicamentos ou já tiveram muitas passagens por hospitais, enquanto seguradoras de automóveis poderiam recusar motoristas que recebem muitas multas ou que tenham se envolvido em acidentes graves.

Se os computadores e as redes de computadores vêm facilitando a vida das pessoas em diversos aspectos, é verdade, mas também podem facilitar qualquer tipo de crime e solução dele.

Um número cada vez maior de agentes do FBI (Federal Bureau of Investigation) e do Centro de Treinamento Federal para Cumprimento das

Leis (FLETC) estão sendo treinados para lidar com as características específicas dos crimes digitais. A consequência é que já se nota a presença do FBI na Rede. Um exemplo são os canais de IRC (Internet Really Chat) freqüentados pelos *hackers*, onde os *cybercops* (policiais cibernéticos) procuram informações para combater o submundo do crime digital.

Em diversos estados americanos, legisladores também têm se dedicado à confecção e aprimoramento das leis existentes no sentido de dar um tratamento mais adequado às fraudes eletrônicas. No Brasil, muitos poucos passos foram dados nesta direção. A tendência natural é que a difusão da computação colaborativa seja seguida pela regulamentação necessária.

Mais do que qualquer vantagem a ser obtida, o que move um *hacker*, por exemplo, é o desafio de desvendar cada detalhe de um sistema, quando ele torna um especialista capaz de vencer qualquer obstáculo. Esse fator, aliado ao sabor especial do proibido, explica o fato de que a grande maioria dos *hackers* é composta por jovens estudantes universitários, com fácil acesso às ferramentas necessárias – um microcomputador e uma conta em um computador da universidade. Outro aspecto é que os devotos dessa arte negra são completamente absorvidos pelo mundo paralelo existente dentro dos computadores, o que lhes possibilita progressos muito rápidos, dificilmente possíveis em qualquer outro tipo de atividade (Campos, 1996).

4.5 A MANIPULAÇÃO DA IMAGEM

Excluindo-se a publicidade onde tudo é válido a mídia impressa utiliza basicamente dois tipos de imagens, ambos considerados normalmente como jornalísticos: as imagens de caráter e conteúdo estritamente informativos, como reportagens, coberturas de eventos, entrevistas e afins; e as ilustrativas, normalmente em matérias que tratam de temas gerais, como dia dos namorados, sexualidade e outras do gênero. As do primeiro tipo constituem informação jornalística e são, portanto, notícia. A fotografia, ao longo do seu século e meio de existência, é sinônima de coisa acontecida, *“tanto aconteceu que tem fotografia”*, pensa o grande público.

Até o advento da fotografia, a primeira imagem analógica produzida pelo homem a partir da realidade exterior comum a todos, a humanidade só conhecia a imagem comprometida com a imaginação do artista, ainda que fosse cópia da realidade. O conteúdo dessa imagem era necessariamente contaminado pelo seu ator, a quem podiam se atribuir erros e acertos, e esse fator levava a uma credibilidade relativa do conteúdo apresentado. A fotografia, entretanto, reproduzia a realidade e, no seu processo de popularização, serviu primeiro para retratar as pessoas, tal quais elas eram, e o mundo em que todos viviam. Diante da semelhança incontestável entre o resultado e o modelo – afinal era uma imagem analógica, resultado da impressão da realidade sobre uma placa fotossensível – as pessoas passaram a ver a fotografia como uma espécie de “janela” para o mundo.

Por mais incrível que parecesse, isso era verdade, porque ali estava a fotografia para provar.

Sabe-se que essa verdade é extremamente relativa, já que uma fotografia expressa sempre uma série de escolhas do autor e, por conseqüência, a visão dele das coisas. Sabe-se também que, ao longo de sua história, a fotografia foi sistematicamente adulterada por aqueles que temiam a própria força de testemunho que dela emanava, ou por outro lado, que queriam se beneficiar dessa força. Mas essas adulterações, que mais cedo ou mais tarde sempre foram desmascaradas, nunca abalaram a credibilidade da fotografia em si, como os cheques sem fundo que, por mais numerosos que sejam, jamais eliminaram o cheque como principal instrumento da vida econômica. O que será que muda, então, com a manipulação digital de imagens? (Guran, 2000)

Segundo Vicente (apud Etienne Samain, 1998, p.333),

“A manipulação eletrônica se faz com recursos específicos da computação gráfica. O termo manipulação é preferível a “pós-produção”, pois no mais das vezes ainda se está na fase de criação da imagem. Aliás, é adequado por sua conotação ideológica e também por remeter à “manualidade” de certos procedimentos e interfaces. Já a expressão “processamento de imagens” deveria ser evitada como seu equivalente, pois tende a sugerir uma atividade algo neutra, sem maiores compromissos”.

A primeira novidade da imagem digital é que ela é antologicamente diferente da fotografia, ou seja, ela é de outra natureza. A imagem fotográfica é analógica, resultado da impressão de emanações luminosas em um material sensível, que se torna uma imagem-matriz, uma espécie de

pegada daquele momento ali registrado para sempre na sua forma original. Nesse processo existe uma relação de causa e efeito que é definitiva, tanto que os negativos fotográficos são prova em juízo, ao contrário de qualquer outra imagem. Já a imagem digital, mesmo aquela que é tomada diretamente da realidade pelo equipamento apropriado, é produto de uma tradução das emanações luminosas em sinais eletrônicos, que podem ser digitalmente trocados; daí a facilidade de manipulação. Em relação a essa imagem afirma-se não existir uma imagem-matriz imutável, pois se trata na verdade de uma imagem *virtual* e não, de uma imagem analógica. O Jornalismo sabe-se, tem como matéria-prima o mundo real, aquele que é teoricamente compartilhado por todos, e é, portanto, na leitura desse mundo real que reside a sua razão de ser.

Sendo essencialmente diversa da *fotografia*, não se justifica que a imagem digital seja chamada de fotografia. Tem-se bem à mão o exemplo do cinema (imagem analógica) e do vídeo (imagem eletrônica e digital), que justamente por serem diferentes, embora possam se confundir em muitas situações têm designações próprias. Assim, parece evidente que o termo *digital* acrescentado ao de *fotografia* para designar a nova imagem eletrônica tende a desaparecer na linguagem corrente, o que irá permitir na prática que aquele novo tipo de imagem se aproprie de todo o patrimônio de credibilidade da fotografia. Tal parece ser o objetivo dos fabricantes, o que não deixa de constituir uma espécie de estelionato ou um caso atípico de falsidade ideológica, já que “se vende gato por lebre” (Guran, 2000).

