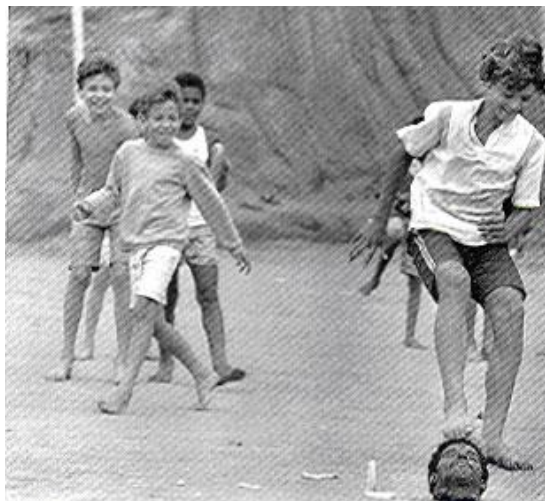


O ACHATAMENTO DA PERSPECTIVA: LEITURA DE UMA IMAGEM DE MORTE E VIOLÊNCIA

Denise Camargo ¹

A cabeça de um homem, desprendida do corpo sobre um terreno em que garotos jogam um divertido futebol: essa imagem feita pelo fotojornalista Severino Silva, em 1992, na favela Parque Fluminense, em Duque de Caxias, Rio de Janeiro, traz o dissabor e a familiaridade com que morte e violência são tratadas.



Fotos de Severino Silva (reprodução da revista *Photo*, nº 329 abr. 1996 e *Jornal Papparazzi* nº 51 jun. 1996)

Publicada na revista francesa *Photo* em uma edição especial sobre o Brasil, em 1996, essa imagem ilustrou o capítulo *Le sang du Brèsil* (O sangue do Brasil) e foi protagonista da polêmica sobre o importante papel dos fotógrafos, enquanto mediadores das imagens publicadas pela mídia, travada no mesmo ano entre a revista *Veja* (03/07/1996) e o jornal *Paparazzi* (junho/1996), editado pela Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Rio.

Em *Photo*, o abre da reportagem afirma que "*um dos principais papéis da fotografia é o de informar, testemunhar, ainda que seja o insuportável!*" ² e segue explicando as razões da violência: a crise econômica que veio com a ditadura militar e transformou o País num beco de pobreza e criminalidade. Serão, então, seis páginas com imagens da violência. Uma delas é a foto da cabeça que se

¹ Denise Camargo é mestre em Ciências da Comunicação, pela ECA - USP e especializada em Cultura da Imagem, pela Universidade de Navarra, em Pamplona, Espanha. É docente do Bacharelado em Fotografia da Faculdade Senac de Comunicação e Artes onde participa do Grupo de Pesquisa da Imagem Contemporânea. É formada em Jornalismo, pela ECA - USP. Foi fotojornalista dos jornais *O Estado de S. Paulo* e *Jornal da Tarde* e editora de fotografia da revista *Irisfoto* e do site *Fotopro*, ambos especializados na difusão da cultura fotográfica brasileira.

² No texto original: "*Un des rôles majeurs de la photographie est celui d'informer, de témoigner, même et surtout de l'insoutenable!*"

confunde com a bola com a qual os meninos jogam futebol. "*Rio, setembro 92. A cabeça de um homem executado serve de bola para uma partida de futebol*"³ é a legenda que a revista inscreve.

O texto em *Photo* fala genericamente da violência no País. Não há explicação para a edição de tais imagens; parece não haver também preocupação com o programa de visualidade que suscitam, para o processo de produção em que se inserem. Nada. Os editores provavelmente embarcaram na ilusão criada pelo fotógrafo de que os meninos jogam mesmo com a cabeça. É o que diz a legenda. É o que os nossos olhos vêem.

