

## DA INDIFERENÇA: FOTOGRAFIA E MORTE PÚBLICA<sup>1</sup>

Mauro Guilherme Pinheiro Koury

*"He cerrado mi balcón  
Porque no quiero oír el llanto,  
Pero por detrás de los grises muros  
No se oye otra cosa que el llanto".  
(García Lorca, El llanto)*

Este ensaio objetiva discutir a banalização da morte pela fotografia, principalmente jornalística. Interessa compreender as mudanças do olhar e a aparente falta de sensibilidade do homem comum à morte pública. Que parece estabelecer uma distinção profunda entre o lado público e o lado privado da morte e da dor.

Imagens de morte por guerra, extermínio, catástrofes, entre outras, aqui chamadas de morte pública, foram selecionadas de livros e revistas e colocadas à disposição de quinze informantes para manuseá-las e falarem um pouco dos seus sentimentos em relação ao conjunto das fotos. Pensou-se, inicialmente, em apenas apresentar fotografias de casos brasileiros. Pelo tipo de liberdade posta aos informantes pelo pesquisador, que os deixava manipular e depor sobre as fotos sem interferência alguma, e pelos significados mais amplos das informações recebidas sobre o conjunto das fotografias, foi-se ampliando o universo da amostra com fotos de outros países.

---

<sup>1</sup> Texto apresentado no GT Antropologia Visual e da Imagem. V Reunião de Antropologia do (Merco)Sul. Tramandaí (RGS). 12 a 15 de setembro de 1995.

Pensou-se, de um lado, que ampliando o universo temático e geográfico se poderia melhor identificar classificações construídas pelos informantes com respeito à sensibilidade e rituais espacialmente localizados. De outro lado, se poderia caracterizar melhor o imaginário sobre dor e morte por trás dos depoimentos.

Dor e morte como categorias universais, e com representações em imagens que estrapolavam limites nacionais e codificações rituais específicas. Ao complexificar a amostra esperava-se uma elaboração mais livre sobre as observações ao conjunto fotográfico permitindo ao pesquisador melhor compreender os fundamentos em que se erigiam os discursos e as reações dos informantes, através das emoções por elas perpassadas. A fotografia aparece aqui mais como um sensibilizador, através do qual se pode buscar entender os significados de dor e morte

Este ensaio não pretende fazer uma análise do conjunto fotográfico em si, mas e principalmente das leituras realizadas pelos informantes no esforço de decodificar as imagens presentes no imaginário daqueles que se dispuseram a observar o conjunto fotográfico e tentar informar sobre suas emoções no ato da observação.

O conjunto de fotos era apresentado sem qualquer esforço de classificação ou ordem pelo pesquisador. Os informantes manipulavam as fotografias, estabeleciam categorias ou buscavam uma forma de classificação livremente. Como abertas eram suas falas sobre o conjunto observado. O pesquisador buscava não interferir, na maior parte das vezes apenas registrando as informações, com o intuito de não dirigir o olhar observante.

Os depoimentos sobre o conjunto fotográfico se estenderam desde a morbidez inerente à amostra até a indiferença, passando pela estética das fotos, pela crueldade e violência por elas transmitidas, pelo exercício da memória, através de recordações ou vivências de rituais e simbologias nelas presente de forma deformada ou não, pela perda e dor evidenciadas nas fotografias, até o discurso reflexivo sobre a morte e o morrer.

Depoimentos sempre cruzados pelo esforço de classificação. As fotografias sendo classificadas geograficamente, ou por temas evidenciados pelo observador, que iam desde a questão da violência até o problema dos sentimentos nelas impressos. No caminho transpondo temáticas religiosas, de

tabus e tradições, da política, da indiferença ou significações da dor e da morte para o pensamento ocidental.

Rol de informações lavantadas pelo olhar observador, tendo sempre como pano de fundo as emoções da pessoa, geradas no ato de observar. São sobre essas emoções que este ensaio, prioritariamente, versará.

### **Da Morbidez**

Os olhares recaem em imagens de velórios, em expressões e sequências de dor e morte, em corpos mortos enfileirados ou entulhados em ruas, em estradas, em rios, em covas rasas, em cenas de morte infantil, ou da cotidianidade da morte e, invariavelmente, esclama a morbidez da amostra.

Mórbido é um estado ou uma inclinação à viver com pensamentos perniciosos ou nocivos, a apresentar ou ter interesses em situações sombrias ou melancólicas, ou em coisas tristes, especialmente, doença ou morte. O estado de ser mórbido, a morbidez, assusta ou incomoda o espectador.

