



“De Espelhos do Real à Realidade Espelhada”
As significações do Espetáculo da Morte no Jornal Folha de Pernambuco

(RESUMO)

A dissertação insere-se no campo da investigação antropológica, no que hoje comumente é denominado de antropologia visual ou da visualidade, e tem, como objetivo principal, a análise e a interpretação de um fenômeno cotidiano no Recife, que atrai centenas de pessoas, e que se manifesta no ato de olhar fotografias de mortes violentas, veiculadas pelo jornal Folha de Pernambuco. Fotografias cujos conteúdos geralmente apresentam o morto de forma cruel e sangrenta, dando, à morte, uma espetacularização midiática e suas conseqüentes repercussões no imaginário popular. A dissertação é composta por **quatro partes**: Na **primeira, “O Olhar Culturalizado”**, busca-se apresentar os vários sentidos culturais atribuídos ao olhar e suas pertinências com o objeto de pesquisa e com a antropologia. Também é onde apresentamos o marco teórico de referência, que se fundamenta nas noções da fenomenologia, nas proposições e teorias do filósofo Gaston Bachelard e do antropólogo francês Gilbert Durand. A **segunda parte, “A Fotografia”**, trata da fotografia como advento histórico e cultural, suas implicações de realismo, assim como sua interligação com a antropologia. O final da segunda parte é composto por uma análise mais próxima do trabalho de campo, onde as fotografias são percebidas como espelhos do real e, por isso mesmo, “espelham” uma realidade percebida como totalizada pela violência e medo; muito embora essa percepção resulte de um trabalho que tem como base, as construções do fazer-olhar e do fazer-ver, próprios da mídia. Também é onde se apresenta uma primeira interpretação e análise da relação entre o olhar e as fotografias de mortes violentas. A **terceira parte, “O olhar da fotografia”**, é onde fizemos o exercício de análise e interpretação sobre as fotografias veiculadas, buscando levantar os temas redundantes e, em seguida, submetendo-os aos significados contidos nos arquétipos, símbolos e mitos. Por último, na **quarta parte, “Considerações Finais”**, realiza-se uma análise onde se tenta contemplar os vários sentidos e manifestações do imaginário e do simbólico, apreendidos durante a pesquisa e reflexões sobre o fenômeno especular, bem como suas repercussões no imaginário e no simbólico. Portanto, é através da antropologia do imaginário que se procede às considerações finais para a compreensão do objeto de pesquisa.

“From Reality Mirrors to Mirrored Reality”

The meanings of death spectacle in Folha de Pernambuco newspaper

ABSTRACT

This thesis is in the field of anthropologic investigation, which nowadays is usually called visual anthropology, and the main objective is the analysis and the interpretation of a daily phenomenon in Recife which attracts hundreds of people and it is demonstrated through looking at pictures of violent death, displayed on Folha de Pernambuco newspaper. Pictures whose content often presents the dead body in a cruel and bloody way, sensationalizing it and its repercussion on people's minds. This thesis is composed of **four parts**: the **first one**, **“The Cultural Look”** seeks to present several cultural senses attributed to the look and its pertinence to the investigated matter as well as to anthropology. It is also stated the theoretical ground, which is based on the phenomenology notions, on the propositions and theories of the philosopher Gaston Bachelard and of the French anthropologist Gilbert Durand. The **second part**, **“The Photography”**, asserts photography as a historical and cultural advent, its realism implication, as well as its connection with anthropology. The ending of the second part consists on a closer analysis of practical work, in which the pictures are understood as reality mirrors, therefore, they mirror a reality taken in as violent and fearful; though this perception is a result of media work based on constructions of the gaze. It is also presented a first interpretation and analysis of the relation between the look and the pictures of violent deaths. The **third part**, **“The Picture Look”** contains the analysis and interpretation of the pictures displayed, coming up with redundant topics, and, afterwards submitting them to the meanings that the archetypes, symbols and myths contain. Finally, in the **fourth part**, **“Conclusion”**, there is an evaluation that aims to contemplate the several senses and expressions of mind and symbols learnt during the research and reflection on the speculative phenomenon, as well as its repercussions on mind and symbolism. Therefore, mind anthropology leads to conclusions in order to comprehend the investigated matter.

DE ESPELHOS DO REAL À REALIDADE ESPELHADA
As significações das imagens do espetáculo da morte no Jornal Folha de Pernambuco

Nilson José Rodrigues de Paula

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora composta pelos Professores:

Danielle Perin Rocha Pitta
(Orientadora)

Renato Monteiro Athias
(Membro Titular Interno)

Eduardo Duarte Gomes da Silva
(Membro Titular Externo)

Recife, 23 de março de 2004.

**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
MESTRADO EM ANTROPOLOGIA**

DE ESPELHOS DO REAL À REALIDADE ESPELHADA
As significações das imagens do espetáculo da morte no Jornal Folha de Pernambuco

Nilson José Rodrigues de Paula

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ORIENTADORA: Danielle Perin Rocha Pitta

**Apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Antropologia da
Universidade Federal de Pernambuco
para a obtenção do grau de Mestre
em Antropologia.**

Recife, 23 de abril de 2004.

*Nos dias de hoje é bom que se proteja
Ofereça a face pra quem quer que seja
Nos dias de hoje esteja tranqüilo
Haja o que houver pense nos seus filhos
Não ande nos bares, esqueça os amigos
Não pare nas praças, não corra perigo
Não fale do medo que temos da vida
Não ponha o dedo na nossa ferida
Nos dias de hoje não lhes dê motivo
Porque na verdade eu te quero vivo
Tenha paciência, Deus está contigo
Deus está conosco até o pescoço
Já está escrito, já está previsto
Por todas as videntes, pelas cartomantes
Tá tudo nas cartas, em todas as estrelas
No jogo dos búzios e nas profecias
Cai o rei de Espadas
Cai o rei de Ouros
Cai o rei de Paus
Cai, não fica nada.....*

(“Cartomante”. Letra de Ivan Lins).

SUMÁRIO

<u>APRESENTAÇÃO</u>	I
<u>Iª PARTE - O Olhar Culturalizado</u>	
I.I – O fenômeno, a teoria e o campo: Reversibilidades	2
I.I.I – A fotografia e as faces do tempo	11
I.I.II- O olhar, a fotografia e o regime diurno do imaginário	13
I.II – A politomia do olhar	16
I.II.I - Imaginação e Devaneio: olhares de dentro e seus perigos para a razão	30
<u>IIª PARTE – A Fotografia</u>	
II. I - Espelhos do real	35
II. II - A prova, a crença e a autoridade: fotografia e antropologia	44
II. III - Horrenda galeria: de espelhos do real à realidade espelhada	51
<u>IIIª PARTE - O Olhar da Fotografia</u>	65
III. I – Metodologia adotada: a mitocrítica	70
III. II – Levantamento dos temas redundantes	71
III. III- As fotografias, suas figurações e simbólicas: reversibilidades	75
III. IV- A alma sebosa (ou as catarses sobre os monstros do mal)	92
<u>IVª PARTE - Considerações Finais</u>	106
<u>Bibliografia</u>	114

AGRADECIMENTOS

Aquariano que sou, dou “vivas ao coletivo” e assim agradeço a:

Antônia Costa de Oliveira, Natalício Batista de Paula e Yvonete Rodrigues de Paula, Maria de Lourdes, Júlio Pereira, Nilseia, Neide e Emanuel Rodrigues de Paula, Luciano Dias, Cleciano Ferreira e Cristiane Gomes. Anderson, Ysadora, Beatriz e Nailson; minha família.

Aos Barbosa. Em especial a José Barbosa, Zé Gadé, que me despertou o amor pela leitura e sempre me dizia: “leia tudo que puder. Até bula de remédio serve”. A Maria José Barbosa (Zezé), Roberto Sérgio Barbosa (Beto) e Solange Barbosa (passarinho), meus outros irmãos, pela amizade, cuidados e respeito.

Agradeço aos Professores, funcionários e estudantes do Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Em especial a Renato Athias, o primeiro olhar sobre esse trabalho quando ainda em projeto.

Meu profundo agradecimento a **Danielle Perin Rocha Pitta**, essa Nossa Senhora do Imaginário, pela orientação do trabalho e pela subversão, definitiva, do meu paradigma freudiano.

A Mário Sérgio da Fonte Cornélio que permitiu a flexibilização de meus horários de trabalho, para que me fosse possível cumprir as tarefas acadêmicas. A Hamilton Pereira,

pela ajuda nos “dados” quantitativos e a Lanuza Guimarães Mendes – “meu joelhinho querido”: meu agradecimento pela presença do começo ao fim desse trabalho. A José Ricardo Cavalcanti Batista e Fernando Azevedo

Agradecimentos especiais a Maria Cristiana Guerra Barros que, com sua elegante e refinada inteligência, tem me ensinado, cotidianamente, muitas coisas boas; principalmente a ver o mundo e a vida de forma amorosamente positiva.

Aos professores: Fernando Santos Vianna, por quem tenho um profundo respeito e admiração; Cláudia Santos, “antiganovapaixão”; Maria da Conceição Gonçalves, Lia Parente, Márcia Lobianco, Flávio Cireno, Alexandre J. Lopes e Henrique Guimarães.

Aos Cunha : Hélimiton, Suelma, Juninho e Amanda.

A Cícero Roberto Suliano pelos trabalhos gráficos, a inteligência divina e a imaginação satânica.

Agradecimentos especiais a André do Monte França, Antonieta Cavalcanti, Ana Lúcia N. da Mota, Anne Marie, Alexandro Vasconcelos, Carlos Alberto de Almeida Leite (CAAL), Daniel Iromar Ferreira, Elias, Fernando Queiroz, Fabiano Augusto, José Brito do Nascimento, José Rogério Alves, Joana Rattes, Laura Lins, Linderson Pedro, Laudicéia José, Luciano Alexo, Maria do Céu Cezar, Marcela B. Lira, Marcelino Silva dos Santos, Marília Cruz, Niceli M. Figüêredo, Pedro Luiz, Renata Lins, Rubem F. Brito, Sandra Goretti, Saulo Salete, Sebastião Araújo (Tão) e Vilma C. Maia.

Muito obrigado a todos.

DEDICATÓRIA

A

***José Luciano Alexo da Silva,
Maria do Céu do E. S. Cezar e
Rosalira dos Santos Oliveira .***

*Meus mais sinceros e ternos
agradecimentos pelos cuidados,
incentivos, votos e gestos
amorosos.*

A

***Nailton Rodrigues de Paula
(em memória).***

Vastidão de minha saudade.

APRESENTAÇÃO

Na segunda metade dos anos 90, o terminal integrado de passageiros da Caxangá, o T.I da Caxangá, era operacionalizado por oito linhas de ônibus da região metropolitana do Recife. O fluxo de passageiros naquele terminal era, em média, de 766 mil pessoas por mês¹, com maiores concentrações nos chamados horários de pico, ou seja, início da manhã, final da tarde e primeiras horas da noite. As aglomerações eram grandes e, muitas vezes, tomavam as feições de um formigueiro humano.

O comércio ambulante era proibido no interior do terminal. Mesmo assim, os ambulantes faziam “plantões” no entorno para vender pipoca, balas, vales transportes roubados, cartões lotéricos, lanches, cafezinho, frutas e os dois únicos jornais de Recife à época: o jornal do Commercio e o Diário de Pernambuco.

Contudo, no início de abril de 1998, percebemos uma modificação no cotidiano do terminal integrado de passageiros: as aglomerações e filas para embarque também se formavam em torno de um gazeteiro que passou a vender um novo jornal que trazia fotografias que eram “*o bicho*”, conforme ele mesmo dizia. O novo jornal chamava-se Folha de Pernambuco.

Passamos, então, a redobrar nossa atenção para entender as manifestações verbais em torno das fotografias, ao mesmo tempo em que nos intrigavam aquelas repetidas reuniões em torno de figurações difíceis de “encarar”. Os comentários que se seguiam à contemplação também nos atraíam, pois havia alguma “coisa” que não era clara e, mesmo

¹ Os dados quantitativos relativos ao número de usuários do T. I da Caxangá foram obtidos na Divisão de Pesquisa do Departamento de Programação do Sistema – DPS - da Empresa Metropolitana de transportes Urbanos – EMTU/ Recife.

assim, pontuava nosso interesse; como participantes especular ou como interessados que somos pela possibilidade de “escutar”.

E o gazeteiro parecia adivinhar nosso desejo e o punha a céu aberto: *“Venha ver a de hoje. É o bicho!! Mesmo olhando, não dá prá acreditar”*.

Os comentários tornaram-se comuns em ônibus, escola, entre amigos, no terminal e outros lugares que nem mais nos lembramos. Sabíamos que o jornal Folha de Pernambuco havia chegado e, pelas repercussões iniciais, negativas ou não, parecia que era para ficar.

Mesmo assistindo diariamente aos contínuos e variados públicos olhando para o “espetáculo”, o conteúdo das folhas da Folha, o que nos intrigava e chamava a atenção eram outros elementos ausentes do imediatamente posto pela novidade midiática. Perguntávamo-nos sobre o por quê do olhar, da morte como festim público e o sentido das palavras e dos comentários dos passageiros que, quase sempre, olhavam e estigmatizavam o morto. Compreender o que estava além da necessidade de ver a morte em fotografias, de ver os mortos fotografados de forma cruel e sangrenta e entender as significações imaginárias dessa relação especular, foi o que determinou o nascimento desta pesquisa.

Parece que os três grandes mistérios do homem são o nascimento, a vida e a morte. Entretanto, a morte parece sobressair-se como um mistério irrevogável, pois não há terminalidade, pelo menos fisicamente, para voltar-se ao começo, e sim, início (nascimento) para uma terminalidade. A morte, pública ou privada, sempre ronda o cotidiano do ser humano, seja pela memória da experiência pessoal do luto, seja pelo visto na realidade posta. Inexorabilidade do ser que o ditado popular vem coroar com sua sabedoria: *“Se não morrer de novo, de velho não escapa”*.

A morte como atração pública, ou seja, com caráter de espetáculo público, não tem novidade em si. Dos rituais fúnebres da idade média ao fotojornalismo sensacionalista da cultura ocidental, a história é plena em exemplos. Contudo, o que parece mudar, sutil ou não, é a relação com o morto, com o corpo e os significados da alteridade, ou seja, os processos de identidade, identificação e afeto. Do “resguardo” privado do luto à banalização fotográfica pública; da morte doméstica² à morte higienizada e hospitalar, parece haver uma transformação crescente que se dá pelo viés do descarte ou da evitação, narcisicamente angustiada, frente ao que é inescapável. Mas as fotografias.... .

As fotografias de mortes violentas estavam - e estão - cotidianamente “ali”, como um atestado e um espelho de uma realidade e de uma outra realidade da qual não se tem escapatória. Precisávamos (será que não precisamos mais?) entender, compreender e explicar essa relação. E assim, iniciamos esse longo percurso em busca dos significados que, agora, resultou nesse trabalho composto por quatro partes.

Iniciamos a primeira parte escrevendo sobre o principal fenômeno que instalou nossas necessidades de pesquisa. Em **“O Olhar Culturalizado”**, buscamos ressaltar o sentido de reversibilidade entre o fenômeno, à teoria, o trabalho de campo e os vários sentidos do olhar. Tentamos especificar o sentido de coextensividade, pois foi a dialética que nos pareceu se constituir entre o olhar do leitor e as fotografias do jornal Folha de Pernambuco. É nesta parte que citamos a teoria para estabelecermos de onde pretendemos nos situar para compreender o olhar, as fotografias, as falas, ditos, significados, o imaginário e o simbólico dos leitores ou espectadores do jornal Folha de

² - termo utilizado por Philippe Áries, para referir-se à atitude antiga “em que a morte é simultaneamente familiar, próxima e atenuada, indiferente, opõe-se muito à nossa, em que a morte provoca medo, a ponto de nem ousarmos dizer-lhe o nome. Por isso eu designarei aqui esta morte familiar como a morte domesticada. Não pretendo dizer que a morte tenha sido anteriormente selvagem, uma vez que deixou de o ser. Quero dizer, pelo contrário, que ela se tornou selvagem nos nossos dias”. (1989, p. 25).

Pernambuco. Trabalhamos, rapidamente, o conceito de fenomenologia e apresentamos as principais idéias de Gaston Bachelard e Gilbert Durand, que são os responsáveis pela estruturação de uma maneira diferenciada de produção de conhecimento, pois advogam um Novo Espírito Científico para a produção do conhecimento, através de uma defesa intransigente do imaginário e do simbólico como “elementos” para a produção desse mesmo conhecimento, ou seja, que não unicamente pelas *regras* do cartesianismo clássico. Além de ser uma de nossas principais referências teóricas, Gilbert Durand, junto com os trabalhos da escola de Grenoble, é o responsável pela estruturação da mitocrítica e da mitanálise, que são “ferramentas” para a interpretação e compreensão do imaginário e do simbólico.

Mas o olhar também sofreu e sofre os ditames das pedagogias escolásticas e, neste sentido, procedemos a uma rápida exposição e reflexão entre as regras do cartesianismo e o contraponto das idéias do Novo Espírito Científico, como fechamento da primeira parte do trabalho.

Em seguida, apresentamos a segunda parte: “*A fotografia*”. Se de um lado temos o olhar, no contraponto há a fotografia como pólo reversível do olhar. Buscamos levantar os pontos teóricos que tratam a fotografia pelo viés do realismo, transitando, resumidamente, por sobre sua polêmica história. Fotografia que, durante o trabalho de campo, tentamos colocar como “tela projetiva” para captar a discursividade do leitor. Compondo ainda a segunda parte, temos as pertinências do olhar na antropologia, ciência que é eminentemente especular e narrativa. Se a fotografia resulta de um olhar, a antropologia é, ao longo de toda sua história, o resultado de uma diversidade de olhares sobre a diversidade.

Não pretendemos nos inserir na polêmica sobre a possibilidade ou não de fotografias servirem como instrumento de pesquisas antropológicas, mas especificar que se as fotografias estão na história e nas obras antropológicas é porque a ela, antropologia, dizem respeito; direta ou indiretamente. Contudo, tentamos especificar a fotografia como elemento simbólico e que pode ser apreendida e utilizada pela antropologia do imaginário.

“Horrenda galeria”, foi como intitulamos um tópico que fecha a segunda parte de nosso trabalho, e tem dois objetivos: o primeiro é o de refletirmos sobre a percepção, muito comum durante o trabalho de campo, de uma violência “generalizada”, ou seja, há uma concepção de que a violência está em tudo e em todos os lugares. Essa “constatação” parece nascer da percepção sobre a “realidade” e reafirma-se a partir do ato de olhar fotografias e programas televisivos sobre a violência urbana - sem esquecer os programas radiofônicos -; cuja temática assegura grandes sucessos midiáticos no Recife. O segundo objetivo é o de “ilustrar”, de “trazer” uma fração do que é diariamente veiculado no jornal Folha de Pernambuco - exceto domingo, dia de descanso -.

Em seguida, a terceira parte intitulada **“O olhar da fotografia”**, é onde fizemos o exercício de interpretação sobre **“As fotografias”**. Também é onde realizamos um levantamento dos elementos redundantes presentes nas fotos veiculadas; submetendo-os, em seguida, aos significados contidos nos arquétipos, símbolos e mitos como reversibilidades entre o conteúdo fotográfico e as figurações míticas que nos olham a partir das imagens. Complementando a mitocrítica das fotografias, analisamos a expressão **“Alma Sebosa”**, que se tornou redundante no trabalho de campo e comum no Recife; e cujos sentidos são totalmente estigmatizadores e delimitadores entre “os do bem” e “os do mal”, como apontado por Gilbert Durand sobre o regime diurno da imagem; o regime da antítese.

A quarta e última parte finaliza a dissertação com as “*Considerações Finais*”, onde tentaremos contemplar os sentidos simbólicos e míticos que se constituem na reversibilidade entre o olhar e as fotografias, entre as falas e o significado e entre as significações e os sentidos velados dos mitos. Desse modo, ensaiamos uma forma diferente de olhar-avaliar-compreender e, ao mesmo tempo, buscamos uma compreensão sobre um fenômeno que, “*de espelhos do real à realidade espelhada*”, desdobra-se cotidianamente em imagens do contexto local, mas que reflete um outro mais geral.

Procuramos citar o máximo possível as falas dos entrevistados com o intuito de aproximar o trabalho de campo da teoria. Com isso buscamos tornar a leitura e análise menos entediantes.

I – PRIMEIRA PARTE

OLHAR CULTURALIZADO

“Sob o olhar do poeta, qualquer coisa para se tornar um símbolo deve entrar no drama do bem e do mal”.
(BACHELARD, 1985 : 136).

I.I – O fenômeno, a teoria e o campo: Reversibilidades.

Uma de nossas primeiras preocupações de pesquisa voltou-se para compreender o porquê das grandes aglomerações em torno das fotografias veiculadas pelo jornal Folha de Pernambuco. Entretanto, foi o ato de olhar que, de fato, destacou-se como a primeira manifestação visível do fenômeno e foi essa percepção que fundou nossas interrogações de pesquisa. Interrogações que levantamos para escapar do óbvio imediatamente posto: ou o olhar como resultado de um possível sensacionalismo midiático, ou o olhar como constatação de uma grande mudança social na área de segurança pública, onde a tônica recai nas manifestações crescentes da violência urbana. E foi a partir da constatação do fenômeno que passamos a perguntar: Qual é a especificidade do olhar nessas fotografias? O que se cria na inter-relação entre o que olha e o que é olhado? Quais os sentidos posto, ou formulados, pelo imaginário do leitor? Quais as imagens que se formam a partir da intencionalidade de olhar fotografias de mortes? E a significação e compreensão sobre a alteridade, cada vez mais banalizada?

Buscamos, inicialmente, estudar as concepções teóricas da fenomenologia, com o intuito de nortear nossa pesquisa e posterior narrativa, tendo na observação e nas entrevistas de campo, o principal meio onde nos fosse possível verificar e compreender o fenômeno do olhar, uma vez que é a primeira manifestação “visível” de nosso objeto de pesquisa etnográfica e, num segundo momento, apreender o “invisível” contido nas falas e suas significações, no imaginário e no simbólico do leitor, a partir da *reversibilidade* entre o olhar e a fotografia.

Das reflexões de Merleau-Ponty, retiramos o conceito básico do que ele entende por fenomenologia. Contudo, como não se trata de trabalho filosófico no sentido específico de produção de conhecimento, limitamo-nos a noção de *essencialidade*, visando sempre um sentido de reversibilidade, coextensividade que, ao longo do texto do autor, parece pontuar suas reflexões filosóficas.

No prefácio de sua obra “*Fenomenologia da percepção*” Merleau-Ponty (1999) interroga sobre o que é a fenomenologia. Ressalta que pode parecer estranho que, mesmo depois de tanto tempo após os trabalhos de Husserl, ainda haja necessidade das formulações definidoras. Para o filósofo, a questão ainda não está resolvida. Mesmo assim, Merleau-Ponty define a fenomenologia como sendo **“o estudo das essências, e todos os problemas, segundo ela, resumem-se em definir essências: a essência da percepção, a essência da consciência, por exemplo. Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, e não pensa que se possa compreender o homem e o mundo de outra maneira senão a partir de sua “facticidade”.** (MERLEAU-PONTY, M. 1999 ; 01).

A definição de Merleau-Ponty é relevante como forma de compreensão inicial sobre o fenômeno do olhar, cuja essencialidade nos interroga e que se manifesta, cotidianamente, no ato de dirigir-se para um determinado tipo de fotografia, onde a principal representação é a morte do outro.

Repor as essências na existência.

Em sua formulação definidora, essência é a constituição da natureza das coisas e, pôr ou repor essa constituição no olhar, ou seja, a sua essencialidade, sua substancialidade, na existência, é deslizar para reflexões sobre o conhecimento, o tempo, o espaço, o outro, as representações, a linguagem e a morte; focos de nossa etnografia. A

fenomenologia ao propor o entendimento da essencialidade das coisas na existência, na compreensão do homem e de sua relação com o mundo, através da “fé perceptiva”, configura-se como teoria que nos incita a pensar a coexistência e a coextensividade, enfim, o entrelaçamento entre o intersubjetivo (o olhar, as falas, o imaginário, o simbólico, o contexto, a foto e o morto), e a compreensão objetiva (as percepções, os ditos, discursos, produção de sentidos e interpretações).

É do próprio Merleau-Ponty a relevância dada à fenomenologia quando nos diz que: **“a aquisição mais importante da fenomenologia foi sem dúvida ter unido o extremo subjetivismo ao extremo objetivismo em sua noção do mundo ou da racionalidade”**. (MERLEAU-PONTY, M. 1999: 18).

Pensamento que recebe em Monique Augras um outro destaque esclarecedor sobre essa noção de reciprocidade, de coextensividade buscado pelo método da fenomenologia, quando ela, em um longo trecho, nos diz que **“O mundo fenomenológico não é o ser puro, mas sim o significado que transparece na interação de minhas experiências e das experiências alheias, pela engrenagem de umas com as outras, e portanto inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que chegam à unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência alheia na minha”**. (AUGRAS, M. 1986 : 18).

Para nosso trabalho, o termo “reversibilidade” é uma palavra fundamental e é o sentido do movimento que buscamos encontrar entre o olhar e a fotografia como tela projetiva onde se espelham uma “realidade” carregada de horror, sangue e morte.

A noção de reversibilidade assume uma especificidade particular em nosso trabalho, pois o olhar intencional do leitor e as fotos de mortes violentas criam uma

dinâmica de entrelaçamento entre o que olha e o que é olhado (a fotografia do morto), convergindo para significados e significações sobre a existência e a morte.

Contudo, são as fecundas contribuições do filósofo francês Gaston Bachelard e as teorias do antropólogo Gilbert Durand que tomamos como as principais referências teóricas para nos situarmos numa perspectiva onde a fenomenologia é concebida de forma diferenciada, pois eles estruturam suas idéias a partir do imaginário e do simbólico, afastando-se das concepções formuladas por hermenêuticas redutoras, deterministas e situadas no binômio causa/efeito. Portanto, *é a partir do imaginário e do simbólico que nos colocamos para compreender o olhar* em suas manifestações e criações de sentidos, dados na coextensividade e coexistência do trabalho de campo.

É em sua obra “*A Poética do Espaço*” (1988), que Gaston Bachelard nos fala de sua compreensão sobre a fenomenologia, e é a partir do que ele estabelece como reflexão que estruturamos as construções sobre o olhar enquanto fenômeno.

Bachelard trata da fenomenologia da imagem poética em uma perspectiva de um Novo Espírito Científico, estabelecendo para tanto que todo o conhecimento teórico dos filósofos, assim como todo racionalismo das ciências torna-se ineficaz quando nos propomos a conhecer uma filosofia da poesia. Mesmo que não tenha nada de poético numa fotografia de morte violenta, recortamos as concepções da fenomenologia bachelardiana para compreender essa nossa “ocularidade ocidental” que é fonte de apreensão para o imaginário.

Para Bachelard o ato poético não tem passado ao longo do qual possamos acompanhar sua preparação e advento. Para uma compreensão total da imagem é preciso que estejamos presentes à imagem no minuto da imagem. Não há relação causal entre uma imagem poética nova e um arquétipo adormecido no inconsciente. Ao contrário, é na

repercussão que a imagem poética desperta no ser que podemos compreender sua fenomenologia, ou seja, **“para esclarecer filosoficamente o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge da consciência como um produto direto do coração, da alma, do ser do homem tomado em sua atualidade”**. (BACHELARD, G. 1978 : 184).

Para o filósofo francês, tudo o que é humano no homem é *logos* e a imagem não é um objeto, como a tratam os psicanalistas, mas um elemento de intersubjetividade e de criatividade do ser falante e **“isolar esse valor de origem de diversas imagens poéticas deve ser o objetivo, num estudo da imaginação, de uma fenomenologia da imaginação poética”**. (idem : 188).

Em uma ousada síntese nos arriscamos a dizer que a fenomenologia, em Bachelard, é compreendida como o estudo da forma como os objetos se doam, como eles se apresentam à consciência, e cuja concepção de homem é a de que é um ser sensível, afetivo e valorativo. Adotamos para essa etnografia, a concepção bachelardiana porque acreditamos que é na coextensividade entre o olhar do leitor-espectador e o objeto dado (a foto espetáculo da morte) que podemos captar o imaginário aberto para manifestações de narrativas criadoras, julgamentos, fantasias e projeções.

Discípulo de Bachelard, Gilbert Durand adota a concepção de fenomenologia do filósofo francês, assim como os estudos de Carl G. Jung e seu conceito de inconsciente coletivo, memória das experiências da humanidade; a compreensão do homem como animal simbólico, do filósofo Ernst Cassirer, e os estudos de Mircea Eliade, pesquisador do pensamento mítico, para fundamentar sua defesa intransigente da “louca da casa”, a imaginação, que, no ocidente, foi submetida a uma tradição de desvalorização. A

partir desses referenciais, Durand estabelece sua teoria do imaginário e não do simbolismo, pois o imaginário se expressa através do simbólico.

A sua obra *“As estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução à arquetipologia geral”* (2001) é a principal fonte teórica para o estudo e a compreensão de nosso trabalho etnográfico e, também, onde fomos olhar outros significados “velados” para o fenômeno do olhar.

Na introdução da obra citada acima, Gilbert Durand elabora uma significativa análise aos trabalhos que buscaram refletir sobre a imagem e o imaginário, a exemplo dos trabalhos de Bergson e Sartre, e aponta as visões redutoras contidas nos trabalhos dos dois teóricos. Para ele, a contribuição de Bergson, apesar das críticas ao associacionismo, não libertou a imagem de seu papel dependente da psicologia, reduzindo-a à memória. Com relação a Sartre, houve uma incapacidade de apreender o papel geral da obra de arte e do seu suporte imaginário, reduzindo a imagem à “consciência de”. Por outro lado, fala das hermenêuticas instauradoras da imagem e da imaginação, que perceberam no símbolo constitutivo da imagem, uma homogeneidade entre o significado e o significante, num dinamismo organizador e que diferencia a imagem do arbitrário do signo. Assim, Jung observou os arquétipos, que são imagens universais e que determinam, inconscientemente, o pensamento. Piaget apontou a coerência funcional do pensamento simbólico e do conceitual, mostrando que há unidade nas formas da representação. Bachelard apresentou sua concepção geral do simbolismo imaginário sobre duas bases: a imaginação é um dinamismo organizador e esse dinamismo é fator de homogeneidade na representação.

