

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**Cyra Maria de Araújo Souza**

**Visões do “Mal”: estudos visuais sobre fotografia pericial - acervo do Instituto de  
Criminalística em São Paulo, 1987 a 2007.**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto  
de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade  
Estadual de Campinas, para obtenção do título de  
Mestre em História, na área de concentração  
Historia da Arte.**

**ORIENTADOR: Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior**

**CAMPINAS, 2012**

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR  
MARIA JÚLIA MILANI RODRIGUES-CRB8/2116 - BIBLIOTECA DO IFCH  
UNICAMP

So89v Souza, Cyra Maria de Araújo, 1977-  
Visões do "Mal" : estudos visuais sobre fotografia pericial  
: acervo do Instituto de Criminalística em São Paulo, 1987-  
2007 / Cyra Maria de Araújo Souza. -- Campinas, SP :  
[s.n.], 2012.

Orientador: Jorge Sidney Coli Júnior  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de  
Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Fotografia. 2. Mortes violentas. 3. Estudos visuais.  
I. Coli, Jorge, 1947-. II. Universidade Estadual de  
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em Inglês:** Visions of "Evil" : visual studies on forensics photography  
: images from São Paulo's State Institute of Criminalistics, 1987-2007

**Palavras-chave em inglês:**

Photography

Violent death

Visual studies

**Área de concentração:** História da Arte

**Titulação:** Mestre em História

**Banca examinadora:**

Jorge Sidney Coli Júnior [Orientador]

Silvana Barbosa Rubino

Fernando Cury de Tacca

Cristina Meneguello

Gilberto Alexandre Sobrinho

**Data da defesa:** 16/03/2012

**Programa de Pós-Graduação:** História

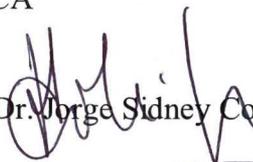
# CYRA MARIA DE ARAUJO SOUZA

## Visões do “Mal”: estudos visuais sobre fotografia pericial - acervo do Instituto de Criminalística em São Paulo, 1987 a 2007.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Coli Jr.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 16 / 03 / 2012.

### BANCA

  
Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Jr. (orientador)

  
Prof. Dr. Fernando Cury de Tacca

  
Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino

Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho (suplente)

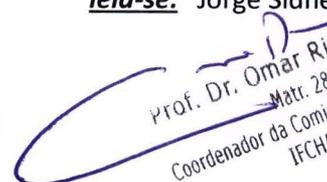
Profa. Dra. Cristina Meneguello (suplente)

Errata:

**Onde se lê:** “Cyra Maria de Araujo Souza”,  
**leia-se:** “Cyra Maria de Araújo Souza”.

**Onde se lê:** “Jorge Sidney Coli Jr.”,  
**leia-se:** “Jorge Sidney Coli Júnior”.

MARÇO/2012

  
Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz  
Matr. 28292-3  
Coordenador da Comissão de Pós-Graduação  
IFCH/UNICAMP



## AGRADECIMENTOS

Diante dos vários obstáculos encontrados no decorrer desta pesquisa, quero deixar meu agradecimento à equipe do Laboratório de Fotografia (Ana Angélica A. Araujo, Andréa Cologni Conilho, Gilberto Shiugi Toyota, Luciano Wagner Canartelli, Vitor Tomoyoshi Nito, Luiz Nakazone, Manoel Joaquim Ribeiro, Nuremberg Pereira de Almeida Cruz, Paulo Cesar O. Veras) no Instituto de Criminalística de São Paulo (IC), aos fotógrafos e peritos que permitiram e facilitaram minha estadia nas salas frias e silenciosas de arquivos fotográficos do Instituto.

Em especial, agradeço a meu orientador, Prof. Dr. Jorge Coli Jr, pela dedicação e ao Chefe do Departamento de Fotografia do IC, Carlos Rubens de Almeida - a quem devo o apoio junto às questões burocráticas de acesso ao acervo e o incentivo particular à pesquisa. Meus agradecimentos também ao Chefe do Setor de Recursos Audiovisuais do Departamento de Homicídios e Proteção à Pessoa da Cidade de São Paulo (DHPP), Edson Wailemann, por sua colaboração, e aos diretores: do Núcleo de Apoio Logístico, Milton Sadau Kayo, assim como do Instituto de Criminalística, Carlos do Valle Fontinhas – aqueles que por fim viabilizaram meu trabalho durante os anos de 2010 e 2011.

## NOTA

A natureza gráfica e invasiva das imagens apresentadas neste trabalho, no que se refere à identidade, intimidade e individualidade dos corpos retratados, certamente gera discussões de ordem ética: a exposição de um corpo violentado, muitas vezes nu, não fora apenas preocupação da direção do Laboratório de Fotografia e do IC como um todo, mas foi, e ainda o é, também preocupação constante de minha parte.

Critérios estabelecidos foram, por exemplo, o de não utilizar imagens que retratam infanticídios, obviamente por tratar-se da exposição de corpos de crianças, e a busca por imagens que não identificassem totalmente a vítima, o que nem sempre foi possível. Num último estágio, decidiu-se por não executar a idéia de exposição pública das imagens pesquisadas, algo que constava no projeto inicial para pesquisa de Mestrado.

Outro fator de preocupação surgiu durante o levantamento das imagens, na medida da constatação de um acervo que retrata, muito especificamente, determinados setores mais humildes da sociedade paulista. Esse aspecto peculiar muito renderia às discussões sociopolíticas do direito/acesso à imagem/privacidade, mas que, no entanto, não é objeto dessa pesquisa: assim deixo aqui questões em aberto para futuros e possíveis trabalhos nesse sentido. Procurei, apesar disso, balancear essa parcialidade por meio de imagens outras para o *corpus* de análise, que trouxessem retratos de outros setores, o que nem sempre pode acontecer.

Entendo que essas fotografias não foram confeccionadas para o olhar do público e tenho plena consciência da polêmica em torno de sua exibição e instituição desse acervo como objeto de pesquisa no âmbito da Cultura Visual. No entanto quero deixar clara a distinção que a pesquisa faz diante do crime em si e de sua imagem/representação.

Sendo assim, em analogia à maneira com que se justifica cientificamente a exibição de imagens de cadáveres anônimos em livros de medicina, por exemplo, venho redimir-me através do aval das pesquisas contemporâneas sobre a teoria da imagem e sua interdisciplinariedade, a qual me permite a liberdade de abordar e valorizar a imagem pericial/forense em suas configurações meramente visuais.

*...What is the difference between a police crime-scene photograph and a photograph by, say, Diane Arbus of a crime scene? Both depict the disarray and artifacts of the place where a crime was committed. Both, presumably, are a bit gritty, a bit austere, alienated, aloof.(...)*

*...they are all art because they are all "about" the crime. The ways in which they convey their "about"-ness differ, it is true, but they all are not the crime in themselves, but only representations of it.<sup>1</sup>*



**Fig.I: Sem Título**

Diane Arbus

1965

Dimensões não encontradas

Coleção Particular

Nova Iorque

<sup>1</sup> BRADY, Michael. *Art, Mere Things and Truth Requirements*. Artigo no website do artista: <http://www.unc.edu/~jbrady/index.html>, Eyesite, 2003.