No caso do conjunto de fotografias, se o susto ou incômodo eram dissipados pela exclamação de morbidez da amostra, o pedido de comentários sobre as imagens tateava entre o estabelecimento de uma cumplicidade, no falar de situações limites e silenciadas no cotidiano da pessoa, e da manutenção de um distanciamento, necessário, como se não o fazendo se contaminasse. Ou germinasse em seu discurso as perdas e os medos que com dificuldade procuravam retirar das lembranças.

Corpos congelados de homens jovens, quase adolescentes, estão estendidos em macas de mão pelo chão. Nos rostos as marcas do sofrimento final. Cobertos ou semi-cobertos por lençóis brancos esperam a remoção. Nos braços improvisadas etiquetas de identificação encontram-se presas. Restos de neve cobrem parcialmente o rosto de um dos jovens e espalham-se, quase gelo, no braço esquerdo descoberto e entre os demais mortos.

O jovem morto com o rosto parcialmente coberto pela neve é o centro, o ponto de foco da fotografia, chamando a atenção inicial do olhar, para depois remeter aos demais corpos que a vastidão do quadro fotográfico não consegue deter, escapando para fora da foto, dando a impressão de infinidade (foto 1). Por estranho que pareça, a fotografia choca não tanto pela morte exposta, por corpos jovens perdidos na guerra, mas pela inusitada

cena, para um país tropical como o Brasil, de corpos congelados e parcialmente cobertos de neve.



O olhar se detém e se interroga buscando decifrar a neve, para só depois percorrer a fotografia e significar a morte.

É a guerra! Se afirma, repondo a foto à mesa. Repassa-se as demais fotos rapidamente. Alguns param na fotografia de um trabalhador preparando cimento, tendo nas costas um muro enorme com uma pintura que retrata montanhas e uma frase no alto: *Obrigado Senhor por mais um dia.*

Sobre a pintura várias pixações. Dos lados do trabalhador, à esquerda, um tronco de uma árvore, onde estão escorados um saco de cimento e uma pá, à direita, uma mesa e quatro bancos fincados no chão, denotando a existência de um bar ou lanchonete próxima.

À frente do trabalhador, tomando toda a extensão da fotografia e a ultrapassando, corpos chacinados, descobertos ou enrolados em lençóis, encontram-se enfileirados.

O trabalhador indiferente, ou aparentando indiferença, no meio de tão insólita paisagem, continua preparando o seu cimento, como se nada estranho se passasse, como o *natural* em seu cotidiano. Tão natural que alguns informantes têm dificuldade de apreender a fotografia. E, quando compreendem, muitos riem pelo incomum da cena: não dos mortos, não da paisagem de montanhas e os dizeres no muro, não pelo tronco ou pela mesa e bancos de um possível bar, não também pelo trabalhador, mas pela indiferença e cotidianidade quase absurda à morte que a foto, em seus diversos contrastes, parece querer revelar (foto 2)



O riso é um sorriso nervoso, quase de espanto pelo humano aparentemente negado na morte exposta. Logo remontado pelo discurso sobre a violência de hoje em dia e os perigos do cotidiano a que estão expostos todos os cidadãos.

O sentimento de morbidez da amostra parece aumentar e contaminar os informantes no passar, deter-se, selecionar, deixar de lado, classificar e comentar as fotos. Os que não desistem separam quase que invariavelmente as fotografias que retratam catástrofes, massacres, chacinas e matanças na primeira seleção para comentários, independentemente do horror ou macabro

da cena. Como a foto de corpos humanos (homens, mulheres e crianças) nus ou vestidos parcialmente, inchados, com marcas de tortura e em decomposição, entulhados na margem de um rio, presos na vegetação aquática (foto 3). Ou os corpos espalhados em desordem por uma estrada, cobertos por panos coloridos, numa confusa colcha de retalhos de humanos chacinados (foto 4).



Talvez porque as cenas expostas de matanças, chacinas, guerra e outros sejam públicas, sociais, e como tal possam ser analisadas de fora do sujeito que as observa. Talvez porque, embora a morte venha à tona incomodando com sua morbidez, não diga de imediato respeito aos medos, receios e perdas pessoais. A sua impessoalidade permitindo um distanciamento e uma interpretação sobre os horrores e a violência do mundo em geral, sem afetar diretamente o *mundo pessoal* do informante.