Esclarece Machado (1996, p.54):

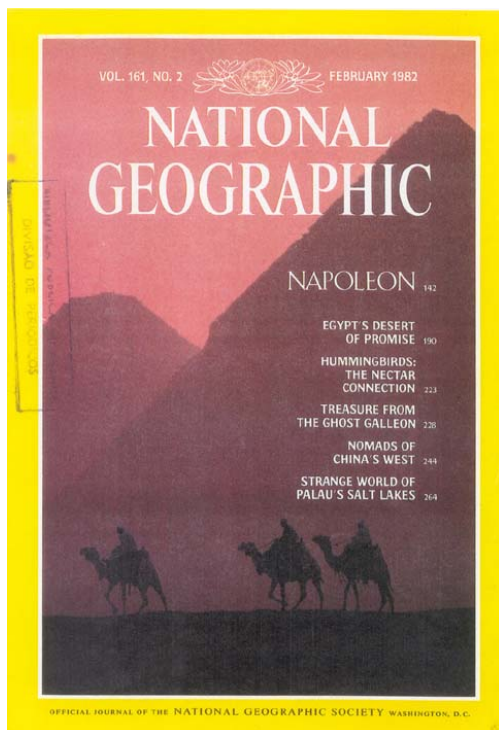
“A partir do momento em que a imagem fotoquímica convencional pode ser digitalizada e processada em memórias de máquinas numéricas, é a sua própria natureza que se coloca em questão. Muitos jornais e revistas já exibem hoje aquilo que se convencionou chamar de fake pictures (“fotografias falsas”): fotos modificadas – ou, se preferirem, “falsificadas” – por máquinas de tratamento digital, como a Scitex, por exemplo. Todo o efeito especular da imagem fotográfica, ou seja, a ilusão de que os registros fotoquímicos efetuados pelas películas “refletem”, qual um espelho permanente, o mundo visível que posa para a câmera, entra em colapso com essas técnicas que permitem interferir diretamente no registro luminoso. É verdade que tal procedimento pode ser utilizado para “falsificar” documentos fotográficos, como fizeram as ditaduras burocráticas da URSS e da China, ou os regimes fascistas da Itália e da Alemanha – e é bem provável que esteja sendo praticado nesse sentido, em alguns casos isolados. Mas a convivência diária com fotos “adulteradas” em todos os sentidos, inclusive até para efeito cômico ou surrealista, inclusive ainda no ambiente doméstico, com as pequenas câmeras eletrônicas dotadas de processadores digitais, tudo isso permitirá superar a crença ingênua e largamente disseminada de que a fotografia é um atestado de veracidade das coisas. A partir de então, a fotografia passará a ser encarada como aquilo que é de fato: um sistema de signos, uma “linguagem” com a qual se pode “escrever” verdades e mentiras, como em qualquer outro código significante“.

Entretanto, ainda que tratando apenas do campo jornalístico, é indiscutível que a imagem digital e os procedimentos que permitem tratar digitalmente uma imagem qualquer, inclusive fotográfica, são de enorme utilidade para a mídia impressa e representa um grande avanço, que pode e deve ser usado no sentido de democratizar a informação. Antes de tudo, essa nova tecnologia veio facilitar a oferta de imagens através da possibilidade de difusão instantânea em nível planetário de uma imagem, com sua distribuição também instantânea e a custo muito menor. Tais vantagens se dão também na produção do produto “fotografia informativa”,

já que do repórter-fotográfico para a redação e, desta para a oficina, a coisa se passa com a mesma rapidez e eficiência. No caso da tomada digital de imagens, ganha-se ainda um tempo preciosíssimo ao se evitar todo o processo de revelação química e de ampliação da fotografia. Sem dúvida, o futuro da *hotnews*, assim como o processo industrial de produção de jornal, passa pela imagem digital (Guran, 2000)

4.6 FOTOGRAFIAS DIVULGADAS ATRAVÉS DOS ÓRGÃOS DE INFORMAÇÃO

O grande problema do avanço tecnológico em torno da imagem digital é a extrema facilidade de se deturpar ou inventar notícias.



A americana *National Geographic* (Vol. 161, n.2, Fev. 1982), a revista de maior credibilidade no mundo dentro do seu gênero, quase pôs a perder esse patrimônio, ao aproximar digitalmente as pirâmides do Egito para enquadrá-las na sua capa, em formato vertical.

No Brasil, há pouco tempo, ocorreu um formidável exemplo, quando um jornal do Paraná simplesmente

eliminou a figura do governador Jaime Lerner de uma fotografia da abertura dos “Jogos da Natureza (Evento ocorrido em 1997)”, nas Cataratas do

Iguaçu. A alegação do jornal foi a de que o governador é mal visto pelo dono da empresa, que se arrogou o direito de apagá-lo da realidade, fazendo com que Lerner deixasse de existir para todos os seus leitores.

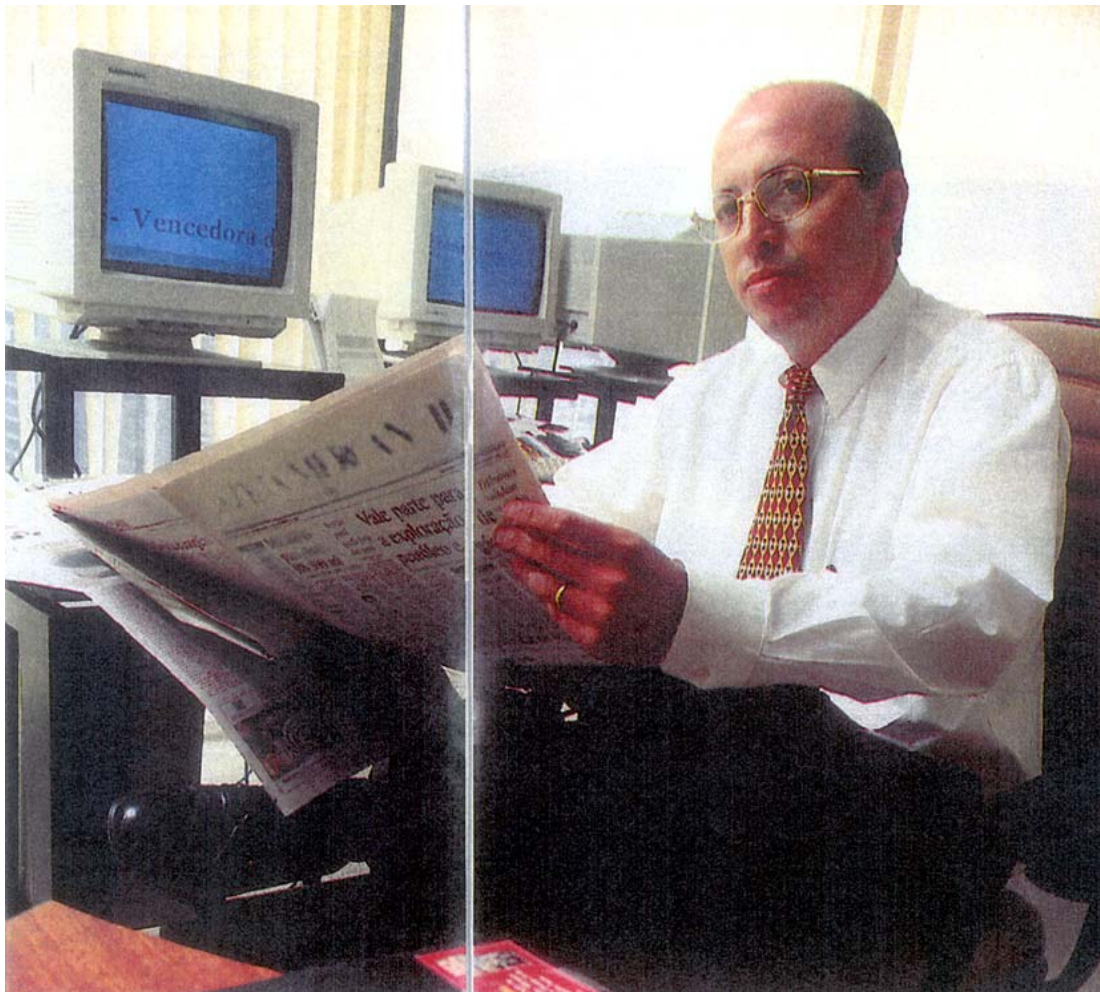


O caso só veio a ser conhecido nacionalmente porque o jornal *Folha de São Paulo* (Edição de 01.10.1997, p.1-8) noticiou a manipulação.