A partir dessas explanações, e defendendo as teorias instauradoras, Durand estabelece sua noção de símbolo, diferenciando-o do conceito semiológico, pois o símbolo **“possui algo mais que um sentido artificialmente dado e detém um essencial e**

espontâneo poder de repercussão” (DURAND, G. 2001 : 31); e coloca-se, para estudar os arquétipos fundamentais da imaginação humana, a partir de uma perspectiva simbólica. Rejeita as motivações sociológicas ou psicanalíticas para o estudo do simbolismo, pois reduzem o processo motivador do simbólico a um sistema de elementos exteriores à consciência e exclusivo das pulsões, da censura ou do recalçamento.

Durand propõe, então, que o estudo *in concreto* do imaginário e do simbólico se dê através da antropologia. Para tanto ele instaura o conceito de ***trajeto antropológico*** e o define como: **“a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social”**. (idem : 41). Com esse conceito de *trajeto antropológico*, Durand sustenta que podemos partir, indistintamente, da cultura ou do psicológico, uma vez que o essencial da representação e do simbólico está contido entre os dois marcos reversíveis.

Esse sentido de reversibilidade, de coextensividade, contido no *trajeto antropológico* durandiano recebe uma contextualização e uma significação especial, porque define exatamente a intencionalidade de nossa reflexão. Apropriamo-nos do conceito como meio e caminho para compreender a fenomenologia do olhar, pois há uma incessante troca imaginária entre a pulsão subjetiva (a intencionalidade do olhar) e as intimações (fotografias) que emanam do meio social que, no contexto local da etnografia, é marcado pela violência urbana, pela banalização e espetacularização midiática da morte. Principalmente quando entendemos que **“cada imagem, seja ela mítica, literária, visual, se forma em torno de uma orientação fundamental que se compõe dos sentimentos próprios de uma cultura, assim como de toda a experiência individual e coletiva”**. (PITTA, D. 1995 : 17).

Como delimitação dos eixos desse trajeto antropológico, Durand nos fala no método de convergência, que é pragmático e relativista, e que tende a mostrar vastas constelações de imagens que parecem estruturadas por um certo isomorfismo de símbolos convergentes. A convergência não sendo analogia. Essa última opera pelo reconhecimento de semelhanças; aquela encontra constelações de imagens semelhantes termo a termo em domínios diferentes de pensamento. A convergência se faz por homologia.

É no âmbito do domínio psicológico que será necessário descobrir os grandes eixos para a classificação satisfatória das constelações simbólicas. São as “imagens motrizes” que serão o ponto de partida e Durand recorre à reflexologia de Betcherev e seus estudos sobre as dominantes reflexas, compreendidas como os mais primitivos conjuntos sensório-motores.

Betcherev descobriu duas dominantes fundamentais para a criança: a primeira são as dominantes vertical e horizontal e, a segunda, a dominante de nutrição, que se manifesta na sucção dos lábios e na orientação dos movimentos da cabeça. Haveria, ainda, uma terceira dominante que seria a sexual. Durand admite as três dominantes reflexas como **“malhas intermediárias entre os reflexos simples e os reflexos associados, como matrizes sensório-motores nas quais as representações vão naturalmente integrar-se, sobretudo se certos esquemas (schémes) perceptivos vêm enquadrar e assimilar-se aos esquemas (schémes) motores primitivos, se as dominantes posturais, de engolimento ou rítmicas se encontram em concordância com os dados de certas experiências perceptivas. É a este nível que os grandes símbolos vão se formar, por uma dupla motivação que lhes vai dar esse aspecto imperativo de sobrederminação tão característico”**. (DURAND, G. 2001 : 51).

Para compreender como os símbolos convergem, ou seja, se organizam, Gilbert Durand estabelece o vocabulário com o qual trabalha. Assim, nos fala em *schème*, *arquétipo*, *mito*, *estrutura e regime*.

O *schème* é uma generalização dinâmica e afetiva da imagem. Constitui a factividade e a não-substantividade geral do imaginário. É anterior à imagem. Faz uma junção entre os gestos inconsciente da sensório-motricidade, entre as dominantes reflexas e as representações. Exemplos desse conceito nos são dados por Danielle Rocha Pitta: “**à verticalidade da postura humana, correspondem dois schèmes: o da subida e o da divisão (visual ou manual); ao gesto de engolir, correspondem os schèmes da descida (percurso dos alimentos) e o do aconchego na intimidade (o primeiro alimento do homem sendo o leite materno, a amamentação)**”. (PITTA, D. 1995: 11).

Arquétipo é a substantificação do schème, sua representação. É intermediário entre o schème subjetivo e as imagens oferecidas pelo meio ambiente. Para Jung esta é a zona “matricial” da idéia. A imagem como primeira, como ponto de junção entre o imaginário e os processos racionais. Por exemplo: “**o schème da subida vai ser representado pelos arquétipos (imagens universais) do chefe, do alto**”. (Idem, ibidem).

O *Mito* é um sistema de símbolos, arquétipos e schèmes. Sistema dinâmico que tende a compor-se em narrativa, em história, como nas mitologias.

Por *regime*, Durand entende o agrupamento de estruturas vizinhas, de forma transformável, que desempenha um papel de protocolo motivador para todo agrupamento de imagens e susceptível, ela própria, de se agrupar numa estrutura mais geral a que se chama de regime.

Quando da classificação das imagens, surgem dois grandes grupos que se definem por seus significados mais fundamentais e Durand nos fala dos regimes das

imagens: um regime diurno e um noturno que abrigariam, a partir das constelações por isomorfismo, as estruturas, que se formam no imaginário.

Nos limitaremos a detalhar o regime diurno, a estrutura heróica, os símbolos espetaculares e os diaréticos, que pertencem ao referido regime, pois é paradigmático para nossas análises, e citaremos, resumidamente, o regime noturno e suas estruturas. Contudo, faz-se necessário esclarecermos que são estas estruturas que dão respostas ao tema fundamental do homem (a mortalidade), assim como suas angústias diante da morte, e que se **“expressam através das imagens relativas ao tempo”**. (idem : 17).

III – As fotografias e as faces do tempo.

Nas aulas sobre sistemas simbólicos, ministradas pela professora Danielle Pitta, do Programa de Pós-Graduação de Universidade Federal de Pernambuco, aprendemos que a angústia diante do tempo é expressa por símbolos que se dividem em três grandes temas: os teriomorfos, os nictomorfos e os catamorfos. Contudo, **“para falar da dimensão simbólica é necessário ter em mente que o símbolo se caracteriza pela sua ambigüidade e pelo sem fim de seus significados”**. (idem : 19).

Os símbolos teriomorfos são os ligados à animalidade angustiante sob várias formas, a exemplo da movimentação agitada das formigas no formigueiro ou das moscas em torno de alimentos em decomposição, como nos corpos achados em adiantado estado de putrefação e fotografados pela Folha, e que remete ao arquétipo do caos.

Os símbolos nictomorfos são os que se ligam à escuridão, e subdividem-se em: situação de trevas e a água escura. Na situação de trevas, **“seja provocada como é o caso do “choque negro” do Rorschach (teste projetivo em psicologia), seja natural**

como na cegueira. No folclore, a hora final do dia, ou a meia-noite, são consideradas muito perigosas: “é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apossam dos corpos e das almas”. (idem : 20). É nessa situação de trevas, nas altas horas da noite, que acontecem a maioria dos crimes violentos que são estampados em fotografias pelo jornal Folha de Pernambuco, conforme veremos mais adiante. Quanto ao simbolismo da água escura, Danielle Pitta nos diz que é a água “triste, aquela do rio que passa para nunca mais voltar; a água estagnada, convite ao suicídio, cujo fundo esconde entidades maléficas” (idem : 21). Também nos remete ao sangue menstrual, que escorre e está ligado ao impuro. O sangue que tem significações diversas em nossa cultura é o elemento de maior redundância nas fotografias que são veiculadas no Folha de Pernambuco. Sangue que aparece nas fotos de forma tenebrosa, pois banha o assassinado ou escorre pelo chão.

Os símbolos catamorfos estão ligados à experiência da queda e “tem a ver com o medo, a dor, a vertigem, o castigo (Ícaro). Mas a queda freqüentemente é uma queda moral (pelo menos no ocidente) e tem então a ver com a carne, o ventre digestivo e o ventre sexual e daí, com o intestino, o esgoto, o labirinto. Cai-se no abismo, e o abismo pode ser tentação”. (idem, ibidem). A percepção da morte, como resultado da queda moral, é muito comum nas falas dos entrevistados, ou seja, ao olhar o morto nas fotografias, é corriqueira a percepção de que a queda (morte) é o “pagamento” final por se ter metido “com coisas erradas”. O simbolismo catamorfo foi muito comum nas leituras que conseguimos apreender durante o trabalho de campo, a exemplo de uma entrevistada que nos disse:

“É. Pode ver. A maioria dessas mortes assim, são de pessoas que já foram presas, já fizeram alguma coisa”. (Mulher, 38 anos).

Estas seriam as imagens do tempo negativo, o tempo de morte. **“Mas diante deste, o negativo, segundo Gilbert Durand, só existem três soluções possíveis para sobreviver: pegar as armas e destruir o monstro (a morte), criar um universo harmonioso no qual ela não possa entrar ou ter uma visão cíclica do tempo no qual toda morte é renascimento”.** (idem : 22).

I. I.II – *O olhar, a fotografia e o regime diurno do imaginário.*

Aos símbolos e arquétipos das faces do tempo, valorados negativamente, opõem-se o simbolismo da fuga diante do tempo e da vitória sobre o destino e a morte, abrigados no regime diurno, sua estrutura heróica e seus símbolos de ascensão, símbolos espetaculares e os símbolos diairéticos.

Ao regime diurno correspondem às visões de mundo dividido em opostos: inferno / céu, vida / morte, alto / baixo, limpo / sujo, “os do bem” de um lado e “os do mal” de outro; como nas percepções sobre as “almas sebosas” que discutiremos mais adiante. **“Ligado à verticalidade do ser humano, este regime é o das matérias luminosas, visuais e das técnicas de separação, de purificação, das quais as armas, flexa e gládio, são símbolos freqüentes. Trata-se aqui de dividir, de separar e de lutar”.** (idem : ibidem). O regime diurno se define pela antítese, pela presença da luz que possibilita as distinções e parece ser o que caracteriza o fenômeno de olhar fotografias de mortes violentas, objeto de nossa pesquisa.

Pertencente ao regime diurno, a estrutura heróica representa a vitória pelas armas, pela luta sobre a morte e pelo combate aos “representantes do mal”. É uma outra

característica presente nas matérias e fotografias do jornal Folha de Pernambuco e nas falas dos entrevistados, como essas:

“(...) Governo não faz nada. Fazer ele faz, né? Agora não está vencendo porque está demais. Ela está fazendo a parte dele, mas está demais. Enquanto ela está cuidando dessa área, já tem outra área pegando fogo. É o fim do mundo. Num tem na bíblia? Haverá guerra”. (Homem, 48 anos).

“(...) Se estão mostrando aqui (aponta as fotos), é porque tão mostrando como está a violência, que significa a violência, como esta combatendo também, né? Parece que existe combate, pessoas presas, que a polícia também age. Agora, não é o suficiente para combater toda à violência que gera dentro do Estado”. (Homem, 37 anos).

“(...) Veja e, se reconhecer algum deles, que entregue à polícia. (...) porque tem fotos publicadas e que eles estão soltos por aí (...) e que as pessoas reconheça e divulgue e diga para o 190, e ligue pra polícia chamando”. (Homem, 64 anos).

“Agora, eu não falo assim, crimino, tarado essas coisas. Tem mais é que sair mesmo na Folha pra pessoa ver a cara de tarado, de ladrão, de bandido, mas, negócio de morte assim, não concordaria não. Não concordo não”. (Mulher, 28 anos).

“A violência, que em Pernambuco, está crescendo a cada dia mais. Os nossos governantes estão se esquecendo de trabalhar para combater a violência. Combater o motivo da violência, não combater à violência”. (Homem, 43 anos).

Três grandes constelações de imagens ligam-se à estrutura heróica e começaremos por citar os símbolos de ascensão. Assim, a verticalidade, a asa e o angelismo, a soberania uraniana e o chefe são simbolismo de elevação. Os rituais de subida, como as do Morro da Conceição, escadarias da Penha dentre outros, são simbolismos de ascensão. Para o simbolismo da asa temos **“a desanimalização do pássaro pela asa: o**

animal biológico é totalmente esquecido para se transformar fundamentalmente na sua função, voar. Neste contexto a pomba significa a paz, a águia a soberania pelo poder do vôo; a asa é vontade de transcendência". (idem : 23). Elevação, poder, gigantismo e potência são sinônimos no campo simbólico, e o rei, o sol, o pai, são arquétipos da soberania uraniana. Por último, o chefe participa dos mesmo significados. O "cabeça" como sinônimo de chefe, não nos deixa suspeita. A significação simbólica da cabeça será retomada mais adiante, pois também faz parte de nossa interpretação quando percebemos que, em sua maioria, os tiros que vitimizam as pessoas fotografadas pela Folha de Pernambuco, são disparados na cabeça.

Como os símbolos de ascensão, os símbolos espetaculares fazem parte da estrutura heróica do imaginário e, neste caso, temos a luz e o sol, o olho e o verbo. O **"isomorfismo entre céu e luminoso; pureza celeste e brancura; o dourado e o azulado; o sol nascente (adoração do sol); as divindades solares (o oriente); a coroa e a auréola (solaridade da espiritualidade)"**. (idem : 24), são símbolos espetaculares ligados a luz e ao sol. Já para o olho e o verbo, acreditamos que o tópico relativo ao olhar, apresentado em seguida, é suficiente para ilustrar o isomorfismo desse simbolismo espetacular.

Também fazendo parte da estrutura heróica, temos os símbolos diairéticos, que tratam da separação entre o bem e o mal, e as armas são os principais elementos: sejam pelas armas do herói, símbolos de poder e potência; sejam pelas armas espirituais, como no batismo e nas purificações, quando se separa o sagrado do profano.

Oposto ao regime diurno, o regime noturno encobre às visões de mundo a partir da junção, complementaridade e harmonização de opostos. Este regime abriga duas estruturas do imaginário, que são: a estrutura mística e a estrutura sintética. **"Neste regime, a queda heróica é transformada em descida e o abismo em taça. Não se trata mais de**

ascensão em busca do poder, mas de descida interior em busca do conhecimento”.

(Idem : 26).

Além de ser a nossa principal referência teórica, Gilbert Durand é o responsável pelo estabelecimento de uma metodologia especial de análise e interpretação, composta da mitocrítica e da mitanálise, que fizemos uso no final deste trabalho.

I.II – *A Politomia do Olhar.*

“Tem uns que olham as revistas, mas 80% é somente nessas coisas (fotos). Às vezes eu digo assim: mas numa calamidade dessas tem gente que pára até de trabalhar, perde o trabalho, perde a hora, para ficar olhando”. (Homem, 57 anos).

Ver para Crer.

A “fé perceptiva” de que nos fala Maurice Merleau-Ponty, parece que de fato governa não só o homem e suas produções de conhecimento, mas lhe assegura a crença no mundo posto diante de si e essa fé parece ser, a princípio, a intencionalidade do olhar dos leitores sobre as fotografias de mortes de homens e mulheres vitimados pela violência urbana recifense.

Mundo posto no “fora”, de onde o olhar retira percepções, concepções, representações de coisas, “verdades”, espantos, crenças, o real do culturalmente visto e nominado; transportando tudo para um “mundo” dentro do olho.

O olhar é o marco inicial de nossa etnografia que, desde seu início, foi marcada pela constatação do fenômeno para o qual voltamos nosso interesse de pesquisa, ou seja, “ver para crer” parece que se concretiza nas grandes aglomerações em torno das fotografias de mortes violentas e sangrentas que diariamente são veiculadas no jornal Folha

de Pernambuco. Um jornal que, desde sua fundação em 03 de abril de 1998, tem como uma das caracterizações mais óbvias a primazia por uma galeria expositiva que retrata de assassinatos a castrações. O olhar e sua intencionalidade foram tomados como as principais interrogações da pesquisa. Uma interrogação que não se limita apenas ao fenômeno especular, mas, também, aos significados e interpretações que poderiam se constituir na coextensividade entre o olhar espectador e as fotografias onde o outro é dado, freqüentemente, como elemento do espetáculo da morte. Morte que é, para uma grande maioria da população, percebida como banalizada nos dias atuais e, no caso específico das que são veiculadas pelo jornal Folha de Pernambuco, parecem redimensionar essa percepção porque

“isso aqui é um negócio dramático, uma cena triste uma pessoa morrer desse jeito assim: com a cabeça cheia de sangue, no meio da rua. Uma foto de R\$1,00, saindo exclusivo para todo mundo ver. (...) Por um real tem gente que compra para ver, com a licença da palavra, a desgraça dos outros, entendeu? Quer dizer que essa pessoa que está aqui (fotografia), não está valendo nada. Um real para todo mundo ver uma situação dessa aí (aponta a fotografia). O ser humano hoje não vale nada. Porque uma foto dessa, exposta assim... Talvez ela nem seja uma má pessoa. Talvez tenha sido uma ótima pessoa, ninguém sabe. Acho que o ricão não sai numa foto dessa, numa situação dessa. Quando é um pobre coitado, fica ao dispor da população a um real. O senhor vê, quando é um policial que leva um tiro e morre no local, na hora eles mesmos pegam e levam a um posto policial ou socorro. Na hora! E um da gente, não! A gente fica exposto no meio da rua. Um vem e dá um chute, outro vem e empurra. Um outro tira foto, entendeu? Isso quer dizer que hoje não está valendo mais nada. Essa pessoa da foto, ninguém sabe o passado dela como foi. Olha aí: não tem definição um negócio desses”. (Homem, 46 anos).

Compreender os significados dessa relação especular e, necessariamente, subjetiva e produtora de sentidos foi nosso ponto de partida, buscando ater-nos a

hermenêuticas que não reduzissem o fenômeno do olhar à mera categoria de sintoma ou elemento do cientificismo explicativo da racionalidade da ciência.

Se começamos por nos interrogar sobre a intencionalidade de um olhar que se volta para fotografias de mortes violentas, o que em si já se configurava como prenúncio de uma interpretação, as perguntas que precederam ao estudo e à investigação foram: o que é o olhar ou sua fenomenologia e, como fenômeno perceptivo e produtor de sentidos e constatações de “realidades”, quais seriam suas implicações e intencionalidades?

Encontramos no texto de Alfredo Bosi, *“Fenomenologia do Olhar”* (1988), uma significativa contribuição para nosso trabalho, principalmente, quando o autor sustenta que **“a fenomenologia não é um tribunal implacável que se arroga o direito de “desmascarar”, a todo momento, as razões do coração; ela desejaria, antes, compreendê-las. O que é “puro” e o que é “impuro” no interesse, no empenho, na paixão com que o olhar fita as pessoas e as coisas num processo labiríntico onde se enlaçam amor e percepção, medo e conhecimento? A hermenêutica da linguagem cotidiana, com seus símbolos e figuras e suas alianças de ver e sentir, me parece um dos caminhos para perfazer esse exercício de compreensão”**. (BOSI, A. 1988, p. 79) (grifos nosso). E foi no trabalho de campo, na coextensividade entre o olhar, as fotografias e as expressividades das linguagens dos leitores do jornal Folha de Pernambuco, que buscamos captar os significados para o olhar voltado para fotografias da violência.

Partimos do pressuposto de que o olhar abriga sempre uma intencionalidade, onde a percepção, “esse espontâneo olhar-avaliar-compreender”¹, dos atos humanos e os

¹ - Essa definição de “percepção” nos é dada por Fayga Ostrower que entende que a palavra já conota compreensão e “o quanto os processos de percepção se interligam com os próprios processos de criação. O ser humano é por natureza um ser criativo. No ato de perceber, ele tenta interpretar e, nesse interpretar, já começa a criar. Não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo criação”. (1988, p. 167)

processos de reconhecimento e identificação com o outro e com o mundo são carregados de significações. Intencionalidades que, como nas falas dos entrevistados, se manifestam em

“Curiosidade do público, que pára pra olhar”. (Homem, 22 anos).

“Lembrar desgraça no meio do mundo”. (Homem, 63 anos).

“As pessoas observam e passam, às vezes não estão nem com tempo, mas param para observar, para ver se são pessoas conhecidas. Se são pessoas do seu círculo de amizade, são vizinhos, entendeu? Vizinhos que, às vezes, tem algum problema, alguma discussão ou desentendimento com eles”. (Mulher. Não revelou idade).

“(…) para que as pessoas veja, porque tem fotos publicadas que eles estão soltos por aí, que as pessoas conheça, reconheça e divulgue e diga pra o 190 e ligue pra polícia chamando”. (Homem, 64 anos).

“Pode ser um familiar meu, um colega, alguma pessoa que eu conheça também. Aí, eu gosto de parar para ver a Folha”. (Homem, 32 anos).

“De vez em quando eu gosto de ver. Vim ver porque isso aqui aconteceu lá no Curado. É perto da casa de minha cunhada. Aí, ontem, eu estava lá e vi quando passou na TV e agora estou vendo no jornal. Ontem a menina me disse que foi lá perto da casa dela. Aí ela disse onde é. Perto do colégio. Eu sei onde é, mais ou menos, o colégio”. (Mulher, 38 anos).

Olhar é um dirigir a mente para abarcar as manifestações do visível e, também, um dos elementos fundantes do processo imaginário quando, a partir desse contato, dá sentido de existência e recriação à vida, cria conhecimento, significados e imagens.

A intencionalidade do olhar funda o vínculo entre a percepção visual e os estímulos captados pelos outros órgãos dos sentidos, onde o tato complementa e sustenta a fé perceptiva, fundamentando uma fenomenologia da corporeidade, uma vez que o olhar não está isolado enquanto sensibilidade e motricidade.

Morada do olhar, o olho é um dos órgãos dos sentidos e adquire uma grande significação e importância na cultura ocidental e pode, muitas vezes, assumir uma prevalência sobre a totalidade corporal; como parece apontar a fala de um dos entrevistados que, ao ser perguntado se lembrava de alguma fotografia veiculada que o tivesse marcado, ele fala sobre um assassinato a facadas, onde o morto é mostrado com um punhal enterrado no olho esquerdo:

“rapaz, foi uma que o cara cravou, cravou....que o cara cravou um punhal no olho do cara. Éita! Aquela foi f... . Aquela foi demais. Mexeu com tudo. Mexeu. É como eu estou dizendo a você. Mexeu, sei lá, com todos os sentidos do cara. O cara vê um negócio daqueles?”. (Homem, 36 anos).

E quando perguntado o que significava o olho, ele continua:

“(...) é mais importante o olho de que um braço, uma perna; que você tá vendo, você tem a visão. Se você perde um braço, você tem o outro. Se você perde uma perna, tem a outra. E os olhos, que é a visão geral de tudo?”. (Idem).

As percepções captadas pelo olhar, principalmente quando da surpresa, manifestam-se em sensações corporais, a exemplo do “choque”:

“O choque é uma surpresa, não é mesmo?(...) Foram duas coisas que estremeceem a pessoa: foi uma foto que eu vi na Folha mesmo: o cara cortou a cabeça do outro e os membros (órgãos genitais), e abriu a barriga dele e botou na barriga. Quando eu li, que eu vi....Chega estremece a pessoa. (...) Impacto. Tem foto que ela (Folha) bota aqui que dá. Teve

outra que o cara matou outro com um machado. Meteu na cabeça do cara”. (Homem, 43 anos).

“(…) porque a gente não tinha aquele choque, aquele impacto de ver essas fotos. Mas é bom. Para mim é indiferente, como te disse no começo. Tanto faz como tanto fez; que eu já estou acostumado. Eu trabalho com jornal. Pra mim, eu olho, leio, vejo”. (Homem, 41 anos).

E, às vezes, o choque pode desencadear aversão, repugnância:

“Quando eu olhei a foto do cara, eu fui olhar outra coisa e, sem querer, me deparei com a foto e tive ânsia de vômito. Por incrível que pareça, eu fiquei. Então é por isso que eu acho que não deveria ser colocada”. (Mulher. Não revelou idade).

Pensar sobre a importância e a essencialidade do olhar na existência é, de imediato, sondar as formulações de significado e de significações que o ato implica sobre as percepções de vida e morte, dia e noite, o bem e o mal. Opostos que recebem, respectivamente, comparações com a luz e as trevas: estar vivo é estar e ver a luz, vir à luz, dar à luz. Morrer é entrar nas trevas, ficar nas trevas, virar as costas para a luz. E, coerente com o percurso, o olhar que **“vê o nascer para a luz contempla também o mergulhar na treva. Antropologia e cosmologia influem-se reciprocamente. Mundo sem telos, vida sem sentido. Só a morte não morre nesse perpétuo ciclo de nascimento e destruição”**. (BOSI, A. 1988 : 68).

O olhar abrigaria uma divisão entre um olhar receptivo, bastando estar aberto diante do mundo para receber uma imensidão de estímulos visuais, e um outro que teria uma dinâmica mais ativa quando procura, mede, define, separa, interpreta, enfim, quando resulta no pensar e, pensando, julga. A nossa tão conhecida advertência “abra os olhos!”, guarda essa conotação de um olhar ativo que se volta para estar mais atento, mais

vigilante, observador de possíveis perigos, erros, enganos, falta de limites ou mesmo de um voltar-se para uma auto-análise.

Nesse sentido, ver-por-ver não seria o mesmo que ver-depois-de-olhar. Neste último, o olhar é pleno de significações onde o olho capta as coisas do mundo a partir da luz, da vontade e da intencionalidade. Para Sérgio Cardoso haveria, de início, uma diferenciação entre o olhar e o ver. O olhar **“prescruta e investiga, indaga a partir e para além do visto, e parece originar-se sempre da necessidade de “ver de novo” (ou ver o novo), como intento de “olhar bem”. Por isso é sempre direcionado e atento, tenso e alerta no seu impulso inquiridor (..) Logo, portanto, reservamos – é o que fazemos habitualmente – um para a visão involuntária, e outro para o ver deliberado, premeditado ou simplesmente intencional. O olhar pensa; é a visão feita interrogação.”** (CARDOSO, S. 1988 : 349).

Olhar é abrir os olhos com interesse para esse imenso espetáculo que é o mundo, descortinado pela ação da luz que incide sobre os corpos e desnuda suas formas, cores, tamanho e mistérios, dando ao ser humano a noção de vida, presença e pertença no mundo. Figurando na percepção, na formulação do conhecimento, na elaboração de sentidos, na análise, na distinção, no reconhecimento, na sondagem quando viaja para fora do corpo e passeia por entre as coisas do mundo; o olhar se torna depositário de significações: identifica quando vê; autentica a crença no que olha. O dito popular ***“Eu vi, com estes olhos que a terra há de comer”***, parece sintetizar as crenças e certezas do vidente, pois

“o ser humano só acredita naquilo que ele vê. Não naquilo que está escrito. Isso não é em só foto não, é em Y e X coisas. Eu posso dar um exemplo: se eu pego uma “tulha” de barro e faço uma imagem qualquer e boto ali, e digo que essa imagem causou um milagre, o povo vai passar a creditar e

crer. Porque está vendo. Mas se eu disser que só Jesus Cristo salva, muitos não vão acreditar, entendeu? O povo é curioso. Acredita mais naquilo que ele vê". (Homem, 43 anos).

O vínculo entre olhar, conhecimento e teoria é dado por Marilena Chauí quando nos convida a examinar as palavras “em estado de dicionário” e apresenta uma longa reflexão sobre a origem dos termos implicados no olhar. Começa por chamar a atenção para uma ampla gama de sentido que vai de *pháos* (luz, luz dos astros, luz do dia, luz dos olhos, vir à luz) até *phainómenos* (visivelmente, manifestamente, claramente), donde virão o fenômeno e seu estudo: a fenomenologia. Entre o olhar e a teoria do conhecimento há estreita ligação, pois **“théoria, ação de ver e contemplar nasce de théorein, contemplar, examinar, observar, meditar, quando nos voltamos para o théorema: o que se pode contemplar, regra, espetáculo e preceito, visto pelo théoros, o espectador”**. (CHAUÍ, M. 1988 : 34).

O olhar atesta, na identificação, a distinção do sujeito na forma de tomar conhecimento de si e do outro. A dinâmica do olhar/ ser olhado, oblitera um dos primeiros elementos da tomada de consciência da individualidade, uma vez que é no olhar do outro que reconheço um “não eu”, um “outro”, um “diferente”. Uma distinção enquanto identidade, mas um mesmo enquanto alteridade; mesmo que essa alteridade determine o “estranho” de mim.

A percepção do outro implica uma certa intencionalidade onde o olhar é carregado de significados: pode ser intenso quando analisa e observa; irônico quando destitui ou questiona um saber através do deboche; agressivo como na intolerância frente às diferenças; dissimulado como no embusteiro; sedutor quando da paixão ou na atuação do malandro; suspeito como nos policiais; invasor quando penetra a privacidade alheia; agudo

quando interroga; encantado quando da ternura; curioso como no conhecimento; triste quando da ausência; desejoso como no erotismo; reverente como no ritual e no contato com o sagrado; nefasto como no olhar da inveja. Pode ser fusionado entre o prazer e a morte como no olhar mórbido porque o ser humano

“tem prazer em observar as coisas ruins, aquilo de mal que tá acontecendo. É meio difícil dizer, mas infelizmente é assim. Tem pessoas que, já está no ser humano de um modo geral, chegar e ver aquilo de ruim que tá acontecendo. As coisas ruins que tá acontecendo: a brutalidade, a morte, a violência. Eu acho que é o prazer do ser humano. (...) Talvez não tenha prazer em cometer, mas tenha prazer em ver. Parece ser cruel, mas infelizmente é assim a vida real; e tá aí a violência” (Homem, 27 anos).

Contemplar, considerar, admirar. Para Alfredo Bosi **“O olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber o “real” fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de cuidar, zelar, guardar, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito: olhar por uma criança, olhar por um trabalho, olhar por um projeto. E, não por acaso, o italiano guardare e o francês regarder se traduzem precisamente por “olhar.””(BOSI, A. 1988 : 78).**

O ser humano pode “estar de olho”, “encarar”, “dar uma olhada”, “ficar de olho”, “não perder de vista”, “não perder o lance”, “não tirar os olhos”, “ficar atento”, “ficar ligado”, “abrir os olhos”, “trazer de olho”, “conceder um olhar”, “deitar um olhar” e “ver com bons” ou “maus olhos”. Linguagens da intencionalidade do olhar, antes de ser órgão do conhecimento.