FOTO 4

Embora as cenas de morte dessa seleção pareça perturbar os informantes, a perturbação é mais social, não diz diretamente respeito ao subjetivo da pessoa. É possível, dessa forma, abstrair e transcórrer o depoimento em um nível de distanciamento onde as emoções transpareçam através de categorias muito amplas e aparentemente desligadas do cotidiano individual.

As guerras, as chacinas, as catástrofes são analisadas de uma distância tão grande que se tornam indiferentes para os medos cotidianos das pessoas, mesmo quando as imagens demonstrem intensa crueldade, como a apresentada na foto 5. Um corpo jovem de mulher, de costas, com os antebraços amarrados e as mãos dilaceradas, inchada, coberta de moscas, jogadas em um matagal. Quando não banais.

A banalização da morte pública pela fotografia, principalmente jornalística, após a segunda guerra mundial, parece pulverizar os seus efeitos de horror na mentalidade do homem comum. A visão de corpos dilacerados,

jogados, esquecidos, estendidos em locais ermos ou em vias públicas parece não mais chocar os olhos do observador, a não ser pela morbidez e estética (do sujo, do poluído). O que parece ocorrer também com o olhar sobre a pobreza: a sua presença parece incomodar mais o observador pela poluição, feiúra e ameaça pessoal que possa provocar, do que por uma possível sensibilidade à condição humana e pessoal do pobre.

A falta de sensibilidade aparente no olhar parece estabelecer uma distinção profunda entre o lado público e o lado privado da morte e da dor. A morte no espaço público parece ter-se tornado, na mentalidade do homem comum nas sociedades ocidentais pós guerra, produto de uma experiência societária terrível, porém necessária às políticas de ordem, segurança, crescimento e progresso dos povos. A morte no espaço privado, ao contrário, em experiência a-política que se processa na subjetividade individual e se ancora em instâncias desindividualizadoras da sociedade, como a família, a religião, presas ainda, - embora sem tanto rigor, como no passado -, em tradições, rituais, credos e segredos (Simmel, 1950), ou indicando no oposto, o extremo da solidão e da impotência pessoal.





Os corpos mortos, nesse sentido, deixam de ter significação em si para adquirir significados através da análise de políticas societárias mais gerais, onde a violência representada é de alguma forma enquadrada e explicada, podendo assim haver distanciamentos sem envolvimento pessoal, e emoção estética. O mórbido em sua nocividade é domado, assim, pelo olhar, que conduz as imagens interpretadas à códigos político-integrativos, reforçando o que Hanna Arendt (1963:145) chama de incapacidade de pensar. A maleabilidade em aceitar quaisquer conjuntos de regras, quaisquer conjuntos morais e de conduta prescritos em um dado momento numa sociedade, como se não passassem de uma nova regra de linguagem.

### **Da indiferença**

A banalização do processo de morrer no espaço público, no social, na contemporaneidade, parece corresponder a uma tentativa de subjugar a morte dentro da pessoa como subjetividade. Medos, anseios, receios, sentimentos de solidão e de vazio passam ou começam a se transformar em questões íntimas, individuais e, portanto, não sociais em si. Em coletividade o processo de morrer passa a ser compreendido de forma cada vez mais higiênica (Ariès, 1989), e as situações geradoras de mortes públicas, como guerras, conflitos étnicos, raciais, questões policiais ou de ordem pública são vulgarizadas como instrumental à segurança, ao desenvolvimento e processo organizacional humano. Ou como desvios, em casos limites.

Comportamentos desviantes ocasionados por problemas mentais ou por problemas de ordem pública, devendo serem encaminhados, combatidos e reintegrados pelas instâncias ou instituições adequadas.

Como tendência dominante desde o pós-guerra nas sociedades ocidentais, este modo de encarar a morte e o morrer parece trazer uma série de consequências às atitudes individuais que, sem abandonarem totalmente as bases tradicionais do pensar e sentir a morte, iniciam um afastamento acelerado dessas tradições dessacralizando-as. A ambiguidade individual do lidar com a morte parece então predominar. O que ocasiona comportamentos ambivalentes a uma mesma situação, geradores de ansiedade no subjetivo, e de indiferença no social.

Indiferença é um estado de insensibilidade moral. Diz-se indiferente a pessoa desinteressada de quaisquer acontecimentos ou assuntos. Voltado para si, predominantemente, o indivíduo alcança o social pelo distanciamento

necessário posto às relações obrigatórias ou opcionais com outrem. O resguardar a intimidade parece ter sido uma conquista do individualismo, que começou a tomar fôlego no Brasil nos anos setenta, e com mais força, nos anos oitenta e noventa deste século.