Um episódio que se tornou clássico na imprensa brasileira, foi o caso da família Barreto. Em 1997, por ocasião do Oscar, a revista *Veja* (Edição 1543 de 18.02.1998) fez uma ampla reportagem e acabou excluindo um membro da família. Infelizmente, para a revista, alguém se esqueceu de extrair também, o pé dessa.

A mesma revista cometeu outra grotesca manipulação ao rasurar toscamente o título do jornal *Gazeta Mercantil* numa imagem do fotógrafo Egberto Nogueira na Edição 1578 de 23.12.1998. Esse procedimento é, na verdade um desrespeito ao leitor da revista, ao personagem que aparece na



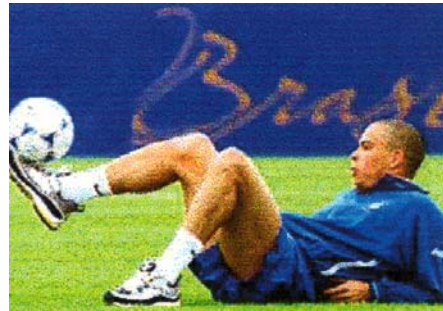
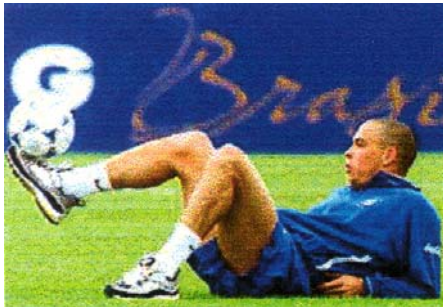
fotografia e, principalmente, ao fotógrafo. O que temia a revista ao retocar o título do jornal? Que isso constituiria publicidade gratuita direta ou indiretamente para um concorrente? A revista *Veja* usa um expediente que avisa na página de créditos que não se responsabiliza pela adulteração total ou parcial das matérias constantes no veículo e proíbe apropriação indevida de seus textos e fotos.

Outro caso de manipulação de imagens vem através do jornal *O Dia*. Estampado em sua primeira página do dia 1º de Janeiro de 1999 havia uma dupla exposição: a imagem foi tomada do



morro do Leme e mostra dois pontos no Rio de Janeiro. A imagem do Cristo Redentor e a imagem de fogos de artifício na praia de Copacabana.

Geograficamente, é impossível tal aglutinação na perspectiva da fotografia publicada. Esse jornal carioca também é reincidente no caso da letra “G” da Varig. No intuito de não confundir o leitor, acabou excluindo a letra.



Casos de manipulação de imagens são mais freqüentes ainda na Internet. Embora o portal Terra tenha dado o merecido destaque ao fotógrafo Sebastião Salgado, o *designer* da página não teve nenhum compromisso ético com a fotografia do renomado fotógrafo. A imagem original em preto e branco, virou sépia, recebeu um corte drástico e foi retirada dela toda a força e, pior: o pássaro que aparece na fotografia original, voou para outro local.

www.photosynt.net/ano2/03pe/trombone/18_terra/index.htm.



Isso remete à indagação: quantas imagens estariam sendo manipuladas diariamente, sem que se saiba?

Esta pergunta está levando fotojornalistas e mesmo empresas a discutirem várias medidas, principalmente nos países onde o problema apareceu primeiro e com mais força, como em nações da Europa e nos Estados Unidos. A própria revista *National Geographic*, diante da repercussão que ameaçava pôr por terra sua proposta editorial (mostrar a todos o planeta como ele é), saiu na frente e estabeleceu um código de ética, proibiu a manipulação digital de imagens. O caso se tornou tão sério para eles, que uma cláusula nesse sentido consta desde então dos contratos entre os fotógrafos e a revista. Outras publicações e associações de fotógrafos estão trabalhando no mesmo sentido. Isso porque se a manipulação indiscriminada atinge primeiramente o leitor, o enganado (sobretudo os setores sociais com menor poder econômico e menor representatividade social e as regiões com menos cacife cultural e econômico na globalização), e o repórter-fotográfico, que é dispensado da competência de colher imagens reais, e, a longo prazo, é a própria mídia que perde a sua razão de ser (Guran, 2000).

Ora, a questão da ética jornalística sempre foi a pedra de toque do exercício da profissão. O jornalista sabe que, se quebrar as regras deontológicas, pode vir a ser julgado e condenado pelo tribunal implacável denominado opinião pública.

Há 20 ou 30 anos era mais fácil o controle dos membros da classe, sempre vigiados de perto pelos seus colegas do meio e também pela conjuntura sócio-política da época.

A submissão entre os jornalistas e os poderes constituídos acontece, para o mal de toda a classe, e já não apenas de um ou outro elemento, isoladamente. Há jornalistas que afirmam não perder a sua independência, apesar desses convívios. Por outro lado, há aqueles que fazem questão de se apartar daquele grupo e exercem a atividade afastados de qualquer ligação comprometedora.

Ambas as formas de comportamento têm reflexos ao nível da relação com as fontes. Nos grandes centros o relacionamento é mais distante. Há um espaço maior para o jornalista – o seu espaço vital. Nos meios menores, o jornalista é sujeito a pressões de toda ordem. Os poderes exercem influências e chegam a criar jornais e rádios para afirmação do poder e estabelecer o contraponto com a informação local.

Quanto maior é o grau de dependência econômica dos jornais, maiores são as pressões sobre os jornalistas. Os jornais de grande circulação que possuem redações com grande número desses profissionais estão organizados de tal forma que as pressões, quando existem, chegam muito diluídas ao jornalista, mercê duma cadeia hierárquica que começa na direção, passa pela chefia da redação, pelas editorias, pela secretaria e pelas coordenações e termina naqueles que, no terreno, fazem a ligação entre a população e o jornal.

Até onde pode ir um jornalista atrás de uma boa história? Com certeza até onde tiver de ir, desde que esteja em causa o interesse público, sem se desviar da ética que deve estar sempre presente no exercício da atividade. Isto levanta muitos problemas que vêm sendo debatidos pela classe sem que haja um consenso.