Fonte desencadeadora de sentimentos, o olhar reflete-se no sensível quando, não querendo sofrer, evitamos o olhar-saber, pois **“o que os olhos não vêem, o coração**

não sente”. Contudo, “**o olhar conhece sentindo (desejando ou temendo) e sente conhecendo**” (Idem : 78) e, nesse sentido, olhar fotografias de mortes violentas

“é chocante. É ridículo demais. Acho que não poderia botar assim. Deveria botar uma coisa mais simples. Só botar a manchete e o que foi que aconteceu e pronto. (...)É melhor. A gente sofre menos. (e, quando vê, sofre mais) Porque é doloroso. A gente sabe que, sei lá, poderia ser com a gente ou com alguém da família da gente”. (Mulher, 43 anos).

“É meio constrangedor. (...) Chama a atenção da gente para olhar, mas é constrangedor.(...) Fazer só o relatório escrito, sem a foto, para não chocar muito o consciente das pessoas”. (Homem, 36 anos).

“(...) Muitas vezes eu só olho a foto porque me chama a atenção, mas que eu goste de olhar, eu não gosto. Às vezes eu choro. Eu acho, eu sinto muito mal disso aí. (...).Incomoda porque, mesmo que aconteceu, deveria ser...colocar uma faixa, uma faixa preta em cima do que tá mais... . Dói em vê que um ente querido de outra pessoa morreu(...)”. (Homem, 36 anos).

Por outro lado, temos outro dito popular que nos ensina que “**o pior cego é aquele que não quer enxergar**”, porque as coisas aí estão; visíveis como nos “*sinais do tempo*”, a exemplo dos próximos fragmentos de discursos, que retomaremos de forma completa noutro capítulo:

“(...) A realidade, as pessoas não estão enxergando. (...) Deus está mostrando. O que tem na palavra de Deus, no apocalipse?”. (Mulher, 27 anos).

“(...) Estamos caminhando para o fim. Porque a cada dia que passa, cada dia que passa as coisas estão se apresentando”. (Mulher, 35 anos).

“É o fim do mundo. E as pessoas mesmas estão dando fim. São as pessoas que estão procurando o mal para elas mesmas, porque não querem nada com Jesus”. (Mulher, 38 anos)

Comentando o provérbio acima, Marilena Chauí nos lembra que há um enlaçamento entre o olhar e à moral, pois se há seres a ver, não vê-los, ignorá-los, é má vontade. **“Eis porque, força realizadora e irrealizadora, o olhar sempre foi considerado perigoso: as filhas e a mulher de Ló, transformadas em estátuas de sal; Orfeu perdendo Eurídice; Narciso perdendo-se de si mesmo; Édipo cegando-se para ver o que, vidente, não podia enxergar; Perseu defendendo-se da Medusa forçando-a a olhar-se. Os índios, recusando espelhos, pois sabem que a imagem refletida é sua própria alma e que a perderão se nela e nele depositarem o olhar”.** (CHAUI, M. 1988 : 33).

Uma forma de não ver é fechar ou desviar os olhos. O olhar nega o caos, ou as imagens que assustam, quando se fecha ou é fechado pelas mãos diante do terrível, do medonho, do ameaçador. Um exemplo está contido numa das falas de um entrevistado que, comentando sobre as fotografias de mortes violentas, nos diz:

“Quando eu suporto olhar, eu olho. (...) Quando está demais eu tiro a vista e vou-me embora”. (Homem, 36 anos).

E esse “estar demais” é quando

“um cara que... esbagaçaram a cabeça dele com pedra...ficou os miolos saindo....aquilo eu não agüentei olhar. Eu saí”. (Idem).

Por outro lado, o olhar também se fecha diante da luz intensa, da experiência com o divino, o supremo, a exemplo dos devotos, quando de suas orações concentradas, ou

de Moisés, como dito no Êxodo, III, 6. Mas, se não nos é possível olhar nos olhos de Deus, o dele está em todas as partes, situações e em todas as horas e é preciso lembrar-se, sempre, dessa presença. Quantas súplicas e orações não contêm o pedido para que os olhos de Deus, ou de Jesus, intercedam pelos pecadores? Olhar onipotente e onisciente que tem uma grande significação na cultura religiosa, principalmente quando esse olhar é punitivo; e as exortações católicas e protestantes não nos deixam esquecer -. Um exemplo do poderoso olhar de Deus está em uma antiga canção infantil, que “embalava” e adormecia a criança sob o signo latente da observação, do medo e da perseguição:

“Cuidado olhinho no que vê.

Cuidado boquinha no que diz.

O Salvador no céu está olhando pra você

Cuidado olhinho no que vê”.

Olhar inquiridor e representativo da transcendência psicológica a que Freud nomeou como *superego*, a consciência moral. Durand nos lembra que o superego é, antes de tudo, o olho do pai e, mais tarde, o olho do rei, o olho de Deus, em virtude das ligações que a psicanálise constrói entre o Pai, a autoridade política e o imperativo moral. Cita a mitologia para confirmar o isomorfismo do olho, da visão e da transcendência divina: **“Varuna, deus urânico, é chamado *sashasrâka*, o que significa “com mil olhos”. (...)** **O Javé dos Salmos é aquele a quem nada pode ser escondido. Para os fueguinos, bushimanes, samoiedo e muitos outros povos o sol é considerado o olho de Deus. (...)** **Portanto, o isomorfismo do sol urânico e da visão suscita sempre intenções intelectuais, senão morais: a visão indutora de clarividência e sobretudo de retidão moral. Em óptica o raio luminoso é direto e direito em toda a acepção destes termos.**

A nitidez, a instantaneidade, a retidão da luz são como a soberana retidão moral”.

(DURAND, G. 2001 : 152 e 153).

Mas o olhar do homem também é poderoso, portador de forças invisíveis, mágicas, que pode trazer ou fazer o azar, como no olhar nefasto da inveja. Olhar que recebe um destaque especial na cultura ocidental, onde é concebido, somente, como sede do mau. Olhar bichento que tem significação de trazer o infortúnio para a vida daquele a quem é endereçado: olho de seca pimenta, olho gordo, comprido, olhão, olhar pidão, invejoso. Alfredo Bosi lembra que: **“A crença no mau olhado será talvez um dos universais antropológicos de todos os tempos. O mau olhado que seca as plantas e faz definharem as crianças mais belas expostas à inveja dos passantes e dos falsos”.** (BOSI, A. : 78)

De força onipotente, o olhar também é portador de desejos megalomaniacos, como em Ícaro, para quem não só bastaria voar, era preciso, também, chegar próximo ao sol, ou como o olho da mídia, que não só a “tudo” olha, mas é preciso fazer “olhar tudo”.

Como os olhos de Deus, o olhar poderoso e “onisciente” da mídia parece estar em “todos” os lugares, situações e horas, e faz ver, e ver somente, aquilo que foi, por um processo de uniformização, selecionado e apresentado como “*a realidade*”; ainda que tudo pareça espontâneo e real para a maioria dos olhares que assistem, de forma insuspeitada, a esse olhar que *faz-ver* o que *deve-ser-olhado*. O olhar da mídia redobrada o “*ver com os olhos que a terra há de comer*”, ou seja, a fé perceptiva, pois possibilita não somente ver “ao vivo”, no caso dos telejornais, mas *fazer-ver* quantas vezes for necessário ou se tenha vontade de ver de novo, como é o caso das gravações, reprises ou fotografias. Mesmo que sejam imagens da violência. Aliás, seria melhor dizermos, principalmente quando são imagens da violência, a exemplo de uma de nossas entrevistadas que, grávida e

mostrando-se contrária à exposição das fotografias do jornal Folha de Pernambuco, apesar de não deixar de vê-las, nos diz:

“Porque todo mundo passa e vê. Ai vê uma coisa dessas, a família nunca esquece. Nunca esquece. (...) Do que vii na Folha. Às vezes eles mesmo pegam a Folha e guarda. É. Feito minha mãe mesmo, hoje em dia tem uma Folha guardada. (A Folha que a mãe guarda, segundo a entrevistada, tem uma fotografia do filho assassinado). (...) E isso aí a gente fica com aquilo na cabeça. Eu mesma aconteceu um negócio comigo que hoje em dia eu tenho também uma Folha guardada. (...) Aí eu não gosto que não era nem para ter saído”. (Mulher, 28 anos).

Quando perguntada de havia alguma fotografia que a tenha marcado, ela lembrou que:

R - *“Foi de uma assassina que teve lá perto de minha casa”.*

P - *Mataram ela?*

R - *“A mãe, os filhos e o marido”.*

P - *Você viu na hora ou viu pelo Jornal?*

R - *“Vi assim: na casa dela e vi na Folha”.*

Ver “assim” e ver na “Folha”, é ver duplamente o que o olhar captou como o “*isso aí a gente fica com aquilo na cabeça*”, ou seja, o afeto. O olho midiático (as fotografias) foi posto sobre um determinado fato, transformando-o em acontecimento e, a partir disso, “torna-se” onipotente em fazer olhar, no sentido de atração midiática, um outro olhar que deve observar, no sentido de ter cuidado com; como veremos mais adiante (*Horrenda galeria*) quando tratarmos das *repercussões* coextensivas entre o olhar e as fotografias do espetáculo da morte no jornal Folha de Pernambuco.

Contudo, situar o olhar implica em determinarmos seus objetivos, concepções e determinações, demarcando suas manifestações, construções e intenções, sempre complexas, pois o olhar abriga pedagogias históricas e a “educação dos sentidos” não é uma expressão à toa. Situa-lo historicamente é desnudar seus sentidos e limites em contextos determinados por visões de mundo específicas, mas que, mesmo assim, quer atingir “uma” verdade que, por si, se deseja absoluta e generalizável para o todo, como na escolástica cartesiana.

I.II.I – *Imaginação e Devaneio: olhares de dentro e seus perigos para a razão.*

Perspectiva é o termo e a fonte de onde jorraram todas as regras matriciais para a educação do olhar e para a fundação da ciência moderna a partir da renascença e, em seguida, do cartesianismo.

Se com os estudos da geometria abriram-se as portas para o início da racionalidade matemática – ainda que o olhar não possa ver, o cálculo demonstra e prova -, com a renascença o projeto passa a ser a busca por uma síntese entre macrocosmo e microcosmo, recriação da pintura dos antigos e estabelecimento das leis da perspectiva. O pintor torna-se um cientista, a exemplo de Leonardo Da Vinci, conforme nos ensina Alfredo Bosi. O olhar é educado para olhar de perto, como nos anatomistas, mas, também, de longe para medir o espaço, a profundidade, a altura e as formas; observar os astros e seus movimentos. Contudo, a síntese logo se desfaria porque, **“sempre que a teoria do conhecimento se distancia do pensar e do fazer artístico (e a divisão do trabalho social tende a alargar o intervalo), o entendimento da percepção vai ficando espinhoso,**

dilemático. (...) Ou os sentidos ou a razão passam a ser os responsáveis pelo “verdadeiro” saber. (BOSI, A. 1988 : 74).

No racionalismo cartesiano, o olhar é o primeiro fenômeno da observação, da mensuração, da previsão, da classificação, do ordenamento, da concentração sobre a repetição, da análise, do exame detalhado, da interpretação e da comparação.

O “verdadeiro” saber teve suas regras ditadas a partir, principalmente, das formulações de René Descartes, que aprofundou, da perspectiva geométrica, o olhar capaz apenas de analisar, quantificar, esquadrihar, criticar. Banuiu do olhar a expressão e o sensismo e instalou a desconfiança sobre toda e qualquer forma de conhecimento que não fosse única e exclusivamente pelo cogito. Em sua *Regulae ad directionem Ingenii* Descartes, antes de formular sua terceira regra, nos adverte que, além da necessidade de se aprender aritmética e geometria, aqueles que buscam o reto caminho da verdade não devem se ocupar de nenhum objeto que não se possa demonstrar pela aritmética e/ou pela geometria. Contudo a regra número três é a regra sobre os perigos dos sentidos: **“Entendo por intuição, não o testemunho flutuante dos sentidos, nem o juízo falacioso de uma imaginação incoerente (grifo nosso), senão uma concepção do puro e atento espírito, tão fácil e distinto, que não fique absolutamente dúvida alguma a respeito daquilo que entendemos ou, o que é o mesmo: uma concepção não duvidosa da mente pura que nasce só da luz da razão”**. (apud Alfredo Bosi, 1988 : 76).

O “testemunho flutuante dos sentidos” e o “juízo falacioso de uma imaginação incoerente” são noções pejorativas para atacar e banir, respectivamente, a imaginação e o devaneio. É contra esse trabalho de destituição e esse código *único* de estabelecimento de uma “verdade”, cujas bases estão na escolástica cartesiana, que Gaston

Bachelard e Gilbert Durand formularão suas teorias e reflexões numa defesa intransigente da “louca da Casa”, a imaginação.

Gilbert Durand (2001) nos lembra que as bases para o método da verdade foram lançadas pelo pensamento socrático, posteriormente aprofundadas e continuadas por Platão e Aristóteles. O método tinha, e tem, como base, a lógica do pensamento binário: ou falso ou verdadeiro. Dois únicos valores. Esse pensamento formulou as concepções para disseminar o iconoclasmo no ocidente e, a partir do século XVII, com os esforços de São Tomás de Aquino, que pretendia conciliar o racionalismo aristotélico e as verdades da fé, excluiu o imaginário dos processos intelectuais. O século seguinte alargará ainda mais esse processo de exclusão quando o empirismo factual determinará a delimitação dos “fatos e fenômenos”, aliada ao argumento racional. O cientificismo – o que só reconhece a verdade comprovada pelo método – e o historicismo – o que só reconhece as causas reais expressas de forma concreta por um evento histórico -, desvalorizaram por completo o pensamento simbólico, o imaginário e a metáfora. Com isto, **“qualquer “imagem” que não seja simplesmente um clichê modesto de um fato passa a ser suspeita. Nesse mesmo movimento as divagações dos “poetas” (que passarão a ser considerados os “malditos”), as alucinações e os delírios dos doentes mentais, as visões dos místicos e as obras de arte serão expulsas da terra firme da ciência”**. (DURAND, G. 2001 : 15).

O olhar se torna, na visão positivista, somente interrogação, raciocínio, previsão, mensuração e explicação, pois, encarcerado no cogito, o olhar não é percebido como fenômeno pertencente ao homem como ser sensível, criativo, afetivo e valorativo.

Veraz é o fato de que só o olhar não basta para o desenvolvimento do trabalho de campo, como bem ressaltou Roberto Cardoso de Oliveira, mas, para fins específicos de nossa pesquisa, o olhar foi tomado como fenômeno de reversibilidade entre o

“fora” no contato com o outro e suas diferenças culturais (contido na fotografia); e o “dentro” das formulações simbólicas e imaginárias (contidas nas significações e falas).

II – SEGUNDA PARTE

A FOTOGRAFIA

“Seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos”. (Barthes, 1984, p. 16).

II.I – Espelhos do Real.

(...)

P – Tu costumavas ver essas fotos do jornal Folha de Pernambuco?

R – “Costumo”.

P – Qual a tua opinião sobre essas fotos?

R – “É um retrato da violência”. (trecho de uma entrevista. Homem, 25 anos).

“Se não tivesse essa fotografia assim, tão clara, ninguém parava para olhar. Fosse talvez o nome somente, somente a manchete, a letra. Mas tem a fotografia, a pessoa vai parar para conhecer se foi parente, conhecido”. (fala de um entrevistado). (Homem, 31 anos).

Dentre os vários sentidos ligados ao speculum (espelho), Chevalier e Gheerbrant, nos ensinam que **“o espelho não tem como única função refletir uma imagem; tornando-se a alma um espelho perfeito, ela participa da imagem e, através dessa participação, passa por uma transformação. Existe, portanto, uma configuração entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. A alma termina por participar da própria beleza à qual ela se abre”**. (CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. 1993 : 396).

Essa configuração, que entendemos como coextensividade, entre o olhar e o que o espelho reflete, guarda uma dinâmica dialetizada entre o sujeito e o tempo, sua identidade, o interior e o exterior de sua auto-imagem e, mesmo que ausente, a presença do outro como contraponto de determinação de individualidade e de existência. Nesse sentido, o espelho não é uma simples superfície plana que reflete apenas imagem. O espelho também é um caminho de asseveração da fé perceptiva e de fundamentação de um real

incontestemente, principalmente quando a percepção da auto-imagem concretiza-se na corporeidade: vejo-me ao mesmo tempo em que me toco.

Aos olhos e sua manifestação de olhar, são dadas denominações como “Janela do mundo” e “espelho da alma”. Olhar que contempla, como se de uma janela, e que reflete, como num espelho, as emoções que se vão na alma a partir do que é visto e asseverado na coextensividade da fé perceptiva. O mundo como grande espelho que reflete o real dado aos olhos e o olhar como fonte de crença no que é captado do mundo. Como para São Tomé: só acreditar vendo.

Essa “verdade” sobre o real, que é constituída na coextensividade entre o olhar, como sede da fé perceptiva, e o espelho, superfície que reflete e aponta para um real visto, configura-se na história de uma das mais significativa e transformadora invenções culturais do homem: a fotografia. Se ao olhar é dada a denominação de “espelho da alma”, à fotografia deu-se, inicialmente, o nome de “Espelho do real”.

Para Philippe Dubois (2000) as reflexões sobre o realismo na fotografia são marcadas por três etapas fundamentais: inicialmente a fotografia é tratada pelo viés da semelhança, ou verossimilhança, com o real retratado - *espelho do real*; depois as discussões tratam a fotografia como *transformação do real* – as reflexões sobre o código e as análises de desconstrução sobre o real na fotografia - e, por último, as teorias atuais onde a fotografia é enquadrada como *traço de um real*, ou seja, o discurso sobre o índice e o referente.

Ressaltaremos apenas as formulações sobre o “realismo” fotográfico, porque foi o que mais apreendemos durante o trabalho de campo, ou seja, para os leitores que entrevistamos, o “realismo” contido nas fotografias sobre a violência social urbana foi bastante destacado nas entrevistas, assim como propiciou leituras conjunturais, cujos

significados apontam para a insegurança generalizada, para uma concepção sobre a banalidade da morte e do homem, e para os sentidos sobre o outro tornado espetáculo dessa mesma “realidade” totalizada. Para Etienne Samain isto acontece porque **“o modo como as imagens são recebidas pelo espectador implica uma negociação de sentido que transcende a própria imagem e que se valoriza no contexto da cultura e dos textos, podendo ser lida, ela própria, como um texto. Apesar de as imagens fílmicas, fotográficas e videográficas estarem impregnadas de resíduos do real, elas não são uma extensão da realidade, mas sim uma criação interpretativa que é fruto de um imaginário social, e que, ao mesmo tempo, engendra outros, que podem até mesmo virem a se transformar em realidade”**. (Samain, E. 1998 : 117).

A fotografia não só se constituiu como um novo olhar na cultura ocidental, como radicalizou e reforçou a fé perceptiva a partir do discurso sobre a mimese. Poder ver o tempo e o espaço de forma “congelada” e, mesmo assim, manter o efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi o princípio que atordoou, ao mesmo tempo em que reafirmou, a crença na realidade do mundo posto diante dos olhos. Se as semelhanças entre o que se olha no espelho e o que o espelho reflete é incontestável, com a criação da fotografia passou-se para um outro espelho que asseverava ainda mais o real e a realidade vistos e postos diante dos olhos maravilhados pela “nova” invenção.

Olhos maravilhados como no momento da mágica, onde o mágico, manipulando a percepção e desenvolvendo truques, deslumbra os olhos mais atentos e, mesmo assim, incrédulos com o que vê e não sabe explicar. Essa concepção de “verdadeiras magias” marcou o nascimento da fotografia, quando o pintor francês Louis Jacques Mandé Daguerre, na Paris da década de 1820, apresentou, para uma platéia deslumbrada, as suas primeiras manipulações visuais com os dioramas e, doze anos depois,

a daguerreotipia, que foi, em verdade, um aperfeiçoamento da técnica de gravação de imagens descoberta pelos irmãos Claude e Joseph Nicéphore Niepce em 1827. Daguerre vendeu os segredos de sua “criação” para o governo francês em 1839. Em troca, ele recebeu do executivo francês **“uma pensão vitalícia de 6 mil francos anuais”**. (KUBRUSLY, C. 1991 : 22).

Como toda “grande” descoberta, a fotografia desencadeou opiniões ora pessimistas, ora entusiasmadas. Mas os pontos principais nesse momento de estruturação e nascimento da fotografia, e que é tocado por quase todos os autores que tratam do tema, são as questões da semelhança e do realismo que fotografias podem propiciar aos olhos da “doxa”, para quem a fotografia não poderia mentir, sofrer retoques ou ser o resultado de uma coisa “inventada”. Com a fotografia, a necessidade de ver para crer encontrava a mais completa satisfação, pois **“O efeito de realidade ligado à imagem fotográfica foi o princípio atribuído à semelhança existente entre a foto e seu referente. De início, a fotografia só é percebida pelo olhar ingênuo como um “analogon” objetivo do real. Parece mimética por essência”**. (DUBOIS, P. 2000 : 26).

A fotografia como espelho do real, é o primeiro discurso sobre a fotografia e seu contexto é o início do século XIX. As reflexões sobre fotografia versus pintura foram, de fato, o que mais se sobressaiu em acirradas discussões sobre o valor e a importância entre uma e outra.

Um espelho do real que mobilizou olhares divergentes que ora colocavam ênfase sobre *a imitação mais perfeita da realidade*, ora bipartindo o olhar entre a técnica, a fotografia por um lado e, por outro, opondo e comparando-a com a pintura. Nessa perspectiva, **“a fotografia seria o resultado objetivo da neutralidade de um aparelho,**

enquanto que a pintura seria o produto subjetivo da sensibilidade de um artista e de sua habilidade”. (idem : 32).

Os discursos divergentes sobre fotografia *versus* pintura dão-se no sentido de que a fotografia parece assomar-se como usurpadora da representação do real, tarefa que cabia, até então, primordialmente à pintura e à competência dos pintores. Por outro lado, essa mesma discussão parece apontar para os questionamentos sobre a temática da imitação perfeita e sem os retoques quando da captação do real. Uma separação que coloca de um lado a questão técnica e, de outro, as atividades criadoras, seletas e “especiais” dos pintores.

O advento da fotografia rompe com a questão da representação técnica do real, pintores *versus* fotógrafos, e instaura um outro olhar sobre a cultura e suas representações ou apreensões, no início do século XIX. Se com a técnica da pintura podia-se retratar de forma “natural” o real dado aos olhos, com a fotografia a exatidão e o incontestável, desse mesmo real, passa a ter uma concepção de verossimilhança sem erros e sem retoques.

Mesmo que as considerações teóricas sobre a fotografia, como “espelho do real”, delimitem seu trajeto histórico inicial, o realismo ainda é o principal elemento que funda e assevera a fé perceptiva, pois a fotografia é um documento incontestado e é a

“realidade de tudo que está acontecendo no país, mostrando de forma direta e objetiva, sem rodeios. (...) Parece até que você está vivenciando. Eu acho que é isso que chama à atenção: é a claridade das fotos, como elas são tiradas, como elas são expostas”. (Homem, 29 anos).

A inexorabilidade do real que, por isso mesmo, não pode ser confundida com outra coisa, pois se os olhos apreendem a realidade social, a fotografia atesta o que os olhos vêem nela e isso se torna o

“Real. É real, não é ficção. Muitas vezes você diz: é uma ficção! Mas não, é real aquilo”. (Homem, 36 anos).

Como se fossem espelhos do real, as fotografias de mortes violentas veiculadas no jornal Folha de Pernambuco são percebidas como a mimese do social, mas também como superfícies onde se projetam e se espelham olhares que apreendem o real em perspectivas de fobias e insegurança, pois o real espelhado

“(...) abala muito a pessoa. A pessoa fica muito nervosa. Fica pensativa, pensando naquilo e pode até acontecer com a própria pessoa também. Pode acontecer porque ninguém mais tem segurança, ninguém sabe mais quem é quem. Essas fotos aí arrepiam mais a gente. A gente fica assombrado mesmo, intranquilo”. (Homem, 49 anos).

Assombrado, também, sente-se outro entrevistado que, perguntado sobre sua opinião a respeito dos “espelhos do real”, nos diz que é um

“Clamor. A pessoa olha pra gente, a gente olha pra ele, ele assombrado com a gente, a gente assombrado com ele. É aquela coisa toda e a gente não entende mais”. (Homem, 57 anos).

Apesar das opiniões contrárias, o final do século XIX, é apontado por Philippe Dubois como o início de uma nova reflexão sobre a fotografia. Se no âmbito da concepção da fotografia como espelho do real o vetor discursivo voltava-se para a verossimilhança e para as oposições entre fotografia e pintura como técnicas de

representação do real, em um segundo momento e prolongamento das formulações teóricas o foco passa a ser **a fotografia vista como elemento de transformação do real**.

O prenúncio já havia sido colocado pelos pictorialista que, sendo em sua maioria fotógrafos, quiseram ir de encontro ao pensamento que determinava que a fotografia era meramente uma técnica de registro objetivo e fiel da realidade e não uma expressão de arte. Passaram a manipular a fotografia exatamente como se fosse um retrato: manipulação dos negativos, efeitos, encenação, composição, uso de pincéis, lápis e outros produtos.

A fotografia pensada como transformação do real já vinha sendo questionada muito antes da instalação geral das discussões sobre esse tema. Os próprios pictorialistas apontavam e exerciam “complementações” sobre as falhas que resultavam do próprio processo ou ato fotográfico. Outros indicadores diziam respeito à diferença entre tamanho natural e tamanho fotográfico, cor real e cor após revelação, dimensões reais do espaço e diminuição na foto entre outros “elementos” teóricos que possibilitassem sustentar o discurso de desconstrução sobre a tão cultuada invenção ocidental.

O ápice do movimento crítico de denúncia sobre o “efeito de realidade” na fotografia é creditado, por Philippe Dubois, à escola de pensamento fundada por Claude Lévi-Strauss. Além das desconstruções da semiótica, através das contribuições de Christian Metz, Umberto Eco e Roland Barthes, o estruturalismo encontrou um ninho para reverberar as denúncias em três outros setores: **“em primeiro lugar, em textos de teoria da imagem inspirados na psicologia da percepção.... em seguida nos estudos posteriores a este, ou contemporâneos, e que tem um caráter explicitamente ideológico (Damish, Bourdieu, Baudry e os Cahiers du Cinema); finalmente, nos discursos que dizem respeito aos usos antropológicos da foto”**. (DUBOIS, P. 2000 : 36 e 37). O centro da denúncia é

ressaltar que a fotografia é sempre codificada: técnica, ideológica, cultural, sociológica ou esteticamente.

Contudo, a presença da concepção de verossimilhança persiste, pois a imagem fotográfica não é o real, todavia é como **“o seu analogon perfeito, e é precisamente está perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia”**. (BARTHES, R. 1990 : 12). A perfeição analógica de fato manifesta-se no “senso comum”, a exemplo de uma das falas de um dos entrevistados, quando diz:

“Seria bom que ela (a Folha de Pernambuco) não botasse as fotos na íntegra, como ela sempre bota. Ela não deturpa nada. Ela bateu e é aquilo que você está vendo”. (Homem, 39 anos).

O debate atual sobre o real na fotografia centra suas reflexões sobre a noção de índice, definido como a representação por contigüidade física do signo com seu referente. Se no primeiro momento a fotografia é tratada como espelho inquestionável do mundo e, em seguida, a foto é desconstruída a partir das denúncias de operações sobre as codificações das aparências, nas formulações teóricas da fotografia como *traço de um real*, os conceitos de *índice* e *referente* recebem um tratamento especial como forma de ampliar e redefinir o conhecimento sobre a fotografia e o ato que a faz ser. A imagem indiciária passa a um valor de singularidade determinado, particularmente, pelo referente. O centro da discussão agora é a pregnância do real através de referencialização na fotografia, que recebeu reforços nas teorias de Charles Sanders Peirce e Roland Barthes.

O índice é compreendido como a representação *por contigüidade física* com seu referente – entendendo-se por este último, a causa, o próprio de onde o índice é registro -. A consequência imediata da definição de índice - contigüidade física – são os princípios

de *singularidade, atestação e designação*. Em suas concepções, estes princípios colocam que: por ser uma impressão advinda de um referente, a marca indiciária é única e absolutamente particular (singularidade) e, por remeter à existência do objeto do qual procede, a foto tem um caráter de autenticação, de ratificação, de prova (atestação), atraindo e obrigando o olhar e a atenção para *esse* referente, e somente para ele, apontando, mostrando (designação).

Destacar o sentido de referência e de índice parece uma busca para livrar a fotografia de sua mordada inicial com relação ao mimetismo. A imagem fotográfica é inseparável de sua experiência referencial. Essa noção nos leva a pensarmos no sentido e na existência sobre o fotografado: existência, pois a fotografia só é a partir de seu índice (representação por contigüidade física); sentido porque as fotografias, por si só, não dizem nada. É à linguagem articulada que cabe o papel de constituição de sentidos, ficando a imagem como suporte para a fala, ou seja, como meio para construções dos significados e significações. Após uma leitura inicial, que seria um exercício de identificação, a fotografia admite a interpretação, que resulta de um esforço analítico, dedutivo e comparativo. A fotografia ficará sempre dependendo, com relação ao sentido, de uma interpretação exterior e culturalmente construído pelos sujeitos, pois **“é essencialmente determinado por sua relação efetiva com seu objeto e com sua situação de enunciação”**. (DUBOIS, P. 2002 : 52). E Etienne Samain também nos lembra que **“a significação de uma imagem permanece grandemente tributária da experiência e do saber que a pessoa que a contempla adquiriu anteriormente. Neste tocante, a imagem visual não é uma simples representação da “realidade”, e sim um sistema simbólico. Cada indivíduo, em função de sua cultura e de sua história pessoal, incorporou modos de representação e potencialidades de leitura da imagem que lhe são próprios”**. (SAMAIN, E. 1998 : 106)

Durante todo o trabalho de campo buscamos a discursividade dos leitores, pois a intencionalidade do olhar parece residir em *ver a foto e não ler o texto*. Deixamos a eles a “tarefa” de falar, interpretar, imaginar, devanear, significar e manifestar suas leituras e projeções sobre os “espelhos do real”, pois, se Roland Barthes defende que a fotografia é um analogon perfeito da realidade, Gilbert Durand sustenta que esse mesmo **“analogon que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo”**. (DURAND, G. 2001, p. 29).