## RESUMO

As imagens de cunho pericial, como as que se encontram no Laboratório de Fotografia do Instituto de Criminalística em São Paulo (IC), enquadram-se num grupo de produção visual que pode ser chamado de descartável. Para além de sua função ilustrativa nos laudos periciais (e de sua força de argumento como índice do acontecido), a fotografia de natureza criminal (cenas de acidentes, de crimes, corpo de delito, procedimentos de autópsia, enfim, prova visual/material em inquérito policial e processo criminal judiciário) parece, num primeiro momento, incapaz de ser pensada como passível de interpretações visuais outras, se não o de uma imagem que adere a seu referencial. No âmbito acadêmico, por exemplo, a imagem forense quase sempre surge periférica e ilustrativa em estudos de caráter histórico/sociológico, ligados ao tema da criminologia ou variações sobre a marginalidade urbana. Um acessório apenas.

Diferentemente, o estudo aqui realizado tem como objeto de pesquisa visual um acervo formado por negativos fotográficos de cenas de crimes (grupo “Sangue”, nome dado a casos de Homicídios, Suicídios, Encontro de Cadáver e Morte a Esclarecer pela Equipe Técnica do Instituto de Criminalística) acontecidos na região metropolitana de São Paulo no período de 1987 a 2007.

Durante o processo de levantamento e escolha de imagens, e a partir do convívio diário com fotógrafos no IC, a pesquisa terminou por também resgatar uma espécie de trajetória da fotografia forense e do fotógrafo pericial na Polícia Científica de São Paulo, principalmente através de conversas com os profissionais mais antigos ainda atuantes, já que não há arquivos precisamente preservados ou documentação histórica oficial sobre a fotografia e o fotógrafo pericial na Polícia Científica Paulista.

Palavras-chave: Fotografia, Polícia-Científica, Morte Violenta, Estudos Visuais, Cultura Visual.

## **ABSTRACT**

*The forensic image, such as those found in the Photo Lab of the Institute of Criminology in São Paulo (IC), are part of a group of visual production that can be called disposable. In addition to its role in the illustrative expert reports (and its force of argument as an index of what happened), photographs of criminal nature (scenes of accidents, crimes, corpus delicti, autopsy procedures, finally, proof / visual material in police investigation and criminal justice) seems, at first, unable to be thought of as capable of other visual interpretations, if not an image that adheres to its material reference. In the academic sphere, for example, the forensic image almost always remains in peripheral and illustrative studies of a historical / sociological criminology related to the subject or variations on urban marginality. An accessory only.*

*Unlike the study performed here as a research subject has a visual collection consists of photographic negatives of crime scenes (group "Blood," the name given to cases of homicide, suicide, corpse encounters and not clarified death, by the Institute of Criminalistics) that occurred in the metropolitan region of Sao Paulo in the period 1987 to 2007.*

*The intention is to treat these images as visual construction and representation, distancing the relationship between photography and indicial primary objective reality to highlight the link between real violence and speeches about violent death and the body with narratives that permeate modern and contemporary visual culture.*

*During the assessment process and choice of images, and from daily contact with photographers in the IC, the study also ended up restoring a history of forensic photography and the police photographer expert in Sao Paulo, mainly through conversations with older professionals still on duty, since there is no politics of preserving files or official historical documentation about the photograph and the photographer expert in São Paulo's forensic police.*

*Key-words: Photography, Forensic Police, Violent Death, Visual Studies, Visual Cultura*

**Visões do “Mal”: estudos visuais sobre fotografia pericial - acervo do Instituto de Criminalística em São Paulo, 1987 a 2007.**

**ÍNDICE**

**Imagens e retalhos – Introdução e Trajetória da Pesquisa**

**I**

**Cadáveres, Arte, Fotografia**

**A fotografia pericial: cientificismo e ficção**

**A Polícia Científica e o Fotógrafo Pericial na cidade de São Paulo**

**II**

**Visões do “Mal”**

i. Narrativas

ii. A imagem isolada

iii. Estudos de Autoria

**III**

**Diante do “Infigurado” e do Abjeto**

**IV**

**Apêndice: Imagens Extras**

**Bibliografia**



## **Imagens e retalhos – Introdução e Trajetória da pesquisa**

O interesse por representações realísticas da violência no que se refere às visualidades contemporâneas das mídias e das “artes” é evidente: o corpo, sua tortura e a visão explícita, pormenorizada dos fluidos, matérias, tecidos e órgãos a ele internos são temática central de produções cinematográficas, seriados televisivos, séries de pintura e fotografia, telejornais, imprensa, literatura ficcional ou não, *videogames*.

Elemento intrínseco das sociedades pós-industriais (como argumentam diversos pensadores), ou não (diante do interesse recorrente pela morte e pelo violento na história das imagens, outro argumento possível e provável) essa presença tão aparente e ostensiva de imagens da morte violenta no contexto da contemporaneidade surgiu a mim como objeto de pesquisa em trabalhos acadêmicos durante a graduação, tornando-se, de forma cada vez mais explícita, uma temática de interesse pessoal.

Da violência e morte grotescas, *kitsch*, nos filmes de horror tão queridos de minha infância, para a imagem realística da morte violenta nos impressos policiais e sensacionalistas paulistas das décadas de 90, meu fascínio por essas representações passou a olhar para as imagens de natureza documental, legal: a preocupação de artistas/fotógrafos no final dos anos 80 com o retrato nu e cru da morte e da reificação do corpo e retalhamento da individualidade - tema trabalhado em minha iniciação científica - faz referência direta à fotografia de cunho científico investigativo, como as de origem forense médica e policial.

Diante da proposta de mestrado em História da Arte, feita pelo Prof. Dr. Jorge Coli Jr, em investigar as visualidades da fotografia de cena criminal, a trajetória dessa pesquisa começou pelo Museu do Crime em São Paulo, local já por mim conhecido como depositário de um grande acervo de imagens periciais da Polícia Científica do Estado, documentos repletos de fotografias periciais.

Tratando-se de um Museu, ao menos assim intitulado pela Academia de Polícia Dr. Coriolano Nogueira Cobra (Acadepol), minha expectativa era a de que portas estariam abertas para pesquisadores, o que efetivamente não se concretizou.



### i. O Museu do Crime em São Paulo

Em setembro de 2008, meu trabalho começou com visitas ao Museu do Crime, órgão integrante da Acadepol. Apesar da evidente má vontade dos funcionários em falar sobre o acervo fotográfico interno (e a surpreendente falta de dados referenciais a respeito do acervo de imagens expostas permanentemente), descobri, através de estagiários do Museu (alunos do último ano da graduação em História pela Universidade de São Paulo), um arquivo morto de livros de laudos periciais policiais. Neles, centenas de fotografias, todas em preto e branco, um relato visual sobre a história do crime, sobre o fotógrafo e sobre a fotografia de perícia, sobre peculiaridades da configuração urbana da cidade de São Paulo. No entanto, elas estavam ali encerradas num pequeno quarto úmido e frio, folhas desfazendo-se, assim como possibilidades históricas para a Polícia Científica Paulista contida nas entrelinhas desses relatos e imagens.



