

O achatamento da perspectiva: leitura de uma imagem de morte e violência ¹

Denise Camargo ²

Faculdade Senac de Comunicação e Artes

Resumo

Este trabalho discute a construção da imagem fotográfica tendo como objeto de estudo uma fotografia feita pelo fotógrafo Severino Silva na favela Parque Fluminense, Rio de Janeiro, em 1992. A cena traz um grupo de garotos que parecem jogar futebol com uma cabeça desprendida do corpo de um homem executado por traficantes. Esta imagem causou polêmica ao ser publicada pela revista francesa *Photo* e nos propõe reflexões como: a banalização das imagens de morte e violência e sua exploração pelos meios de comunicação; o importante papel dos fotógrafos enquanto seus mediadores; e o estatuto da imagem fotográfica na contemporaneidade.

Palavras-chave

teoria fotográfica, fotojornalismo, mídia, violência, morte

A cabeça de um homem, desprendida do corpo sobre um terreno em que garotos jogam um divertido futebol: esta imagem feita pelo fotógrafo 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.

Publicada na revista francesa *Photo* em uma edição especial sobre o Brasil, em 1996, esta 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

¹ Trabalho apresentado ao NP 20 – *Fotografia: Comunicação e Cultura*, sessão temática *Formação crítica na leitura da fotografia midiática*, do IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa – XXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Intercom.

² Denise Camargo (de.ca@uol.com.br) é mestre em Ciências da Comunicação, pela ECA – USP e especializada em Cultura da Imagem, pela Universidade de Navarra, em Pamplona, Espanha. Atualmente cursa o programa de pós-graduação em Multimeios, da Unicamp, como aluna especial. É docente do Bacharelado em Fotografia da Faculdade Senac de Comunicação e Artes onde participa do Grupo de Pesquisa da Imagem. 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.

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!*"³ 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. Em todas, a morte parece banalizada pelo cotidiano. O sangue que escoia é observado atentamente pela população. São os mortos da chacina de Vigário Geral, é um corpo pendurado por uma corda – ao fundo estão duas bicicletas e um Fusca passando em alta velocidade, é o lixo e a prostituição nas ruas, é a foto da cabeça que se 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*"⁴ é a legenda que a revista inscreve.



³ "Un des rôles majeurs de la photographie est celui d'informer, de témoigner, même et surtout de l'insoutenable!"

⁴ "Rio, septembre 92. La tête d'un homme exécuté traîne et sert de ballon pour une partie de foot. Photo: Severina Silva" [sic].

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. Conclui-se, assim, que tudo não passou de uma armação – o fotógrafo pediu para que os meninos posassem ali, imunes aos efeitos que uma cabeça separada de um corpo poderiam trazer.

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, maracutaia, cascata, traquitana – expressões típicas do jargão dos fotógrafos de imprensa. Ao pensar na possibilidade de transformar a cena registrada em discurso da armação em fotojornalismo, podemos tomar as seguintes passagens de Susan Sontag, em *Diante da dor dos outros*:

" (...) 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 (...)" ⁵

" 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 testemunho sem a nódoa do talento artístico, tido como equivalente à insinceridade ou à mera trapaça." ⁶

⁵ Cf. Sontag p.15

⁶ id. p.26

O discurso ético da armação não é o que fundamenta a proposta deste trabalho. Não é disto que se pretende tratar aqui por acreditar que não está isso em jogo e sim uma discussão sobre a teoria fotográfica. Também não se trata de discutir as pretensões de *Veja* ao investigar a credibilidade do fotógrafo, nem a distração dos editores de *Photo*, nem as defesas de *Paparazzi*.

Segundo o jornal, Severino Silva chegou ao local e percebeu a contradição entre a alegria dos meninos jogando futebol e aquela cena terrível – o corpo foi picotado, o coração arrancado e espalhado com desdém nas proximidades. Provavelmente fora aberto, e jogado em algum rio para desaparecer rapidamente. Fechado, boiaria e haveria um crime. Sem corpo, não há crime. 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.

O fato é que temos uma foto e a ela devemos um *scanning*, como aquele proposto por Flusser⁷, o vagar pela superfície da imagem, que segue tanto a sua estrutura quanto os "*impulsos íntimos do observador*".

Duas intencionalidades, então

Fundamental para o "deciframento" da imagem, segundo Flusser, o método de *scanning* considera as intencionalidades do emissor e do receptor. Do fotógrafo, o desejo de interpretar a realidade – para isso: recursos técnicos. Podemos ler o dispositivo fotográfico como um conjunto de decisões técnicas e estéticas. Convém observar que o quadro do fotograma 35mm tem uma organização formal interna que privilegia as linhas, os triângulos que se formam distantes, as paralelas que não se unem sob nossos olhos.

A disposição dos elementos no quadro, portanto, pode ser fundamental na transmissão da mensagem fotográfica e depende em grande parte do olhar do produtor, isto é, daquele que constrói a imagem.

A imagem fotográfica re-apresenta o real, e como num sinal de cumplicidade, o ato manifesto da captura da imagem coloca o fotógrafo como responsável pelo ficcional

⁷ Cf. Flusser p.13.

que toda imagem contém. Ela nunca é o real, mas uma representação dele. E isto, não há o que mude.



Ao trazer a cabeça para junto da bola o fotógrafo põe em funcionamento a teleobjetiva, que aproxima os planos, que achata as perspectivas, é o que 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 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."⁸

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, já que esta é normal numa sociedade que tudo aposta na venda do produto violência, 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

⁸ Cf. Sontag p.26 – 27

crianças não demonstram surpresa. Não há os espectadores. Um espetáculo incompleto, portanto. Não se sabe se chega a chocar de fato; mas por mais estranho que pareça é o inusitado da cena que nos mobiliza.