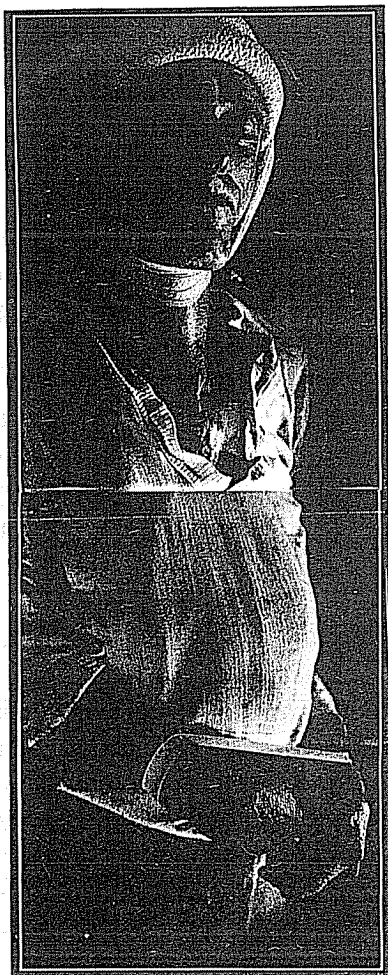
A imagem fotográfica permite um reforçar da posição individualista quando, ao abstrair em si noções de tempo e espaço, quando deslocadas da situação que a gerou, cria uma idéia de intemporalidade e de *qualquer lugar*. O que reforça o distanciamento do olhar e sua indiferença quanto ao que vê. Indiferença aumentada pela vulgarização de temas e situações retratadas pela fotografia e pela abstração e não história inerentes a foto em si.

Dubois (1994: 88) analisando os efeitos de ausência no ato fotográfico afirma a distância na fotografia através da tensão entre o visível e o intocável. Desta tensão emana a questão da morte como forma inerente ao ser fotográfico.

O visível através da revelação sempre é um produto representacional de algo colhido pelo olhar do fotógrafo, que não mais existe enquanto corte tempo-espaço. É uma imagem de um duplo, de algo que existiu e que não pode ser mais tocado.

A manifestação visual, assim, só pode ser compreendida, de um lado, através da referenciação de situações historicamente datadas e espacialmente definidas por um sujeito através de sua biografia. Interrelação de um tempo-espaço, que se confunde com o social, existencialmente referenciado enquanto vida pública sob o olhar privado. De outro lado, através da compreensão da revelação que se processa quando, perdendo seus referenciais de tempo e espaço, a foto adquire ares de intemporalidade e navega sob o olhar que observa através de universais.

De categorias abstratas, que tanto podem remeter a identificações distanciadas do objeto retratado, como podem remontar uma moral conjuntural a que pertence a pessoa que vê, enfatizando os elementos de choque entre a tradição formadora do sujeito e os impactos vivenciados de mudanças. O que possibilita incursões pela anomia ou pela aceitabilidade como inevitáveis. Na foto 6, um homem pobre está estendido em um caixão simples, com as mãos amarradas para compor o corpo após o enrijecimento do cadáver. No seu peito vê-se os pontos da costura do corpo após a necrópsia.



O olhar que observa prende-se na estética da foto e no vazio transmitido pela miséria que parece envolver aquela morte. A densidade da solidão provoca imediatamente a pergunta sobre quem é o morto. Informados pelo pesquisador que se trata de um sem terra assassinado, desinteressam-se pela fotografia ou exclamam que com os pobres *é assim mesmo*, ou que não adianta lutar porque termina-se morrendo, ou ainda, que a questão da desigualdade é natural e não tem como se ser contra ela. Ou ainda, que a morte é uma das possibilidades de quem luta por seus direitos.

Ambos os caminhos aqui, retratando não pares antagônicos ou paralelos, mas duas instâncias de inter cruzamento constante que permitem ao sujeito remeter-se à experiências próprias e únicas que lhe tornam particular, indivíduo, e codificá-las através de universais conjunturalmente prescritos formadores dos valores e tradições de um social específico. Universais que

lhe forma pessoa, que o faz social, ao mediatizar seu olhar privado através do outro, do público, tornando sua experiência privada em social, e os valores societários em experiência privada e específica.