**Fig. 2:Chacina**

Autoria Desconhecida

1960

aprox. 30x40 cm

Museu do Crime

São Paulo.

**Fig. 3: *Woman once a Bird***

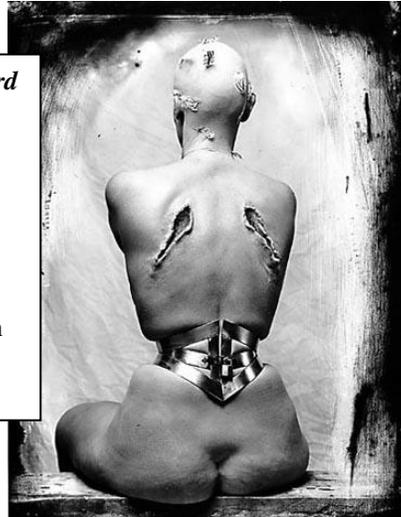
Joel Peter Witkin

1990

92.7x73.2cm

Galeria Bruce Silverstein

Los Angeles



A ideia de pensar essas imagens, impregnadas pela atitude prática da criminalística, como formas independentes, simbólicas, veio a mim num desafio: se a arte e o cinema contemporâneos nela muitas vezes se inspiraram para a construção de poéticas visuais, poderia a fotografia pericial, em contrapartida ao sentido de documentação e testemunho que à fotografia sempre foi associado, e para além da obscenidade crua de sua violência, ser passível de se tornar objeto de estudo visual, desprendido de sua indicialidade, de seu caráter de prova material diante da morte violenta?



**Fig. 4: *Still de Casino***

Direção de Martin Scorsese

1995

**Fig. 5: *Still de A Noite dos Mortos Vivos***

Direção de George Romero



**Fig.6: *Crime do Restaurante Chinês***

Autoria Desconhecida

1938

aprox. 30 x 50 cm



**Fig. 7: *Obrero en Ruelga, asesinado***

Manoel Alvares Bravo

1934

19 x 24 cm

*National Gallery of Canada*



Criado em 1930, o Museu do Crime foi idealizado como local para formação de policiais civis, parte fundamental do projeto de criação da Academia de Polícia Dr. Coriolano Nogueira Cobra. No entanto, foi aberto à visitação do público somente durante a década de 60.

Os laudos e imagens avulsas do Museu chegaram até ele por meio de doações, sejam elas feitas pela equipe de investigadores e peritos atuando em determinado caso, pelo próprio Instituto de Criminalística (IC), ou pelo Departamento de Homicídios (DHPP), entidades investigativas da Polícia Civil do estado de São Paulo, constituindo um acervo de centenas de imagens.

De 1920 até meados dos anos de 60, esses documentos periciais trazem ampliações de fotografias de incêndios, acidentes de automóveis, invasões de domicílios, crimes contra o patrimônio, atentados ao pudor, crimes de ordem política, latrocínios, encontros de cadáver, mortes suspeitas, homicídios, infanticídios e suicídios (utilizo aqui os termos presentes na redação dos laudos policiais), num total de 800 livros de laudos agrupados e organizados

em ordem anual crescente. Em sua grande maioria, esses ofícios não identificam fotografos, nomeando apenas os peritos.

Percorridos os trâmites burocráticos para acesso ao arquivo interno do Museu do Crime, em agosto de 2009, a curadora Dona Armenuy Erbela, permitiu acesso restrito a apenas 100 livros de laudos, e, nos meses seguintes (agosto, setembro e outubro), foram por mim consultados 75 livros: cada caderno contém uma média de 100 laudos, a maioria apresentando ao menos uma ampliação fotográfica.

Desde o momento inicial da pesquisa, Dona Armenuy Erbela, segundo funcionários e estagiários do Museu, haveria encaminhado um ofício à Direção da Academia com pedido de bloqueio de meus estudos no interior do Museu, por não compreensão das suas finalidades (na medida da intenção da pesquisa em pensar as imagens periciais como objetos estéticos) e necessidade de acesso a essas imagens. Em setembro de 2009, houve uma mudança de vice-diretoria na Acadepol, o que também incentivou a curadora a enviar esse pedido, não estando presente quem havia autorizado o trabalho inicialmente. Na época o diretor da Acadepol Dr. Tabajara Novazzi Pinto, assinou a primeira autorização apresentada á Fapesp<sup>2</sup>, (diante do pedido de bolsa para Mestrado), já que o vice estaria ausente. No entanto a responsabilidade de decisões sobre o Museu é da vice-diretoria, de acordo com o departamento de Comunicação da Academia.

A proposta de catalogação do acervo, a qual havia sido pensada como parte de meu projeto apresentado à Fapesp, iniciativa a princípio bem vinda pela direção do Museu e da Academia, foi boicotada pela curadoria, que entendeu ser trabalho desnecessário e intruso, já que não seria feita por membro oficial da Polícia Civil.

Os casos de interesse para meu projeto (homicídio, suicídio, morte suspeita e encontro de cadáver), tiveram suas imagens digitalizadas e armazenadas, num total de 163 fotografias, em computador interno ao Museu, o que foi um dos requisitos da aprovação inicial da consulta ao acervo: as imagens saíam do local somente depois de devida supervisão da curadora.

---

<sup>2</sup> Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo.

No dia 21 de outubro de 2009 a Academia de Polícia emitiu um referendo assinado pelo novo vice-diretor responsável pelo Museu (Dr. Edemur Ercilio Luchiari), suspendendo as atividades da pesquisa e o acesso ao acervo, em conformidade com os pedidos de Dona Armenuy. Ficou também suspensa qualquer utilização das imagens no projeto, tudo com a justificativa de que não se entendia o propósito estético do estudo, não havendo, segundo o delegado, clareza nas finalidades da pesquisa. Não foi disponibilizada cópia do referendo, mesmo diante de pedido.

Na mesma semana protocolei um pedido ao Dr. Edemur junto ao Departamento de Comunicação da Acadepol, para que, ao menos, pudessem ser utilizadas, nos relatórios e na dissertação final, as imagens levantadas durante a pesquisa no Museu. No entanto até o momento não houve resposta, e, de acordo com os funcionários do departamento de Comunicação, não há previsão de decisão alguma sobre a pesquisa.

i. O Instituto de Criminalística da Polícia Civil em São Paulo

Nos meses seguintes à interrupção da pesquisa no Museu do Crime passei então a procura de um novo acervo fotográfico pericial possível. Entre consultas ao Arquivo do Estado (deparei-me aí com inúmeros laudos policiais paulistas do séc. XX, todos sem imagem alguma, o que, segundo funcionários, ocorrera antes de pertencerem ao Arquivo) e idas ao Museu do Crime na tentativa de retomar os trabalhos, surgiu oportunidade de conhecer o Laboratório de Fotografia do Instituto de Criminalística e seu acervo de negativos.

A proposta de pensar a visualidade da imagem pericial foi apresentada ao chefe do departamento de Fotografia e Recursos Audiovisuais do IC, Carlos Rubens de Almeida, o qual encaminhou o pedido de acesso ao acervo à direção do Núcleo de Apoio Logístico do IC (Milton Sadau Kayo) e à direção propriamente do Instituto (Carlos do Valle Fontinhas).