O segredo de justiça, a dita violação da vida privada (ou íntima) de figuras mais ou menos públicas e, de um modo geral, os obstáculos de todo o gênero que impedem o jornalista de cumprir a sua função, constituem barreiras dissuasoras da investigação jornalística e quando se trata da foto-reportagem, as dificuldades aumentam. Há quem tolere a presença de jornalistas, em algum acontecimento. O mesmo não acontece com os repórteres fotográficos, cuja presença, algumas vezes, inibe e até assusta. Há fontes, no entanto, que se dispõem a falar, mas não se identificam, ou não se mostram. Quando o jornalista pretende investigar algo que colide com interesses particulares, políticos ou econômicos, é extremamente difícil e não poucas vezes perigoso o acesso às fontes. Assim, diz-se nos meios jornalísticos que “o jornalismo é uma atividade de risco latente”.

Já se discute se as fotos de imprensa devem incluir a indicação de imagem digital manipulada, além da legenda e do nome do autor – este, muitas vezes omitido ou substituído por uma designação de Direitos Reservados, DR, Arquivo, Centro Documental ou outro. A concorrência é cada vez maior, também nos jornais e, por vezes, uma modificação numa fotografia pode marcar a diferença com o jornal concorrente.

E ainda idéia de se tratarem as imagens digitais pelo seu verdadeiro nome e de marcar visualmente – com uma tarja ou bolinhas e estrelinhas, ou seja lá o que for – as que forem decididamente *virtuais*, visa justamente proteger o leitor e a resguardar a credibilidade do órgão noticioso, além de garantir a integridade do trabalho do repórter-fotográfico (Guran, 2000).

CAPÍTULO V

ÉTICA

Cabe aqui uma definição para o termo *ética*.

- Do grego *etiké*; do latim *ethica*. Filosofia moral, ciência moral. Parte da filosofia que se ocupa em conhecer o homem, com respeito à moral e aos costumes. Estudo dos deveres e obrigações do indivíduo na sociedade. Parte da moral que trata dos conceitos e atitudes dos atos humanos. É uma reflexão, científica ou filosófica, e eventualmente até teológica, sobre os costumes ou sobre as ações humanas (Valls, 1994).

5.1 ÉTICA E INFORMAÇÃO VISUAL

O termo *ética* é empregado comumente como sinônimo de moral; porém, a primeira moral propriamente dita, é a moral teórica, e a segunda é a ética, ou seja, moral prática. Em uso popular, *ética* diz respeito aos princípios de conduta que norteiam um indivíduo ou grupo de indivíduos.

Segundo Zajdsznader (1994, p.12), “Dizer que o problema ético é de natureza recente, seria ignorar o quanto se escreveu, se discorreu e se debateu a seu respeito”.

Em se tratando de ética pessoal, experimenta-se, nos dias de hoje, uma inversão dos valores morais que são os fundamentos da ética. Como exemplo, o avanço tecnológico e científico, que caminha a passos rápidos, e assume dimensões inimagináveis, fazendo com que o homem perca sua

posição central diante desse espantoso e vertiginoso desenvolvimento, principalmente quando a ciência avança pelo campo da informática.

Ora diante dessas maravilhas tecnológicas que permitem as mais fantásticas realizações humanas, vive-se uma sensação de vertigem, direciona-se a humanidade a um colapso que a ameaça de extinção. Convive a opulência das conquistas científicas com a indigência de milhões. O abismo entre o luxo e a miséria cresce assustadoramente e, atrás dessa corrente, instala-se o ódio que, por sua vez, resulta na violência, cujo extermínio é o seu ponto extremo. (Zajdsznader, 1994).

A informação, segundo Weil (1998, p.93), é um dos poderes mais perigosos da vida moderna. Ela não se limita apenas a informar, mas também contribui para formar a opinião pública, modificar valores e por isso pode chegar a mudar o comportamento efetivo de cidadãos, isoladamente, ou mesmo de uma população inteira. Por essa razão, o valor ético que deve situar-se em primeiro lugar no trabalho da mídia traduz-se no culto à verdade. Mesmo que todo o mundo tenha acesso a todos os meios de comunicação, resta ainda a questão do conteúdo da comunicação, que deve permitir que a “verdade” seja comunicada.

Desde a invenção da câmera, os fotógrafos da imprensa obtêm suas imagens ocasionalmente, pedindo aos seus fotografados que posem para eles, mesmo sabendo que o fato da matéria deu-se em tempo anterior. (Goodwin, 1993, p.235). Pois bem: raramente as imagens são produzidas em tempo real, o que resulta evidentemente numa imagem posterior ao

acontecido, e com freqüência as questões éticas nessas informações tornam-se discutíveis.

Mais questionável que a publicação de uma fotografia forjada é sem dúvida o seu contexto ético. Chocam à opinião pública, imagens estampadas nas primeiras páginas de matutinos, como, por exemplo, as clássicas fotos realizadas durante a guerra do Vietnã, onde monges budistas se imolam no fogo até a morte; fotos da jovem vietnamita nua correndo e gritando depois que a sua pequena vila foi bombardeada, ou ainda a imagem de um prisioneiro vietcongue sendo executado.

No mundo de hoje, a neurose que as imagens provocam acaba superando os apelos pela questão da ética: publicar ou não uma tragédia ou um fato relevante.

Segundo Weil (1998, p.87), “A ciência e a tecnologia não podem ser separadas nem do ser humano que observa e experimenta nem dos princípios éticos. Se quisermos salvar a vida no planeta, precisamos mais do que nunca, colocar a ciência e a tecnologia a serviço da ética e dos valores universais”.

O momento presente em que determina o conjunto de atitudes, pensamentos e comportamentos e tudo aquilo que nos é aceito como verdade, no futuro será visto de modo diferente. Algumas características tão comuns hoje serão consideradas como algo comum ou insignificante amanhã.

Para tornar uma sociedade mais ética, não significa que seja necessário que as pessoas tornem-se puras, que se passe a construir uma

nação composta apenas de pessoas íntegras. Somente a reformulação dos conceitos de comportamentos e um maior estudo e reflexão de natureza ética voltada para a educação das crianças e dos adolescentes é que permitirá que as pessoas tornem-se menos volúveis e indiferentes às interferências que causam para o processo de evolução.

5.2 ÉTICA NA COMUNICAÇÃO

A prestação de serviços é um dos ramos que mais cresce em todo o mundo e conseqüentemente a conduta humana faz-se necessária nas relações sociais em todos os níveis. Com o advento dos avanços tecnológicos da comunicação e informação é de vital importância que esses relacionamentos sejam revistos do ponto de vista ético.

De fato, em seu sentido mais amplo, a ética entende-se como a ciência da conduta humana perante o ser e seus semelhantes. Relaciona a virtude como prática do bem e como promotora da felicidade dos seres, tanto individuais quanto coletivos e avalia os desempenhos humanos em relação às normas comportamentais pertinentes. Afinal, praticar o bem, no sentido aristotélico, deve ser um ato consciente, pois que esse leva o homem à felicidade que é virtude e razão.