Quando diferenciados, porém, cria-se um hiato, quer pela desvalorização dos universais que fazem, ou melhor, conformam o indivíduo social, afrouxando os laços com as tradições formadoras de sua pessoa, quer pelo desvalimento de suas experiências privadas, que impactam com universais distanciados do seu eu e de sua relação com outros. Em um caso e no outro, corre-se o risco da anomia, como desregramento social que enfatiza a morte e o morrer como naturais do social, e da nostalgia do eterno recomeço, em sua eficácia melancólica, sem passado e sem futuro, fruto de uma ilusão que insiste em replicar um ausente inatingível em idéias e em ações.

Exceto pelo reforço da idéia de réplica, de algo que parece ser sem ter mais base no que já foi (passado historicamente definido), aumentando a desilusão do que se perdeu e a ilusão do recomeçar sem ter por onde. Círculo vicioso de nostalgia que parece fundar o homem melancólico (Koury, 1995). Personagem difuso que, ao buscar reter a idéia de réplica como fundamento da ilusão de uma temporalidade e de um espaço perdido, reforça a morte como modelo de sociabilidade e como remontagem de sua pessoa, que já não crer no que experiência mas, ao mesmo tempo, ainda se indigna por não ser como na crença em que parecia basear-se sua identidade de sujeito.

Entre os informantes a leitura das fotografias ou as manipulações e buscas de classificações sobre o conjunto fotográfico, após o impacto inicial sobre a morbidez da temática, parecia fazer-se pelo distanciamento entre o olhar que vê e as imagens observadas. As experiências que as imagens pareciam representar não diziam respeito a eles, enquanto indivíduos, e sim a abstrações que faziam parte de um processo representacional mais geral. A temática da morte espalhada pelas fotografias eram remetidas a códigos mais amplos de aceitação, condenação ou apropriação estética, que não tocavam diretamente ao seu cotidiano como pessoa a não ser através da interferência ou poluições exteriores, do moderno, através da mídia e de algumas linguagens literárias e cinematográficas, entre outras.

O distanciamento do olhar negava à memória a experimentação. Esta se fazia pela codificação abstrata de situações de fora. Como um processo de irrealidade. Parecia que a representação da morte que as fotografias traziam,

pela intemporalidade inerente ao próprio ser da fotografia, ampliava a sensação do ausente em si, possibilitando e definindo o campo da indiferença do olhar.

O olhar indiferente passeava, assim, pelo conjunto fotográfico como se ele não existisse por si, como produto de uma imaginação destacada do real que compõe o cotidiano, mas que, ao mesmo tempo, revela a violência da morte que precisa ser represada com classificações abstratas como forma de remetê-la de volta ao mundo da imaginação.

O olhar indiferente, assim, não é um olhar neutro, mas um olhar ambivalente. Ao mesmo tempo que reconhece as fotos através do distanciamento, retirando de si e do cotidiano as bases de sua interpretação, necessita repor o reconhecimento à intemporalidade do imaginário, e se possível à banalidade do instantâneo temático da morte e da violência que a fotografia parece produzir, na sua utilização indiscriminada pela comunicação na modernidade, refugiando o observador dos temores, e por que não dos desejos, que insistem em acompanhar a formação de sua biografia como sujeito moral.

Ambivalência de um olhar que, ao mesmo tempo que está preso ao mundo, vê este mesmo mundo como exterior, como se não fizesse parte dele (Jankelevitch, 1974: 346). Não se acha nele estando, impondo um exercício de negação do que vê em si como reforço da negação do si no que vê. Como resguardando ao outro a capacidade do agir, e salvaguardando a si próprio da desilusão da transferência.

### **Da Memória**

O ato fotográfico ao registrar imagens da morte, se por um lado perpetua a cena dentro de uma ilusão do fora de um tempo-espaco, por outro lado, duplica a própria sensação de morte. Registro de um passado, de algo que ocorreu, a imagem revelada ao congelar a morte enquanto cena, parece representar não a própria cena que já foi, mas o próprio conceito de morte. A morte enquanto intemporalidade presente no registro fotográfico passa a idéia da morte representando a própria morte.

Registro estático da cena que ocorreu, a fotografia amplia a distância que separa o observador da imagem. Reforça, ou parece reforçar, à morte um conteúdo de abstração que executa constantemente as ligações das

experiências do sujeito aos códigos e simbologias mais amplos, fundamentando as verdades, as crenças, as adesões às convenções e padronizações de expressão e conduta que possuem, segundo Hanna Arendt (1993), a reconhecida função social de proteger o olhar da realidade.