Simpáticos ao projeto, os fotógrafos e peritos criminalistas do IC facilitaram, na medida do possível, o acesso às imagens no Laboratório de Fotografia, o que, no entanto, levou em torno de cinco meses para total aprovação e liberação por parte das respectivas direções e subordinações policiais.

Assim os trabalhos de levantamento dessas imagens periciais iniciaram-se em Abril de 2010, agora contando com o aval da Direção do Instituto de Criminalística no estudo de um acervo bastante contemporâneo de negativos coloridos, arquivo do Laboratório de Fotografia da Polícia Técnica.

No decorrer de 10 meses de pesquisa e levantamento de fotografias, foi possível perceber um arquivo (ou alguns pontos de arquivo) em que matrizes fotográficas, malgrado o tempo e as péssimas condições de armazenamento, ainda sobrevivem à regra da incineração. Na contrapartida da importância dada por juízes e promotores à presença dessas imagens nos laudos periciais, assim que terminados os processos judiciais, elas são descartadas como objeto sem valor histórico e muito menos estético, a não ser por seu apelo sensacionalista nos casos de grande repercussão na mídia.

O arquivo morto do Laboratório de Fotografia do IC em São Paulo é formado, em sua maior parte (para além de toda uma documentação burocrática do expediente dos fotógrafos periciais) por envelopes de negativos em colorido do ano de 1987 a 2007. São em torno de 12 mil a 14 mil envelopes por ano, numa média de 2 a 4 fotogramas por envelope.

Segundo fotógrafos do Laboratório e também de acordo com o chefe do setor de Fotografia Carlos Rubens de Almeida, em 2004 foi enviada uma petição junto à diretoria, pedido feito pelo chefe do departamento daquele ano, para incineração do arquivo de negativos do IC, devido á falta de espaço físico para armazenamento. O pedido foi aceito, e a Superintendência permitiu a queima de grande parte do acervo de imagens guardado pelo IC desde sua fundação e criação do Laboratório Fotográfico.

Destruídas as matrizes, essas imagens incineradas, em tese, ainda existiriam nas cópias ampliadas dos laudos periciais, como aqueles encontrados no Museu do Crime. No entanto a grande parte desses laudos, desde os primeiros a anexarem imagens até outros mais atuais, estariam inacessíveis, na custódia de uma empresa na cidade de Cotia, interior paulista, o que foi necessário devido ao que o diretor do Núcleo de Apoio Logístico do IC, Milton Sadau Kayo, chama de “negativa” do Arquivo do Estado em armazenar o contingente.

Além do Laboratório Fotográfico do IC, haveria, de acordo ainda com a chefia, outros locais de arquivo de matrizes fotográficas periciais, como, por exemplo, o Departamento de Homicídios. Por tratar-se de investigações de homicídios de autoria desconhecida, o arquivo desse departamento teria que, pela legislação vigente, ser mantido intacto para finalidades de eventuais buscas e levantamentos policiais e jurídicos (afirmação não confirmada por Edson Waileamn, fotógrafo responsável pela organização e planejamento dos recursos audiovisuais do DHPP, entrevistado no mês de agosto de 2010).

Pelas mesmas razões de interesse policial e judiciário, foram preservados no Laboratório do IC, por tempo limitado, os envelopes de negativos mais recentes, do ano de 1987 (havendo ainda alguns do final de 1986) até o final do ano de 2007, sendo 2008 o momento de mudança da perícia para as técnicas fotográficas digitais.

Ao deparar-me com esse acervo de negativos, foi necessária a elaboração de um método para abordá-lo. Num período de 9 meses (abril a dezembro de 2010), foram escolhidos 2000 envelopes para cada ano, num contingente de 12 a 14 mil, quantidade de envelopes arquivados para cada um dos anos, isso feito para o intervalo de 1987 a 2007. Os envelopes escolhidos foram os de casos que caracterizam a morte violenta e corpo desfigurado. No aspecto das denominações policiais caracterizam morte a esclarecer/encontro de cadáver, homicídio e suicídio (categorias que são organizadas no grupo temático que os fotógrafos chamam de “crimes de sangue”) basicamente.

O levantamento dos envelopes mostrou que a maioria dos casos de “sangue” arquivados no IC refere-se a suicídios. Isso acontece, de acordo com o chefe do Setor de Fotografia Carlos Rubens de Almeida, por que a grande parte das matrizes fotográficas dos casos de Homicídios ficaria sob os cuidados do DHPP (o que, como já dito, não acontece de fato, ao menos assim foi constatado durante visita por mim feita em agosto de 2010).

Visualizados esses fotogramas, foram escolhidas, tendo em mente questões de enquadramento, luz, perspectiva e composição de objetos de cena, elementos de valorização visual, em torno de 200 imagens.

O estudo apresentado aqui tenta evidenciar paralelos entre imagens contemporâneas, em especial no caso da fotografia intitulada como “arte”, e as imagens de perícia, pensando a representação gráfica do corpo “*pós-mortem*” e transformação desse corpo em elemento disforme/informe e aberto (em oposição ao conceito da unidade do “sujeito” e suas formas fechadas e bem definidas) na fotografia contemporânea e na possibilidade de se estabelecer possíveis tópicos de estudo para imagens da morte violenta na foto pericial: o da narrativa, o da imagem isolada em gêneros, e o de autoria.



**Fig. 8: Necropsia**

Autoria Desconhecida

1980

aprox. 15 x 20 cm

Museu do Crime

São Paulo



**Fig. 9: Fotografia da  
Série *The Morgue***

Andres Serrano

1992

125.7 x 152.4 cm

Coleção Particular

Nova Iorque

**I**



## Cadáveres, Arte, Fotografia

...o horror à morte física e à decomposição é tema familiar da poesia dos séc. XV e XVI...

(...) Não se trata, como para os sermonários, de intenções moralizantes ou pastorais, de argumentos de pregadores. Os poetas tomam consciência da presença universal da corrupção. Ela está nos cadáveres, mas também no decurso da vida, nas “obras naturais”.

Os vermes que comem os cadáveres não vêm da terra, mas do interior do corpo, de seus “licores” naturais...

(...) A decomposição é o sinal do fracasso do homem, e nesse ponto reside, sem dúvida, o sentido do macabro, que faz desse fracasso um fenômeno novo e original. Para compreendê-lo bem é preciso partir da noção contemporânea de fracasso que nos é, infelizmente, bastante familiar nas sociedades industriais da atualidade.<sup>3</sup>



**Fig. 10: Primeiro *Transi* de Catherine de Medici**

Girolamo della Robbia

1566

Louvre

Paris

<sup>3</sup> ARIÈS, Philippe. História da Morte no Ocidente, pág. 55, 56 e 57. 2003.