"Talvez porque as cenas expostas de matanças, chacinas, guerra e outros sejam públicas, sociais, e como tais, possam ser analisadas fora do sujeito que as observa. Talvez porque, embora a morte venha à tona incomodando com sua morbidez, não diga de imediato respeito aos medos, receios e perdas pessoais (...) permitindo um distanciamento e uma interpretação sobre os horrores e a violência do mundo em geral (...)"⁹

Então, detecta-se uma espécie de cumplicidade do fotógrafo com a cena que criou. Ainda que os meninos estivessem mesmo ali jogando, a cena que os nossos olhos parecem querer ver é outra. Vemos a molecada jogando futebol com uma cabeça, porque no fundo sabemos que é bem possível que a banalização da violência nos mostre esta 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.*"¹⁰ Mera antecipação mental não ver que a bola existe ali por trás.

"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."¹¹

As imagens existem para buscar o que está ausente. Parece antigo falar sobre isso, mas há uma falsa objetividade, principalmente se tratarmos do fotojornalismo. O olhar é que estabelece a relação com o mundo. Vemos antes de falar ou de conseguir qualquer produção literária. E mais, existe uma ligação permanente daquilo que vemos com aquilo que sabemos. 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.

⁹ Cf. Koury p.74

¹⁰ Cf. Barthes p.67 – 69

¹¹ Cf. Berger

Entretanto, as palavras localizadas logo abaixo dela fazem que o espectador se torne cego à estrutura imagética.

"Seja a foto entendida como um objeto ingênuo ou como a obra de um artífice experiente, seu significado – e a reação do espectador – depende de como a imagem é identificada ou erroneamente identificada; ou seja, depende das palavras."¹²

Assim, abriria-se o espaço para a existência do 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 nossos*"¹³ e para tal união a fotografia se solidifica como uma seleção do que se pretende ver. Esquivar-se da tarefa de selecionador é impossível.

"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."¹⁴

Todo o poder da imagem está na sua composição. E a leitura dela poderia ser bem outra. 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 – vê-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

¹² Cf. Sontag p.28

¹³ Cf. Berger

¹⁴ Cf. Barthes p.69

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.



Para além dessas leituras, existe uma organização espacial muito peculiar. 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 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

Com todos estes conceitos formulados partimos para a discussão sobre a simulação. Há uma imagem que se forma no interior de cada um e já se constitui por si uma referência. Existe uma mediação técnica – câmera, filme, lente – que é o que faz a fotografia ser o que é. Toda imagem obtida pelo princípio fotográfico torna indiscutível o que estamos vendo. Por que a polêmica em torno da imagem da cabeça? Por que o fotógrafo fez essa foto?

Porque até a realidade visível, pela técnica da câmera escura, faz que se projete (aqui, na película) uma imagem virtual, menor, invertida do objeto. A própria fotografia não é a coisa, mas a representação dela. Assim, sequer necessitamos de algum recurso transformador da imagem final. Temos no processo essa característica de mutabilidade que confere aos espaços inquestionável mobilidade.

"Já no Renascimento, no momento mesmo em que as técnicas da perspectiva monocular eram fundadas e aperfeiçoadas, métodos engenhosos de encurtar, alongar e deformar a evolução dos raios visuais em direção ao ponto de fuga estavam sendo elaborados." ¹⁵

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 teatralidade da vida social não precisa mais ser demonstrada, pois hoje o jogo da aparência, o espetacular (...) são reconhecidos como elementos estruturantes dos modos de vida (...) As cenas da vida diária, em toda a sua banalidade e prosaísmo, manifestam uma carga de intensidade que os truques mágicos da câmera [aqui o autor está se referindo ao cinema, mas a idéia funciona da mesma forma para a fotografia, observação minha] deixam de aparecer (...), existe uma familiaridade imediata que alimenta os sonhos e fantasmas e que, através da dupla relação com o objeto da fascinação, assegura um valor adicional à vida banal." ¹⁶

¹⁵ Cf. Berger

¹⁶ Cf. Mafessoli



É que as formas tradicionais de representação entram em crise. Melhor seja talvez pensar que a possibilidade de simular o real seja apenas mais um dos rumos que a contemporaneidade vai seguir. Para Baudrillard a simulação é a característica das imagens contemporâneas, não importando o modo como são produzidas – 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 únicas, singulares, resultantes de um caráter objetivista 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. A imagem fotográfica não é pura e, mesmo quando temos instalada a idéia de verdade, a foto é manipulada de alguma maneira.

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 a realidade ser ela mesma. Já sabemos que há um certo viés de interpretação para

esse real, 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."*¹⁷

¹⁷ Cf. Arlindo Machado

Referências bibliográficas

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

BARTHES, Roland. "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.

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

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. "Fotografia e a questão da indiferença" in *Imagens e Ciências Sociais*. s/l: Editora Universitária, 1998.

LAPOUGE, Gilles. "Le sang du Brésil" in revista *Photo* nº 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: Editora da Unicamp, nº 03, dezembro/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.

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

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

VIRILIO, Paul. "Moins qu'une image" in *La machine de vision*. Paris: Galilée, 1988.

Jornais e revistas

PAPARAZZI n° 51, 06/1996.

PHOTO n° 329, 04/1996.

VEJA n° 27, 03/07/1996.