Parece banalizar a noção de morte, ao assim agir. O olhar que observa cristaliza e uniformiza as imagens através de padronizações, adequando sua visão às regras e convenções sociais, acalmando os medos e receios interiores. A adequação se faz sempre pela banalização das imagens pelo olhar que se distancia da cena (já desprovida de um espaço-tempo, ou preenchida pelo passado, pelo que já foi, característico da fotografia), e reage aos anseios pela adesão às convenções.

Afasta-se, assim, da memória enquanto processo que se aproxima da experiência, que refaz a interação do pessoal, com suas verdades e inseguranças, com seus temores e certezas, com o social. Que recoloca o imaginário no intercruzamento constante com a experiência, como recriação do potencial criador da observação do olhar que interroga, que luta por não se adequar apenas mas por compreender, retirando a distância do olhar convencional pela incerteza da ação do pensar, e das emoções que despertam nesse olhar participante como crítica do banal, da padronização por si.

Memória como construção, como refazer. Como evocação que permite a vinda à luz de lembranças enquanto intercruzamento de história pessoal e social, e enquanto vivência, enquanto passado, para ser trabalhada qualitativamente pelos que a evocam (Bosi, 1994: 68). Como informa Vernant (1988: 96-106) em um belo ensaio sobre a figuração do outro na Grécia Antiga, ao falar da máscara de Gorgó como simbologia do poder do outro sobre o eu, a questão da facialidade, do encarar de frente o outro, interroga a presença da memória como afirmação do eu ou de sua perdição. Impõe, assim, a questão do olhar, da reciprocidade de ver e de ser visto, como processo de memória: da dissimulação aos olhos (invisibilidade), da afirmação no olhar do insólito e da estranheza (enquadramentos e classificações) e da frontalidade do olhar (confronto e fascinação).

Enfrentar o outro, portar-se de frente a ele, confrontá-lo, é um exercício de incerteza, de sedução que qualquer descuido pode levar o eu a perder-se no seu fascínio, alienando-se nele. O que permite a posse do outro em si, impossibilitando-se enquanto espaço privado de ser público, pelo domínio do outro (social) que comanda seu olhar.

Pela estranheza quanto as próprias experiências vistas como pessoal, e como tal negadas ao olhar como importantes e necessárias à reflexão. Já que a *luz* é do espaço público, onde se existe apenas pela redução do eu “em pedra, cega e opaca” (Vernant, 1988: 103), através do fascínio do outro ou pelo dissimular do olhar, desviando-o e enclausurando-o em um *mundo interior*, que não interroga, que se coloca como *fora* (Pelbart, 1989).

O olhar que frontaliza o outro, porém, pode também seduzir a si próprio pela domaçoão do outro que há em si, evocando o seu eu através da reconstrução das experiências vivenciadas. Pela memória, entendida aqui enquanto processo qualitativo de reconhecimento, de repensar, de refazer as experiências do passado com imagens e idéias do hoje. O situar-se como reflexão sobre a evocaçoão, permite o ato de pensar e da criação, e possibilita recompor o social através do pessoal.

Parece refazer, ao assim proceder, o percurso solitário da inteligibilidade do olhar. As imagens marcadas pelas convenções e universais culturalmente absorvidos, começam a ganhar sentido e significado através das experiências vivenciadas pelo eu no entrecruzamento constante entre a subjetividade e a objetividade das noções gerais veiculadas na pessoa pelo social.

As noções gerais, assim, em vez de excluir a subjetividade refaz-se através dela como questionamento. Medos e receios tornam-se questões designificando cristalizações e repondo conceitos de verdade aos seus limites humanos institucionalizados.

A morte pública apresentada ou representada no conjunto fotográfico, assim, tende a desnaturalizar-se, e pode agir sobre o olhar que observa criticamente. O que parece permitir ao observador romper as amarras das convenções que impunham indiferença e dissimulaçoão como processo de suportabilidade à dor e ao macabro revelado ao olhar. Pode também vir a quebrar invisibilidades e recompor, através da análise fotográfica como exercício de pensamento, os elementos de uma possível desconstrução dos rituais e simbologias formadores das convenções, padronizaçoões e códigos de universalidade presentes na cultura brasileira e ocidental.

A incerteza evocada pelo olhar tornado crítico pode permitir, assim, visibilizar padronizaçoões, pela facializaçoão das convenções desconstruídas no processo de remontagem do universo mítico-social que as formou e naturalizou. A frontalidade pode permitir também confrontar as convenções,

e iniciar o processo do refazer em si o social pela ação do pensar. Mas, também, pode recompor a fascinação do olhar renaturalizando-o, através de fórmulas culturais que tornam a cristalizar as necessidades socialmente aceitáveis das inaceitáveis.