Em comemoração aos 30 anos de retirada da pena de morte na França, o *Musée d'Orsay* em Paris trouxe, de 16 de março a 27 de abril, 2010, a mostra *Crime et Châtiment – les artistes fascines par les grands criminels* (Crime e Castigo – os artistas fascinados pelos grandes criminosos), curadoria de Philippe Comar (professor da *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*) e Laurence Madeline (curadora do Orsay), uma seleção com 475 imagens (entre pinturas, esculturas, ilustrações, fotografias e recortes de jornais), as quais exibiram o tema da morte violenta, desde o período do pós-Revolução Francesa até os dias atuais.<sup>4</sup>

Obras de pintores como Jacques-Louis David (1748-1825), Edward Munch (1863-1944), René Magritte (1898-1967), Théodore Géricault (1791-1824), Andy Warhol (1928-1987), estiveram expostas junto a recortes de tabloides sensacionalistas e documentos e fotografias de natureza científica, jurídica, como os quadros sinópticos de Alphonse Bertillon (1853-1914), sublinhando a fina linha entre fantasia e obsessão pelo violento nas artes e a pretensão de objetividade das ciências médicas e forenses modernas – aliás, ingredientes vitais tanto para a nascente imprensa ilustrada criminal, assim como para o romance policial, estilos literários configurados no séc. XIX.

A exposição evidenciou o fascínio pela imagem da morte violenta, por parte de pintores e escultores ocidentais de épocas muito diversas. Um tema tão presente na iconografia cristã: a própria figura canônica do Cristo crucificado, em São Sebastião e seu martírio ou em São João Batista decapitado, dentre tantas outras imagens bíblicas de martírio e corpos violentados.

---

<sup>4</sup> CLAIR, Jean. Catálogo da exibição *Crime et Châtiment – les artistes fascines par les grands criminels*. 2010.

**Fig. 11: Salomé  
dançando diante da  
cabeça de São Joao  
Batista**

Gustave Moreau

1865

25x18 cm

Nova Iorque

*Metropolitan Museum of  
Art*

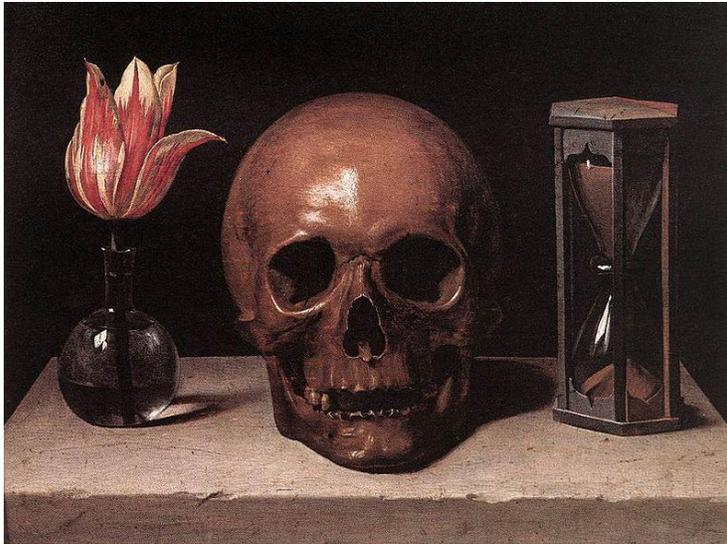


Outro aspecto evidenciado por essa mostra está na continuidade espacial e temática na iconografia das primeiras imagens técnicas científicas, em relação à tradição pictórica de caráter realista, em especial, na medida da ênfase dada ao aspecto de similitude da imagem fotográfica com seu referente.

Em contraste com a representação apaixonada e violenta diante da morte, aspecto presente na grande parte das pinturas da mostra, as imagens fotográficas, de natureza científica, exibidas na exposição e datadas de meados ao final do séc. XIX, são silenciosas e assépticas.

A morte, no momento inicial da fotografia, apresentou-se de maneira a enfatizar o imóvel, muitas vezes aludindo ao sono, a estados alternados de consciência, à paralisia dos objetos inanimados e do tempo suspenso, como na tradição iconográfica europeia das *Vanitás* e naturezas mortas dos séc. XVI e XVII: a lembrança do fim, da transitoriedade da vida, da decadência física contidas no crânio humano, animais mortos, objetos inertes.

Nas configurações iniciais dos processos fotográficos, em especial com os daguerreótipos e suas placas metálicas, essa paralisia esteve muito presente, com citações diretas à tradição dos *Still Life* pictóricos. O tempo de exposição para a captação da imagem era bastante longo, o que tornava a sensação de imobilidade inevitável, propiciando uma atmosfera de petrificação e morte, mesmo quanto retratava temáticas outras que não a do cadáver.



**Fig. 12: Vanités**

Philippe de Champaigne

Meados do séc.XVII

28x37 cm

Musée de Tessé

Le Mans

**Fig. 13: O Estúdio do Artista**

Louis Daguerre

1837

16.5x21.6 cm

*Collection de la Société  
Française de Photographie*

Paris



Estudiosos da imagem como Hans Belting<sup>5</sup> e filósofos como Gaston Bachelard<sup>6</sup> apontam para uma analogia da imagem realista com bonecos de cera ou máscaras mortuárias, objetos feitos para existirem no lugar do humano que fora morto, que se tornara objeto.

A fotografia tem como marco de sua trajetória a ênfase da individualidade e a afirmação do sujeito, o que podemos perceber pela difusão dos “Cartões de Visita” e “Álbuns de Família”, assim que os processos fotográficos tornam-se mais baratos e populares. O

<sup>5</sup> BELTING, Hans. Por uma Antropologia da Imagem *in* Concinnitas. 2005.

<sup>6</sup> *...a morte foi primeiramente uma imagem e persistirá como tal.* Citação de Gaston Bachelard por Hans Belting em seu texto Por uma Antropologia da Imagem de 2005.

costume restrito a certos segmentos sociais de afirmação da individualidade, de uma personalidade particular, passa, através das transformações dos processos fotográficos, a ser hábito de grande parte das sociedades modernas.

A imagem *post mortem*, esse retrato imediato após morte, difundiu-se também na medida da popularização da fotografia a partir de meados do séc. XIX, com a diminuição do custo de matrizes e suportes de ampliação de imagem (passagem do metal para o vidro e papel). O que é chamado por Joelle Bolloch como *le dernier portrait*, o último retrato, prática reservada a figuras notórias e aristocráticas do passado (esculturas transi de figuras políticas e religiosas da idade média e renascimento, por exemplo), poderia agora fazer parte dos álbuns de recordações familiares de pessoas comuns, a documentação do que fora a existência de um indivíduo.

*Valable pour le dernier portrait, ce constant l'est d'ailleurs pour le portrait en general, longtemps reserve à une caste aristocratique, obsédée par le souci de la lignée, ou à une elite burgeoise, désireuse de poser pour la postérité. L'apparition de la photographie va venir bouleverser de manière profonde les pratiques dans ce domaine et ouvrir une période d' "âge d'or de la représentation de soi".*<sup>7</sup>

A imagem do cadáver ao leito de morte, seja ela insinuação do sono, ou mesmo num tom mais realista, com o corpo no caixão e as mãos cruzadas, tornou-se hábito na Europa, permanecendo inclusive durante as primeiras décadas do séc. XX. As expressões faciais eram suavizadas com o fechamento dos olhos do morto e às vezes aplicação de maquiagem ou coloração posterior na ampliação fotográfica para um aspecto mais vivo, pessoal, ou aproximação com representações na pintura.