Se o olhar atesta a fé perceptiva, a fotografia parece, por sua vez, constituir-se como documento que comprova um real incontestável. O olho assegurando o que se vê do mundo; a fotografia provando ao olhar o que ele vê. De um lado a crença, de outro, a prova. Como na relação entre a antropologia e a fotografia.

II.II. – *A Prova, a Crença e a Autoridade: Fotografia e Antropologia.*

A necessidade de utilização de imagens parece acompanhar, paralelamente, a estruturação das ciências e o conhecimento humano. No caso específico das chamadas ciências sociais, essa necessidade manifesta-se desde os desenhistas que acompanhavam as expedições científicas para o “novo mundo”, até o que temos de mais moderno com as imagens digitalizadas do “mundo virtual”.

Para uma ciência eminentemente especular e narrativa como a antropologia, a fotografia não poderia passar despercebida. Principalmente pela questão da visualidade - a observação participante atesta este sentido -, assim como pelas reviravoltas que a

fotografia produziu, e continua cada vez mais a produzir, sobre o “real” da cultura ocidental.

Sobre o uso da fotografia, Rosane de Andrade nos lembra que **“a fotografia passou a ser a ilustração científica e documental para as academias de ciências da Europa. Em 1900, a arqueologia introduziu a fotografia não só como meio ilustrativo, mas como ferramenta na coleta de dados de campo”**. (ANDRADE, R. 2002, p. 70).

Mesmo que haja, a princípio, uma relativa divergência entre a narratividade antropológica, que se dá fundamentalmente pela escrita, e a não narratividade de uma fotografia, pois eternamente dependente do texto verbal ou escrito para sua descrição, explicação ou compreensão; o uso de máquinas fotográficas e o próprio ato fotográfico, durante o trabalho de campo, redimensionou tanto a prática quanto a teoria antropológica.

Redimensionamento que teve um caráter de inovação nos instrumentos de coleta e registro de dados - o caderno de notas, o gravador e a máquina de escrever - meios técnicos auxiliares e complementares do ver e ouvir -, assim como na forma de análise e interpretação dos dados e sua posterior narrativa.

O uso de máquinas fotográficas nos trabalhos de campo além de ter se tornado um novo meio técnico e metodológico, também se transformou num meio através do qual o etnógrafo passou a legitimar-se com relação a “seu objeto”, pois os “espelhos do real” são testemunhos e provas inquestionáveis sobre o real do “visto” e do “estado lá”; conferindo assim, a autenticidade do trabalho e da narrativa sobre sua “exótica descoberta”. A fotografia, além de atestar a autoridade, ilustra e ancora a narrativa antropológica, ou seja: apêndice do etnógrafo, a máquina fotográfica é o recurso de onde se extraem as “provas” sobre o real que foi “visto”. Apêndice da narrativa antropológica, as fotografias

são os recursos de onde se afirmam as “crenças”, incontestes, sobre o que a “autoridade” diz.

Provas, ao mesmo tempo em que são estabelecimentos de crenças, as fotografias assumem um papel documental e certificador no conhecimento antropológico. Uma “prova” desta dinâmica entre o que olhar etnográfico viu em campo e a fotografia como prova e espelho do real parece residir, em especial, nos trabalhos de Margaret Mead e Gregory Bateson, pois é praticamente impossível não encontrar nos livros que tratam do tema “antropologia e fotografia”, ou mesmo sobre os usos “antropológicos” da fotografia, citações sobre o trabalho “*Balinese Character. A photographic Analysis*”, publicado em 1942, com 759 fotografias feitas por Mead e Bateson.

Além de uma certa “sustentação” positivista do trabalho etnográfico, pois *a fotografia é evidência e prova de real visto em campo*, os trabalhos de Mead e Bateson tornam-se também, por si, uma outra “prova” e uma “autorização” no sentido de que podemos utilizar fotografias como meio e instrumento técnico para a compreensão, apreensão ou interpretação das manifestações culturais para as quais endereçamos nosso olhar. Olhar que se torna “mais verdadeiro” quando resulta da soma entre a legitimidade teórica, o olhar e o olho do obturador.

Esse caráter de “prova” que a fotografia assume no âmbito dos trabalhos ou narrativas antropológicas, parece concretizar-se na explicação que Marvin Harris dá quando nos fala sobre o trabalho de Mead: **“após as críticas as suas pesquisa em Samoa, Margaret Mead procurou aperfeiçoar a capacidade demonstrativa (grifo nosso) de suas observações, recorrendo a máquinas fotográficas e gravadores, para capturar os eventos significativos de comportamento, do ponto de vista de seu contexto**

situacional, e publicando ou exibindo essas gravações juntamente com as descrições verbais”. (apud. Massimo Canevacci, 2001 : 36).

É, ainda, o mesmo Massimo Canevacci que nos dá o exato quantitativo de material fotográfico utilizados por Mead e Bateson: vinte e cinco mil fotos e vinte e dois mil pés de película com a filmadora 16 mm. E, prosseguindo citando Marvin Harris, apresenta um argumento importante para compreendermos essa necessidade de citações sobre a importância de Mead e Bateson com relação ao uso de fotografias em trabalhos antropológicos: **“pode muito bem ser que essas primeiras experiências no emprego de meios mecânicos, para fornecer a etnografia de bases documentais irrefutáveis (grifo nosso), constituam o contributo mais duradouro de Mead para o desenvolvimento da antropologia como disciplina**”.

 (apud Massimo Canevacci, idem, ibdem).

Paralelamente ao fato de ter dado essa contribuição duradoura, também estabeleceu, desde então, o uso outorgante da fotografia na antropologia. Essa seria uma das pertinências entre a fotografia e a narrativa antropológica como convergência para a produção de conhecimento.

O ditado popular diz: **“quem disse usa, disse cuida**”. Se as fotografias estão nos livros de antropologia é porque a ela, antropologia, dizem respeito. Nesse sentido, não pretendemos fazer um inventário de todas as obras e autores da antropologia que fotografaram ou utilizaram fotografias para ilustrar e provar seu “estado lá” ou sua “autoridade”, pois não é a finalidade do trabalho. Contudo, antes do que hoje é considerado como o marco inicial da chamada “antropologia visual”, ou seja, os trabalhos de Mead e Bateson sobre as culturas de Bali e da Nova Guiné; Malinowski já havia estabelecido em 1922, a mais ou menos duas décadas anteriores a eles, as bases para o uso da fotografia, uma vez que o mesmo retratou seu trabalho de campo nas Ilhas Trobriand.

Bronislaw Malinowski apresenta, no final de sua obra *“Os Argonautas do Pacífico Ocidental”*, 65 fotografias para ilustrar o Kula. Fotografias que apresentam desde a cabana do etnógrafo, na praia de Nu’agasi, até uma canoa Nagega. Aliás, as fotografias de canoas são freqüentes na obra, pois se trata da preparação e do ritual do Kula, onde as embarcações são fundamentais para as travessias e trocas.

Em uma outra obra, *“A vida sexual dos selvagens”*, são 91 fotografias de Malinowski sobre os mais variados temas, tais como: a praça central de Omarakana, uma família em trânsito, mulheres com enfeites rituais, um grupo de garotas, a exibição de presente de casamento, a casa decorada de um solteiro, uma mãe solteira, um albino, um grupo comendo taro, o ensaio de dança “Kasawaga”, o próprio etnógrafo com um homem de peruca, cenas de colheitas, um cadáver enfeitado e um outro exumado, como mostrado nas páginas 160 à 171, da segunda edição do ano de 1983, publicada pela Editora Martins Fontes.

Com um número menor de fotografias, a obra *“Tristes trópicos”* de Claude Lévi-Strauss traz fotografias de seu trabalho de campo entre os índios brasileiros. Assim, podemos olhar fotografias da floresta virgem do Paraná, do pantanal, de mulheres Kaduveu com rostos pintados, pinturas e desenhos de vasos, animais e decorações de interiores, adolescentes prontas para a festa de puberdade; Nambikwaras viajando em “bando”, descansando, construindo cabana, fotos do feiticeiro e do chefe da tribo, a preparação do curare e de adereços, mulher amamentando, a sesta, intimidades e brincadeiras de casais, a cata dos piolhos, uma mulher grávida dormindo e outras fotografias. Com os “Tupi-Cavaíbas”, Lévi-Strauss fez várias fotografias, inclusive, como o fez Malinowski, uma sobre o transporte das embarcações num trecho do rio Ji-paraná.

Ilustrar e amparar o texto para que o conhecimento etnográfico possa ser visto e apreendido no todo, parece ser um dos sentidos do uso da fotografia em antropologia. Contudo, a mera relação, ou pertinência, entre a fotografia e a antropologia não poderia limitar-se a uma simples constatação e ancoragem entre o visto e fotografado durante o trabalho de campo, e a compreensão e interpretação autêntica dada pela “autoridade” em sua narrativa. Os questionamentos e as discussões, velhas e atuais, entre texto verbal e “texto” visual estabelecem a necessidade das análises entre sentido e significado, texto e imagem, sentido e interpretação, assim como a produção de imagens como instrumento de pesquisa.

Sobre a temática entre o sentido e a interpretação, Sébastien Darbon é claro em sua defesa quando nos diz que **“é necessário investir ainda e sempre, até diria cada vez mais, no fato de que uma imagem, quer seja fixa, quer animada, não é um discurso científico. Para dizer as coisas de maneira um tanto provocadora, diria que uma imagem não nos fala do mundo: falar do mundo, só a linguagem, articulada pode fazê-lo. Uma imagem não possui um sentido que lhe seja inerente, pois o sentido de uma imagem se constrói”**. (DARBON, S. 1998 : 106).

E para a relação entre o texto e a imagem, o mesmo sustenta que **“texto e imagem não podem ser considerados no mesmo nível hierárquico: a imagem deve ser subordinada ao texto. Isso decorre diretamente daquilo que dizia relativamente ao sentido: se uma imagem não tem sentido em si, que lhe seja inerente, se o sentido de uma imagem está, sempre, para ser construído por meio do discurso, a imagem, então, é apenas um suporte para o discurso”**. (Idem, Ibidem).

O nosso interesse, no que diz respeito à relação entre fotografia e antropologia, tem uma especificidade particular, pois buscamos estabelecer uma pertinência

entre as duas pela via do imaginário e do simbólico, tendo, desde o início, uma preocupação com a reciprocidade entre esses dois pólos, mas guiando-nos pela antropologia do imaginário. Centramos, portanto, a interligação entre fotografia e antropologia através das perspectivas teóricas de Gaston Bachelard e Gilbert Durand, buscando cumprir a difícil tarefa de tratar, pela *reversibilidade*, a fotografia como “tela projetiva” onde a dinâmica entre a imagem vista e as imagens criadas por quem as vêem, *repercute* no ser antropológico que todos nós somos e possibilita uma apreensão da cultura através do imaginário e do simbólico, pois **“a sobreposição da imagem simbólica e da imagem literal permite desvendar o universo de significação que informa o conteúdo da imagem e que dá sentido às interpretações tecidas pelo espectador. Ao reconstruir a mensagem simbólica representada na imagem, o espectador trata a imagem como um pronunciamento visual e indica, dessa forma, as outras dimensões de significação que podem ser atribuídas à imagem”**. (Bittencourt. L. 1998 : 201).

É a partir das noções de “*repercussão*” e “*trajeto antropológico*”, que pensamos as fotografias como meio de pesquisa. Utilizamos os “espelhos do real”, não para afirmar ou questionar seus valores metodológicos de pesquisa, mas para buscar a construção de um conhecimento antropológico, uma leitura do imaginário, através da própria fotografia e dos significados dados pela fala.

A fotografia é um objeto que, mesmo “codificado” e “produzido”, possibilita a apreensão do simbólico e do imaginário da cultura, criando “discursividades” com e sobre idéias e, nesse sentido, os significados contidos nas imagens, quando submetidos à fala, nos possibilitam uma compreensão do imaginário e do simbólico através do sentido dado às imagens. Isto porque **“o uso da imagem acrescenta novas dimensões à interpretação da historia cultural, permitindo aprofundar a compreensão do universo simbólico que se**

exprime em sistemas de atitudes relacionadas à morte, à riqueza, ao prestígio e ao status social, pelos quais grupos sociais se definem, identidades se constroem e se apreendem mentalidades”. (Idem, p. 200).

Mentalidades compostas por uma diversidade de imagens que *repercutem* no imaginário e no simbólico, e que nos foi possível apreender alguns de seus significados durante o trabalho de campo: “mentalidades” sobre a violência urbana, a banalização da morte e do outro, o medo individual e coletivo, os posicionamentos de tolerância e intolerância, as atitudes especulares sobre as mortes violentas e sangrentas como espetáculo, a estigmatização da “alma sebosa” e a visão de mundo em opostos. O imaginário e o simbólico do leitor-observador projetando-se e se manifestando num *trajeto* dado pelo olhar e pela fala significativa, sobre fotografias que, cotidianamente veiculadas pelo jornal Folha de Pernambuco, formam uma horrenda galeria.

II.III – *Horrenda Galeria: de Espelhos do Real à Realidade Espelhada.*

“Quando eu agüento olhar, eu olho”. (Homem, 36 anos).

“Infelizmente a gente tem que ler tudo, certo? Infelizmente isso aí se espremer sai sangue. Que não é bom agente está lendo, mas a gente tem que ver”. (Homem, 64 anos).

“A gente sabe que isso é uma guerra (apontando a primeira página do jornal com fotos do conflito EUA X Iraque). Mas, no dia-a-dia, você pode observar que a Folha, a Folha se espremer é coisa horrorosa”. (Homem, 36 anos).

Quer dizer que por mim assim, eu não deixaria sair essa violência, aparecendo assim, na Folha, esse povo morto, estirado, caído no chão”. (Mulher, 28 anos).

Triplo homicídio no Cabo

Três homens chegaram de bicicleta. Uma pessoa ficou ferida e contou tudo à polícia

Fred Pessoa

Três homens foram assassinados e um saiu ferido, na última quarta-feira, por volta das 20h, no Alto do Colégio, bairro da Cohab, Cabo de Santo Agostinho. Ricardo Antônio Batista dos Santos, 20 anos, o servente Antônio Francisco da Silva Neto, 21, e Aldair Henrique de Souza, 26, foram mortos com tiros na cabeça. Albérico Bernardo da Silva, 28 anos, foi baleado no braço esquerdo e levado para o Hospital da Restauração (HR), juntamente com Aldair, que estava agonizando e foi socorrido, mas não resistiu aos ferimentos e morreu. De acordo com familiares, Antônio Francisco é irmão de Albérico. Segundo a polícia, existia uma quinta pessoa no grupo, que não foi identificada e conseguiu correr dos matadores.

Albérico Bernardo disse à po-



Expedito Lima

Ricardo Antônio Batista (sem camisa), 20, e Antônio Francisco, 21, morreram no local. Aldair (abaixo), foi levado agonizando para o hospital, onde faleceu. Os três levaram tiros na cabeça. Um sobrevivente, que é irmão de Antônio, contou que os matadores mandaram todos se deitar e atiraram

FOTOGRAFIA DE EXPEDITO LIMA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 08/11/2002.



Maurício Coutinho

Sérgio havia sido levado por três desconhecidos na última sexta-feira, quando bebia num bar com alguns amigos

Mecânico é arrastado e morto

Seu corpo foi encontrado num matagal em Vila Velha, Itamaracá

FOTOGRAFIA DE MAURÍCIO COUTINHO PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 12/11/2002.

Executado e jogado no lixo

Corpo de um jovem foi encontrado baleado em depósito, na Estrada da Mumbeca

Fred Pessoa

Em meio a um depósito de lixo a céu aberto, localizado na Estrada da Mumbeca, em Paulista, um homem com aproximadamente 23 anos, vestindo apenas bermuda cinza e cinto com fivela prateada, foi encontrado morto por transeuntes, na manhã de ontem. O jovem, que não possuía documento de identificação, estava de bruços e apresentava ferimentos ocasionados por arma de fogo na cabeça e tórax. Ninguém da comunidade disse conhecer a vítima, já a polícia acredita que o desconhecido foi trazido e executado no local.

Segundo informações do perito do Instituto de Criminalística (IC), Alcides Buarque, a vítima foi morta de madrugada, pelo menos seis horas antes da realização da perícia criminal. "Ele foi trazido e executado aqui mesmo, que é um local de desova", observou Buarque. O perito localizou quatro disparos de arma de fogo. Deixou de



A polícia acredita que a vítima, desconhecida por moradores da comunidade, foi trazida e executada no local

FOTOGRAFIA DE ANNACLARICE ALMEIDA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 30/07/2003.



A esposa de Cal, 29, a dona de casa Maria (acima), disse que os criminosos procuravam por uma arma. A vítima estava em liberdade condicional há 15 dias. Ele cumpriu pena por acusação de homicídio no Anibal Bruno

Preso, em condicional, é executado

A vítima estava acompanhada da esposa e dos filhos, quando foi assassinada

FOTOGRAFIA DE EXPEDITO LIMA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 16/08/2003.

Mulher é encontrada amordaçada, amarrada e estrangulada em Afogados

O corpo foi achado dentro de um saco no estacionamento de uma loja



A vítima, ainda desconhecida, aparentava ter 40 anos. Segundo a polícia, a mulher pode ser uma mendiga, uma vez que foi encontrado ao lado do corpo resto de comida e objetos pessoais

FOTOGRAFIA DE RENATO SPENCER PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 23/06/2003.



Edson, que pilotava a motocicleta, e o rapaz desconhecido foram arrastados pelo caminhão. Na via, ficou exposta uma grande quantidade de massa encefálica das vítimas, chamando a atenção de curiosos

Mortos e com crânios esfacelados

As vítimas estavam em uma moto, que colidiu com um caminhão na BR-101

FOTOGRAFIA DE EXPEDITO LIMA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 16/12/2002.

Tiros de 12 matam jovem em Olinda

A violência dos disparos foi tamanha, que deixou a boca e a mão dilaceradas

Wagner Oliveira
Especial para a **Folha**

A noite do último domingo não terminou bem para Hugo Leonardo Vilela dos Santos, 24. Ele foi executado com disparos de uma arma de grosso calibre, provavelmente uma espingarda calibre 12, o que deixou a boca e a mão direita da vítima bastante feridas. Devido a violência dos disparos, os lábios, dentes e língua de Hugo foram destruídos. O mesmo efeito foi provocado na mão direita dele, que ficou com os dedos soltos. O crime aconteceu na rua Pedro de Souza Lopes, no bairro do Varadouro, em Olinda, por volta das 23h. O corpo da vítima foi encon-

trado em frente à residência de número 190.

Hugo estava trajando bermuda azul escura, sem camisa e de tênis. Uma caneca de alumínio, ainda com bebida alcoólica, encontrada ao lado do corpo, denunciava que a vítima estava bebendo, momentos antes de ser executada. Os moradores, apesar de estarem muito assustados, afirmaram que o rapaz nunca foi visto pela localidade e, por isso, ninguém o conhecia. A perícia realizada pelo Instituto de Criminalística (IC) confirmou que os disparos foram de arma de grosso calibre. O homicídio foi registrado pelo plantão da Delegacia de Olinda e será investigado pelo distrito.



Hugo Leonardo Vilela dos Santos, 24, estava bebendo momentos antes de ser executado

FOTOGRAFIA DE EXPEDITO LIMA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 10/06/2003.

Travesti é executado em "ponto"

Ele costumava fazer programa na rua da Concórdia, no bairro de Santo Antônio

Wagner Oliveira
Especial para a **Folha**

O que poderia ter sido mais um "programa" se transformou numa peça-chave para esclarecer o assassinato do travesti Roberto Luis Barreto de Santana, a *Roberta*, 23. A vítima costumava fazer ponto na rua da Concórdia, bairro de Santo Antônio, próximo à praça Joaquim Nabuco, mesmo local onde foi morta, na última segunda-feira, por volta das 23h, enquanto esperava por clientes. Segundo um outro travesti que estava com *Roberta*, momentos antes do crime, um homem num veículo Fiat branco, de placa não anotada, estava circulando pelo local e olhando muito para *Roberta*, o que despertou nos dois travestis a desconfiança de que se tratava de um nossi-

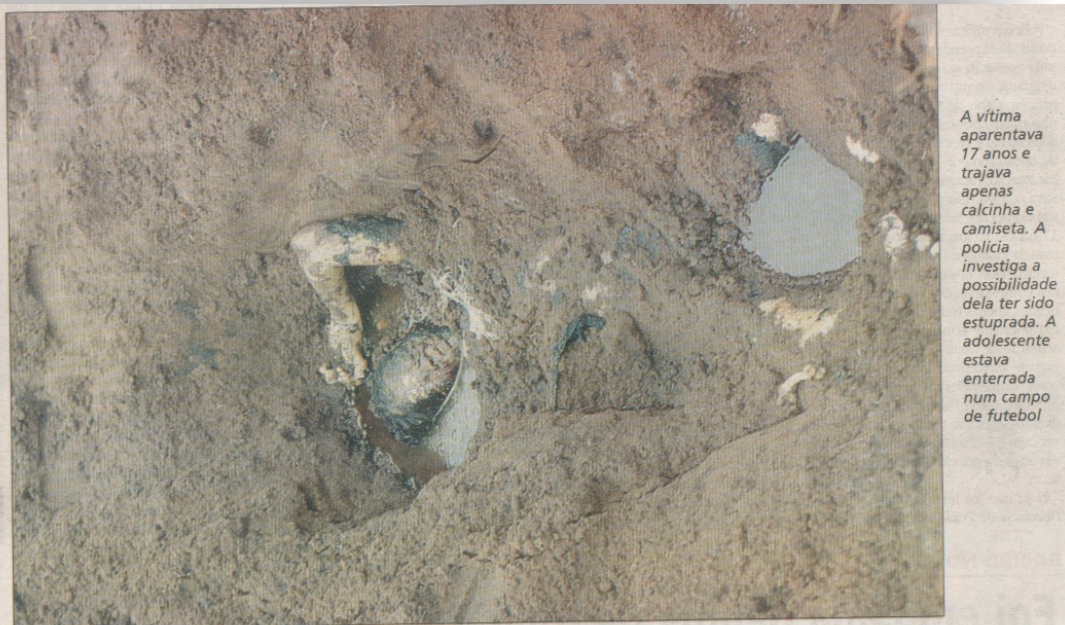


Roberta, 23 anos, segundo testemunhas, foi assassinada por um homem que rondava num Fiat branco, na praça Joaquim Nabuco

FOTOGRAFIA DE HÉLIA SCHEPPA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 11/06/2003.



FOTOGRAFIA DE ANNA CLARICE ALMEIDA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 08/11/2002.



A vítima aparentava 17 anos e trajava apenas calcinha e camiseta. A polícia investiga a possibilidade dela ter sido estuprada. A adolescente estava enterrada num campo de futebol

Assassinato bárbaro em Paulista

Corpo de adolescente é encontrado enrolado num saco em estado de decomposição

FOTOGRAFIA DE MAURÍCIO COUTINHO PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 04/06/2003.

Mulheres são executadas em Gaibu

Segundo a polícia, elas faziam parte de uma quadrilha que pratica assaltos na área

Wagner Oliveira
Especial para a *Folha*

Dois mulheres que, segundo policiais, pertenciam a uma quadrilha que anda praticando assaltos e arrombamentos a pousadas e casas de veraneio no Litoral Sul, foram mortas na noite da última segunda-feira. O crime aconteceu por volta das 22h, na rua Tomaz Alves de Sena, no Sítio do Tomaz, na praia de Gaibu, no Cabo de Santo Agostinho. Uma das vítimas foi Adenilda Cipriano da Silva, de aproximadamente 20 anos, e a outra, que aparenta ter a mesma idade, foi identificada apenas como Tiazinha. Segundo moradores, elas eram vistas constantemente, pelas proximidades do local onde ocorreram os homicídios. Ainda segundo informações de populares, as duas moravam juntas na comunidade Vila dos Pescadores, também em Gaibu. Policiais do Serviço Reservado da Polícia Militar confirmaram o envolvimento das vítimas com a quadrilha que vem praticando vários assaltos no Litoral e revelaram que as duas também estavam envolvidas com maconha. A polícia não tem suspeitos do crime e os moradores do local preferem ficar em silêncio sobre o assunto. De acordo com o soldado do 18º Batalhão da Polícia



Expedito Lima

Moradores informaram que Tiazinha (E) e Adenilda (abaixo) eram vistas, constantemente, nas proximidades do local onde ocorreu o crime. Ambas aparentavam 20 anos

Expedito Lima

técnicos do Instituto de Criminalística (IC), Tiazinha foi atingida por três tiros na cabeça e Adenilda também levou três, sendo um no braço, um na cabeça e o outro no pescoço. Este último, antes de atingi-la, rasgou a orelha dela. Uma testemunha, que preferiu não se identificar, disse ter visto as vítimas pela última vez às 20h, em frente ao Bar de Maria da Fava, próximo ao local do assassinato.

Os corpos foram levados para o Instituto Médico Legal (IML)



FOTOGRAFIA DE EXPEDITO LIMA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 09/04/2003.



FOTOGRAFIA DE EXPEDITO LIMA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 20/05/2003.



As punhaladas, segundo a perícia do IC, dadas no peito do pedreiro Machado deixaram as vísceras e o coração da vítima expostos

Morto apunhalado no olho

A violência dos golpes foi tamanha que o assassino deixou o punhal cravado no órgão

FOTOGRAFIA DE MARCOS MICHAEL PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 28/02/2003.



Wellington, 26 anos, ainda correu para não ser atingido, mas foi alcançado e assassinado próximo a um barraco no Ibura de Baixo

Tentou escapar, mas não deu

Segurança envolvido no consumo e venda de drogas foi perseguido e morto no Ibura

FOTOGRAFIA DE EXPEDITO LIMA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 21/03/2003.



FOTOGRAFIA DE EXPEDITO LIMA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 06/03/2003.

Morto com facadas por todo corpo

O assassinato aconteceu dentro da casa da vítima localizada em Pau Amarelo



FOTOGRAFIA DE EXPEDITO LIMA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 06/03/2003.

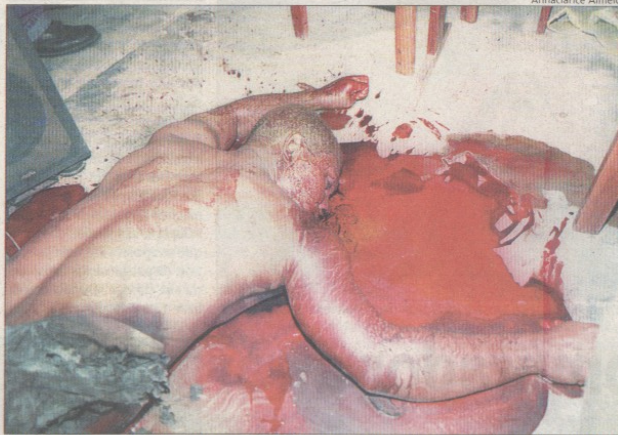
Cozinheiro morto a facadas

A vítima era homossexual e estava com dois homens momentos antes de ser morta

Luiz Eduardo Silva

Um crime deixou um rastro de sangue e bagunça numa casa situada na rua A, sem número, no bairro de Nova Tiúma, em São Lourenço da Mata. Neste endereço, o cozinheiro Daniel de Barros da Silva, 26 anos, foi brutalmente assassinado com duas facadas que o atingiram no tórax e no lado esquerdo da cintura. O homicídio ocorreu na madrugada de ontem. De acordo com a polícia, a vítima era homossexual e, na noite do último sábado, dois homens apareceram na casa enquanto Daniel estava bebendo.

Provavelmente, Daniel foi morto por mais de uma pessoa. "Ele era bastante forte e não iria ser dominado por apenas um", afirma o chefe de investigação



Annaclarice Almeida

morava sozinho, mas que, na noite de ontem, estava acompanhado com dois homens. "Quem fez isso com ele estava dentro da casa na hora", arrisca.

A visita da dupla à casa de Daniel pode ajudar a polícia a elucidar o crime. De acordo com uma amiga da vítima, que não quis se identificar, Daniel estava bebendo com ela na noite do último sábado. Foi quando chegaram dois homens, que não tiveram os nomes revelados pela polícia para não atrapalhar as investigações. "Daniel pediu para que eu ficasse conversando com um deles do lado de fora porque ele iria dormir com o outro. Fiquei conversando com esse cara até umas 23h e fui embora", conta a testemunha.

Na manhã de ontem, um dos suspeitos ainda foi visto no local

Daniel de Barros da Silva, 26 anos, ainda teve parte das costas queimadas pelos assassinos

FOTOGRAFIA DE ANNA CLARICE PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 30/12/2002.

Mistério em morte de servente

O corpo foi encontrado em avançado estado de decomposição em Jardim Jordão



Annaclarice Almeida

Annaclarice Almeida

FOTOGRAFIA DE ANNA CLARICE ALMEIDA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 20/02/2003.



Golpe de barrote abre cabeça de mendiga

O crime pode ter sido motivado apenas por maldade

FOTOGRAFIA DE CLEMILSON CAMPOS PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 09/12/2002.

ASSASSINADOS NA VOLTA DE FORRÓ

Três pessoas foram executadas e uma jovem escapou porque fingiu-se de morta

Hélia Scheppa

Daniela Oliveira

Uma emboscada na madrugada de ontem, na comunidade de Comportas, em Prazeres, Jaboatão dos Guararapes, resultou em três pessoas mortas e uma ferida. A adolescente E.M.S., 16, irmã de uma das vítimas fatais, que conseguiu escapar fingindo-se de morta após ser atingida com dois tiros na cabeça, foi quem acionou a polícia. O plantão da Delegacia de Prazeres registrou o caso. Ainda não há suspeitas sobre a autoria ou os motivos que levaram ao triplo homicídio.