Redefine ao olhar o significado e as causas do sofrimento humano, e o que, de algum modo, os indivíduos podem ou devem fazer com relação a inevitabilidade do sofrer. Chegando, talvez, a levar o olhar a afirmar o insólito e a estranheza da imagem revelada, porém, através de um novo fascínio, ou de uma economia moral balizada entre o tolerado e o inadmissível<sup>2</sup>, que cristaliza mais uma vez o inevitável da visão da morte pública representada pelo conjunto fotográfico.

## Conclusão

Barrington Moore Jr. (1987: 622) em seu estudo sobre a *Injustiça*, afirma que "as pessoas tendem a conferir legitimidade a qualquer coisa que seja, ou pareça inevitável, não importa quão dolorosa". Caso contrário, a dor poderia ser insuportável.

No caso das mortes públicas, expostas no conjunto fotográfico, a inevitabilidade parece estar representada pelas idéias de ordem e segurança que assustadoramente, por trás, as legitimam, e pela banalização da morte

<sup>2</sup> O que seria o inadmissível? Barrington Moore (1987:64) afirma que uma das fontes mais poderosas de indignação moral entre os homens comuns é sentir ou ver o outro quebrar ou violar normas ou regras morais que "as pessoas fizeram dolorosos esforços para torná-las parte do seu próprio caráter". Para os informantes, atitudes inaceitáveis parecem não se encontrar nas chacinas que cotidianamente ocorrem entre populações pobres, nem nas mortes por guerra, nem nos massacres pela pureza étnica, mas em situações morais que *comovem* pela quebra de convenções profundamente arraigadas. Como o caso de uma mãe americana que assassinou os filhos para poder ficar com o novo namorado (*Newsweek*, 1994 e 1995).

Chamada por muitos dos informantes de *monstro e sem coração*, foram lembrados de que no Brasil eram frequentes casos de pais assassinares os filhos e se suicidarem ou não após o ato, alegando não terem como os sustentar. Para muitos informantes, esses casos se diferenciavam do da mãe americana, e não eram passíveis de indignação moral, já que eram produtos do desespero pela fome que os filhos passavam.

Eram entendidos como uma *prova de amor exacerbada*, que a aflição da falta de condições não permitiu a quem os praticou, *vislumbrar outra saída*. A própria fome ou falta extrema de condições parece também não ser objeto de indignação moral nos discursos dos informantes, aparecendo mais como consequência da inevitabilidade da desigualdade social.



como exploração sensacionalista ou não que tomou conta da mídia a partir da segunda guerra mundial, e vem se acelerando até os dias de hoje.

A morte pública exposta ao olhar observante, enquanto idéia de ordem e segurança, parece tornar-se apenas uma espécie particular de um fenômeno geral, que tem e deve ser enfrentado como ameaça pessoal ou pelo poder ou instâncias competentes. Torna-se, assim, subproduto de uma ação legal ou legítima exercida institucionalmente, ou, no privado, em ameaça potencial ou concreta, e nesse modo também subproduto, dos medos gerais conformadores da pessoa.

A exposição dos corpos chacinados do conjunto fotográfico enquanto banalização, parece, por seu lado, ampliar ao olhar que observa à cotidianidade e ao comum da cena, reforçando a indiferença, que no máximo exclama a morbidez da amostra, a inevitabilidade da violência nela contida, ou o interesse de *chocar* nela presente.

A dor e o sofrimento, assim, são como que negados ao olhar, retirados de cena pela amplitude das generalizações que legitimam a morte pública e sua inevitabilidade.

Pensar o contrário, enfrentar os corpos mortos e dilacerados, públicos, com o olhar crítico, seria como frontalizar a Gorgó, caindo no risco de envolver-se pela dor insuportável que insiste em penetrar as fotografias. Que margeiam os limites do revelado, que formam e inundam o fora fotográfico. Seria frontalizar a própria violência que circunscreve a cena, podendo vir a encantar-se ou comprometer-se com ela. Tornar pessoal a sua insuportabilidade, rompendo a barreira formal entre o público e o privado que parece proteger o olhar dos que se dispuseram a observar.

A fotografia, porém, ao fornecer uma coleção de objetos parciais, favorece ao olhar um certo fetichismo (Barthes, 1984: 51). Um aumento da subserviência do olhar observante, que provoca uma espécie de perversão.