---

<sup>7</sup> BOLLOCH, Joëlle. *Post-Mortem*, pág. 3. 2007.



**Fig. 14: Post Mortem-  
Daguerreótipo em prata**

Kips de Coppin

Final Séc.XIX

8.3x10.8 cm

Coleção Veerle Van Goethem

Bruxellas

Em contrapartida à representação familiar e pessoal da morte enquanto afirmação de uma individualidade, a transformação da câmera fotográfica em objeto leve e pequeno durante as primeiras décadas do séc. XX permitiu, na esfera pública ou de interesse público e legal, imagens mais dinâmicas e violentas da morte, tanto enquanto representação jornalística de relatos de crimes e situações de guerra (Grandes Guerras Mundiais, etc), quanto como ilustração científica para laudos médicos-periciais-policiais. Nelas o sentido de sujeito abre mão de sua locução para uma espécie de fala do objeto. O corpo violentado dessas imagens assume um anonimato que corre justamente no sentido contrário de conceitos humanistas.

A característica de afirmação da individualidade pela imagem construída do sujeito marca a história da fotografia no séc. XX. No entanto, será algo questionado por artistas e fotógrafos no pós-guerra, em especial durante o final dos anos 80 e começo da década de 90: um segmento nas artes visuais especificado por Hal Foster<sup>8</sup> como “ascendente do realismo da Arte Pop” trará imagens da morte violenta, da decomposição do cadáver, de dejetos do corpo morto que espelham as imagens de cunho objetivo científico da medicina legal e da polícia.

Joelle Bolloch, em seu texto de introdução ao exemplar *Post Mortem* da série *Photo Poche* fala:

---

<sup>8</sup> FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*. 1996

*Ce malentendu a par ailleurs été conforté par l'évolution de l'attitude face la mort dans les sociétés occidentales. Depuis le milieu du XX siècle, la mort est tenue à distance, les rites ont changé, la familiarité s'est distendue. Il est de plus en plus fréquent pour un individu d'arriver à l'âge adulte sans avoir eu l'occasion de voir une personne décédée.<sup>9</sup>*

Uma atitude oficial de negação e apagamento da experiência da putrefação do corpo e da exposição do corpo violentado percorre as sociedades ocidentais, o que, no entanto, está ostensivamente presente nas manifestações de cultura de massa e imagens de cunho científico ou jurídico. Este paradoxo é questionado de maneira explícita durante as décadas de 80 e 90 no trabalho de alguns fotógrafos como Andres Serrano e Joel Peter Witkin.

Bolloch credita esse retorno à representação *fin de siècle* da morte à disseminação da AIDS e seu aspecto de pandemia nesses primeiros momentos de sua aparição. No entanto a posição de Hal Foster parece mais coerente, já que não apenas indica a pandemia como possível signo implícito, mas também a experimentação desses autores com poéticas do abjeto, uma perspectiva pós-moderna de crítica da supremacia do sujeito através da valorização de imagens anônimas, descartáveis.

As obras desses artistas/fotógrafos referenciam imagens da medicina legal e da perícia policial, assim como também parecem buscar elementos das fotografias *vintage* e da tradição pictórica de representação da morte violenta e do cadáver putrefato.

---

<sup>9</sup> BOLLOCH, Joëlle. *Post-Mortem*, pág. 10. 2007

**Fig. 15: Fotografia da  
Série *The Morgue***

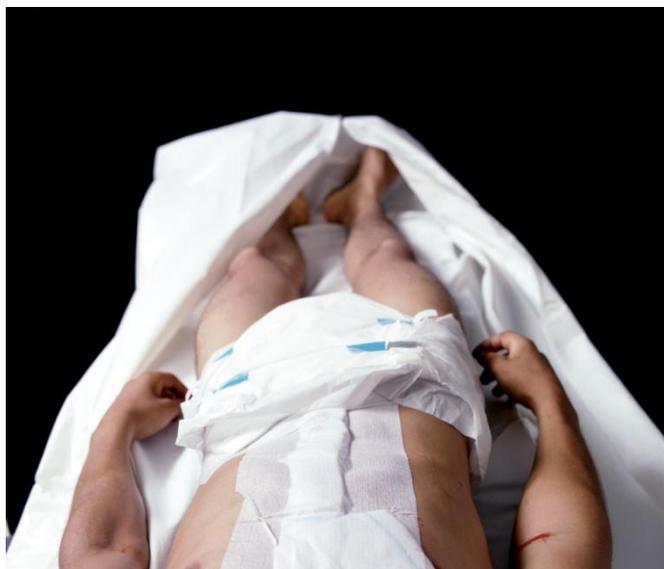
Andres Serrano

1992

125.7 x 152.4 cm

Coleção Particular

Nova Iorque



**Fig. 16: *Man Without  
Head***

Joel-Peter Witkin

1993

Dimensões não encontradas

Galeria Clave

Córdoba

Em outubro de 2009, Joel-Peter Witkin esteve em São Paulo para participar da mostra **A Invenção de um Mundo**, Itaú Cultural, curadoria de Jean-Luc Monterosso, oferecendo oficinas e uma conversa sobre sua experiência como fotógrafo. Em seu relato, Witkin comentou sobre o momento em que fotografou o “Homem sem Cabeça”, uma de suas obras mais polêmicas:

“*He told me it was just incredible*”- conta o fotógrafo que recebeu uma ligação de um amigo policial em Santa Fé (Novo México, EUA), sobre a cena de crime que ele, Witkin, simplesmente não poderia deixar escapar. Essa foi uma das imagens em que o artista menos interveio no cenário ou na posição do cadáver.<sup>10</sup>

Uma história um tanto alegórica é contada pelo artista sobre seu interesse por cadáveres violentados. Na infância, Witkin teria presenciado uma cena de decapitação em uma linha de trem próxima a sua casa. A cabeça da vítima teria caído bem à frente de seus pés, olhos abertos como que pudessem percebê-lo, como se notassem sua presença, seu testemunho diante da dor e da tragédia.

Para autores inclinados à psicanálise como Hal Foster, utilizando-se, para tanto, da fala de Julia Kristeva<sup>11</sup> sobre o horror e o grotesco do corpo morto, violentado e aberto, o olhar dessa cabeça decapitada nos assombra como o olhar do objeto: a fala de anulação da individualidade e do sujeito, a fala da carniça, que, como colocado por Márcio Seligmann-Silva, já anuncia-se na poética simbolista/decadentista de autores como Charles Baudelaire. Diálogos entre culturas de final de século.

---

<sup>10</sup> Mostra *A Invenção de um Mundo*. Itaú Cultural, São Paulo: 14 de outubro à 13 de dezembro. Informações colhidas durante a participação na oficina e presença durante o Relato de Joel-Peter Witkin, em 17 de outubro de 2009, sala vermelha.