O fato aconteceu por volta das 4h, enquanto E.M.S.; sua irmã, Adélia Maria Cristóvão, 18 (grávida de três meses); o marido de Adélia, Reinaldo Alves da Silva, 19, e o desempregado Abrão Oliveira da Silva, 20, voltavam de um forró em Comportas, próximo ao local do crime. Esses três últimos foram mortos a tiros na estrada que dá acesso ao Engenho

Adélia Maria, 18 anos, estava grávida de três meses. Junto dela estava o cadáver do seu marido, Reinaldo Alves, 19

FOTOGRAFIA DE HÉLIA SCHEPPA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 16/12/2002.

PROIBIDO SEF



Marcos Antônio Venâncio Pereira, 42 anos, estava indo para a Feira do Passarinho, quando foi fuzilado. Ele levou 13 tiros na cabeça e no abdômen. A polícia acredita que ele tenha sido vítima de queima de arquivo ou de alguma rixa

Ambulante morto a caminho da feira

O crime foi praticado por três homens, em Cavaleiro. Uma das balas atingiu um idoso

FOTOGRAFIA DE ANNA CLARICE ALMEIDA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 21/11/2002.



Wellington de Souza, o Tinho, 20 anos, foi incendiado e jogou-se num córrego, tentando apagar o fogo que lhe consumia, mas seus alçózes o alcançaram

Correu em chamas para fugir da morte

Assassinos tocaram fogo num homem, que tentou escapar, mas acabou fuzilado

FOTOGRAFIA DE EXPEDITO LIMA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 04/12/2002.



Fábio Gabriel dos Santos, 20 anos, segundo a irmã Solange e o cunhado Alexandre (det.), já havia sido vítima de um atentado há oito dias

Eletricista é arrastado e morto

O crime aconteceu na rua do Condor, em Peixinhos, e foi praticado por encapuzados

FOTOGRAFIA DE EXPEDITO LIMA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 30/08/2003.



Lourenço, segundo um vizinho, já havia sido ameaçado de morte e, inclusive, viajou a São Paulo para escapar dos algozes

Comerciante é executado em bar

Ele bebia com uma mulher quando levou 20 tiros de uma pistola calibre 380

FOTOGRAFIA DE EXPEDITO LIMA PUBLICADA NA FOLHA DE PERNAMBUCO EM 04/09/2003.

Os depoimentos acima foram retirados das longas entrevistas durante nosso trabalho de campo e servem para ilustrar uma certa concepção que se formou a partir da linha editorial do jornal Folha de Pernambuco.

É indiscutível que duas das principais características desse tablóide são o fotojornalismo do caderno policial e, por outro lado, seu preço de venda, que, inicialmente, era de cinquenta centavos. Não só o preço era “popular” como literalmente quebrou a hegemonia de dois outros jornais recifenses: o Jornal do Commercio e o Diário de Pernambuco; forçando-os a nivelarem seus preços de venda para o mesmo valor da Folha de Pernambuco. Contudo, também é notório que o jornal Folha de Pernambuco é considerado como aquele que tem o melhor caderno esportivo, assim como uma diagramação percebida como melhor para ler as informações. Mas a continuidade e sucesso do jornal parecem se dar pelo viés da exposição fotográfica da violência e por um público que, por essa mesma especificidade, se mantém fiel; seja pelo preço, pelas fotos, pela intersecção entre a percepção da “realidade” da violência e as fotografias que a ilustra ou, ainda, pelo fato de querer simplesmente olhar, pois

“É a realidade de tudo que tá acontecendo no país, mostrado de uma forma direta e objetiva, sem rodeios. É miséria, é droga, é a realidade da população, do povo que é mostrada no jornal. É um jornal de fácil acesso para a população, pelo preço, por tudo. É um jornal direto à população. E o que chama a atenção desse jornal é o modo que são expressas as fotos, a maneira como é demonstrada as fotos”. (...) É mostrada a realidade. É diferente de outros jornais. (apontando para a Folha de Pernambuco) atinge mais a própria violência em si. Outros jornais, ela mascara a violência. A gente sabe que ela existe, mas não é mostrada em fotos. É mostrada de forma indireta”. (...) O país vive numa dificuldade intensa. Não tem perspectiva de mudança; infelizmente é assim. Entra administrador, sai administrador e não há mudança. E o que é que acontece? O povo continua, em si, marginalizado. Não tem cultura. O povo necessita de

informação e a única forma de informação que ele tem é o jornal. Esse jornal que atinge e que mostra pra eles o que eu tinha dito anteriormente, a carência, a violência e tudo o que se passa no país. Muitos não podem comprar, mas é um jornal tão popular que é anexado em vários lugares. Todo mundo compra no intuito de ver o que está acontecendo de ruim no país”. (Homem, 29 anos).

Além de ser “tão popular” como falou um de nossos entrevistados, O jornal Folha de Pernambuco, não apenas é notório por seu caderno policial, assim como virou sinônimos de morte e fotografias da violência, segundo sustenta o mesmo entrevistado quando, falando sobre suas percepções em relação à violência e a mudança social, nos diz:

“pra mim tá mudando de uma forma tão grande que está ficando sem limite. E isso, juntando o ser humano, seus modos, o ambiente que vive, a cultura, o poder aquisitivo, só demonstra e só traz, no meu pensamento, que sempre terá essa violência; sempre essas fotos vão demonstrar violência. Não demonstra nada mais. Demonstra só sofrimento e violência. Pra mim, sinônimo de ver Folha é ver fotos que é a violência demonstrada”. (Idem).

E, falando sobre o “realismo” das fotografias, bem como a capacidade que o jornal tem de ser um “atrativo”, ele continua:

“acho que esse jornal virou até mesmo uma arma hoje porque, qualquer coisa, as pessoas falam: “Ó, vou te colocar na Folha”. Quer dizer: não é para o mundo jornalístico, pra mídia, e sim para o caderno policial, entendeu? Quer dizer, e sim para o além. É para virar uma alma”. (Idem).

Não nos propomos a fazer análises profundas do fotojornalismo ou da mídia, mesmo porque esses não são nossos objetos de estudo, contudo, ressaltamos que as leituras com concepções de que a violência está totalizada, generalizada na sociedade, foram freqüentemente manifestas durante o trabalho de campo. As pessoas entrevistadas, em sua

maioria, apreendem a realidade como sendo toda ela movimentada por uma violência que está em todos os lugares e as imagens – fotográficas e televisivas -, são um “atestado amplificado” dessa realidade. No entanto, paralelamente a essas profusões de imagens, existe um relativo silêncio, um certo não ver ou ouvir, principalmente quando lemos o conteúdo das matérias do jornal: o silêncio das testemunhas e o fato de que ninguém viu ou vê, não se fala, nem se sabe quem matou, nem a placa do veículo, ou as características físicas do assassino. Mesmo assim, a violência é retratada e exposta em público de forma espetacular.

Mais do que simples representação do real, estas imagens adquirem força expressiva quando tomam uma dimensão pública; forçando-nos a participar do debate como sujeitos construtores de discursos; seja para compreendermos o sentido posto, seja para tentarmos buscar sentido para uma situação que envolve a todos. Isto **“porque o acontecimento midiático que eles fabricam pode funcionar como uma espécie de teste projetivo junto aos diferentes atores sociais que eles interrogam, cada um podendo ver nisso a confirmação do que ele pensa há longo tempo”**. (CHAMPAGNE, P. 1997 : 73). E mais: **“quando são populações marginais e desfavorecidas que atraem a atenção jornalística, os efeitos da mediatização estão longe de ser os que esses grupos sociais poderiam esperar porque os jornalistas dispõem, nesses casos, de um poder de constituição particularmente importante, a fabricação do acontecimento foge totalmente a essas populações”**. (Idem, p. 67).

As percepções da violência como generalizada, potencial, onipotente e de estar próxima de tudo e de todos, parece encontrar na mídia um campo para reverberar e afirmar o todo do social como sendo *somente violência*. Contudo, o correto é dizermos que a mídia parece estar em “todos” os lugares e consegue mostrar o que é “mais significativo”,

tendo na violência um ponto fundamental para por os “olhos” e disseminar fatos que se tornam acontecimentos com caráter abrangente e de “interesse” social. A mera presença dos trabalhadores da mídia com seus equipamentos, principalmente quando são as “estrelas” que geralmente são vistas através da tela, no caso os repórteres mais “famosos”, assegura, de imediato, uma platéia para assistir de forma cativa, o fazer midiático. A aura de magia que circula, e que é deliberadamente mantida, em torno dos que fazem e representam os veículos de comunicação é, por si, um espetáculo à parte; sem falarmos no jogo de sedução que enlaça jornalistas, o fazer midiático, o espectador que olha esse mesmo fazer “ao vivo” e, posteriormente, o público massificado.

Mesmo que o fato seja “fabricado” (a seleção, o ângulo, a pauta, as cores, a narrativa jornalística, a velocidade das imagens televisivas ou as fotografias de mortes sangrentas, suas manchetes com termos concisos, posições dos corpos etc); o saber-fazer midiático resulta quase sempre na apresentação e representação de fatos que parecem captados *in natura*, seja através das “objetivas”, seja através das câmaras televisivas, principalmente quando “ao vivo”. Mas, para alguns, o ângulo, a seleção e os outros elementos da “fabricação” podem não passar tão despercebidos assim, pois o resultado incomoda:

“Incomoda porque, mesmo que aconteceu, deveria ser... deveria colocar uma faixa, uma faixa preta em cima do que tá mais....Porque se você olhar, num sei agora, mas a lei proibia a divulgação dessa maneira. Não sei se ainda está; se essa lei ainda vigora ou se foi passada por cima. Mas eu tenho uma ligeira impressão que a lei não permite que você divulgue, principalmente se a família não autorizar, que a maioria das pessoas colocam essas coisas aí nos jornais. Essa foto (apontando uma foto do jornal), por exemplo, foi tirada a pulso. O cara se infiltrou por baixo e tirou. Então eles fazem de todos os artifícios para tirar as fotos para se autopromoverem em cima da tragédia de outras pessoas. Isso é contra a lei, contra a lei. Agora, no nosso país, as leis, às

vezes, as leis não são totalmente exigidas a ponto de... o pessoal deixa pra lá; mas isso é contra a lei. Se for um filho meu e eu não quiser que tire a foto, não pode. Mas eles tiram. Eles tiram mesmo se a família não deixar. Eu já ouvi dizer que eles pagam. Eu nunca vi. Nunca vi ninguém receber, porque se eu visse eu dizia. Mas eu ouvi dizer que eles recebem dinheiro para quem diz a eles aonde tem essas coisas trágicas assim”. (fala de um entrevistado).

Em sua obra “*O poder Simbólico*”, Pierre Bourdieu analisa o poder de influência que o jornalismo tem, principalmente a televisão, e define poder simbólico como sendo aquele capaz “**de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário**”. (BORDIEU, P. 1989 : 14). Esse “ignorar o arbitrário”, fundamental no jogo do poder simbólico entre os que exercem e os que, ignorando o arbítrio, se submetem, apontado na definição de Bourdieu, sedimenta o desdobramento perceptivo dos “fatos”, através das fotos e imagens que geram não somente desconfortos, mas também instalam uma concepção de que o contexto social é somente insegurança, suspeita, razão cínica, malandragem e impunidade. O poder simbólico é confirmado em falas dos entrevistados, a exemplo de um que, falando sobre a veracidade e realismo das fotografias do Jornal Folha de Pernambuco, nos diz:

“Seria bom que ela não botasse as fotos na íntegra, como ela sempre bota. Ela não deturpa nada. Ela bateu e é aquilo que você está vendo. (...) Real. É real, não é ficção. Muitas vezes você diz: é uma ficção! Mas não. É real aquilo. Feito isso aqui (apontando uma fotografia) que eu acho uma piada, mas é real. Olha aqui, o carro da polícia baleado dentro de uma vala. Essa aqui (apontando outra foto), se você visse a foto

ontem...Mas é real. (...) Saiu ontem e onteontem que eu li. Ela saiu nua e baleada numa valeta. Quer dizer: essa é a mínima. E quando teve outra que o cara cortou a cabeça de outro cara e botou dentro da barriga? (...) São bem fortes essas cenas. Quer dizer: se ela não publica, você ia saber? Você ia dizer: não, o cara está falando mentira. Mas não; é verdade! Quer dizer: ela publica a verdade. Lê quem quiser”.
(Homem, 36 anos).

Para Maria Izabel Szpacenkopf (2003), **“o poder simbólico não só reproduz as relações de poder, mas também possibilita maneiras de fazer e de mudar o mundo pela imposição de uma determinada visão que permita que os fatos, os acontecimentos e a própria história sejam por ela construídos”.** (SZPACENKOPF, M. 2003 : 65).

Mesmo que voltada para uma análise do telejornalismo e o espetáculo da violência, encontramos no trabalho de Maria Szpacenkopf reflexões que são muito próximas da nossa, ou seja, o veículo fotojornalismo, sem fugirmos do nosso foco de compreensão sobre as repercussões e percepções sobre a violência generalizada.

Para a pesquisadora, o telejornal participa de forma total na divulgação maciça e com riqueza de detalhes dos atos de violência quando ilumina, nomeia e põe o “olhar” sobre pessoas e fatos, mesmo que de forma passageira, trazendo esses mesmos fatos e pessoas para o “foco da notoriedade”. Um “foco” que se dá sempre a partir do par “espetáculo & violência” ou da violência espetacular.

Esse raciocínio sobre a divulgação em massa de atos violentos, a notoriedade, o olhar seletivo da mídia sobre fatos transformados em espetáculos e os resultados em forma de contribuição para o aumento da percepção da violência como generalizada, repercute em uma das falas de uma entrevistada que, após considerar que

qualquer um é, potencialmente, uma vítima para aparecer na Folha de Pernambuco, nos diz, numa leitura às avessas, que a divulgação das fotografias

“atraem as pessoas, os criminosos a matarem. Porque muita gente...eles querem ser notícia a custo de qualquer coisa; como a gente viu aquele caso de Francisco de Assis, o matador do parque, lá em São Paulo. Ele, segundo eu li a reportagem, ele disse que um dia ele ia ser famoso de qualquer maneira, e foi realmente. Então eu acho que induzem as pessoas a praticarem cada vez mais a violência”.
(Mulher, 35 anos aproximadamente).

Retratar, apresentar, veicular e reapresentar notícias sobre a violência é uma prática diária nos veículos de comunicação, pois não só assegura a audiência como oferta um “produto” que atrai, seduz - mesmo que seja pelo horror e pelo medo -, vende, dá lucro e, principalmente, divide o “bolo” das demais concorrentes. As famosas “pesquisas de recepção” asseguram e antecipam os resultados, bem como apontam a tendência do mercado midiático. Os “novos programas” televisivos, a exemplo de “Blitz na Cidade”, “Cidade Alerta”, “Jornal da Tribuna” e “Cotidiano”, que enfocam *só* a violência espetacular, parecem ter nascidos da constatação da “demanda” do mercado, senão, quais as explicações para tamanha diversificação e sucesso? Nada é ingênuo, obviamente, e o **“mercado determina o discurso e as estratégias que melhor lhe convém, mas é também marcado por discursos que produzem necessidades previsíveis”.** (SZPACENKOPF; 2003 : 67).

Como todo “comércio”, a mídia está permanentemente preocupada com “índices” de audiência ou número de assinantes, ou seja, lucros. Lucros que sempre pressupõem seu oposto, as perdas, tanto econômicas quanto de público receptor e, nesse sentido, os veículos de comunicação que se pautam na e pela violência, repensam

constantemente suas estratégias e táticas para manter o público fiel. A expressão “guerra de audiência” assinala bem essa concepção da disputa. Também não é à toa que os termos “arte militar”, “travar um combate ou uma batalha” figurem nas definições para estratégia e tática. Por estratégia entende-se a **“arte de escolher onde, quando e com que travar um combate ou uma batalha; arte de aplicar os meios disponíveis com vista à consecução de objetivos específicos; arte de explorar condições favoráveis com o fim de alcançar objetivos específicos”** (HOLANDA FERREIRA, Aurélio B. 1986 : 726). Como tática define-se a **“parte da arte de guerra que trata de como travar um combate ou uma batalha (ou); processo empregado para sair-se bem num empreendimento; artil, manha, estratagema”**. (idem : 1653).

Se há a preocupação constante com os “índices”, com as possibilidades de perdas, com a manutenção da fidelidade do público e com a concorrência, o repensar das estratégias e táticas parecem recair sobre o incremento espetacular do espetáculo da violência: se, hoje, é “preciso” fotografar o cidadão morto por tiros, amanhã é preciso mostrar um corpo em decomposição e, *depois* de amanhã, um decapitado e, *depois*, uma grávida brutalmente esfaqueada e banhada em sangue e, *depois*, uma adolescente barbaramente espancada e estuprada e, *depois*, estampar aquele ou aquela que teve a massa encefálica espalhada pelo chão e ficou com um buraco enorme na frente, aberto por um tiro de espingarda calibre doze e, na seqüência dos dias em *depois*, dilatar visões e percepções de uma violência que é sempre espetacular, inacreditável, chocante e que, por ser “crescente”, é “generalizada” e que, por ser generalizada, é compostas por figurações horrendas.

Um crescente da espetacularização da violência e da morte que nasce de um cronos aceleradamente autofágico porque não somente devora a si mesmo, mas luta contra

a fugacidade do “tempo da informação”, que já nasce velha e pontuada pela possibilidade de uma “melhor” e “mais fantástica” e “mais dramática” do que a da concorrente; assim como da necessidade de produzir o “novo”. Mesmo que esse “novo” seja configurações de um caleidoscópio de imagens do horror, do pânico, da paranóia, do constrangimento e da crueldade; como dizem muitos entrevistados:

*“Acho umas coisas meio **trágicas**”.*

*“Sinto mal. É **horrível** isso ”.*

*“Um pouco **amargurado**(...) Sei lá. Coisas que não eram pra gente ver num jornal e tá vendo”.*

*“(...) Rapaz, como uma **barbaridade**. Quando a gente vê essas fotos, a **crueldade** tá além do limite, além do limite”.*

*“Os meus sentimentos? Os meus sentimentos são **tristes**”.*

*“Dá a sensação de que **a vida não tem mais valor**. Para esse tipo de jornalismo, não”.*

*“Com certeza. Fico muito **magoada, triste**. Olha que coisa **horrível!**”.*

*“É uma coisa **trágica**. É muita violência”.*

*“É um clamor. A gente anda **assombrado**. (...) É uma **desconfiança** completa, inteira, **em todo o Pernambuco**”.*

*“É **lamentável**. É **chocante**. **Dói na alma** ver assim as fotos expostas ao público. Um pai de família, um **ser humano exposto** à sociedade assim, todo mundo olhando. Fica **lamentável**”.*

Se navegar por entre a seleção de ângulo, de enquadramento, pauta etc, é preciso, ainda mais necessário é seduzir, atrair. E nesse caso **“a sedução seduz apavorando. Horroriza e atrai pelo horror. Se existe a banalização da violência, isto só é um ponto favorável para que os limites desta banalização sejam cada vez mais ultrapassados; terão, cada vez mais, que ser distendidos para que a violência continue a seduzir. Com isso, passa a haver a ampliação, a proliferação e a exposição do excesso da violência”**. (SZPACENKOPF, M. 2003 : 256).

A ampliação e o excesso, além de seduzir, parece criar uma certa identificação, como nos diz um entrevistado:

“Eles querem saber. Acho que é para absorver mais; ele ter certeza daquilo que ele já sabe que acontece. Ele estar ciente. Ele poder fazer um comentário daquilo de ruim quando outros comentarem: “ ó, tu viu o cara que violentou a filha?” “Ah!, eu vi também”. Pra saber se tem alguém conhecido”. (Homem, 29 anos).

E quando perguntado se para esse “estar ciente”, esse “absorver mais” é preciso a crescente espetacularização do mórbido que é retirado da “realidade”, ele nos diz:

“Mais aí eu acho, e pelo que eu vejo, é o povo se identificar com aquilo que tá conhecendo. A realidade todo mundo sabe, como a realidade da guerra, mas só os meios de comunicação é que trazem. (...) Que traz de uma forma mais objetiva, que traz aquilo que está acontecendo. Porque todo mundo sabe que a realidade tá aí, que a guerra tá , que a violência tá , que é morte. Mas o pessoal quer ver, quer vivenciar. (...) Eles querem ficar como coadjuvantes, como figurantes. Eles não querem ser ator principal porque eu acho que isso é uma novela, isso é um folhetim que existe, que dá notícias. Só que é uma notícia ruim porque a gente já tá acostumado. Tem uma pessoas que dizem: “Ah, eu não quero ver”. Mas eu acho que a grande maioria, maciça mesmo, quer ver. Porque o povo em si, o povo não se admira, entendeu? Mas é uma forma de cultura do povo em si é ver isso que tá acontecendo. É ver a violência de perto. É tá: “olha, mataram um ali, vamos lá ver”. Você vê que, de repente, um show, uma coisa

cultural não chama mais à atenção do que a morte, essas brutalidades. Por que? Porque é uma coisa que chama à atenção da população em si, a violência, a brutalidade”. (Idem).

Contudo, o “ignorar arbitrário”, contido no jogo do poder simbólico de que nos fala Bourdieu, parece fundamentar justificativas para o “fabricar” crescente, pois o efeito é trocado pela causa, ou seja, “fabricar” num crescente as imagens da violência (causa), *repercute* como violência generalizada (efeito). Como podemos apreender das falas dos entrevistados:

“eles fazem assim para chamar a atenção das pessoas. Talvez para vender mais”. (Homem, 42 anos).

Para um outro

“Tem muita coisa embutida por trás disso e que a gente não sabe. Ela (Folha) publicando, a gente passa a saber”. (Homem, 52 anos).

Um terceiro, quando perguntado sobre suas idéias, sua “leitura”, sobre as fotografias, nos diz:

R - *“É uma foto que expressa o trabalho da imprensa”.*

P - *Qual a idéia que tu fazes das pessoas fotografadas?*

R - *“Acho que é constrangedor, mas, enfim, é o trabalho da imprensa”.*

(...)

P - *Quais são, para você, os significados de uma foto dessas para a população?*

R - *“É uma forma que cada jornal, cada meio de comunicação tem de levar o conhecimento para o público. O acontecimento, os fatos do dia-a-dia”.* (Homem, 27 anos).

Quando do trabalho em campo, perguntávamos aos leitores, aqui compreendidos como aquele ou aquela que estivesse olhando o jornal, a opinião sobre as

fotografias, buscando captar as *repercussões das imagens*, e as manifestações discursivas sobre essa violência “generalizada”; e foram várias as respostas, tais como:

“A gente vê o mundo do jeito que está hoje. Há uns tempos atrás ninguém via isso. Esse tempo assim, agora mudou. A gente nem pode mais sair de casa, ir à rua mais. A gente tem medo de sair, não sabe se volta mais tarde”. (Homem, 56 anos).

Quando perguntado sobre a relação entre as fotografias e esse “não saber se volta mais”, o entrevistado diz:

“É que a gente vê esse tipo de coisa (apontando a foto) e fica até pensando em nossa vida também, o dia-a-dia. Que hoje em dia é assim, eles nem escolhem mais. Antigamente eles pegavam, brigavam, tomavam da pessoa e não matavam. Hoje em dia eles matam. A gente vê isso e fica se comovendo com essas coisas que a gente está vendo no dia-a-dia de hoje. (...) Minha opinião em relação a essas fotos é que é um negócio dramático, triste. Porque uma pessoa que passa a ver esse negócio todos os dias, esse ato criminoso, fica pasmada. Sem ver....Não tem punição nenhuma”. (Idem).

São as repercussões do poder das imagens.

Para uma entrevistada que de vez em quando olha as fotografias é difícil porque

“é tamanha violência que a gente vê que fica com a mente tão assim...assombrada que não dá mais para parar. Mas por causa do anúncio da guerra que está acontecendo, aí eu parei agora para ver. (...) Violência é tanta que a gente pode ser envolvida. De repente vai passando e pode levar um tiro e, quando menos esperar, ir parar numa manchete do jornal. Eu acho triste”. (Mulher, 35 anos aproximadamente).

Para o nosso segundo entrevistado em campo, *as repercussões* das fotografias de mortes violentas incentivam ainda mais a própria violência social. Isto porque as fotos ficam

“Mostrando assim, aí a turma, a pessoa que fica olhando, fica, que já está aperreado do dia-a-dia, fica pensando besteira também. Assim, com medo, com medo, andando com medo. (...) Assim, de ser assaltado, alguma coisa. Um assalto, alguma coisa ruim”. (Homem, 36 anos).

Ainda para o mesmo, quando ele fica olhando as fotografias e “pensando na vida”, as primeiras imagens que lhe vêm à mente são de

“assassinato, de morte, como é a mesma coisa de assassinato, assalto... Você pode passar numa esquina e ser assaltado. Eu costumo não deixar ninguém se aproximar de mim. Eu estou conversando com você, mas tô ligado em quem está passando. Então produz na mente da gente uma, um policiamento maior por causa disso tudo”. (Idem).

A percepção de uma violência “generalizada” resulta num medo generalizado. Percebida como “real e sem cortes”, mesmo que seja “fabricada”, como afirmamos anteriormente, a violência retratada carrega em si um certo mecanismo de controle, pois **“o medo é um dos elementos fundamentais a ser comunicado pelo espetáculo. Ele funciona como possibilidade de ordem social e é o principal mecanismo de controle da sociedade do espetáculo. O espetáculo se serve de ameaças ou procura muitas vezes manter um clima de ameaça, subentendida, velada ou mesmo explicitada para manipular a opinião pública ou mesmo política”.** (SZPACENKOPF, M. 2003 : 166). Esse mecanismo de controle velado parece se confirmar em duas falas de duas entrevistadas que, comentando sobre o sentido das fotografias do jornal Folha de Pernambuco, dizem:

“Sei lá. Tentar mostrar para o povo se prevenir mais contra a violência (...) evitando as saídas, brigas, confusões”. (Mulher, 29 anos).

“triste porque eu vejo que, às vezes, acontece com pessoas inocentes, que não tem nada a ver, a gente vê que também pode ser uma vítima assim também. Às vezes é um tiroteio na rua. Lá onde moro teve um rapaz que foi assassinado sem ter nada a ver com o caso. A gente vê que pode ser um desse e leva a gente a ter mais cuidado. Principalmente quem anda à noite, nas farras. Deveria ter mais cuidado aonde vai e com quem vai”. (Mulher, 43 anos).

Para o nosso penúltimo entrevistado, o medo, advindo do que ele vê em fotografias da violência

“abala muito a pessoa. A pessoa fica muito nervosa; fica pensativa, pensando naquilo e pode até acontecer com a própria pessoa também. Pode acontecer porque ninguém mais tem segurança. Ninguém sabe mais quem é quem. Essas fotos arrepiam mais a gente. A gente fica assombrada mesmo, intranquã.” (Homem, 56 anos).

Previsão cruel sobre a generalização da violência, está contida na fala de um entrevistado que, três meses após conceder a entrevista, foi estampado em uma das edições da Folha de Pernambuco:

“Todos os dias o cara ver esses crimes nas fotos aí, né? Muita morte, todos os dias o cara ver esses negócios aí na Folha. Poderia ser até eu mesmo, né? Eu fumo, vivo nas coisas erradas, uso drogas. (...) Aí eu posso sair num negócio desses também, né? Deus me livre e guarde”. (Homem, 22 anos).

São muitos os recortes de discursos sobre a concepção de violência generalizada que encontramos durante o trabalho de campo e que parecem se constituírem a partir de uma leitura da realidade social, mas que, ancoram-se nesse fenômeno midiático

das fotografias de mortes violentas como espetáculo e como vetor de instalação do medo, da suspeita e das *repercussões* negativas.

Em meio a tantos discursos eivados de medos, consternações, percepções de imagens constrangedoras, horríveis ou trágicas dadas pelos entrevistados, somente um falou de forma indignada e, nesse caso, a **“indignação que surge da contemplação do espetáculo do sofrimento tem na cólera um acompanhante natural e que deve ser transformada em acusação através da palavra. A acusação fará parte da denúncia e, para tanto, é indispensável que um perseguidor individual ou coletivo (classe social, sistema ou estrutura) seja identificado e designado”**. (SZPACENKOPF, M. 2003 : 229). Assim, vamos às palavras da voz dissonante, começando pela opinião com relação ao jornal Folha de Pernambuco:

“esse jornal foi feito para policial e para marginal. É um jornal que não tem cultura. Como é que um repórter faz uma coisa dessas aí? Ele faz para uma pessoa que não tem cultura. Porque se você tem cultura, você quer se informar. Qual a cultura que ele traz? Ele só traz crime, rapaz. É um jornal muito pobre, da classe C”. (Homem, 50 anos aproximadamente).

Sobre a opinião dele com relação a uma “cultura da violência”:

“Isso aí é outra coisa totalmente diferente. Se você é um estudante não vai se preocupar com isso aí (aponta o jornal). Vai se preocupar com a situação de um Saddam hoje, com Bin Laden, vai se preocupar com outras coisas. Vai se preocupar com isso? Por quê? É justamente para quem não tem cultura”. (Idem).

Com relação às fotos serem chocantes:

“eu acho que ela aí está partindo de um marketing. Está partindo para vender, enquanto o Diário de Pernambuco e o Jornal do Commercio não apresentam isso. Como a Folha

não tem cultura, parte para isso, justamente para vender”.
(Idem).

Sobre o item “interesse”:

“Não me interessa. Por que vai me interessar? Isso está interessando a um policial que está atrás de outros marginais. Está interessando ao marginal para ver se um dos colegas dele foi acidentado. Mas, para quem tem cultura, não interessa. (...) Você pode até ser da Polícia Federal, que eu não estou falando nada de ninguém. Você não chega no escritório de um advogado para ver ele olhando um negócio desses, desde que ele não seja um criminalista. Você não chega no escritório da classe A ou B e vê um jornal desse. Agora, na classe C ele bate recorde de vendas, porque a foto é o marketing que eles usam. É a única maneira que eles tem de concorrer com o jornal do Commercio e o Diário de Pernambuco. Um jornal desse faz nojo. Olha friamente”.
(idem).

Sobre uma das qualidades do jornal: o caderno esportivo:

“É outra coisa também. Você hoje está estudando. Se você for conversar com qualquer pessoa que está aí, sobre a sua área de estudo, vão todos ficar mudos e calados. Agora, vai falar sobre futebol. Eles botam você no bolso. A cultura do país é futebol. É outra pobreza também”. (Idem).