Contudo, a educação que lapida o ser humano durante toda a sua existência é vulnerável a um meio ambiente adverso, onde o papel degradante, as matérias da mídia eletrônica, programas de violência e

perfidias deformam o caráter dos tele e áudio-espectadores por meio de difusões desqualificadas.

Muitas matérias dadas como de caráter “infantil”, exibem em vídeos expressões de terror e violência, além das publicações de livros e revistas de literatura duvidosa que, ao invés de motivarem a virtude, contrariamente, alimentam o vício e a degradação dos costumes.

Na verdade, vive-se uma época em que proliferam veículos de informação de má qualidade sob o ponto de vista educacional e, a pretexto de liberdade, é praticada uma corrosão moral, tudo com a complacência de pais, professores e especialmente do poder público. Em decorrência disso, aumenta a má formação do indivíduo, a preferência mórbida de certos veículos de imprensa que oferecem mais destaques às notícias pessimistas, negativistas, que aquelas que podem motivar a prática do bem.

Além do mais, o culto ao fanatismo (no esporte, na religião, na política, etc), ao sensacionalismo, ao pessimismo, é altamente lesivo à conduta humana. Quando não ocorre a produção moral básica competente para influir mais que a má qualidade da mídia eletrônica, a tendência é de resultados que vão contra as virtudes. É possível uma reeducação, desde que seja imprescindível a vigilância da família e das classes sociais em todos os níveis para o aperfeiçoamento das virtudes (Sá, 2000).

5.3 MANIFESTAÇÃO DA CONSCIÊNCIA ÉTICA

A ciência ainda não conseguiu uma medida de valor para a paixão, a dor, a tristeza, o ressentimento ou o ódio, que fosse confiável e comprovável quanto à fixação qualitativa de sua intensidade ou elasticidade.

Sabe-se que a psique altera o corpo e que as doenças da matéria advêm da mente. Assim, muitos estudiosos defendem a tese de que existem mais doentes que doenças. Sabe-se também que a mente se altera e provoca modificações nas estruturas da consciência e, como decorrência, modifica os comportamentos.

A história está repleta de atos lesivos à ética praticados pelo fanatismo religioso como a Inquisição, os preconceitos raciais na África do Sul e nos Estados Unidos e dezenas de outras emoções que dominam o ego e contaminam nações inteiras. Por conseqüência, quanto mais culto o ser, mais susceptível de influências; quanto mais culta uma sociedade, maior a dificuldade de se deixar levar por práticas enganosas pelos que detêm o poder.

Aristóteles, um dos genitores da ética, conscientemente aceitava a escravidão como algo natural. Contudo, não se deve considerar Aristóteles como um antiético no sentido absoluto; pode-se apenas admitir um estado especial de consciência que estava sob o forte impacto da pressão do pensamento coletivo do seu tempo (Sá, 2000).

É importante que sejam aprofundadas questões limítrofes sobre a ética na atividade profissional do jornalismo, diagnosticando os principais

problemas existentes e situando simultaneamente, as suas possibilidades. É preciso mostrar as mudanças que a multimídia e as novas tecnologias em geral apontam para a área, para a nova mediação social da realidade que os profissionais terão como desafio fazer e os limites que se avizinham. A tecnologia ecelerou este processo e os debates sobre o tema foram ampliados. Hoje, inúmeras empresas de comunicação, federações e associações de jornalistas subscrevem algum código de conduta, expressando limites e obrigações profissionais no campo da ética. Embora sem amassamento jurídico, tais princípios prescrevem normas morais para a atividade jornalística.

No Brasil há ainda poucos estudos específicos sobre os códigos deontológicos. Neste aspecto, é fundamental entender a importância dos estudos teóricos e analisar os discursos dos códigos éticos na informação jornalística, seus limites, sua ambigüidade. Será possível com estes textos, examinar limites, artigos, incisos escritos e as possibilidades reais de cumprimento (Karam, 2001).

CAPÍTULO VI

PROPOSTAS PARA MINIMIZAR A FRAUDE

O uso e a manipulação das técnicas de fotodigital no âmbito das suas mais diversas finalidades, seja no jornalismo, publicidade, seja através de outros usos em outras áreas da comunicação social, devem ser feitos dentro de uma conduta profissional ética, que vise, sobretudo aos interesses e aos valores sociais moralmente legitimados pelos padrões culturais vigentes e no respeito aos direitos da personalidade, como direito à imagem. Com efeito, qualquer manipulação começa e termina com o comportamento ético do profissional.

6.1 CÓDIGO DE ÉTICA PROPOSTO PELAS ENTIDADES DE CLASSE NA DIVULGAÇÃO DE FOTOGRAFIAS

Objetivando melhorar a dinâmica na divulgação de imagens, e em obediência a um código de compostura perante o leitor, pode-se minimizar a ocorrência de fraudes, exigindo-se que os órgãos de comunicação informem que as imagens passaram por alterações por causa da maior qualidade, sem, contudo, terem sido desfiguradas.

A elaboração de um Código de Ética teria, então, como propósito conscientizar e educar, trazendo luz sobre as dúvidas que permeiam o ambiente profissional dos que trabalham com imagem e jornalismo.

Em diversos estados americanos, legisladores vêm se dedicando à confecção de leis e ao aprimoramento de leis existentes, no sentido de combater as fraudes eletrônicas. No Brasil, pouco se fez nesse sentido. A tendência natural é que a difusão da computação colaborativa seja seguida pela regulamentação necessária.

Os delegados do XV ENARFOC, sigla de (Encontro Nacional de Repórteres Fotográficos e Cinematográficos) apresentaram a proposta “Regulamentação do Tratamento Digital de Imagens Jornalísticas” ao 28º Congresso Nacional dos Jornalistas, realizado na cidade do Rio de Janeiro em agosto de 1998 baseando-se nesta constatação:

“As novas possibilidades de obtenção e tratamento de imagens por tecnologia digital representam uma revolução na utilização da imagem pela mídia impressa. Ao lado das indiscutíveis vantagens operacionais advindas desta nova tecnologia, alguns problemas cruciais se apresentam a partir da própria facilidade de manipulação indiscriminada da informação visual. A manipulação de fotografias por procedimento digital é uma prática cada vez mais comum na mídia impressa, acarretando sérios prejuízos para a qualidade da informação e, conseqüentemente, para a credibilidade da imprensa”.

A proposta reflete as discussões levadas a efeito na mesa redonda “A Imagem, o Mercado e a Ética”, naquele Congresso, com a participação de Katia Gil, jornalista e coordenadora do escritório da FIJ na Venezuela, de Joe Traver, diretor da Associação Americana de Fotojornalismo (NPPA), e de Henrique Gandelman, advogado especialista em Direito Autoral, além de Milton Guran, repórter-fotográfico, antropólogo, professor da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília e pesquisador associado do Centro de Estudos Afro-Asiáticos da Universidade Cândido Mendes, Rio de

Janeiro. A mediação esteve a cargo do repórter-fotográfico Adalberto Diniz, diretor da FENAJ (Federação Nacional de Jornalismo).