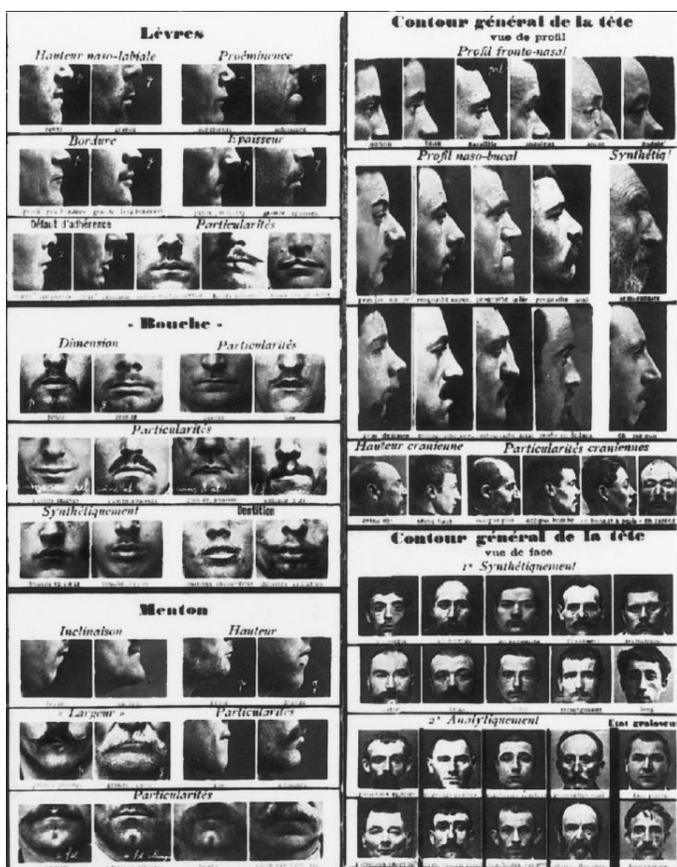
<sup>11</sup> KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. 1982

## A fotografia pericial: cientificismo e ficção

...com a preocupação exacerbada da sistematização ( a “bertillonagem”, como se diz esquadrinhamento), na lógica absoluta (porque legalista) da tipologização, das aproximações, dos recortes, dos reagrupamentos dos “elementos de base”, trata-se decerto, à primeira vista, de uma atenção extrema apenas às *aparências morfológicas*, de um investimento enorme apenas na parte formal (mensurável e portanto objetiva) do corpo.(...)

...é bem evidente que o “Sistema Bertillon” é de fato obcecado pela idéia implícita de *ascender do corpo à alma*, de aproximar, de ligar, de explicar um pelo outro...

Aqui também o desejo de ver – ver completamente, totalmente, medir, classificar, esquadrinhar (panoptismo da vigilância) – abre para uma espécie de ficção. O tratado de Bertillon, nesse sentido, seria algo como o *primeiro romance policial* (o nascimento desse último lhe é, aliás, contemporâneo).<sup>12</sup>



**Fig. 17: Quadro Sinóptico dos Traços Fisionômicos**

Alphonse Bertillon

1910

Dimensões não encontradas

*Musée des Collections Historiques de la Prefecture de Police*

Paris

<sup>12</sup> DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e outros ensaios, pág. 242. 1994.



Contos tidos como fundadores do romance policial enquanto gênero, **Os crimes da Rua Morgue** e **O mistério de Marie Rogêt** (publicados pela primeira vez em 1841 na *Graham's Magazine* e em 1842 na *Snowden's Ladies Companion*, respectivamente) ambos de Edgar Allan Poe (1809-1849), relatam crimes violentos e misteriosos, passados na Paris do séc. XIX. Inspirados em histórias reais de crimes publicados pela imprensa norte americana e europeia da época – em especial no caso de Marie Rogêt, a personagem que é encontrada morta no rio Sena – os contos trazem descrições visuais pormenorizadas de cenas de crime e de encontro de cadáveres, assim como uma narrativa fundamentada em procedimentos de investigação científica e objetiva da materialidade do crime, descrição de objetos, vestígios, do próprio cadáver, método que, por deduções lógicas e perspicaz intuição da parte do detetive Dupin, levam a revelação do acontecido, da imagem perdida do ato criminoso.

Sobre uma cadeira, havia uma navalha, manchada de sangue. Junto à lareira havia duas ou três longas e grossas tranças de cabelo humano grisalho, também empapadas de sangue, e que pareciam ter sido arrancadas desde a raiz...

O corpo ainda estava quente. Ao ser examinado, foram notadas muitas escoriações, causadas, sem dúvida, pela violência com que fora lá introduzido e retirado. Sobre o rosto havia muitos e profundos arranhões e, no pescoço, manchas escuras e acentuadas marcas de unha, como se a vítima houvesse sido estrangulada.<sup>13</sup>

No trecho acima, retirado de *Os crimes da Rua Morgue*, a leitura é de grande clareza visual, neutralidade e distanciamento de descrição (aparentes), texto que poderia ser lido como parte de um relatório científico ou de um laudo de perícia policial.

Ao olharmos para uma imagem como a do rosto de uma vítima de Preto Amaral, seus ferimentos e corte na altura do pescoço não podemos deixar de compará-la com a última frase do texto de Poe ao descrever o corpo encontrado.

---

<sup>13</sup> POE, Edgar Allan. *Os Crimes da Rua Morgue in Histórias Extraordinárias*, pág. 121. 1978.

**Fig. 18: Crime de Preto Amaral (Sodomia e Estrangulamento)**

Autoria Desconhecida

1926

aprox. 40x30 cm

Museu do Crime

São Paulo



O momento da configuração do gênero policial na literatura é, curiosamente, o mesmo da multiplicação de publicações populares, de maior tiragem, as quais tem como carro chefe o “fato do dia” – quase sempre casos de morte violenta – assim como também é este o momento da incorporação de ideais de pretensão científica por parte da polícia, na Europa e nos Estados Unidos, em destaque.

Ainda sobre o momento em que é configurado como gênero o Romance Policial:

Digamos, para sermos precisos, a ciência positiva, isto é, a que visa descobrir as leis que regem os fenômenos...

Essa profissão de fé determinista caracteriza profundamente a época. Sim, o mundo é uma máquina, e o homem, que faz parte do mundo, também. Mas o que é próprio de uma máquina é desmontar-se. O homem é, portanto, desmontável.<sup>14</sup>

Influenciados pelo pensamento positivista – a crença na existência de padrões de organização como explicação de fenômenos naturais, orgânicos e psíquicos – as culturas literária e visual no séc. XIX entrelaçam a idealizada objetividade da descrição material do corpo violentado e dos objetos, cenário, personagens a essa violência relacionados a um clima de investigação repleto de medo e suspense diante da possível descoberta, quase sempre, inusitada.

---

<sup>14</sup>BOILEAU-NARCEJAC. O Romance Policial, pág. 16-17. 1991.