E os conselhos finais:

“continue assim. Agora, mande isso para esse jornal. Diga a eles que eles procurem mais cultura porque precisamos de mais coisas, de violência já basta a televisão e o dia-a-dia. Para eles venderem e concorrerem com o Jornal do Commercio e o Diário de Pernambuco fazem isso. Mas pessoas de cultura não lêem esse jornal e nem fazem assinatura dele. Não fazem. Ele vende muito na popularidade. Agora, pergunta quantas assinaturas ele tem. Levanta uma estatística de assinatura entre a Folha, o Jornal do Commercio e o Diário de Pernambuco. Ele (a Folha) não tem assinaturas e, se tiver, veja o nível das pessoas. Faz o seu trabalho e manda o resultado para a redação. Não só eu, mas outras pessoas que tem uma certa visão, não vão falar bem desse jornal”. (Idem).

Contudo, os discursos sobre a violência, que é o que nos interessa, foram predominantes, e citaremos o último que parece sintetizar a noção que mais se destacou no trabalho de campo. Quando questionado sobre os significados das fotografias de mortes violentas e sobre a violência, o entrevistado fala que:

“É para passar por isso (no sentido de vivenciar com). E chega a um ponto de você se acostumar a ver e saber o quanto o nosso país é violento. Aliás, a cidade do Recife está sendo violenta. No Rio de Janeiro se comenta, eu nunca fui lá, não conheço, a gente vê pela televisão que lá o problema é droga. Mas aqui não, se mata por besteira. (o entrevistado havia citado, como besteira, um cigarro ou uma moeda). (...) É qualquer coisa. O cara passa aqui e pisa no teu pé, se você não gostar e disser qualquer coisa, ele vem aqui e atira, faz. Qualquer coisa (diz) “vou chamar um matador”, “tenho um conhecido”. Quer dizer, veja a que ponto a mente do ser humano, que nós somos a imagem e semelhança de Cristo, chega ao ponto de matar o seu semelhante a troco de nada. Isso não existe, mas é a realidade. Não existe, mas é verdade”. (Homem, 46 anos).

Uma “verdade” que, independente da “fabricação”, é apreendida através dos discursos e que nos foi possível escutar na coextensividade do trabalho de campo e na incessante troca imaginária entre as manifestações pulsionais do olhar e da fala e as intimações objetivas contidas nas fotografias. Fotografias que, como as poucas aqui reunidas, compõem uma horrenda galeria. Olhar essas fotografias mobiliza desde o riso defensivo até a “evitação” diante do que o olhar capta como repugnante. Da empatia emotiva e somática ao ódio indizível; como se pode *olhar* a seguir.

III - TERCEIRA PARTE

O OLHAR DA FOTOGRAFIA

“Um texto olha-nos e é o que num texto nos olha que é o seu núcleo. E esse núcleo pertence ao domínio mítico”. (DURAND, G. 1981 : 66).

III.I – Metodologia Adotada: A mitocrítica.

Nas obras “*O Imaginário – ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*” - (2001) e, “*Mito, Símbolo e Mitodologia*” – (1981), Gilbert Durand nos fala da mitocrítica e apresenta uma variedade de trabalhos, em sua maioria da Escola de Grenoble, aonde a utilização dessa ferramenta interpretativa vem, cada vez mais, comprovando a teoria de que o relato mítico é inerente a toda narrativa, pois o mito se vela e se revela nos textos literários, obras de arte, fotografias, cinema etc. A mitocrítica é a análise de textos lato senso e obras de arte, e a mitanálise é a análise dos mitos, através de longos espaços de tempo, vigentes na sociedade.

Para Durand, a mitocrítica é uma espécie de crítica do tipo literária e, como no exercício crítico dos textos, busca-se pôr a descoberto o que está “velado” sob a superfície do próprio texto. Esse sentido velado é exatamente o núcleo mítico, que se apresenta sob a forma de narrativa fundamentadora, pois **“um texto olha-nos, quer dizer, é mais que um interesse, é um cruzamento de olhares. (...) Um texto olha-nos e é o que num texto nos olha que é o seu núcleo. E esse núcleo pertence ao domínio mítico”**. (DURAND, G. 1981 : 66). O trabalho interpretativo da mitocrítica é pôr em relevo **“um mito em liberdade, um mito que atua por detrás da narrativa”**. (idem, ibidem).

A revelação do núcleo mítico passa por uma análise de dupla leitura: a do discurso e a do símbolo; e os procedimentos para tanto são as seguintes: inicialmente é preciso fazer um levantamento dos mitemas, a menor unidade de discurso miticamente significativa, que se repete ao longo do discurso ou da obra, mas que se repete de maneira aberta e redundante. Em seguida, são examinadas as situações e combinações de situações,

personagens e cenários. Portanto, é na *redundância* contida no texto literário que o mito pode ser apreendido em sua dinâmica, pois o mesmo guarda um significado com uma infinidade de significantes. Mas esses significantes têm uma coerência e uma homologia interna de sentido que permitem classificá-los, ou seja, **“temos conjuntos, pode-se falar de séries, pode-se falar de famílias, podemos dizer com os etnólogos “pacotes de imagens” ou “constelações”, que têm traços comuns e que reenviam para o mesmo significado, mas que são diversos”**. (idem : 75).

Esse método possibilita que a análise se dê com uma dupla entrada, pois desdobra a diacronia (fio da narrativa mítica), mas classifica-a em pacotes sincrônicos (as redundâncias dos mitemas).

III.II – *Levantamento dos temas redundantes.*

Iniciamos nosso trabalho de levantamento dos temas para a construção da mitocrítica a partir das fotografias, pois são elas que de fato são o centro das atenções; nossa e dos leitores.

Assim, podemos somar, em nossa “coleção”, 124 exemplares que foram comprados entre 28 de outubro de 2002 a 13 de setembro de 2003, aleatoriamente, com a finalidade de complementar nosso trabalho de campo e também “ficar de olho” no objeto de estudo. Centramos nosso levantamento “quantitativo” nas fotografias que dizem respeito ao objeto específico dessa dissertação, ou seja, as fotografias onde o morto é representado de forma sangrenta, pois foi exatamente com esse tipo de fotos que o jornal Folha de Pernambuco se lançou no mercado de nossa cidade, assim como são as mesmas fotografias que possibilitam as aglomerações urbanas e os olhares sobre o espetáculo da morte.

124 edições onde podemos encontrar 346 fotos de homens (92,76%) e 27 de mulheres (7,24%), sendo que desse universo feminino, sete foram fotografadas mortas junto ao marido, ou seja, fotografias onde a mulher aparece só, são apenas 17. Duas dessas assassinadas foram amarradas antes de morrerem. Em uma das matérias veiculada sobre esses assassinatos, uma estava semi-enterrada num campo de futebol e tinha apenas 17 anos. Ela foi amordaçada, amarrada, morta e posta em um saco plástico. Levanta-se a suspeita de que também tenha havido estupro antes do crime. Uma outra era mendiga e foi amordaçada, amarrada com fio de nylon, enforcada com arame farpado e, também, posta num saco plástico.

Nem as grávidas escapam.

As armas utilizadas são revolver, pistola 380, espingarda 12 – que provoca grandes buracos no corpo ou dilaceram cabeças, faces e outros membros do corpo -, enxada, pá, pedra, pau, barrote, faca, fogo, martelo, chave de fenda, foice, e barra de ferro.

As fotografias mais cruéis são de degolados, carbonizados, corpos em decomposição, em putrefação, fraturas expostas, desmembramento de braços, pernas e dedos, punhal no olho, cabeça degolada e posta em estaca ou, como foi uma das mais famosas fotografias veiculadas, colocada dentro do abdômen com os órgãos genitais na boca; crânios esfacelados ou esmagados, massa encefálica espalhada pelo chão, amarrados e executados, castrados, esfaqueados, enforcados, estuprados, idosos espancados, pessoas portadoras de deficiência física, ou doentes mentais estuprados, surrados ou assassinados, alcoólatras, mendigas, tiros no ouvido, pescoço, olhos, corpos cobertos de insetos, esqueletos com restos de carne, corpos crivados de balas ou buracos causados por facadas. Quanto a está última forma de assassinato, há fotografias de assassinados que não se tem informação quanto ao número de golpes desferidos. O número máximo de facadas

contadas, informada em uma das matérias, foi de uma mulher que recebeu 12 facadas por todo o corpo. Das 373 fotografias de mortes violentas, mais de noventa por cento são de tiros, com o mínimo de um – característico de execução, pois geralmente é dado na nuca -, e o máximo de 20 tiros numa só pessoa.

O horário do crime geralmente é à noite, com predominância dos horários a partir das 22:00 horas. Muitas das vítimas foram retiradas da cama para serem assassinadas e, comumente, os algozes chegam identificando-se como policiais, muito embora seja freqüente o uso de capuz.

Os atores sociais são desempregados, traficantes, estupradores, ex-presidiário, adolescentes, travestis, drag-queens, homossexuais, mendigos (como “menininha”, de 65 anos, que teve a cabeça aberta por um golpe de barrote e o motivo de seu assassinato foi um colchão), alcoólatras, taxistas, usuários de drogas, devedores, vítimas de afogamento e atropelamento, pai-de-santo, sindicalistas, trabalhadores rurais, motoqueiros, estudantes, boêmios, ex-amantes, crianças, servente, ajudante de pedreiro, mecânico, viciados em jogo, vigilantes, flanelinha, membros de quadrilha organizada, aposentados, evangélicos, biscateiros, assediadores, parricidas, motoristas e, os próprios exterminadores.

Desse universo de 124 exemplares lidos, a idade mínima dos assassinados foi de 14 e a máxima de 67 anos. 24,66% morreram com idade entre 14 e 20 anos; 47,18% tem entre 21 e 30 anos; 17,69% entre 31 e 40 e, entre 41 e 67 anos são 10,46%.

Os logradouros são predominantemente da região metropolitana do Recife. Não há como afirmar que exista um bairro “mais” violento. Contudo, uma característica interessante, inclusive apontada em algumas matérias sobre o “zoneamento” da violência no Recife, é o fato de haver uma espécie de deslocamento, de “mudança de endereço”, da

criminalidade. O bairro do Córrego do Jenipapo foi considerado muito violento a partir da contabilização dos números de assassinatos que ocorriam naquele logradouro. Tempos depois o maior número passou a ser em São Lourenço da Mata, depois o bairro do Ibura, depois o de San Martin.

Os dados quantitativos dos órgãos públicos também contribuem para um levantamento não muito confiável, pois são notórias as divergências entre o Sindicato dos Policiais, a Secretaria de Defesa Social e, às vezes, o próprio Jornal Folha de Pernambuco, como foi o caso do último levantamento após o carnaval, onde se pode ler, no dia 6/03/2003, a manchete: ***“Carnaval com 32 assassinatos: este é o número apurado pelo plantão da Folha. A SDS registrou apenas dois”***. O primeiro parágrafo da matéria já é bastante significativo: **“Limitando-se a informar, apenas, os homicídios ocorridos nos pólos de animação, a Secretaria de defesa Social do Estado (SDS) divulgou, ontem, o balanço do carnaval 2003. Somente duas mortes foram registradas nos focos de folia, uma no Recife Antigo e a outra em Caetés Velho, em Abreu e Lima. No entanto, de acordo com a apuração da Folha de Pernambuco foram computados 32 assassinatos, desde a madrugada do sábado de Zé Pereira até o meio-dia de ontem, dos quais dois ocorreram no interior do Estado. Informações colhidas no Instituto de Medicina Legal (IML) indicaram a entrada de 40 corpos também até às 12h de ontem”**.

Os bairros considerados como de classe média (Espinheiro, Boa Viagem, Casa Forte, Boa Vista, entre outros) dificilmente aparecem como palco de assassinatos e local de moradia do fotografado pela Folha de Pernambuco. Quando acontece, geralmente são em favelas que estão contidas nesses logradouros. Ao que tudo parece, razão tem uma de nossas entrevistadas quando afirma:

“São os mais humildes, né? Acontece nos bairros mais pobres”. (Mulher. Não revelou idade).

III.III – *As fotografias, suas figurações e simbólicas: reversibilidades.*

“(…) E você olha uma coisa dessas: vinte tiros numa pessoa só! O corpo vira uma peneira de tanto buraco. É um troço muito esquisito esse sangue todo”. (Homem, 56 anos).

O **sangue** é o elemento de maior redundância na análise das fotografias do caderno policial do jornal Folha de Pernambuco. Não poderia ser de outra forma, tanto pela seleção do material fotográfico quanto pela concepção geral da linha editorial que parece “sustentar” e “cativar” um público fiel, a partir desse referencial. Sangue que resulta quase sempre de **assassinatos** por **tiros** que são de no mínimo um até vinte tiros numa única pessoa, deixando-o **crivado de balas**. Um único tiro que pode ter características de execução e também pode ser o “um” de espingarda calibre doze, o que comumente deixa as **víceras do assassinado em exposição**. Entre o um e os “vários” tiros a maioria são desferidos na **cabeça**, o que deixa a **face, ou o crânio, esburacada, deformada e ensangüentada**. Mortes causadas por **objetos cortantes** como **facas, punhais, enxadas, canivetes, peixeiras e foices**, são os segundos tipos mais comuns e deixam o **corpo retalhado e banhado em sangue**.

Gilbert Durand assegura que são as armas cortantes que vamos encontrar em primeiro lugar ligadas aos arquétipos do regime diurno da imagem e que essas armas simbolizam a potência e a pureza, uma vez que o combate se cerca de um caráter espiritual,

ou mesmo intelectual, porque simbolizam a força de espiritualização e de sublimação. Ele nos lembra, ainda, que **“a cristandade herda este arquétipo do herói combatente. Os dois protótipos cristãos do bom combatente são um arcanjo e um príncipe mítico: São Miguel e São Jorge, em nome dos quais serão armados os cavaleiros da idade média”**. (DURAND, G. 2001 : 162).

O simbolismo ligado às armas dependerá do contexto cultural, ou seja, dos usos e das atribuições a elas endereçadas. A lança, a adaga, o punhal, a peixeira, podem ser considerados como instrumentos atribuídos ao caçador, mas também podem adquirir significações que caracterizam um determinado sujeito cultural, a exemplo do que é, ainda, atribuído aos paraibanos e pernambucanos: o uso de facas e peixeiras como as principais armas usadas nas brigas. A cultura nordestina é rica em citações, principalmente nas músicas; tais como *“Forró de Mané Vito”*, cantada por Luiz Gonzaga, e *“Forró de Surubim”*, interpretada pelo paraibano Jackson do Pandeiro.

Chevalier e Gheerbrant dizem-nos que a arma é o antimonstro que, por sua vez, se torna o monstro, pois, forjada para lutar contra o inimigo, pode, desviando-se de sua finalidade, servir para dominar o amigo ou o outro. A ambigüidade da arma está no fato de simbolizar tanto a justiça como a opressão, a defesa e o ataque, mas **“em qualquer hipótese, a arma materializa a vontade dirigida para um objetivo”**. (CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. 1993 : 80).

Sobre o simbolismo da faca, uma das armas mais comum nos crimes fotografados pela Folha de Pernambuco, os mesmo autores nos lembram que, na iconografia hindu, esse instrumento é atribuído a divindades terríveis, sobretudo como arma cruel. Também é associada à idéia de **“execução, no sentido judiciário, de morte,**

vingança, sacrifício. (...) A faca é o instrumento essencial dos sacrifícios, e de numerosas provas iniciáticas, a começar pela circuncisão". (idem : 414).

Aqui cabe uma outra citação ligada a uma outra arma cortante, a foice, que nos lembra as fotografias de degolados estampados na Folha: **"símbolo da morte, sob o seguinte aspecto: a foice, como a morte, iguala todas as coisas vivas. Mas foi somente a partir do século XV que a foice apareceu pela primeira vez nas mãos do esqueleto, para significar a inexorável igualizadora. No antigo testamento, faz-se menção ao foicinho e não à foice, quando se trata de segar as ervas daninhas; mas o foicinho é apresentado principalmente como um instrumento de castigo e, portanto, discriminatório**". (idem : 443).

Mas seja através de armas cortantes, perfurantes, percucientes ou puntiformes, todas tem a função de divisão, de separação brutal e polêmica. Para tanto, sempre se exige a presença de um herói, um guerreiro, e este sempre têm as suas armas. No caso do herói solar, ele é **"sempre um guerreiro violento. (...) Mas para tantos atos de divisão, as armas são necessárias: o arsenal simbólico compreende, pois: a espada, o fogo, a tocha, a água e o ar, os detergentes, que tem por função cortar, purificar, limpar, salvar, separar, "distinguir as trevas do luminoso valor"** (PITTA, D. 1995: 25).

Os personagens vitimizados, como já mencionados, são em sua maioria desempregados, viciados em drogas, populares, mendigos, ex-detentos, traficantes, estupradores, taxistas, motoristas e outros.

Os cenários onde geralmente os crimes acontecem são diversificados, mas em sua maioria são compostos por **lugares ermos, em estradas sem asfalto, com asfalto, em matagais, lugares com areia, lixo, em terrenos baldios, lugares alagados, o que deixa**

a **água tingida de sangue, valetas, esgotos, velas, lençóis manchados de sangue** e o horário da **noite**, em verdade, a maioria são praticados na **madrugada**. Os crimes praticados durante o dia são poucos, ou insignificantes, quantitativamente falando, se comparados com os praticados à noite. O dia é mais comum para a “descoberta” do assassinado e, em muitos casos, encontrá-lo em **avançado estado de putrefação**, com o **corpo em decomposição, coberto de insetos**. Estes últimos são assassinatos que ocorrem em lugares de difícil acesso ou ponto de “**desova**”.

A **posição do corpo**, quando **queda na morte**, em sua maioria, está em **decúbito dorsal** – “de papo pro ar” -, seguido da posição **semi emborcada** e, por último, **emborcada**.

Contudo, as unidades que se tornam mais redundantes, tanto na análise das fotografias quando no olhar dos leitores, são **o sangue, a noite, os tiros e a morte**. Elementos que “*nos olham*” e se projetam no imaginário para se constituírem em significações sobre o **medo, o pânico social, a angústia frente a terminalidade e o tempo, as trevas, o horrível, o trágico**.

Em conjunto, esses elementos são percebidos como terríveis, trágicos ou como os sinais do fim dos tempos, pois olhar as fotos serve para

“ver os acontecimentos do mundo, que está se dando no mundo todo...trágico”. (Homem, 57 anos).

Ou, levando para o lado bíblico,

“ nós estamos no fim. (...) Estamos caminhando para o fim. Porque a cada dia que passa, cada dia que passa as coisas estão se apresentando. Eu acho que essas manchetes estão indicando que o mundo está perto de, não é acabar porque o mundo em si não acaba, mas vai haver um julgamento e todas as coisas que Cristo falou está acontecendo. Como ontem mesmo na televisão: mais um filho matou a mãe. Então eu

acho que, cada dia que a gente vê essas fotos ai expostas, estamos diante de coisas sem respostas”. (Mulher, 35 anos aproximadamente).

Para uma outra entrevistada, que de fato é evangélica confessa, os sinais são mais visíveis, pois as representações das mortes nas fotografias não lhe chamam atenção porque

“isso aí já está mostrando tudo. Eu creio na palavra, porque sou evangélica. A realidade, as pessoas não estão enxergando. O caminho estreito é difícil. As pessoas querem o caminho mais fácil, mais largo. Aí (nas fotografias), Deus está mostrando. O que tem na palavra de Deus, no apocalipse? Que tudo isso é o fim do mundo. A definição que eu tenho é essa. Mais nada. (...)É o fim do mundo. (Mulher, 27 anos).

A associação entre sangue e o fim do mundo é apontada por Chevalier e Gheerbrant quando nos lembram de certos mitos dos povos uralo-altaicos da Ásia central. Para eles **“o mundo é extinto por um incêndio causado pela morte de uma árvore sagrada que, ao cair, espalha o seu sangue na terra e este transforma-se em fogo”**. (CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. 1993 : 801),

O sangue talvez seja um dos elementos mais significativos das manifestações imaginárias e simbólicas da humanidade. Está presente nas formulações sobre o sagrado e o profano, o bem e o mal, o início e o fim da vida. Resumo de opostos, o sangue é vida e também morte, pois enquanto corrente em circularidade interna, representa uma continuidade e funcionamento do corpo e assegura o estar vivo. Fora do corpo, saindo, escoando dele, significa a terminalidade do corpo, do ser, da vida.

As fotografias que os leitores costumam olhar trazem sempre imagens desse sangue que escorre pelo chão, calçadas, corpo e face da vítima. Sangue que se esvai através

das perfurações das balas, dos cortes das facadas, fraturas expostas, das decapitações. Sangue que encharca as roupas e lençóis; que deixa rastros, sinalizando por onde as vítimas foram trazidas a pulso e indefesas para a morte; que cobre extensões em seu movimento de sangria desatada; que tinge ou mancha, com seu vermelho intenso, quando se mistura à água ou à areia; infiltra-se pela terra; resseca deixando seus últimos sinais na memória; desliza em forma sinistra por sobre o mato nos locais de desova; escoar para valetas e esgotos urbanos; cria poças em torno da vítima; banha as faces da maioria das pessoas vitimadas pela violência urbana e tornadas exemplares do espetáculo da morte.

Contudo, o que mais se sobressai com relação ao sangue é sua cor. O vermelho parece denotar uma diversidade de sentidos, pois repercute nas significações das imagens que vão da paixão até as cenas de barbárie e guerra.

Vermelho que, em seu simbolismo negativo, é representativo da cólera quando dizemos: “fiquei vermelho de raiva”. Cor ligada à agressividade quando o “sangue ferve nas veias”; e também é uma cor que provoca choque, quando apresentada como estímulo projetivo.

Encontramos, novamente, em Chevalier e Gheerbrant o simbolismo sobre o vermelho e o sangue. Os autores nos dizem que o vermelho, cor do fogo e do sangue, possui a mesma ambivalência simbólica destes últimos, dependendo se é claro ou escuro. O vermelho claro é diurno, macho, tônico e incita à ação. O vermelho escuro, sanguíneo, é noturno, feminino, secreto e não representa a expressão, mas o mistério da vida. Como nos vermelhos dos mortos por crimes violentos. Enquanto contido no corpo é a vida; espalhado por fora do corpo, inquieta porque representa a morte. **“Um seduz, encoraja, provoca, é o vermelho das bandeiras, das insígnias, dos cartazes e emblemas publicitários; o outro alerta, detém, incita à vigilância: é o vermelho dos sinais de trânsito, a lâmpada**

vermelha que proíbe a entrada num estúdio de cinema ou de rádio, num bloco de cirurgia. É também a antiga lâmpada vermelha das casas de tolerância, o que poderia parecer contraditório, pois, ao invés de proibir, elas convidam. (...) Encarnando o arrebatamento e o ardor da juventude, o vermelho também é, por excelência, nas tradições irlandesas, a cor guerreira (...) Assim, com essa simbólica guerreira, parece que o vermelho perpetuamente é o lugar da batalha – ou da dialética – entre céu e inferno, fogo ctônico e fogo uraniano”. (CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. 1993 : 944 a 946).

Como simbólico das virtudes humanas, o vermelho representa a valentia e o furor; como vício diz da crueldade, do assassinato e da carnificina; como compleição, representa a cólera.

Ambivalente em sua simbólica, o vermelho escuro repousa no útero que é representativo do início da vida. Escoado, é sangue menstrual carregado de sentidos negativos e de interditos para grande parte das culturas, pois o sangue que é deitado fora é impuro.

Líquido como a água, o sangue converge para representações ligadas ao simbolismo da impureza, principalmente na água negra. É em Gilbert Durand (2001, pp. 108 a 113), que encontramos as variedades de sentidos para o simbolismo entre a água e o sangue como representações sobre a morte, a partir dos símbolos nictomórficos.

Uma das qualidades da água é sua capacidade de escoamento, de quase não retenção – principalmente quando pensamos nas grandes enchentes -. Gilbert Durand nos diz que a água escura tem esse caráter heráclitiano: é devir hídrico, que escorre e é um amargo convite a uma viagem sem retorno. A água que escorre, escoa, é uma figura do irrevogável, do sem retorno, uma epifania da desgraça do tempo: o que passa, o que se

esvai, não volta mais. Como no sangue, que se escoia dos corpos através das perfurações feitas por armas de fogo ou “brancas”. Escoamento carregado de pavor em sua fuga para a terminalidade.

Durand nos lembra, ainda, que há uma concordância entre semiologia e semântica quando trançamos as constelações de imagens que unem as trevas ao sangue, a exemplo da deusa Kali, que é **“representada vestida de vermelho, lavando os lábios de um crânio cheio de sangue (sic), em pé numa barca que navega num mar sangrento, “Divindade sanguinária cujos templos se assemelham hoje a matadouros”**”. (DURAND, G. 2001 : 110).

Essa concepção de esquema heráclitiano, ou seja, a de que nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio e os cursos d’água não voltam à nascente, que Durand dá a água negra e sua convergência com o sangue, talvez nos ajude a pensarmos na angústia de caráter também heráclitiano do sangue visto nas fotografias onde o outro é representado banhado em sangue, e o **“sangue é temível porque é o senhor da vida e da morte e porque na sua feminilidade é o primeiro relógio humano, o primeiro sinal humano correlativo do drama lunar”**. (idem : 111). E o drama lunar significa a temporalidade e a morte. Enquanto o sol não muda de face, a lua é crescente, minguante, quarto crescente, nova e cheia. Mutabilidade, temporalidade e morte, entre fases noturnas do tempo.

Durand sustenta que o arquétipo do elemento aquático e nefasto é o sangue menstrual e há um isomorfismo entre a lua, as águas e as “regras”. A lua, e seus ciclos de mutabilidade altera os fluxos das águas, das marés, e o ciclo menstrual é, em muitos casos, “controlado” pelas fases da lua. A ligação entre a menstruação e a lua manifesta-se em várias culturas, e Durand cita os franceses que nomeiam a menstruação como “momento da

lua”; os Maoris dizem “doença lunar” e os índios da América do Norte dizem que “está com as regras” quando a lua é minguante.

Contudo, está no *Levítico*, XV, às regras sobre as regras: **“(…) Mas a mulher, quando tiver fluxo, e o seu fluxo de sangue estiver na sua carne, estará sete dias na sua separação, e qualquer que a tocar será imundo até à tarde. E tudo aquilo sobre o que ela se deitar durante a sua separação será imundo; e tudo sobre o que se assentar será imundo. E qualquer que tocar a sua cama lavará as suas vestes, e se banhará com água, e será imundo até à tarde. E qualquer que tocar alguma coisa sobre o que ela se tiver assentado lavará as suas vestes, e se banhará com água, e será imundo até à tarde. Se também alguma coisa estiver sobre a cama ou sobre aquilo em que ela se assentou, se alguém a tocar, será imundo até à tarde. E, se, com efeito, qualquer homem se deitar com ela, e sua imundície estiver sobre ele, imundo será por sete dias; também toda cama sobre que se deitar será imunda”**.

Na cosmogonia grega, a noite (Nyx) é filha do Caos e a mãe da terra (Gaia), do Céu (Urano), do sono (hypnos) e da morte (Tânatos). Também engendrou o sonho, o engano, as angústias e a ternura. A noite, representante da obscuridade, percorre o céu envolta **“num véu sombrio, sobre um carro atrelado com quatro cavalos pretos, seguida do cortejo de suas filhas, as Fúrias e as Parcas. (…)** A noite simboliza o tempo das gestações, das germinações, das conspirações, que vão desabrochar em pleno dia. **(…) Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as idéias negras. (…)** como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser; e o da preparação do dia, de onde **brotará a luz da vida”**. (CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. 1993 : 640).

Idéias negras como a premeditação, a covardia, a emboscada, a surpresa sanguinária, a traição e a tocaia, urdidas pela Fúria dos assassinos que atuam na noite, na alta madrugada, como representantes diretos das Parcas: cada uma das três deusas, Cloto, Láqueis e Átropos, que fiavam, dobravam e cortavam o fio da vida.

É durante a noite que ocorrem a maioria dos assassinatos estampados nas fotografias do jornal Folha de Pernambuco. Além do óbvio, pois à noite a atuação dos criminosos é pouca ou quase nunca visível, a escuridão torna-se uma espécie de manto que encobre as ações e as identidades dos algozes.

A iconografia é rica nas representações da morte como sendo um homem, ou uma caveira, com túnica preta, usando um capuz que encobre parcialmente o rosto e, geralmente, trazendo, em uma das mãos, uma foice que ceifará a vida do visitado e o arrastará para o reino das trevas. O deslizamento imaginário e simbólico não deixa erros: envoltos na noite, os assassinos também usam capuzes, seja de tecidos ou um capacete, e arrastam, literalmente muitas vezes, pessoas para serem mortas de maneira furiosa: diversos tiros, facadas, pauladas, carbonização ou decapitação.

Chevalier e Gheerbrant nos ensinam que o preto, cor da noite é, simbolicamente, associada a seu aspecto frio, negativo e representante da oposição a todas as outras cores. É associada às trevas primordiais, ao indiferenciamento original. O preto é a cor do luto. Evoca o nada, o caos, a confusão e a desordem. Representa as profundezas abissais, o ventre da terra, liga-se às idéias sobre o mal. Satã é o príncipe das trevas e **“o preto, como cor indicativa da melancolia, do pessimismo, da aflição ou da infelicidade, reaparece a todo minuto na linguagem cotidiana”**. (idem ; 743).

Esse pensamento é corroborado pela fala de um dos entrevistados que nos lembra de um outro “diário necrológico” e de seus traumas por olhar fotografias de mortes e, não só nos lembra a similaridade entre um tablóide e outro, mas expressa sua aflição:

“Assim, pensando (no que viu nas fotos). E não é só eu não. É muita gente. Antigamente, no Diário da Noite, saia muita coisa assim. Aí acabaram com o Diário da Noite porque o pessoal ficou traumatizado. Hoje em dia não, porque ninguém liga mesmo. Aí foram dando na imprensa, foram dando na imprensa e aí acabaram com o Diário da Noite”. (Homem, 58 anos).

Durand fala no choque que a cor preta provoca, quando da aplicação do teste projetivo elaborado por Herman Rorschach (1884-1922). O isomorfismo do preto, da negrura da noite, resulta sempre numa associação negativa, em sua maioria, com as trevas, com o diabo, pois **“a hora do fim do dia, ou a meia-noite sinistra, deixa numerosas marcas terrificantes: é a hora em que os animais maléficos e os monstros infernais se apoderam dos corpos e das almas. (...) As trevas noturnas constituem o primeiro símbolo do tempo e entre quase todos os primitivos como entre os indo-europeus ou semitas “conta-se o tempo por noites e não por dias””.** (DURAND, G. 2001 : 92).