A ENARFOC atua junto aos Sindicatos e à Federação dos Jornalistas nas questões de interesse e discussões específicas da área de imagem e no fortalecimento da profissão de jornalista. A entidade objetiva reforçar a vigilância ao desrespeito ao Direito Autoral, fazer parcerias com concursos internacionais, promover cursos de reciclagem, além de exposições regionais e seminários.

As entidades filiadas ao Encontro Nacional para a regulamentação das normas são as associações de jornalistas, além das confederações e sindicatos conforme a figura abaixo:

FIGURA 1: ENTIDADES FILIADAS AO ENCONTRO NACIONAL
PARA A REGULAMENTAÇÃO DAS NORMAS

ENARFOC
ENCONTRO NACIONAL
DOS REPÓRTERES
FOTOGRAFÍCOS E
CINEMATOGRÁFICOS

ASSOCIAÇÕES	CONFEDERAÇÕES	SINDICATOS
--------------------	----------------------	-------------------

Algumas das discussões levantadas resultaram como base, a preocupação com a regulamentação e conduta conforme figura 2:

FIGURA 2: REGULAMENTAÇÃO DO TRATAMENTO DIGITAL DE
IMAGENS JORNALÍSTICAS SEGUNDO O ENARFOC

<p>Que os sindicatos promovam debates e seminários de caráter regional para a elaboração de um código de controle e regulamentação do tratamento de imagens jornalísticas.</p>	<p>Que todas as imagens ou as que tenham sido digitalizadas e manipuladas, além de determinados limites, sejam visualmente identificadas como “imagens digitais” a exemplo da fórmula consagrada para as matérias pagas.</p>	<p>Que a denominação “fotografia” seja somente utilizada para a fotografia não digitalizada ou para aquelas tratadas digitalmente dentro dos limites estabelecidos pelo código (item 1); que todas as demais tomem a denominação de “imagem digital”.</p>
--	--	---

Existe um código de ética dos jornalistas com aprovação nacional adaptado aos Estados. A expectativa é de que ele avance, com a criação de um capítulo específico sobre o comportamento no exercício da função, propondo-se entre outras medidas, normas segundo a figura 3:

FIGURA 3: CÓDIGO DE ÉTICA DOS JORNALISTAS

Realização de cursos que abordem o respeito ao código de ética	Condenação das “imagens produzidas” utilizadas como forma de mostrar serviço, na certeza de que trazem danos irreparáveis a outras pessoas.
Verificação quando da entrevista de candidato a registro, se não foi autor de alguma atitude antiética em algum momento de sua vida profissional.	Exigência de que todo o material fotográfico seja identificado de forma correta, situando o acontecimento geograficamente, com os nomes, funções e responsabilidades de cada envolvido.
Recomendação de que os acordos coletivos constem a obrigação de identificação das imagens digitalizadas	Proteção do autor da imagem e a credibilidade da informação, além de resgatar a ética profissional do editor e da publicação.
Realização de campanhas junto aos operadores de <i>photoshop</i> alertando sobre a responsabilidade da manipulação/alteração	Rejeição do argumento de que o “credito” polui as imagens
Responsabilidade do editor de fotografia pelas modificações	Que as empresas de comunicação informem junto ao crédito do autor, a manipulação da imagem, com os seguintes códigos: FD (Foto Digital), sem alterações, e FM (Foto manipulada), com alterações.

6.2 CONSEQÜÊNCIAS JURÍDICAS DO USO INDEVIDO DA IMAGEM DIGITAL

A utilização indevida da imagem fotográfica traz repercussões jurídicas de natureza cível e penal, seja qual for o método utilizado para se chegar ao resultado adulterado ou fraudulento.

Quando se tratar de imagem indevidamente manipulada através de montagem, retoque ou qualquer outro meio e que venha a ser utilizada sem o consentimento de seu autor, causando a este algum dano moral ou

material, incida a tutela jurídica constitucional, consubstanciada no Art. 5º, inciso X, da Carta Magna, pelo qual “são invioláveis a intimidade, a vida privada, a honra e a *imagem das pessoas*, assegurado o direito à indenização pelo dano material ou moral decorrente de sua violação”.

Dessa forma, a reparação de qualquer dano decorrente de práticas legais abusivas, ou indevidas no tratamento da imagem fotográfica, será situação na esfera cível, no campo da responsabilidade civil, cujo fundamento é o Art. 159 do CCB (Código Civil Brasileiro) pelo qual “aquele que por ação ou omissão, voluntária, negligência ou imprudência, violar direito, ou causar prejuízo a outrem, fica obrigado a reparar o dano”. Há ainda a Lei 5.988/73 acerca dos direitos autorais.

No campo penal pode ocorrer falsidade ou quaisquer das hipóteses descritas na Lei 5.250/67, que regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informações.

A responsabilidade pelos desvios éticos e profissionais no uso e na manipulação da imagem digital terá suporte dentro dos critérios e da autoria material do profissional ou da instituição da entidade responsável pela ilicitude.

A aplicação da técnica fotográfica digital, portanto, nos seus diversos campos de incidência, deve estar condicionada, acima de tudo, à dimensão ética das experiências tecnológicas e dos processos de criação.

6.3 ELEMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CÓDIGO DE ÉTICA NA VEICULAÇÃO DE IMAGENS DIGITAIS

Procurando legitimar a preferência e o prestígio perante seus leitores, o órgão informativo, através de seu editor, preocupa-se em divulgar imagens digitalizadas com alguma alteração (que talvez se faça necessária), mesmo sabendo que corre o risco dessa mudança ser descoberta. Afinal, a intenção principal é melhorar essa imagem para que o leitor tenha uma boa impressão. É o caso, por exemplo, de imagens catastróficas ou deprimentes.

A padronização de um código ético proposto pelo autor dessa dissertação visa principalmente dissipar os entraves que afligem esses órgãos através de um comunicado estritamente legítimo que contenha uma verdade absoluta, o que fará com que o órgão se sobressaia de forma honesta perante a opinião pública. Essa proposta visa evidentemente conceituar as manobras imagéticas do ponto de vista estético proporcionando melhorias na imagem, sem que haja mudanças radicais que desvirtuem a mensagem. Pode-se citar um exemplo de informação ao leitor, a ser acrescido a uma imagem alterada: “Informamos que a imagem digital/fotografia da página *x* foi acrescida de elementos (alterou-se, extraiu-se, removeu-se, retirou-se, modificou-se, transformou-se, mudou-se, montou-se, remontou-se, adicionou-se, aumentou-se, diminuiu-se, abrandou-se, atenuou-se, variou-se, deslocou-se, arrastou-se, transformou-se), para melhor compreensão da matéria, estando a original disponível no

site do jornal/revista. Informamos, ainda, que a referida imagem foi alterada com autorização do fotógrafo”.

Ainda sobre a questão de divulgação de fotografias na imprensa, é lamentável que o crédito do fotógrafo seja omitido pela maioria dos órgãos. A omissão do crédito desqualifica o autor da imagem, além do que suscita dúvidas de sua procedência. Essa questão está no sindicato e é incompreensível que, em pleno século XXI, os próprios órgãos de divulgação ainda omitam tal expediente.