"*Imagem que mente*" é o título da reportagem de *Veja*, denunciando uma farsa, apontada também por leitores franceses da *Photo* e confirmada "inocentemente" pelo fotógrafo, segundo o texto da revista, quando ele explica que só percebeu que a cabeça teria ficado exatamente na frente da bola quando ampliou o negativo. A revista vai longe e "descobre" a versão de um dos meninos fotografados ao mesmo tempo em que ignora a fala do fotógrafo sobre o assunto. Enquanto isso, o jornal *Paparazzi* afirma que "*a fotografia, no Jornalismo, simplesmente retrata a vida (...)*" e como uma arte detém alguns princípios técnicos que permitem "*dar mais ênfase à mensagem pretendida*" e insiste em não confundir composição com armação. Para pensar nisso podemos tomar as passagens de Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros*, embora a exploração do discurso ético da armação não seja proposta deste trabalho:

" (...) *imagens que apresentam provas que contradizem devoções acalentadas são invariavelmente descartadas como encenações montadas para as câmeras. Ante a ratificação fotográfica das atrocidades cometidas pelo lado a que a pessoa pertence, a reação-padrão consiste em tomar as fotos como algo fabricado, pensar que tal atrocidade jamais ocorreu (...)*"⁴

" *Esse truque de ilusionista permite que as fotos sejam um registro objetivo e também um testemunho pessoal, tanto uma cópia ou uma transcrição fiel de um momento da realidade como uma interpretação dessa realidade (...)* Aqueles que sublinham a contundência comprobatória atribuída à criação de imagens por câmeras precisam usar de evasivas ao lidar com a questão da subjetividade do criador de imagens. Na fotografia de atrocidades, as pessoas querem o peso do

³ "Rio, septembre 92. La tête d'un homme exécuté traîne et sert de ballon pour une partie de foot. Photo: Severina Silva" [sic].

⁴ Cf. Sontag p.15

*testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça."*⁵

Segundo Severino Silva, ele chegou ao local e percebeu a contradição entre a alegria dos meninos jogando futebol e aquela cena terrível - o corpo havia sido picotado, o coração arrancado e espalhado com desdém nas proximidades. O fotógrafo pediu mesmo para que os garotos chegassem mais perto e fez a seqüência em que cada vez mais a bola foi-se mesclando à cabeça - temos uma foto e a ela devemos um *scanning*.

Duas intencionalidades, então

Fundamental para o "deciframento" da imagem, segundo Flusser⁶, o método de *scanning*, o vaguear pela superfície da imagem, que segue tanto a sua estrutura quanto os "*impulsos íntimos do observador*", considera as intencionalidades do emissor e do receptor. Do fotógrafo, o desejo de interpretar a realidade - para isso: um conjunto de decisões técnicas e estéticas.

A imagem fotográfica re-apresenta o mundo visível e como num sinal de cumplicidade o ato manifesto da captura da imagem coloca o fotógrafo como responsável pelo ficcional que toda imagem contém. Ao trazer a cabeça para junto da bola o fotógrafo



põe em funcionamento a teleobjetiva, que aproxima os planos, que achata as perspectivas, como costumamos, nós fotógrafos, dizer. A noção real do espaço que separa a bola da cabeça é dissimulada quando as linhas que se formam e tendem a se completar no infinito param ali mesmo no ponto mais próximo, mudando claramente o sentido da imagem fotográfica, provocando um sentimento à interferência de um observador que a recebe.

"Fotos de acontecimentos infernais parecem mais autênticas quando não dão a impressão de terem sido 'corretamente' iluminadas e compostas porque o fotógrafo era um amador ou - o que é igualmente aproveitável - adotou um dos diversos estilos sabidamente

⁵ id. p.26

⁶ Cf. Flusser p.13.

*antiartísticos. Ao voarem baixo, em termos artísticos, essas fotos são julgadas menos manipuladoras - hoje, todas as imagens de sofrimento amplamente divulgadas estão sob essa suspeita - e menos aptas a suscitar compaixão ou identificação enganosas. As fotos menos elaboradas não são apenas bem recebidas como portadoras de um tipo especial de autenticidade."*⁷

Todas as imagens usadas para confrontar a idéia de que a violência é instituída e, por isso, o fotógrafo conseguiu mostrá-la com uma estética diferenciada, trazem pessoas aplacadas não pela dor mas pela surpresa ou mesmo pela curiosidade de ver mais uma cena de crime. Na foto da cabeça com futebol ao fundo - ao lado, quase no mesmo plano - as crianças não demonstram surpresa. Não há os espectadores. Um espetáculo incompleto, portanto. Não se sabe se chega a chocar de fato, mas o inusitado da cena nos mobiliza.