As redundâncias do **sangue** e dos **horários noturnos**, presentes nas fotografias de mortes violentas, veiculadas no jornal Folha de Pernambuco, são recorrentes para apontar a **angústia** presente no simbolismo da **água escura** e sua convergência com o **sangue que se esvai** dos corpos, com a **noite** e suas convergências com **as trevas**, a **temporalidade** e a **terminalidade**, expressas no mitema da **morte**, do **trágico**, do **horrível** e do **fim dos tempos**.

Uma terceira redundância presente em todas as fotografias é a **posição dos corpos** e, neste sentido, nos colocamos frente à terceira sobrederminação da angústia humana diante da temporalidade e presente nos símbolos catamorfos: **a queda**.

A expressão heróica “morrer de pé” tem um sentido de honradez, mas sabemos que, quando da morte, é impossível permanecer de pé. O corpo cdo, **“esse povo morto, estirado no chão”**, como se expressou uma de minhas entrevistadas, tem significações simbólicas e imaginárias, e Gilbert Durand nos fala sobre os símbolos catamórficos.

A queda é uma das primeiras experiências sensoriais e motoras do ser humano, sendo o parto sua primeira manifestação. A queda está presente no sonhar acordado e nos processo de regressão psíquica, na vertigem e nas experiências com a gravidade nos tempos do aprender a andar.

Mas a queda tem suas ligações simbólicas e imaginárias com as trevas e a agitação, ligadas ao tempo nefasto e moral, moralizado sob a forma de punição, pois **“introduz-se no contexto físico da queda uma moralização e mesmo uma psicopatologia da queda: em certos apocalipses apócrifos a queda é confundida com a “possessão” pelo mal . A queda torna-se, então, símbolo dos pecados de fornicção, inveja, cólera, idolatria e assassínio (grifo nosso)”**. (idem : 114).

Cair em desgraça, cair no pecado, cair na “vida”, cair na carne, cair na gandaia ou, como na súplica ao Senhor, “não nos deixei cair em tentação, mas livrai-nos de todo o mal”. Eva é apontada como a representação da queda carnal, do pecado original quando, ao comer a maçã, lança o homem na matéria e, no pecado, no sofrimento, no mal universal, ou seja, baniu-o da imortalidade e o legou à morte.

O verbo cair é opositivo a subir. Subir carrega os sentidos de ascensão, alto, para cima, cume, elevação, iluminação. Cair é descer, mergulhar, escoar, submergir, enterrar, entranhar-se. Para cima o céu; para baixo o inferno.

Subir aos céus é encontrar a luz, o divino, o paraíso, o lugar prometido por Jesus junto ao Pai. Descer, enterrar-se no ventre da terra é encontrar com a escuridão, as profundezas abissais, as trevas, o inferno, o lugar dos castigos, dos tormentos, da reparação pelos erros cometidos em vida. Como neste fragmento de uma de nossas entrevistas:

(....)

P – Qual a tua idéia sobre a morte? Quando você vê uma foto dessas do jornal, quais são as idéias que vem de imediato na sua cabeça?

R – Se ele morreu com Jesus, ele está salvo. Se ele não morreu, então é uma pena que cause “mico”, que ele desce para o inferno.

P – O que é o inferno?

R – O inferno é um lugar de tormento.

P – De tormento.....

R – É. Segundo a palavra de Deus.

P – Na tua imaginação, todos os que morrem assim vão...

R – Vão direto para o inferno.

P – Por que todos os que morrem dessa forma vão direto?

R – Não! Veja bem; é aquilo que eu lhe disse: se ele morreu sem Cristo. Porque eu mesmo não posso dizer se ele morreu com Cristo ou não.

P – Sim, entendi.

R – Ai, se ele morreu com Cristo está salvo. É algo bom para ele porque ele vai acordar ao lado de Jesus. Mas se ele morreu...Mas o que causa mais transtorno para mim é justamente isso: se ele morreu ou não morreu com Cristo. (Homem, 45 anos).

Durand nos lembra que a mitologia é rica em personagens que têm a queda em suas narrativas como um dos elementos exemplares da punição por erros ou ultrapassagem dos limites. Ícaro, como simbolismo da megalomania, um dos pecados capitais, sofre a queda após ter as asas derretidas pelo sol. Uma queda sofrida, inclusive, pela não observação da proibição paterna: não voar muito alto para não chegar perto do sol. Faetonte, filho do sol, após ter usurpado as prerrogativas do pai, é fulminado por Zeus e lançado sobre a terra. Belerofonte teve igual destino e Atlas, numa variação, é **“esmagado eternamente pelo fardo terrestre, herói da luta pela verticalidade”**. (idem : 113).

O deslizamento simbólico e imaginário entre a queda e a subida, o baixo e o alto, topologia de localização verticalizante, remete-nos para uma outra redundância presente nas análises das fotografias: os **tiros** dados na **parte superior do corpo**, preferencialmente, **na cabeça**.

Morada dos quatro principais órgãos dos sentidos, a cabeça é um microcosmo onde se processa a fé perceptiva, a noção de tempo e espaço, a orientação, os sonhos, devaneios, pesadelos, os afetos, as emoções, os sons, as palavras, cheiros, reconhecimentos, prazeres e desprazeres, ordenação dos movimentos, julgamentos, o imaginário, a criação e a criatividade, o raciocínio.

Diz o dito popular: ***quando a cabeça não pensa, é o corpo quem padece.***

“Tanta morte, tanta coisa acontecida. Tanta cabeça perdida que....que não pensa, não é?(...)Não pensar no que está fazendo. Só cuidando na maldade e aí fica encoberto e quando descobre acontece umas coisas dessas”. (Homem, 57 anos).

Em Chevalier e Gheerbrant temos que “a cabeça representa o princípio do ardor ativo e abrange a autoridade de governar, ordenar e instruir. Também simboliza o espírito manifesto em oposição ao corpo, representante da matéria. Lembra-nos ainda que no mundo celta, a cabeça tem significações específicas, principalmente ligadas à guerra: os gauleses cortavam as cabeças dos inimigos vencidos e as levavam como troféus, atadas ao pescoço dos seus cavalos. Os troféus eram conservados com cuidado, se necessário, em óleo de cedro. O tema da cabeça cortada é freqüente na numismática e em toda plástica gaulesa e galo-romana. Assim, a cabeça cortada passava a ter a força e o valor guerreiro do adversário, indo incorporar-se aos do vencedor, como na significação do mana, e a degolação ainda garantia a morte desse mesmo adversário. A morte, segundo as concepções celtas, só era efetivada se atingidas as membranas do cérebro. A degolação era a garantia total da morte do adversário”. (CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. 1993 : 151 e 152). A prática também era comum aos irlandeses e aos “paiquicês” (cortadores de cabeça), índios brasileiros, do tronco tupi.

Nos fios expressivos da linguagem temos a cabeça como o figurativo do chefe, pois se diz: “o cabeça do bando”, o “chefe da quadrilha”, “o cabeça”, e Durand assinala que **“os místicos da ascensão celeste assimilam naturalmente a cabeça à esfera celeste, de que os olhos são as luminárias, e, para a tradição védica e budista, a coluna vertebral é identificada ao monte Meru, o eixo do mundo”**. (DURAND, G. 2001 : 141).

Na cosmologia Bambara, informação também dada por Durand, a cabeça é ao mesmo tempo o signo, o resumo abstrato da pessoa, e o rebento pelo qual o indivíduo cresce em idade e em sabedoria.

A simbólica da potência é comumente representada por uma cabeça levantada ou por um pênis em ereção.

As constelações isomórficas entre a cabeça, a degolação com seu caráter de triunfo e troféu, e a cabeça, o pênis e o chifre como símbolos da potência, criam deslizamentos simbólicos sobre a caça. Gilbert Durand lembra que a cabeça empalhada dos animais caçados são troféus que resultaram muito mais do prazer advindo da perseguição, do que pela morte do animal em sua angustiada fuga.

A cabeça como principal alvo dos tiros nos faz pensar nos simbolismos relacionados acima, assim como nas repercussões sobre as imagens postas nas fotografias. É como se, além de ferir, destruir o microcosmo que é a cabeça e suas representações, os tiros, e tantas vezes as imagens de degolação, comprovassem o triunfo sobre o “adversário”, “o mal”, o “errado”, a “erva daninha”, a “alma sebosa”, de que falaremos a seguir. Mortes que, em sua maioria, resultam de perseguições, de caça mesmo, à vítima; e onde o objetivo, o alvo, pois sempre certo, é “estourar” a cabeça com um ou vários tiros disparados. Ato que vai de um gesto de ódio – um tiro -, a uma descarga de fúria: “*vinte tiros numa pessoa só*”; como na frase do entrevistado que utilizamos no início dessa mitocrítica.

Os tiros, redundância nas fotografias expostas no jornal Folha de Pernambuco, nos induzem a pensar na diferença entre execução e extermínio. Exterminar é uma palavra cara às ações de limpeza, banimento, dissolução das pragas: baratas, gafanhotos, cupins, formigas, roedores, que em seu fervilhar formam imagens de angústia, de caos, de desordem, de descontrole, como vimos com relação aos símbolos teriomorfos.

A parte superior do corpo visto como “*uma peneira*”, nos remete ao sentido de **corpo crivado de balas**. O termo “crivado”, deriva da palavra “**crivo**” que significa **peneira, placa furada em muitos pontos**.

Chevalier e Gheerbrant são magistrais com relação aos significados simbólicos com relação ao crivo, à peneira. Transcrevemos longos trechos deste verbete do dicionário dos símbolos porque é uma espécie de fechamento dessa mitocrítica sobre as fotografias de mortes violentas do jornal Folha de Pernambuco e, também, dos significados que se manifestam no “revelar, velando” e “velam, revelando” dos símbolos. Assim, “**o crivo é símbolo da separação do bem e do mal, dos bons e dos maus, do espírito crítico, da escolha impiedosa, do julgamento imparcial e sem amor. O crivo ou joeira simboliza o princípio da mecânica aplicada à apreciação dos atos morais e das criações espirituais. É a Satanás que o Cristo atribui essa maneira de julgar como que com um crivo. (...) O crivo é a prova da solidez, da qualidade do bom grão, do grão despojado de toda poeira”**. (CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. 1993 : 305).

O corpo crivado de balas e banhado em sangue é a concretização da separação entre o bem e o mal, entre o “bom” - o justiceiro, o algoz, o matador de aluguel, o exterminador, o vingador -, que em suas ações e julgamentos imparciais, sem amor e executórios, vence o mal – o ladrão, o detento, o estuprador, o devedor, o presidiário, os estigmatizados –. O corpo crivado de balas é submetido à apreciação pública, através das fotografias, dos atos morais que foram praticados, pois

“Sei lá; tem gente que deve, tem gente que não deve. (...) Deve à população. Faz coisa errada no meio do mundo. Quem anda fazendo coisa errada. (...) Coisa errada é o seguinte: é o povo fazendo no meio do mundo coisa errada...”

Matar, roubar, negócio de prostituição, drogas e muitas outras coisas mais por aí pela frente”. (Homem, 45 anos).

Ou, para uma entrevistada que, quando perguntada sobre a idéia que ela fazia sobre o morto, diz:

“é que as vezes eles procuram. É. Pode ver. A maioria dessas mortes assim é de pessoas que já foram presas, já fizeram alguma coisa”. (Mulher, 35 anos aproximadamente).

O corpo crivado de balas é a concretização da separação entre o joio e o trigo e **“é também a prova, seja da perseguição, seja do castigo. Torna-se, então, instrumento da justiça divina”**. (idem : ibidem).

Perseguição como no prazer da caçada, na noite, e toda sua constelação de trevas, angústia, queda, sangue que se esvai como o tempo e tendo esse caráter heráclitiano apontado por Durand. Perseguição onde o corpo e a cabeça crivados de balas se tornam o troféu e a morte, festim das Fúrias e das Parcas. É o castigo.

Há duas **“maneiras de ver a operação do crivo: ou o crivo que retém as pedras pequenas (os pecadores) para deixar passar a areia fina (os justos); ou o crivo que retém o grão (os justos) enquanto que o pó de palha é eliminado (o que impõe a tradução: sem que caia um grão por terra). É nesse último sentido, pejorativo, que o profeta (Isaias, 30, 28) fala da alimpadura, do resíduo do cereal joeiro: o que cai do crivo e que é indigno e desprovido de qualquer valor (grifo meu). A alimpadura do frumento, o que passou através do crivo, é o refugo, o restolho, a matéria dos fraudadores e dos exploradores. O que o crivo rejeitou está votado à morte e ao castigo”**. (idem ; ibidem). Como as **“almas sebosas”**, termo de grande redundância discursiva durante o trabalho de campo e que materializa as manifestações do regime

diurno; tendo nas fotografias, uma superfície onde se projetam os significados e significações sobre o outro tornado espetáculo da morte, mas a partir de uma percepção particular.

III.VI – *A Alma Sebosa (ou as catarses sobre os monstros do mal).*

“Tinha que matar essas desgraças mesmo. (...) Deveria ter os matadouros de almas sebosas. Colocar as almas sebosas para lá, matar e doar os órgãos”. (Homem, 64 anos).

Erving Goffman sustenta que foram os gregos que criaram o termo *estigma* com a finalidade de identificar, assim como se referirem, a sinais corporais com os quais, e através dos quais, se poderia evidenciar algo de extraordinário ou de mal sobre o status moral daqueles que os apresentavam. Os sinais eram feitos com cortes ou com fogo e **“avisavam que o portador era um escravo, um criminoso ou traidor – uma pessoa marcada, ritualmente poluída, que deveria ser evitada, especialmente em lugares públicos”**. (GOFFMAN, E. 1988 : 11).

Ainda para o mesmo autor, a sociedade é quem cria os meios de categorizar e estabelecer atributos que passam a ser comuns e considerados como normais para cada membro pertencente à categoria; bem como os prováveis lugares onde se podem encontrar os categorizados e seus atributos. Na verdade, o estigma além de ser depreciativo, também estabelece uma certa forma de linguagem onde prevalecem às noções de relação e não de atributo, ou seja, é um tipo de relação entre atributo e estereótipo.

“Pode ir atrás que você vê: é pobre, não tem o que comer, mora nos cafundós de Judas, aí se revolta e começa a fazer besteira e vai, e vai, quando vê já é uma alma sebosa”.
(Homem, 37 anos).

A expressão “alma sebosa” tornou-se um jargão, um lugar comum para se referir e estigmatizar determinados indivíduos que são percebidos como à margem do social. Não somente estigmatiza como remete-nos à presença constante de representações que estão além dos fios expressivos da linguagem da intolerância, da visão de mundo em opostos, do moralmente sujo versus o limpo, do espiritualmente puro versus o impuro, enfim, da eterna luta entre os do “bem” e os do “mal”.

Expressão que é pronunciada em tom de deboche, de escárnio, de compaixão, de ódio, de ironia, mas, fundamentalmente, de desprezo. Tanto pela representação denominativa e determinista de identificação, quanto pelo sentido totalizador do julgamento moralizante e segregador.

É redundância falar nas redundâncias da expressão “alma sebosa” durante o trabalho de campo. É raro que um cidadão recifense não tenha escutado, e a maioria até pronunciado, a expressão “alma sebosa”; seja na “ludicidade” das provocações cotidianas, seja na agressividade oral, dirigida a um desafeto ou aos que são fotografados pelo jornal Folha de Pernambuco.

As expressões guardam em si um repertório vasto de identificações, sentidos e representações; a exemplo da que diz: *“bandido bom, é bandido morto”*. “Alma sebosa” foi e é uma expressão que muito nos chamou a atenção antes e durante o trabalho de campo.

Mas, o que significa “alma sebosa”, além do sentido imediatamente posto pela linguagem crua e segregadora do cotidiano, ou seja, quais os significados imaginários e simbólicos implicados na expressão?

Muito mais que uma denominação, a expressão se cristalizou no imaginário popular como um termo utilizado, ao que tudo parece, para a representação daqueles que são do mal, que agem na calada da noite, nas trevas e, portando, são pertencentes a ela. São pessoas que “*não prestam*”.

Buscamos, primeiro, uma “tradução” no próprio leitor para esta “expressão”, e foi assim como alguns deles significaram “alma sebosa”:

“Alma sebosa porque se intitulou, como se intitula um programa; como se intitulou o Big Brother”. (Homem, 27 anos).

“Acho que é uma pessoa que vive envolvida em meios ilícitos, meios ruins, e a pessoa resume tudo isso chamando de “alma sebosa”. (Homem, 36 anos).

De uma definição quase “jurídica” a uma definição simbólica, pois se pensarmos nos termos “alma sebosa” temos a projeção do sentido de que é uma

“Alma, alma que não é boa; alma ruim. (...) Suja. Uma pessoa suja, nojenta”. (Homem, 29 anos).

“Gente que não presta (...). Faz maldade com os outros. Esse se chama alma sebosa”. (Mulher, 28 anos).

E o contexto da morte, contido na fotografia, reforça a expressão “alma sebosa”, pois

“(...) geralmente é um local sujo. São locais descampados, são locais com muito lixo. São locais onde as pessoas não freqüentam. São lugares de desova e, em si, o semblante das pessoas que tão do lado, são pessoas marginalizadas. (...) o número é bem maior no lugar é..... mais marginalizado, como numa favela, como num cortiço, num lugar de baixa renda onde o povo, em si, já é marginalizado de diversas formas”.
(Homem, 27 anos).

Esses são fragmentos denominativos de discursos dados à luz do dia, diante de fotografias de pessoas mortas violentamente, em sua maioria, durante o período de quase ausência da luz, na noite. Sinistra noite que encontra “nas fotografias” um lugar para fixar suas memórias e doar a outras memórias, as dos leitores, os troféus das caças que “heróis noturnos” perseguiram, espancaram, esfaquearam, degolaram, carbonizaram ou crivaram de balas, deixando escoar o sangue impuro - como o sangue menstrual -, e fazendo uma alimpadura, uma purificação entre os justos e os injustos; como na separação do trigo joiro: o grão (o justo) fica; a palha, o refugo, o restolho, deve ser eliminado, pois

“Isso não é gente não. Isso é lixo”. (Fala, não gravada, de um leitor).

Limpar, purificar, lavar. Ações voltadas para a eliminação da sujeira, do danoso, do perigoso para a saúde, para o corpo, para a vida. A “alma sebosa” remete-nos de imediato para essas representações de oposição, ou seja, aqueles que são percebidos como “alma sebosa” são perigosos, representantes do mal e, sendo do mal, são os sujos. Os processos de “limpeza” das “almas sebosas” parecem passar pelos processos de “botar fora”, separar, limpar, exterminar. **“Limpar a área”** é uma expressão comum para se referir às chacinas ou à eliminação desses representantes indesejados na comunidade.

No dia nove de novembro de 2002, o jornal Folha de Pernambuco trouxe em sua manchete: **“Grupo de extermínio pode estar “limpando” a área – Encapuzados matam ex-presidiário. É o terceiro crime deste tipo em uma semana”**. Com foto de Annaclarice Almeida, o caderno policial daquele dia estampa uma imagem de quase meia página, onde aparece, sentado e escorado em uma cerca de madeira, um homem com a cabeça pendente sobre o peito e com exposição de massa encefálica, usando bermuda jeans e com o tórax banhado em sangue. O corpo está cdo em um local onde há muito mato e, segundo a matéria jornalística, é um lixão. No texto da matéria há a descrição do crime e as redundâncias apontadas na mitocrítica I: Cinco homens encapuzados, durante a madrugada, invadiram a casa da vítima, arrancaram-no da cama, o arrastaram cerca de 40 metros e dispararam vários tiros em sua cabeça.

Aqui convêm lembrarmos o que já citamos de Danielle Pitta: **“o herói solar é sempre um guerreiro violento”**, mesmo que esse “herói”, como no cinema, mate tantos e com os mais diferentes tipos de armas e, mesmo assim, não é percebido como mais um bandido ou criminoso, mas sim como *o herói*. Ou seja: mesmo que o assassino, o exterminador, seja um “marginal” que mata outro “marginal”, a percepção final que parece se criar é a de que o “justiceiro” ou o exterminador fez uma coisa certa; afinal eliminou mais um, que, para muitos, significa menos um.

O bem e o mal, o puro e o impuro, o alto e o abaixo, o sagrado e o profano, Deus e o diabo, o limpo e o sujo, o herói e o bandido, a paz e a guerra, a vida e a morte, o justo e o injusto, o pio e o ímpio, a preservação e a eliminação, o tempo e a morte, a “alma limpa” e a “alma sebosa”. Estabelecimento de opostos que configura o *regime diurno* das imagens, cujas características estão ligadas às imagens de antítese, ao sentido da

purificação, da separação, da luta entre a luz e as trevas, como já mencionamos anteriormente.

A convergência entre a expressão “alma sebosa”, as fotografias de mortes noturnas e violentas veiculadas à luz do dia e o olhar intencional parecem “coroar” as características desse regime imaginário da imagem apontado por Durand, pois **“pode-se mesmo dizer que todo o sentido do Regime Diurno do imaginário é pensamento “contra” as trevas, é pensamento contra o semantismo das trevas, da animalidade e da queda, ou seja, contra Cronos, o tempo mortal”**. (Durand. G. 2001 : 188). E, para muitos, as “almas sebosas” são representantes do mal, das trevas, pertencem ao “maligno”.

A convergência entre o olhar, sede do saber, e o verbo, ser do discurso - símbolos espetaculares -, fundamenta os “pontos de vista” antitéticos, no sentido de não só organizar o dinamismo das imagens, mas também, o discurso, pois, para uns, “alma sebosa” é:

“malandro. Eles dizem isso, mas acho que não deveria se usar essa palavra. É muito ridícula, baixa. É um vocabulário muito pobre”. (Mulher, 35 anos aproximadamente).

*“Sim, matou uma alma sebosa. Mas todo ser humano tem condições de uma **reconciliação com Deus**. E eles matam como se o ser humano fosse uma **barata**. Isso aí causa transtornos. Por mais que a pessoa mereça, nós não devemos tirar a vida de ninguém”*. (Homem, 45 anos).

Por outro lado,

“(...) a crueldade está na cabeça de cada um, certo? As pessoas cruéis, para mim, não deveria ter nem presídio para elas. Ser, simplesmente, feito um exame e...ao invés do governo pagar setecentos, oitocentos por mês, para manter isso aí (aponta para a fotografia). Fazia um exame de sangue neles e doava os órgãos deles todinhos, que é muito melhor. Tem tanta gente na fila, que paga INPS, tudinho esperando

*pelo rim, por uma córnea. (...) Tinha que **matar essas desgraças** mesmo. Matar. Matar mesmo. (...) e pode me chamar que eu mato tudinho. Um por um. Não cobro nada do governo não. (...) **Limpar essas almas sebosas todinhas**. (...) Não existia os **matadouros de bois**? Deveria ter os **matadouros de almas sebosas**. Colocar as almas sebosas para lá, matar e doar os órgãos”. (Homem, 64 anos).*

O entrevistado defendia radicalmente a “limpeza”, mas quando perguntado se a fotografia do exterminado o incomodava, ele continua:

“Não. Quer dizer: quando é alma sebosa não me incomoda não. Alma sebosa tem que morrer mesmo. (...) Pode ser como for. Alma sebosa tem que morrer. (...) Me incomoda quando eles matam um pai de família. Uma pessoa de bem”. (Idem).

E quando perguntado se não sentia absolutamente nada; muito irritado responde:

*“Não, não! Eu não estou dizendo a você se botarem um **paredão** e me chamarem eu sou um dos primeiros a **derrubar tudinho**. E não cobro nada do governo. Eu sou capaz até de **pagar ao governo para fazer isso**”. (Idem).*

Derrubar, como na demolição, no abate à caça, na deposição, na queda, na prostração inanimada, no lançar a terra. **Paredão**, como na execução sumária e impiedosa dos condenados. **Matadouros de bois**, como, por analogia, nos campos de extermínio dos judeus, raça impura para Hitler, onde a morte era “líquida e certa”, pois inescapável, violenta e angustiante. Da mesma forma, para os bovinos a morte era, até bem pouco tempo atrás, “líquida e certa”, pois, encurralados, seguiam em fila para serem abatidos com profundos cortes no pescoço, por onde escoava, em jatos tenebrosos, o sangue. Hoje, antes da sangria, necessária para a conservação da carne, segundo o veterinário José Ricardo, primeiro é preciso deixar os bovinos desacordados, e isto se faz com uma marretada, certa, no centro da cabeça. **Matar as desgraças**, como na luta para erradicar as pestes, as

pragas e; **limpar as almas sebosas**, como nas ações de limpeza do lixo, na eliminação das impurezas, na eliminação da sujeira, do que faz mal à saúde, a vida.

No “*Novo Dicionário da Língua Portuguesa*”, de Aurélio Buarque de Holanda, encontramos o significado para *Sebo*: “**substância graxa e consistente, que se encontra nas víceras abdominais dalguns quadrúpedes. Produto de secreção das glândulas sebáceas, constituído essencialmente de restos celulares, lipídios**”. Para *sebento*, derivado de sebo, encontramos: “**sebáceo, sujo, imundo, ensebado, sebo**”. E este último termo, no masculino ou feminino, significa: “**coberto ou sujo de sebo. Indivíduo sujo, porcalhão, sebo**”. (HOLANDA FERREIRA, Aurélio B. 1986 : 1558 e 1559).

Mesmo que não haja uma especificação, na definição dada no Aurélio, com relação aos quadrúpedes nos quais se encontra o sebo e seus termos derivados, pensamos nos símbolos teriomorfos, onde as imagens do cavalo e do touro recebem sobredeterminações simbólicas, a partir das angústias diante das faces do tempo. “**Cavalo e touro são apenas símbolos, culturalmente evidentes, que reenviam para o alerta e para a fuga do animal humano diante do animado em geral. É o que explica que esses símbolos sejam facilmente intermutáveis e que possam sempre, no bestiário, encontrar substitutos culturais ou geográficos**”. (DURAND, G. 2001 : 83). “*Matadouros de bois, matadouros de almas sebosas, matar essas desgraças, doava os órgãos deles todinhos, limpar essas almas sebosas*”.

As “**víceras abdominais**”, onde se encontra a substância graxa e consistente, ou seja, o sebo, é o mesmo que intestino, o esgoto vivo do corpo humano. E o termo “ventre” é um eufemismo para intestino, assim como é um microcosmo, também eufemizado, do abismo do corpo. Durand nos lembra que o olfato “**acoplado à cenestesia**

vem reforçar o caráter nefasto das imagens do intestino-abismo. “A palavra miasma”, escreve Bachelard, “é uma onomatopéia muda da repugnância”. (...) Vêm então à imaginação todos os atributos desagradavelmente odorantes: “sufocante”, “fétido”, “pestilência”. Há nesse isomorfismo da repugnância todos os matizes da vergonha e da abominação que a literatura exegética atribui a Belzebu, que a *vulgata* transformou em Belzebub, mas que originariamente, segundo Langton, viria do hebreu *zebel* e significaria “o príncipe da imundície”. (idem : 119).

Ao corpo, com suas secreções sebáceas, faz-se necessário o banho como forma de limpar a sujeira. À alma, quando das tentações profanas, erros e não observância aos mandamentos, se faz necessário o sacrifício das oferendas, a proteção dos amuletos, santinhos, reafirmação da fé no divino e a purificação pelas orações. Ritos contra os perigos do físico, do natural e, por outro lado, contra o sobrenatural, as trevas abissais do pecado, as “almas do outro mundo”, o dia do juízo final e, também, contra os representantes do mal, os não pertencentes ao reino da luz, pois são de alma suja, sebosa, e então “*...Não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal*”.

A limpeza do corpo é bem diferente da limpeza da alma. Pilatos lavou as mãos em relação a Cristo, não como ato de higiene, mas como isenção de responsabilidade moral. A “limpeza da área”, o extermínio ou execução de uma “alma sebosa” parece refletir, de forma contrária, o ato pilateano, ou seja, banhar em sangue o corpo de uma “alma sebosa” é direcionar, como resultado, a responsabilidade pelos atos ilícitos que a “alma sebosa” praticou; deixando claro a sua não isenção, a sua não passagem pelo julgamento - e o corpo crivado de balas parece “atestar” isso -. A chamada “lei do retorno” parece se presentificar nesse sentido.

A morte, fotografada e exposta, da “alma sebosa” além de ter um sentido de “limpeza”, seja da “área”, de “menos um” ou, ainda, o de “*eliminar essas desgraças*” como disse um dos entrevistados, parece também adquirir o sentido de purificação, de separação, mesmo que essa purificação se dê através do banho de sangue, de um “batismo de sangue”.

Os termos: purificar, lavar, banhar, limpar, eliminar, estão ligados aos sentidos de tornar puro, sem mácula, sem sujeiras - físicas ou morais -, expurgar, suprimir, expulsar, retirar a sujidade com água. Todos esses sentidos parecem encontrar uma *repercussão* no sabão “*lavarte*”, que é um dos principais patrocinadores do programa policial televisivo “*Cardinot na Tribuna*”, que vai ao ar diariamente, às treze horas, pelo canal 04, TV Tribuna. Para divulgar o produto, o apresentador do programa sustenta que o “*Lavarte*” é

“o sabão que lava a roupa, deixa branquinha e lava até alma sebosa”. (grifo nosso).

Os telespectadores participam do programa através de mensagens que são enviadas à produção do programa e o apresentador as lê ao vivo. Geralmente o conteúdo das mensagens é de solicitação para que o senhor Cardinot, condutor do programa, mande uma barra, ou mesmo um caminhão, de “*lavarte*” para alguma “alma sebosa”. Do entretenimento lúdico e público do programa midiático até os sentidos velados de agressividade, banalização da morte e extermínio, a “alma sebosa” é posta na concepção e lugar do sujo, do errado, do mal e, como nas ações de alvejar, é preciso torná-la “*branquinha*”: seja pela conversão religiosa purificadora (“*Mas todo ser humano tem condições de uma reconciliação com Deus*”), seja pela intolerância justiceira (“*Pode ser como for. Alma sebosa tem que morrer*”).