Os exemplos de informações abaixo procuram orientar o leitor de forma simples e descomplicada através de editorial ou mesmo através de asterisco (na parte inferior da página) quanto ao aviso que esse leitor recebe em relação à manipulação das imagens inserida nas revistas, no jornal ou qualquer outro órgão de divulgação, conforme sugestões da figura 4.

FIGURA 4: ELEMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM CÓDIGO DE ÉTICA NA VEICULAÇÃO DE IMAGENS DIGITAIS

<p>“O editorial informa aos leitores que da imagem digital da página x, foram extraídas alguns elementos para suavizar o entendimento da reportagem conforme imagem original inserida no <i>site</i> desta revista”.</p>	<p>“O órgão informa aos seus leitores que a imagem de capa desta edição foi remontada por razões estéticas com a devida autorização do fotógrafo e dentro da conduta ética conforme as normas oficiais”.</p>	<p>“O editorial informa que a imagem digital da matéria na página x, do caderno y, foi alterada com o consentimento do fotógrafo para melhor compreensão do leitor. A imagem original está no <i>site</i> desta edição”.</p>
--	--	--

Abaixo, exemplos de algumas palavras que serão de uso freqüente:

Abrandar,	adicionar,	alterar,
atenuar,	aumentar,	arrastar,
deslocar,	diminuir,	excluir,
extirpar,	extrair,	modificar,
montar,	mudar,	remontar,
remover,	retirar,	transformar,
vari		

CONCLUSÕES E RECOMENDAÇÕES

Considera-se que todos os artefatos criados neste e em todos os momentos tecnológicos contemporâneos trazem ao homem comodidade e conforto. Tais artefatos têm também a intenção de facilitar e de aprimorar o desenvolvimento humano, mas deparam-se constantemente com os efeitos colaterais imprevisíveis e conseqüentemente irreversíveis, frutos do aprimoramento e da capacidade criativa da mente humana. Na verdade, esses efeitos colaterais estão presentes em todas as invenções da humanidade, desde o descobrimento da roda, até os problemas insolúveis como a armazenagem do lixo nuclear. A mente criativa sugere que se crie algo para ser usufruído no sentido de se solucionar problemas que advenham de necessidades básicas: saúde, bem-estar, locomoção e lazer, apenas para citar alguns exemplos. Mas esse ato criativo de produzir algo que resulte numa solução aparecerá sempre como obediência à lei da física, a questão conhecida como ação e reação. Foi o que aconteceu com a fotografia através dos tempos. A imagem documental que até então era produzida pelos pintores, tanto de paisagens quanto de retratos hiper-realistas, deixaram de ser importantes e perderam o valor como autenticidade e prova que pudesse mostrar a verdade nos seus mais ínfimos detalhes.

Assim como a evolução da humanidade acontece gradativamente, o mesmo acontece com a imagem digital, que tecnologicamente supera a fotografia analógica em todos os sentidos. Porém o efeito colateral que

proporciona implica, principalmente, na sua adulteração imagética, e não irá requerer necessariamente conhecimentos operacionais profundos nem tampouco habilidade por parte de quem queira manipular. As conseqüências desse ato podem ser desastrosas: poderá ocorrer um documento falso ou uma notícia inverídica. É necessário, dessa forma, que haja um maior controle por parte das autoridades competentes no sentido de alertar principalmente os órgãos de divulgação da informação visual, e de esclarecer o leitor das possíveis manobras havidas no tratamento de uma determinada imagem.

É importante que se adotem procedimentos principalmente por parte da imprensa, que esclareçam ao seu fiel leitor os devaneios ocorridos em determinada informação para que ele sinta confiança em quem lhe transmite informações. Sairá na frente aquele órgão de imprensa ou editora que souber usar a imagem digital pós-tratamento sem a ocorrência de deslizes éticos, esclarecendo que tal imagem passou por melhorias em termos de estética, enquadramento, adição, subtração ou qualquer outro fator que a tenha modificado. Ciente disso, a informação visual passa a ser composta de uma maquiagem que vem apenas beneficiar o seu conteúdo, agregando-se à imagem em questão, valores puramente estéticos.

Apresentou-se como objetivo desse trabalho abordar a questão da elaboração de elementos para a construção de um código de ética na veiculação de imagens digitais para atuar junto aos veículos de informação. É o que consta no capítulo VI, intitulado “Propostas para minimizar a fraude”, que sugere a criação de normas e condutas para disciplinar a divulgação de

imagens alteradas junto aos veículos de informação filiados às instituições de classe em todo o território nacional, obrigando o responsável a prestar informações ao leitor quando estas tenham sido manipuladas. Também essas normas prevêm a necessidade de constar em toda fotografia o crédito do autor e sua autorização para as alterações realizadas.

LIMITAÇÕES

Todo segmento da informação, com raras exceções, já passou por situações em que tiveram dúvidas em divulgar uma notícia junto com uma imagem e serem prejudicadas por questões principalmente éticas. Porém, não se deve acusar de forma contundente essas organizações, mesmo porque, na maioria das vezes, a intenção não é de ludibriar ou enganar a opinião pública, principalmente porque tais organizações sabem que leitores de revistas e jornais são, no mínimo, esclarecidos.

Esse trabalho visou, particularmente, alertar e encarar com profundidade a questão do melhoramento das imagens com pequenas alterações, imperceptíveis, dentro de dosagens permitidas, além de limitações até certo ponto padronizadas como, por exemplo, a questão estética. Alterações essas que não deverão mudar o sentido da notícia e que apresentem informações junto ao editorial da respectiva operação para a mudança da imagem. Além disso, propõe-se estabelecer um código de ética simples, mas que no futuro venha a aprimorar bases da informação sem, contudo, comprometer a honra, a moral, a ética e o anseio de credibilidade da instituição.

GLOSSÁRIO

Analógico – Representação de dados em forma de magnitude física contínua. O sinal reproduz-se de forma analógica (proporcional) ao do fenômeno. Opõe-se ao digital.

Aplicação – Programa que se usa para efetuar trabalho no computador - processador de texto, base de dados, programas gráficos ou de comunicação, por exemplo.

Arquivo – Qualquer conjunto de dados. As maneiras de os organizar podem ser muito diferentes.

Binário – Sistema de representação numérica em base 2. Nesse sistema, qualquer tipo de informação só pode adotar dois estados opostos ou cifras 0 e 1.

BIT – Dígitos binários. Unidade mínima de informação. Num BIT só se podem armazenar dois estados de informação – 0 e 1, ativo ou inativo, verdadeiro ou falso, branco ou preto, por exemplo. Os BIT associam-se em unidades superiores de 8, chamadas BYTES.

Bitmat - Conjunto de Bits que representa uma imagem gráfica sobre a forma de pontos (ou de *pixels* no *écran*), sem ligação entre eles. É o modo de trabalho de programas como o MACPAINT, SUPERPAINT ou PHOTOSHOP, por exemplo. Bitmat opõe-se a VECTORIAL.