Vemos a molecada jogando futebol com uma cabeça, porque no fundo sabemos que é bem possível que a banalização da violência nos mostre essa cena um dia. É que *"(...) essa fotografia não é de modo algum terrível em si mesma, e que o horror provém do fato de nós a olharmos do seio da nossa liberdade."*⁸

*"Aquilo que sabemos ou aquilo que julgamos afeta o modo como vemos as coisas. Na Idade Média, quando os homens acreditavam na existência física do inferno, a visão do fogo tinha certamente para eles um significado muito diferente do que tem hoje para nós. No entanto, a sua idéia de inferno dependia muito da visão do fogo que consome e das cinzas que permanecem, bem como da experiência dolorosa das queimaduras."*⁹

É preciso ainda considerar o "*futebol macabro*" (a imagem foi apelidada assim pelo texto da revista *Veja*) dentro do contexto da legenda que a acompanhou na publicação *Photo*. O que a imagem diz poderia ser apreendido de inúmeras maneiras. Entretanto, as palavras"¹⁰ localizadas logo abaixo dela fazem que o espectador se torne cego à estrutura imagética.

Choque. Primeiro porque é impossível alguém jogar futebol com uma cabeça recém-degolada, como diz a legenda. Segundo porque se isso acontecer, só pode ser mentira. Mas *"os olhos do outro combinam-se com os*

⁷ Cf. Sontag p.26 - 27

⁸ Cf. Barthes p.67 - 69

⁹ Cf. Berger

¹⁰ Cf. Sontag p.28

nossos" ¹¹ e para tal união a fotografia se solidifica como uma seleção do que se pretende ver. Esquivar-se da tarefa de selecionador é impossível. Nos diz Barthes:

"A maior parte das fotos-choque que nos mostraram são falsas, porque precisamente escolheram um estado intermediário entre o fato literal e o fato majorado: intencionais demais para serem fotografia e excessivamente exatas para serem pintura, falta-lhes simultaneamente o escândalo da literalidade e a verdade da arte (...) o natural dessas imagens obriga o espectador a uma interrogação violenta, induzindo-o na via de um julgamento que ele elabora por si mesmo, sem que o embarace a presença demiúrgica do fotógrafo."¹²

Os meninos correm aparentemente desinteressados, mas todos dirigem o olhar discretamente para o chão, à direita, onde repousa quieta a cabeça. Não há espanto, mas é nítida a sensação de que eles percebem a cabeça naquele local. Ninguém que jogasse futebol contemplaria uma bola no momento do jogo. Olharia para uma jogada, certamente para um zagueiro da defesa tentando se livrar do atacante ou para um goleiro desesperado com o ataque. Ninguém carregaria objetos durante a partida - vêem-se meninos descalços, alguns deles carregam tênis ou sapatos nas mãos.

Sabe-se de uma sensação de movimento, mas a velocidade da exposição não deixa claro se realmente eles corriam no momento do clique. E o garoto em posição central é o que domina a bola-cabeça e vai como se partisse para um gol, como se aplicasse uma finta. Então ele não estaria chutando a cabeça e sim a bola real. A cabeça funciona ali como um jogador do time adversário, vai transformar-se em obstáculo tão logo o garoto se aproxime dele. E os outros aguardam. Alguns parados, outros andando, até. Nossa familiaridade com a tradição do futebol nos obriga a entender a jogada. Só que o gol do time adversário está vazio - no último plano da cena avistamos as traves, nuas. Não há goleiro e nada de jogadores do time contrário nesse futebol de campinho da favela Parque Fluminense. Assim, o menino não estaria mesmo jogando com a cabeça, mas com uma bola real.

Ao dividirmos o quadro em três partes iguais, teremos o canto direito vazio. A atenção se concentra, então, no centro, para onde partiriam ou de onde

¹¹ Cf. Berger

¹² Cf. Barthes p.69

sairiam as linhas imaginárias que se encontram no ponto central. E não por acaso, quase no centro, está toda a força da informação. É onde o menino, protagonista, poderia estar sozinho, sem precisar do "time". Os colegas, no canto esquerdo, são secundários e, além do olhar que dirigem para a cabeça, não realizam ação que determine o fato. Uma outra divisão pela horizontal, desta vez em duas partes, coloca no centro e abaixo o fluxo de movimento. Ali estão a mão do menino que parece se mover numa corrida e a cabeça estática, nos olhando de frente.