Chevalier & Gheerbrant nos lembram que as representações simbólicas da alma são tão numerosas quanto as crenças sobre sua existência ou não. Contudo, **“a palavra alma evoca um poder invisível: ser distinto, parte de um ser vivente ou simples fenômeno vital; material ou imaterial, mortal ou imortal; princípio de vida, de organização, de ação; salvo fugazes aparições, sempre invisível, manifestando-se somente através de seus atos. Por seu poder misterioso, sugere uma força supranatural, um espírito, um centro energético”**. (CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. 1993 : 31). Esses sentidos da palavra “alma”, em conjunção com o termo “sebosa”, parecem convergir para alicerçar e reforçar, em parte do imaginário urbano recifense, a concepção de que a “alma sebosa” é o representante de uma força sobrenatural, pois é e faz o mal, assim como é percebida apenas por suas manifestações em atos, ou seja,

*“Aquele que tira a vida dos outros, que mata pra roubar”.
Faz maldade com os outros. Esse se chama alma sebosa.(...)
Por causa de uma alma, botou três a perder. Uma alma sebosa. Ai botou a mãe a perder...riscou a mãe, o marido e o filho”. (Mulher, 28 anos).*

Além dos sentidos até aqui vistos, encontramos também nos autores do *Dicionário de Símbolos* os outros sentidos para compreendermos a expressão “alma sebosa” como antítese a alma pura, limpa; como imagens próprias ao regime diurno. Assim, o deslizamento imaginário sobre a expressão, nos remete a limpar, banhar, purificar e, por que não, ao termo sacrifício com o sentido de passagem, através da morte cruel e sangrenta, do “cordeiro / Alma sebosa”, para uma alma “limpa”, uma vez que todos devem ter a oportunidade para uma **reconciliação** com a luz, o alto, a brancura, o luminoso, o puro. Essa reconciliação se dá através da limpeza (mesmo que “da área”, pelo extermínio), da purificação (mesmo que seja pela carbonização do corpo) e do banhar (mesmo que em sangue jorrado das perfurações de balas, facadas e pauladas).

Se o mito rememora, o rito comemora e, nesse sentido, **“o batismo lava o homem de sua sujidade moral e outorga-lhe a vida sobrenatural (passagem da morte à vida); em um outro plano, evoca a morte e a ressurreição do Cristo: o batismo assimila-se ao Salvador, sua imersão na água simboliza a colocação no túmulo, e sua saída, a ressurreição; um terceiro plano, o batismo liberta a alma do batizado da sujeição ao demônio, introduzindo-o na milícia de Cristo, ao impor-lhe a marca do espírito santo, pois essa cerimônia consagra um compromisso de servir à igreja”**. (CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. 1993 : 126 e 127). Da mesma forma que o ritual de purificação, ligada à água, ao fogo e ao sangue, **“simboliza a pureza das origens restituídas, o sentimento das nódoas provenientes das faltas e dos contatos terrestres, assim como uma aspiração a uma vida de algum modo celeste e o retorno às fontes da vida”**. (Idem : 748).

O “batismo” e a “purificação” da “alma sebosa”, vista e figurada nas fotografias, parece ser “comemorado” num rito especial: Comemorado no sentido de ver para crer, cotidianamente, as fotografias “reais” das mortes cruéis e sangrentas e, a partir disso ter a certeza de que “está tendo combate”; assim como no sentido de apaziguamento do medo, pois “menos um”; muito embora o discurso da compaixão encubra o sentido oposto.

As expressões: *“aquilo é um alma”*; *“Eliminar essas desgraças todinhas”*; *“Use lavarte: o sabão que lava a roupa, deixa branquinha e lava até alma sebosa”*; *“Quando vê assim, é porque deve. É uma alma sebosa”*; *“Alma, alma que não é boa; alma ruim. (...) Suja. Uma pessoa suja, nojenta”*; e tantas outras expressões criadas e verbalizadas em torno da “alma sebosa”, parecem adquirir um sentido de “catarse”, ou seja, de depuração de idéias que, como na terapêutica psicanalítica, elimina as idéias que

provocam reação emocional e que visa à remissão dos sintomas através da exteriorização verbal e emocional dos traumas afetivos reprimidos. Olhar as fotografias, julgar a partir de categorias estigmatizantes e nomear de forma pejorativa, intolerante, justiceira, lúdica ou ambígua, como é o caso da expressão “alma sebosa”, é, de certo modo, dominar pelo cogito, pelo verbo e pelo olhar (estes últimos sendo símbolos espetaculares) as angústias que os “monstros” do mal representam.

IV – QUARTA PARTE

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Só aqueles que vivem o mito na adesão de sua fé, no impulso do seu coração, e no empenho de sua sensibilidade, teriam, talvez, condições de exprimir a sua verdade profunda”. (OLIVEIRA, R. 1995 : 153).

Nossas considerações finais começam por algumas colocações sobre o mito. O certo é falarmos em mitos, pois, mesmo que haja um mito diretor, prevalente, não há um mito único e vigente num dado contexto cultural.

Os mitos são narrativas, sempre exemplares, que apresentam-se como dramaturgias de arquétipos, esquemas e símbolos, e revestem-se de um caráter de teatro simbólico das lutas interiores e exteriores nas quais o homem constrói seus valores e suas crenças; o que já aponta para uma certa racionalização. Há, nos mitos, uma condensação de múltiplas situações de analogias, que **“trazem à tona a função simbolizadora da imaginação. Ela não pretende transmitir a verdade científica, mas expressar a verdade de certas percepções.** (CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. 1993 : 612).

Gilbert Durand apresenta um esquema de análise sócio-cultural que nos possibilita apreendermos, ou melhor, compreendermos a dinâmica dos mitos numa sociedade, a partir do estabelecimento de uma tópica (de “topos” lugar), onde se situam **“os elementos complexos de um sistema num diagrama”**. (DURAND, G. 2001 : 92). Como no esquema explicativo do funcionamento psíquico freudiano, divide o diagrama em três tópicos e os aplica, metaforicamente, a uma sociedade: o “id” é a camada mais profunda e representa o “isso” antropológico, **“o lugar que Jung denomina o “inconsciente coletivo”, mas que nós preferimos denominar de o “inconsciente específico” e que está ligado à estrutura psicopsicológica do animal social”** (idem : 93). É neste lugar que estão os esquemas e as imagens arquetípicas, sustentadas pelos papéis e personas do jogo teatral social. Na segunda tópica, encontra-se o “ego” social que **“é a zona das estratificações sociais onde são modelados os diversos papéis conforme às classes, castas, faixas etárias, sexos e graus de parentesco ou em papéis valorizados e papéis marginalizados.** (...) **Enquanto as imagens dos papéis positivamente valorizados tendem a se**

institucionalizarem num conjunto muito coerente e com códigos próprios, os papéis marginalizados permanecem num *underground* mais dispersos com um “fluxo” pouco coerente”. (idem : 94). Contudo, são esses papéis marginalizados que se constituem como os **“fermentos, bastante anárquicos, das mudanças sociais e do mito condutor”** (idem). É através desses papéis marginalizados que se dá um empobrecimento do mito diretor e a possibilidade de uma outra mitologia, contestatória, tornar-se prevalente. Por último, no *“topo”*, temos o “superego” social, onde se organizarão os **“códigos, planos, programas, ideologias e pedagogias, os papéis positivos do “ego” sociocultural”** (idem : 95), ou seja, as racionalizações.

A partir dessa análise, Durand sustenta que, dentro de uma cultura dada, vários mitos se superpõem, pelo menos dois, em dinâmicas manifestas e latentes, pois **“enquanto uns são “atualizados”, isto é, expressam-se à luz do dia, perdendo a lógica de qualquer “pensamento selvagem” para se classificarem na lógica da razão causal e da narrativa descritiva; outros são “potencializados” e obrigados a permanecerem na sombra, sendo, por isso, muito mais carregados de possibilidades riquíssimas do “alógico” do mito**”. (idem : 97).

Tomando como referência as reflexões de Durand e perfazendo uma leitura tópica inversa, ou seja, um “mergulho” da superfície (“superego”social) até à camada mais profunda (o “isso” antropológico), podemos nos aproximar do movimento de circulação dos mitos que definem e descrevem um dado momento ou contexto cultural. É assim que pensamos a apreensão dos mitos latentes e manifestos do contexto local e atual, tendo como referência a relação entre as fotografias de mortes violentas, o olhar e o discurso como narrativas que velam e desvelam os mitos. Então começaremos pela superfície.

Ao “superego” social cabem as racionalizações, ideologias, utopias, códigos, que tendem a se comporem num discurso unívoco. De todas as falas apresentadas ao longo de nosso trabalho, podemos captar as diversas manifestações dessas categorias quando os entrevistados interpretam as fotografias e o contexto social. Surgem os sentidos da intolerância, da compaixão, do medo da violência generalizado, da crítica e da leitura dos “sinais dos tempos”. O próprio sucesso midiático do jornal Folha de Pernambuco, “criou” um discurso unívoco em torno da relação sociedade e violência, muito embora as estratégias e táticas para a “unificação do discurso”, que se volta também para o jornal, passe por questões de poder e ideologias implícitas, conforme já citamos e retomaremos mais adiante.

O “ego” social, a zona intermediária, a zona de estratificações sociais, como se pode colher e constatar nas fotografias veiculadas cotidianamente e em uma das falas já citadas: *“acontece com os mais humildes”*. Do levantamento que realizamos para a Mitocrítica, nos 124 exemplares, podemos constatar a classe social, as faixas etárias e gêneros predominantes nos assassinatos. Não só nos exemplares e *“exemplares”*, mas durante o trabalho de campo, pois a grande maioria reside em bairros da periferia considerados com alto índice de violência. Com isso, resvalamos para a leitura sobre os papéis e atores marginalizados, reconhecidos, nomeados e estigmatizados, principalmente pelos membros pertencentes à mesma classe eleita como recepção “líquida e certa”. Classe social com seus respectivos “papéis”, de onde a mídia, de uma forma geral, vai olhar e fazer-olhar, para reafirmar, conceitos e atitudes previamente esperados, determinados e identificados como pertencentes a uma classe social, pois: favela é lugar de ladrões, traficantes e viciados. Estuprar as filhas, roubar, matar o pai ou a mãe, ser alcoólatra,

esfaquear ou atirar na mulher por conta de traição, morrer em barzinho de esquina ou outras atitudes e comportamentos “impressionantes”, *“é coisa de pobre”*.

A junção entre o “superego” social e o “ego” social nos conduz ao centro de nosso objeto de estudo e as manifestações até aqui vistas, ou seja, ao “isso” antropológico que repercute no *“sermo mythicus”*² a partir da reversibilidade entre as pulsões subjetivas (o olhar e os afetos), as intimações objetivas (as fotografias) e o discurso que velam e desvelam os mitos.

Das interpretações resultantes da mitocrítica e das vivências no trabalho de campo, podemos identificar algumas representações simbólicas constitutivas das fotografias do jornal Folha de Pernambuco e das significações contidas nas falas dos entrevistados, e que são: *a morte e suas mais cruéis figurações, o fim do mundo, a luta entre o bem e o mal – com maior êxito para o segundo – e o mito de Pã, como prevalente no contexto recifense atual.*

Parece redundante e óbvio falar na representação da morte nas fotografias da Folha, afinal, como por diversas vezes já citamos, o sucesso se dá exatamente pelas figurações de mortes sangrentas e espetaculares. Contudo, as mesmas fotografias que *“revelam”* uma realidade cercada por uma violência “sem limites”, também *“velam e revelam”* a inexorabilidade de cada um e, talvez por isso, *repercuta*, disseminando e reafirmando, a potencialidade de cada um ser a próxima vítima. As fotografias veiculadas se constituem numa verdadeira *simbólica*, ou seja, num conjunto de relações e de interpretações referentes a um símbolo: o da morte.

O “ver” as fotografias para “crer” na realidade do que está sendo mostrado de *“forma direta, sem censura, sem limite, entendeu? É dor, pânico, muito sangue”*,

² - “Sermo mythicus” é como Durand se refere à união entre as três instâncias metafóricas vistas até aqui.

transcende o simples comportamento de curiosidade. É um olhar que, mesmo manipulado, remete o observador para o “isso” antropológico e o coloca frente a frente com representações mais diretas da face cruel do tempo e toca na questão central da angústia existencial. Ao que tudo parece, o “quanto mais ver” resulta em “precisar ver de novo para crer de verdade”, como se numa suspeita infinda de São Tomé.

Gilbert Durand afirma que **“figurar um mal, representar um perigo, simbolizar uma angústia é já, através do assenhoreamento pelo cogito, dominá-los”** (DURAND, G. 2001 : 123). Isto porque as figurações do tempo e da morte são, na verdade, excitações para exorcizar a angústia através de uma terapêutica pela imagem e é, também, para *“passar por isso (no sentido de vivenciar com). E chega a um ponto de você se acostumar a ver e saber o quanto o nosso país é violento. Aliás, a cidade do Recife está sendo violenta”*. Da mesma forma que **“imaginar o tempo sob uma face tenebrosa é já submetê-lo a uma possibilidade de exorcismo pelas imagens da luz. A imaginação atrai o tempo ao terreno onde poderá vencê-lo com toda a facilidade”** (idem) e, neste sentido, olhar as fotografias de mortes violentas: *“(...)já está mostrando tudo. Eu creio na palavra(...) , Deus está mostrando tudo. O que tem na palavra de Deus, no apocalipse? Que tudo isso é o fim do mundo. (...) A gente está vendo que as coisas ruins acontecem a cada dia. A pessoa fica se martirizando com a coisa que ninguém pode dar jeito, só deus mesmo. Minha palavra é só Jesus, mais nada”*.

Mesmo que figurar um mal já seja dominá-lo pelo cogito, esse assenhoreamento está na contra mão da espiral crescente do fazer midiático, onde as figurações das mortes são, nos *depois e depois* dos dias, cada vez mais espetaculares e cruéis, criando percepções de uma violência generalizada, de uma realidade social caótica e para a fragmentação de certos valores fundamentais do homem (*“É o desamor que tá*

demais. Ninguém respeita mais ninguém. Falta de consideração, falta de respeito pelo ser humano. É isso. Está abusiva a situação”). O “crescente” da violência estampado nas fotografias repercute, em uma grande maioria dos entrevistados, como sinais e visões do fim do mundo.

Para Chevalier e Gheerbrant o apocalipse é em primeiro lugar uma revelação que se apóia em realidades misteriosas e, em segundo, em profecias sobre realidades que ainda estão por vir. Também é uma visão, cujas cenas e cifras valem como símbolo. As visões não têm valor em si mesmas, mas, sim, pelo simbolismo de que estão carregadas. São visões próprias do apocalipse: **“confusões das estações, corrupção dos homens, decadência das classes sociais, maldade e relaxamento dos costumes”**. (CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. 1993 : 65). Contudo, uma das figuras centrais do apocalipse é a Besta que, saindo do ventre da terra, guerreará, matará, triunfará e desviará do bom caminho todos que habitam a terra. Após um triunfo sobre a terra, ela será vencida pelo cordeiro de Deus que irá retirar todos os pecados do mundo. Aqui estamos de volta ao regime diurno da imagem e suas constelações simbólicas que encontram nas fotografias um lugar para as manifestações e apreensões do “isso” antropológico, do “ego” social estigmatizador e do “superego” que codifica os “do bem” versus os “do mal”, principalmente a “alma sebossa” e seu significado.

Todavia, uma outra consideração sobre as fotografias do Jornal Folha de Pernambuco, diz respeito a uma certa percepção, induzida certamente, de que o mal prevalece sobre o bem, ou seja, o crescente da seleção midiática sobre os atos de violência, em oposição assimétrica com a veiculação de ações punitivas e coercitivas, repercute de forma a redimensionar as visões da violência generalizada, do caos social e do fim do mundo. Essa percepção, captada durante o trabalho de campo e nas entrevistas, encontra

uma confirmação no trabalho de Maria Izabel Szpacenkopf, quando a mesma nos diz que **“um novo imaginário da violência vem sendo disseminado relacionado com a violência apresentada e representada. Um imaginário no qual começamos a acreditar que o mal vence o bem. As pessoas podem ser classificadas como sendo do bem ou do mal. As forças do mal, se bem manejadas e sobretudo se bem organizadas, com frequência vencem as do bem”**. (SZPACENKOPF; 2003 : 42). E mais: **“se nos desenhos animados e nas histórias em quadrinhos ainda existe o pudor de fazer com que os super-heróis vençam, ainda que a duras penas, o mesmo não acontece em alguns filmes ou quando assistimos aos noticiários, em que a impunidade é que é o maior aliado dos marginais. Este é um dos efeitos de notícias de violência, nas quais os crimes, além de terem características espetaculares, são apresentados de forma espetacular, e uma das mensagens veiculadas pode ser a de que dificilmente teremos meios de escapar à violência”**. (idem : 43).

Assim, diante do que até aqui expomos e tentamos interpretar, pensamos que as significações das imagens do espetáculo da morte no jornal Folha de Pernambuco, apontam para uma diversidade de representações simbólicas, sendo uma verdadeira simbólica como já dito, mas que repercute de forma particular, pois, se por um lado, são imagens *“reais”* da face cruel do tempo, por outro, parecem romper, cotidianamente, com a capacidade de assenhoreamento sobre um dos maiores mistérios do homem no tempo: a morte. Morte que, manipulada e fabricada pela mídia, está em *“todos”* os lugares, generalizada em *“tudo”*.

Um *“tudo”* que pode assumir a significação de pânico. Se assombrado é o mesmo que estar apavorado, aterrorizado; *Pan*, em grego, significa *“tudo”* e exprime a totalidade da natureza. Deus irreverente e de aspecto assustador, pois tinha a forma humana

da cintura para cima, mas com o corpo extremamente peludo, orelhas, chifres, cauda e pernas de bode - como nas representações iconográficas do diabo -, Pã vivia assustando, com seus gritos, todos os solitários que atravessavam as florestas e, como simbolismo negativo, representava a obscuridade.

Chevalier e Gheerbrant nos falam de uma lenda relatada por Plutarco, na qual um navegador ouviu vozes misteriosas vindo do mar e que pregavam a morte do grande Pã. A lenda referia-se a morte dos deuses pagãos, e o grande Pã resumia todos eles, e prenunciava o início de uma nova era. A expressão “*Pã, o grande Pã morreu*”, passou a significar o fim de uma sociedade. **“As sombras dos heróis se lamentam e os infernos tremem. Pã morreu; a sociedade cai em dissolução. O rico se fecha em seu egoísmo e esconde da claridade do dia o fruto de sua corrupção; o servidor indigno e ineficiente conspira contra o senhor; o homem da lei, duvidando da justiça, não lhe compreende mais as máximas; o padre não opera mais conversões, se transforma em sedutor; o príncipe tomou por cetro a chave de ouro, e o povo, com a alma desesperada, a inteligência obnublada, medita e se cala. Pã morreu, a sociedade chegou ao fundo”.** (CHEVALIER, J e GHEERBRANT, A. 1993 : 676).

O termo “pânico”, denominador de uma síndrome tão comum nos dias atuais, originou-se do nome do deus dos campos, dos rebanhos e dos pastores. Ao que tudo parece, o “tudo” está em todos.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Rosane de – *Fotografia e Antropologia: olhares fora-dentro* – São Paulo: Estação Liberdade; EDUC, 2002.

ARIÈS, Philippe – *Sobre a História da morte no Ocidente: desde a idade média* – Tradução de Pedro Jordão, 2ª edição, Lisboa- Portugal: Editorial Teorema, 1989.

AUGRAS, Monique – *O ser da compreensão: fenomenologia da situação de psicodiagnóstico* – Petrópolis: Editora vozes, 1986.

AUMONT, Jacques – *A Imagem* – Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro; Campinas, SP: Papyrus, 1993.

BACCEGA, Maria Aparecida – *Comunicação e Linguagem: Discursos e Ciência* –1ª ed., São Paulo: Moderna, 1998.

BACHELARD, Gaston – *A Psicanálise do Fogo* – Tradução Paulo Neves, 2ª Edição, São Paulo: Martins Fontes, Coleção Tópicos, 1999.

_____. *O Direito de sonhar* – Tradutores: José M. Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Isabel Raposo, Maria L. de carvalho Monteiro, São Paulo: DIFEL, 1985.

_____. *A filosofia do Não; O Novo Espírito Científico; A poética do Espaço* – Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha, Tradução de Joaquim José Moura Ramos... (et al.), São Paulo: Abril Cultural, Coleção os pensadores, 1978.

BARTHES, Roland – *A Mensagem Fotográfica / A Retórica da Imagem / O terceiro Sentido*, in: *O Óbvio e o Obtuso: Ensaios Críticos III*. Tradução Léa Novaes, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. *A Guerra das Linguagens*, in: *O Rumor da Língua*. Tradução Antônio Gonçalves, Lisboa: Portugal: Edições 70, 1987.

_____. *A Câmara Clara: notas sobre a fotografia* – Tradução de Júlio C. Guimarães, Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1984.

BAUDRILLARD, Jean – *A troca impossível* – Tradução de Cristina Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

BAUER, Martin W. & GASKELL, George - *Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som: um manual prático*. Tradução de Pedrinho A. Guareschi, Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

BENJAMIN, Walter – *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura (Obras Escolhidas)* – Tradução de Sérgio P. Rouanet, 4ª edição, SP: Editora Brasiliense, 1989.

BÍBLIA SAGRADA – Tradução de João Ferreira de Almeida, Sociedade Bíblica do Brasil, São Paulo, 1995.

BITTENCOURT, Luciana Aguiar – *Algumas Considerações Sobre o Uso da Imagem Fotográfica na Pesquisa Antropológica* – In: Desafios da Imagem: Fotografia, Iconografia e Vídeos nas Ciências Sociais – Organização de Bela Feldman-Bianco & Míriam L. Moreira Leite - Campinas, SP: Papirus, 1998.

BOURDIEU, Pierre [et. Al.] – *A Miséria do Mundo* – Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

BOSI, Alfredo – *Fenomenologia do Olhar* – In: O Olhar; Organização de Adauto Novaes, 2ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BRANDÃO, Junito de Souza – *Mitologia Grega* – Volumes I, II e III, 5ª Edição, Petrópolis, Vozes, 1989.

CANEVACCI, Massimo – *Antropologia da Comunicação Visual* – Tradução de Alba Olmi; Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

CARDOSO, Sérgio – *O Olhar Viajante (do etnólogo)* – In: O Olhar; Organização de Adauto Novaes, 2ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CASSIRER, Ernst – *Ensaio Sobre o Homem: introdução a uma filosofia da cultura humana* – Tradução de Tomás Rosa Bueno; São Paulo: Martins Fontes, 1994 – (Coleção tópicos).

CHAMPAGNE, Patrick – “*A Visão Midiática*” – in: “*A miséria do Mundo*”, Coordenação de Pierre Bourdieu [et. Al], Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain – *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* – Colaboração de André Barbault [Et. Al.]; Coordenação Carlos Sussekind, Tradução Vera da Costa e Silva, 7ª edição, Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.

CHNAIDERMAN, Miriam – *Ensaio de Psicanálise e Semiótica* – São Paulo: Editora Escuta, 1989.

CHAUÍ, Marilena. – *Janela do Mundo, Espelho da Alma* -, in: O Olhar; Organização de Aduauto Novaes, 2ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

DA MATTA, Roberto – *A Casa & A Rua: Espaço, Cidadania, Mulher e Morte no Brasil* - 5ª ed., Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DUBOIS, Philippe – *O Ato Fotográfico* – Tradução: Marina Appenzeller, 4ª ed., Campinas, SP: Papyrus, 1993.

DURAND, Gilbert – *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: introdução á arquetipologia geral* – Tradução: Hélder Godinho; 2ª ed.; São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O Imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem* – Tradução: Renée Eve Levié, 2ª ed.; Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

_____. *A Imaginação Simbólica* – Cultrix/ EDUSP, 1988.

_____. *Mito e Sociedade: a mitoanálise e a sociologia das profundezas* – Tradução: Nuno Júdice; Editora: A Regra do Jogo,...1983.

DURKHEIM, Émile – *As Regras do Método Sociológico* – Tradução Paulo Neves, revisão da tradução Eduardo Brandão, 2ª Edição, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FELDMAN-BIANCO, Bela & LEITE, Míriam L. Moreira (orgs) – *Desafios da Imagem: Fotografia, Iconografia e Vídeos nas Ciências Sociais* – Campinas, SP: Papirus, 1998.

FLUSSER, Vilém – *Filosofia da Caixa Preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* – Tradução do autor, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FORO INTERNACIONAL SOBRE INTOLERÂNCIA / ACADAMIA UNIVERSAL DAS CULTURAS – *A Intolerância* – direção de Françoise Barret-Ducrocq, Tradução Elóia Jacobina, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

FOUCAULT, Michel – *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas* – Tradução de Salma Tannus Muchail, 8ª edição; São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GEERTZ, Clifford – *A Interpretação das Culturas* – Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GRAMSCI, Antônio – *Os Intelectuais e a Organização da Cultura* – 5ª ed., Trad. Carlos Néilson Coutinho, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

GOFFMAN, Erving – *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada* - Tradução de Márcia Bandeira de M. Leite Nunes, Rio de Janeiro: LTC, 1988.

GRUNSPAN, Elise – *O Sujeito em Perigo: identidade fotográfica e alteridade no Brasil do século XIX até 1940*. – Recife: FUNDAJ, Editora Massangana, 1992.

HARVEY, David – *Condição Pós-Moderna: Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural* – 5ª edição; Tradução: Adail U. Sobral & Maria Stela Gonçalves, São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOLANDA FERREIRA, Aurélio Buarque de. – “*Novo Dicionário da Língua Portuguesa*” – 2ª Edição, Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.

HUOT, Hervé – *Do sujeito à Imagem, Uma História do Olho em Freud* – Tradução Claudia Berliner, São Paulo: Escuta, 1991.

HUMBERTO, Luís – *Fotografia, A poética do Banal* – Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

JOLY, Martine – *Introdução á Análise da Imagem* – Tradução Marina Appenzeller, Campinas, SP: Papyrus, 1996.

KASTENBAUM, Robert & AISENBERG, Ruth – *Psicologia da Morte* – Tradução de Adelaide Petters Lessa, São Paulo: Pioneira: Editora da Universidade da São Paulo, 1983.

KUBRUSLY, Cláudio A. – “*O Que é Fotografia*” – São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.) – *Imagem e Memória: Ensaio em Antropologia Visual* – Rio de Janeiro: Guanabara, 2001.

KUPER, Adam – *A visão dos Antropólogos* – Tradução Mirtes Frange de Oliveira, Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LAPLANTINE, François. – *Aprender Antropologia* – 3ª edição, São Paulo: Brasiliense, 1987.

LARAIA, Roque – *Cultura: Um Conceito Antropológico* – 10ª edição, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

LEACH, Edmund – *As Idéias de Lévi-Strauss* – Tradução de Álvaro Cabral, São Paulo, Cultrix, Editora da universidade de São Paulo, 1973.

LÉVI-STRAUSS, Claude – *A Eficácia Simbólica* - In: *Antropologia Estrutural I*; Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. - *Olhar, escutar e ler* – Tradução Beatriz Perrone-Moisés, SP: Companhia das Letras, 1997.

_____. - *Tristes Trópicos* – Tradução Rosa Freire d’Aguiar, São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Luiz Costa – *Teoria da Cultura de Massa* – São Paulo: Paz e Terra, 2000.

MANGUEL, Alberto – *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio* – Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch, São Paulo: companhia das Letras, 2001.

MARCONI, Marina de Andrade & LAKATOS, Eva Maria – *Técnicas de Pesquisa, Elaboração, Análise e Interpretação de Dados* – 4ª edição; São Paulo: ATLAS, 1999.

MELO, Luis Gonzaga de – *Antropologia cultural: iniciação, teoria e temas* – Petrópolis, Vozes, 1987.

MERCIER, Paul – *História da Antropologia* – Tradução de Cláudia Menezes, Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1974.

MORIN, Edgar – *Cultura de massas no século XX: neurose – Volume I* – Tradução de Maura Ribeiro Sardinha, 9ª Edição, Rio de Janeiro, 1997.

_____. *Cultura de massas no século XX: necrose – Volume II* – Colaboração de Irene Nahoum; tradução Agenor Soares Santos, 3ª edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MERLEAU-PONTY, Maurice – *Fenomenologia da Percepção* – Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura; 2ª edição; São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O Visível e o Invisível* – Tradução José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira, São Paulo: editora Perspectiva, 1971.

NOVAES, Adauto (org.) – *O Olhar* – 2ª reimpressão, São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOVAES, Sylvia Caiuby. – *O Uso da Imagem na Antropologia* – In: *O Fotográfico*; Organização de Etienne Samain – São Paulo: Hucitec, 1998.

ODALIA, Nilo – *O Que É Violência* – 4ª Edição, Tatuapé, SP: Editora Brasiliense, 19878.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de – *O Trabalho do Antropólogo* – 2ª edição; Brasília: Paralelo 15; São Paulo Editora UNESP, 2000.

OLIVEIRA, Rosalira – “*A construção Mítica do Discurso Político: um estudo de caso*” – Dissertação apresentada ao Mestrado em Antropologia da UFPE, 1995.

PEIRANO, Marisa. – *A Favor da Etnografia* – Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder [et. Al.] – *Linguagens da Violência* – Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

ROCHA PITTA, Danielle P. – *Iniciação à Teoria do Imaginário de Gilbert Durand* – Texto inédito, Recife: UFPE – Centro Interdisciplinar de Estudo Sobre o Imaginário, 1995.

REIS, João José – *A Morte É uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX* – São Paulo: companhia das Letras, 1991.

RICOEUR, Paul – *O Conflito das Interpretações: ensaios de hermenêutica* – Tradução M. F. Sá Correia, Porto-Portugal: RÊS-Editora.

RIVIÈRE, Claude – *Introdução à Antropologia* – Lisboa- Portugal: edições 70, 1995.

SEARLE, John R. – *Intencionalidade* – Tradução de Julio Fischer e Tomás Rosa Bueno; Revisão de Ana Cecília G. A. de Camargo e Viviane Veras C. Pinto; São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SODRÉ, Muniz – *Sociedade, Mídia e Violência* – Porto Alegre: Sulina: Edipucrs, 2002.

SONTAG, Susan – *Diante da Dor dos Outros* - Tradução Rubens Figueiredo, São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SILVA, Armando – *Imaginários Urbanos* – São Paulo: Perspectiva; Bogotá, Col: Convênio Andrés Bello, 2001.

SLAVUTZKY, Abrão – *Psicanálise e Cultura* – Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1983.