Byte – Unidade de informação composta de oito *Bits*. Usa-se o número de *Bytes* para medir a capacidade de memória dos computadores, discos, etc. Por ser uma unidade muito pequena, empregam-se freqüentemente

múltiplos dele – o Kilobyte (1024 Bytes), o Megabyte (1024 Kilobytes) e o Gigabyte (1024 Megabytes).

Chip – “Pastilha” de Silício que contém um circuito integrado miniaturizado (Chipe G4, Intel/Pentium, etc.).

Cibernética – Palavra criada em 1947 por N. Wiener. É a ciência da comunicação e controle da informação, tanto em seres humanos como em máquinas.

Computador – Máquina ou dispositivo físico utilizado para o tratamento de informação.

Dado – Representação da informação sob forma convencional destinada a facilitar o seu processo. Pode-se falar em dados de entrada e de saída.

Digital – Representação de dados ou de magnitudes físicas por meio de caracteres (geralmente cifras). Designa, também, os sistemas, os processos ou dispositivos que utilizam este modo de representação.

Documento – Tudo o que se cria com uma Aplicação.

DPI – “Dots per Inch” – Pontos por polegada. É a medida normalmente utilizada para quantificar a resolução da imagem. Quanto maior for o número de pontos por polegada “DPI”, maior a qualidade gráfica obtida.

Gráfico – Qualquer tipo de representação de dados concretos mediante elementos visuais.

Hardware – Parte material do computador composta pelos elementos físicos do sistema: circuitos, periféricos, etc., que permitem o tratamento de dados.

Imagem – Representação visual sobre um suporte plano e delimitado. Existem tantas definições como procedimentos empregues em gerá-las.

Infografia – Grafismo informático. Aplicação da informação na representação gráfica do tratamento da imagem.

Internet – Computadores ligados a uma rede. Cerca de 100 milhões de pessoas em todo o mundo comunicam-se através da Internet, com acesso a todo o tipo de informação (médica, artística, especializada, geral, *Shareware*), e podendo também transmiti-la através de computadores em rede, por via telefónica ou via cabo.

Layout – Plano para a elaboração de qualquer composição gráfica, que implica um suporte lógico, um campo visual, no qual tudo se dimensiona e se organiza, se compõe e se harmoniza, com ou sem lógica, numa base de valores que toma forma visual. Por exemplo, mostrar os tamanhos e tipos de texto, ilustrações, espaçamentos e estilo geral, como guia para o impressor.

Multimédia – Termo que resulta da combinação de textos, som, gráficos, animação e vídeo, e que constitui o novo sistema padrão dos computadores pessoais.

Pixel – “Picture Element”. Unidade duma imagem informática constituída pela menor superfície homogênea de luz. Ver BITMAT.

Realidade Virtual – Sistema composto de *Hardware* e *Software* de simulação avançada, que permite submergir o utilizador num mundo tridimensional artificial.

Rede – Conjunto de periféricos ligados entre si. Computadores e impressoras, por exemplo.

Resolução – Grau de nitidez relativo à intensidade e *Pixels* num monitor.

Scanner – ou Digitalizador de imagem. Periférico de entrada. Aparelho que transfere (“fotocópia”) imagens e dados de uma página para o computador, permitindo depois com *Software* adequado, a sua manipulação e tratamento.

Software – Parte imaterial de um computador. Sistema informático composto por programas, procedimentos e regras relativos a tratamento de informação.

Tratamento de Imagem – Conjunto de operações a que se submetem os elementos que compõem uma imagem inicial.

Vídeo – Técnica que permite a transmissão elétrica de imagens e a sua reconstituição no monitor.

WEB - “World Wide Web”, ou WWW. Rede de documentos gráficos/hipermédia constituintes da *Net* ligados entre si através de hipertexto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BOURET, Gabriel. *A Fotografia*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- CAMPOS, Eduardo Cestari. Nos porões da rede: bandidos e mocinhos no espaço digital. *Revista Guia da Internet.Br*. Editora Ediouro. São Paulo, volume 01, n. 01, out. 1996.
- CAUDURO, Flávio Vinícius. *Fotografia digital*. Faculdade dos meios de Comunicação Social – Famecos/PUCRS. Volume IV, nº 07. 1999. Disponível em: <http://www.pucrs.br/famecos/branca.html> Acesso em 11/Maio/2000.
- CAUJOLLE, Christian. *O engodo da fotografia digital*. Cia das idéias. 2000. Internet: http://www.photosynt.net/ano2/03pe/ideias/10_caujolle/virtual.htm Acesso em 20/06/2000.
- CRISTINA OKA & AFONSO ROPERTO. *Origens do processo fotográfico*. Ano 1999 Disponível em: <http://www.cotianet.com.br> Acesso em 10/05/2000.
- DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FLUSSER, Vilém. *Ensaio Sobre a Fotografia – para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.
- GOODWIN, Eugene. *Ética no Jornalismo*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1993.
- GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informações*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Gama Filho, 2000.
- KARAM, Francisco José Castilhos. *Formação e ética jornalística*. Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Santa Catarina.UFSC. Florianópolis. P. 03, Julho de 2001. Acesso em: 11/Julho/2001 Disponível no site em : http://www.gersonmartins.jor.br/forum/noticias/palestra_karam.htm

- KEY, Wilson Bryan. *A Era da Manipulação*. 2ª ed., São Paulo: Página Aberta, 1996.
- MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. 2ª ed., São Paulo: USP, 1996.
- MACHADO, Arlindo. A fotografia sob o impacto da eletrônica. De: SAMAIN ETIENNE. *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- NEIVA Jr., Eduardo. *A Imagem*. São Paulo: Ática, 1994.
- PLAZA, Júlio; TAVARES, Mônica. *Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: poéticas digitais*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- RODRIGUES, Flávio. A digimagem e o novo processo de edição fotográfica. *Jornal Paparazzi – ARFOC/RIO*, Ano VII – abril/maio de 1999, n. 73.
Disponível em://www.photosynt.net/ano2/03pe/ideias/ Acesso: 20/jun/ 2000
- SÁ, Antonio Lopes de. *Ética Profissional*. 3ª ed., São Paulo: Atlas, 2000.
- SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *A Imagem Precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas-SP: Papyrus, 1996.
- VALLS, Álvaro. *O que é Ética*. 9ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994.
- VICENTE, Carlos Fadon. Fotografia: a questão eletrônica. De: SAMAIN
- WEIL, Pierre. *A Nova Ética*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.
- ZAJDSZNADER, Luciano. *Ser Ético*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1994.

FONTES INTERNET:

<http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-história.fotojorn1.html>

<http://jnoronha.cjb.net>

<http://saladeimprensa.org>

<http://www.igutenberg.com.br>

<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos/M0200899.htm>

<http://www.photosynt.net/sasaki>

http://www.photosynt.net/ano2/03pe/ideias/19_flavio/digimagem.htm

<http://www.unb.br/fac/foo/guran/mg I txt.htm>

www.anj.org.br

www.cotianet.com.br/photo/hist/indice.htm

www.ekac.org/veredas.html

www.photosynt.net

www.wan-press.org