Simulação

Por que a polêmica em torno da imagem da cabeça? Por que o fotógrafo fez essa foto? É que a imagem obtida pelo princípio fotográfico torna indiscutível o que estamos vendo.

Quase sem perceber, o fotógrafo estaria recriando aquele óleo sobre tela de Salvador Dali, *O Sono*, de 1937, em que uma cabeça enorme, dormente, sem corpo, é sustentada por varetas. Uma cabeça assim sem corpo é irreal, mas no cantinho, um cão, real, aguarda também amparado pelos mesmos apoios. A cena de Dali parece real. A cena de Severino parece real. A cabeça-bola irreal é sustentada pelos meninos reais. Nos dois casos a presença é material e a ficção pertence à realidade e se torna muito mais verdadeira que o real. A fotografia da cabeça é pura virtualidade, ou pelo menos cria um signo do virtual.

Durante as décadas de 70 e 80, a análise da imagem fotográfica se valeu de teorias gerais que acabaram vinculadas ao determinismo: o que é fotografia,

com que modelos ela opera, como se opõe à pintura, à literatura, ao vídeo. Era preciso responder o que era a fotografia. Para a modernidade, o equipamento é um ser limitador de perspectivas renascentistas, instantâneas, centradas e as imagens são únicas, singulares, resultantes de um carácter objetivista que relaciona fotógrafo-câmera-referente e marca um modelo teórico.

As práticas contemporâneas mudam essa relação. É a criação por meio de um artifício, de equipamentos que podem re-arranjar as imagens e oferecer uma imagem-tempo no espaço da representação.

Mas de onde vem o impacto que as imagens provocam? Elas estão no lugar de outras coisas e as duplicam. E precisam, segundo Barthes, nos desorganizar. O acesso ao mundo é mediado por signos e pela crença do poder das imagens que nos conectam a ele. Com a fotografia, pela primeira vez, a imagem se viu nua e crua, como um milagre que fizesse o mundo visível ser ele mesmo. Como se o que há no papel fosse tão real quanto as coisas nas quais se pode tocar, mas fosse ele também uma outra coisa. "*O virtual não se opõe ao real, mas sim aos ideais de verdade, que são a mais pura ficção.*"¹³ "

¹³ Cf. Arlindo Machado

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. Fotos-choque. In: **Mitologias**. Lisboa : Edições 70, 1984.

_____. Le message photographique. In: _____ **L' obvie et l' obtus**. Paris : Seuil, 1982.

BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo : Martins Fontes, 1972.

COUCHOT, Edmond. **A tecnologia na arte**: da fotografia à realidade virtual. Porto Alegre : Editora UFRGS, 2003.

_____. **Images de l'optique au numérique**. Paris : Hermes, 1988.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo : Hucitec, 1985.

FONTCUBERTA, Joan. **Vidência e evidência**. In: *Imagens, fotografia*, Campinas, n.7, maio/ago. 1996, p.8/15.

JORNAL PAPARAZZI, n. 51, jun. 1996.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. Caixões infantis expostos: o problema dos sentimentos na leitura de uma fotografia. In: LEITE, Miriam L. Moreira; FELDMAN-BIANCO (Orgs.). **Desafios da imagem**: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas : Papirus, 1998. p.65-74.

_____. Fotografia e a questão da indiferença. In: **Imagens e ciências sociais**. João Pessoa : Editora Universitária, 1998.

_____. Fotografia, sentimento e morte no Brasil in: **Imagens e ciências sociais**. João Pessoa : Editora Universitária, 1998.

LAPOUGE, Gilles. Le sang du Brèsil. **Photo**, n. 329, abril, 1996, p. 91-97.

MACHADO, Arlindo. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. In *Imagens, tecnologia: a imagem sob o signo do novo*, Campinas, n. 03, dez. 1994.

MAFESSOLI, Michel. O fantástico cotidiano: a ficção da realidade. In: _____
A conquista do presente. São Paulo : Rocco, 1974.

PARENTE, André. **Imagem máquina.** Rio de Janeiro : Editora 34, 1996.

PHOTO n. 329, abril, 1996.

REVISTA VEJA n. 27, 3 jul. 1996.

SAUVAGEOT, Anne. **Voirs et savoirs.** Paris : Presse de France, 1994.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros;** [trad. Rubens Figueiredo]. São Paulo : Companhia das Letras, 2003.