Perversão que consiste, em nome de negar a violência incorporada à morte pública, legitimar a violência em si mesma, pela descaracterização da imagem através das convenções que reforçam a inevitabilidade do ato registrado nas fotografias.

**Reconhece-se a morte pública nela presente, mas, o que se experimenta em relação a essas fotos tem a ver, ainda segundo Barthes**

(1984: 45), com uma espécie de amestramento. Tem a ver com o cultural que formou e do qual necessariamente participa o olhar, dando significado às ações, às figuras, às cenas que as fotos revelam. Tem a ver, também, com uma espécie de recalçamento: restos perdidos, parcelas inacessíveis ao olhar pelo fora fotográfico, que assombam a imagem pela parcela invisível nela contida, catalogada pelo olhar como morbidez, como inevitável, ou tratada com indiferença.

Como se a dor e o sofrimento que das fotos prenunciam fossem designificadas, dando lugar a uma indiferenciação máxima em que tudo, em que todas as imagens se equivalem (Ramos, 1994: 48). Espécie de rito de passagem traumática que interroga a linguagem e bloqueia a significação. Que reforça a noção de inevitabilidade.

Noção que implica a concepção de um universo regido, ao menos em parte, por forças não suscetíveis à vontade e à ação dos indivíduos (Barrington Moore, 1987:662), impedindo ou sufocando a indignação moral. Que erige ou parece erigir movimentos de auto-ilusão que reforçam, ou tentem a reforçar, a perigosa capacidade humana de acostumar-se às coisas, ou que tende a sufocar os impulsos do fazer alguma coisa face à violência que das fotos emanam, endurecendo o olhar para enfrentar a tragédia da vida.

### Fotos

Foto 1 - Crozni (Chechênia). Cadáveres de soldados russos, congelados, aguardam a remoção (*Veja*, 15 de fevereiro de 1995).

Foto 2 - Rio de Janeiro (Brasil). Cadáveres após a matança por policiais, no Complexo do Alemão. Foto de Jorge William/Agência Globo. (*Veja*, 26 de outubro de 1994).

Foto 3 - Rio Kagera (Tanzania, fronteira com Ruanda). Guerra étnica. Rotina macabra de cadáveres boiando no Rio Kagera. Foto Agência Sygma. (*Veja*, 18 de maio de 1994).

Foto 4 - Kigeli (Ruanda). Chacina étnica. Vinte mil mortos em duas semanas. Foto Agência Reuter. (*Veja*, 20 de abril de 1994).

Foto 5 - Kigeli (Ruanda). Corpo de mulher amarrada e torturada antes de morrer. Foto de Patrick Robert/Agência Sygma. (*Veja*, 18 de maio de 1994).

Foto 6 - Rio Grande do Sul (Brasil). Corpo necropsiado de um sem terra assassinado. Foto de Jacqueline Jones. (*Fotoptica* 116, fevereiro/março de 1984).

## Bibliografia

- ARENDDT, Hanna. **Eichman in Jerusalem: a report on the banality of evil**. New York: Viking Press, 1963.
- \_\_\_\_\_. "Pensamento e considerações morais". In, **A dignidade da Política: ensaios e conferências**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.
- ARIES, Philippe. **O Homem Diante da Morte**. 2 vol. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- BARRINGTON MOORE Jr. **Injustiça: as Bases Sociais da Obediência e da Revolta**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: lembranças de velhos**. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico**. São Paulo: Papirus, 1994.
- JANKELEVITCH, J. **L' Irreversible et la nostalgia**. Paris: Flammarion, 1974.
- KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. **Cultura e Subjetividade: questões sobre a relação luto e sociedade**. João Pessoa: VII Encontro de Ciências Sociais Norte/Nordeste, 24 a 26 de maio de 1995.
- PELBART, Peter Pal. **Da Clausura do Fora ao Fora da Clausura: loucura e desrazão**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- RAMOS, F. Pessoa. "Imagem traumática e sensacionalismo. A intensidade da imagem-câmara em sua adesão ao transcorrer e sua tematização ética". **Imagens**. 2: 18-27, 1994.
- SIMMEL, Georg. **The Secret and The Secret Society**. New York: Free Press, 1950.
- VERNANT, Jean-Pierre. **A Morte nos Olhos. Figuração do outro na Grécia Antiga: Arthemis e Gorgó**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1988.

## Revistas.

**Fotoptica**. Nº 116, fev./mar., 1984.

**Newsweek**, 1 de novembro de 1994

**Veja**, 20 de abril, 18 de maio, 26 de outubro de 1994 e 15 de fevereiro de 1995.