Estas cenas de morte violenta são ambientadas nas cidades industriais modernas, palco que, de acordo com os estudiosos Pierre Boileau (1906-1989) e Thomas Narcejac(1908-1998), trouxe, para o âmbito do visual, a violência ao corpo da vítima:

A cidade, sim, mas precisemos ainda: a cidade industrial, com seu cortejo de míseros, de desenraizados, prontos a tornarem-se capangas. Sempre houve corte dos milagres, dos “ambientes”, dos canalhas. Mas eram os elementos pesados de uma sociedade muito hierarquizada. Fluíam por si mesmo nos submundos. Com o aparecimento dos negócios, tudo muda. Produz-se um caldeamento que desloca os indivíduos... O prodigioso desenvolvimento do comércio e da indústria terá por resultado fazer e desfazer fortunas, elevar um, abaixar outro, fornecer bandos de mendigos e pessoas sem escrúpulos...<sup>15</sup>

Cenas narradas pela imprensa popular e pelo romance policial, violência descrita pelos laudos criminalísticos, um imaginário que aos poucos se engendra como elemento quase que naturalizado na cultura ocidental urbana.

A instituição moderna da polícia formou-se na Europa do final do séc. XVIII, a partir do recrutamento de antigos contraventores treinados para a investigação através de seus conhecimentos empíricos sobre o mundo do crime (infiltração nos meios marginais e colaboração de delatores, principalmente). Por volta do final do séc. XIX, as tendências científicas atingem o território policial e os métodos de investigação criminal assumem a criminalística (investigação calcada em provas materiais encontradas na cena no crime e no corpo da vítima) e a investigação criminológica (discussão psico-sócio-econômica do crime e do criminoso) como base de sustentação para a construção de narrações sobre o crime.

É instituída assim uma noção de polícia científica, a qual assume preocupações diante do crime que não se restringem à aplicação de punição exemplar ao contraventor, mas que também pensam sobre a natureza do criminoso e do crime como ato preventivo: e para tanto, valem-se de poderosos argumentos visuais.

---

<sup>15</sup>BOILEAU-NARCEJAC. O Romance Policial, pág. 14-15. 1991.

Alphonse Bertillon e seus quadros fotográficos sinópticos, inspirados em teorias pseudocientíficas da fisionomia<sup>16</sup>, bem exemplificam essa preocupação em diagnosticar elementos visíveis e materiais do corpo do criminoso, através da comparação por imagens, sinais de uma possível aptidão biológica, inata para a violência. A cena do crime passa a ser dissecada no minucioso estudo de seus vestígios materiais, e a visibilidade desses elementos através da imagem fotográfica torna-se crucial. A descrição topológica de ambos os fatores, criminoso/crime no que refere ao ambiente, cenário social/cultural em que se criam/acontecem é visual.

Desde a fotografia permanente feita por Nicéphore Niépce (1765-1833) em 1826, a conexão física entre a imagem mecânica e seu referente foi motivo de naturalizar-se o processo fotográfico como testemunha e fixação do real. O indício de existência material na imagem fotográfica marca o momento de sua concepção de maneira que a visão difundida sobre o fotográfico seria, durante muitas décadas, a de que este teria a capacidade de transparecer a realidade de forma objetiva e neutra.

De acordo com o fotógrafo e historiador italiano Ando Gilardi (1921-...):

...provavelmente ela (a fotografia) foi utilizada pela primeira vez pela polícia de Paris em junho de 1871 para identificar, perseguir e depois executar impiedosamente os adeptos da Comuna que haviam sido pegos nas barricadas; desde então, seu uso se espalhou em todas as direções, tanto judiciária ... quanto policial ... ou ainda terrorista ...<sup>17</sup>

A lógica do indício não implica em realismo: ela está relacionada com a materialidade de seu referente por essência, não necessariamente com sua aparência física, realística. Assim a imagem técnica, fotográfica da cena de um crime poderia ser pensada em sua materialidade na medida em que é da ordem da pegada, da impressão digital.

---

<sup>16</sup> Estudo milenar dos traços faciais na perspectiva de melhor conhecer o caráter e a personalidade do indivíduo. ECO, Umberto. *A História da Feiura*. 2007, pág. 257.

<sup>17</sup>GILARDI, Ando. *Wanted! Storia, tecnica e estetica della fotografia criminale, signaletica e giudiziaria*, 1978. Citação retirada de DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*, pág. 73. 1994.

Imagens na história da pintura, como as dos contornos em negativo de mãos nas paredes pré-históricas de cavernas, como a Caverna das Mãos na Argentina (Patagônia)<sup>18</sup>, ou como as de fábulas tal qual a da sombra do amante em Plínio, o Velho, mito sobre o nascimento da pintura são também da ordem do índice: no entanto nelas esse fator nos passa despercebido diante de seus traços simplificados. Ao contrário, a retórica da imagem fotográfica é instituída no ocidente no sentido da verossimilhança, da descrição visual pormenorizada e automatizada que lhe confere o status de verdade material.

Contemporânea às nascentes ilustrações de jornais populares, a imagem técnica veio acrescentar aos laudos policiais europeus o realismo visual e o estigma do indício, características necessárias para uma justificativa científica objetiva da narrativa criminalística, a qual sem dúvida dialoga com a tradição policial literária e jornalística localizadas na segunda metade do séc. XIX.

Os relatos de natureza investigativa policial passaram a ser demandados pelos dirigentes e responsáveis pela investigação na medida da influência do imaginário científico, objetivo da época. O crime não somente pode ser uma questão da verdade extraída do criminoso através de meios como, por exemplo, a tortura, utilizada ostensivamente durante o Antigo Regime, mas algo misterioso a ser desvendado pela análise dos pormenores de seus indícios.

Essa ideia generalizada de objetividade através da investigação material científica fica muito clara no texto de Lucas Carvalho dos Anjos sobre a perícia policial brasileira:

... quando trazemos à tona acontecimentos por meio de testemunho e confissão, embora de suma importância para se iniciar um processo, até porque nem sempre o crime deixa vestígios, é válido ressaltar que estes sempre trazem em sua essência uma carga muito forte de subjetividade...

---

<sup>18</sup> Mais dados sobre Pintura Rupestre: <http://www.bradshawfoundation.com/> em *Hand Rock Art Paintings*.

Ao revés, apoiado em saberes científicos, o exame pericial se distingue por trazer, sempre que possível, uma certeza cristalina ao espírito, sendo essencialmente objetivo, técnico e, portanto, demonstrável metodologicamente.<sup>19</sup>

A capacidade da visão, a presentificação e exposição dos detalhes do crime permitida pela imagem, aliada á sua natureza indicial, transformam a fotografia em elemento central das investigações da polícia científica no final do séc. XIX, o que se transformará com o passar das décadas em peça cada vez mais influente nos laudos policiais e processos jurídicos como elemento de convencimento e ilustração de possibilidades visuais para o acontecimento, assim como a representação fotográfica da violência urbana se tornará chamariz de determinados setores da imprensa de massa.

O fotógrafo Weegee (Arthur Fellig, 1899-1968) trabalhou para tabloides de Nova Iorque nas décadas de 30, 40 e 50 retratando um ambiente noturno de marginalidade e violência<sup>20</sup>. Suas imagens são exemplo do diálogo entre as narrativas policiais jornalísticas e a reconstrução policial do crime.

Weegee conseguia suas fotografias da noite com tanta eficácia e rapidez por conta de um rádio em seu carro, aparelho utilizado por detetives e policiais para comunicação, o qual lhe permitia escutar os endereços de acontecimentos criminosos. Essas imagens, reveladas e ampliadas em laboratório próprio e improvisado, ilustraram os diários jornalísticos da época de forma muito similar às fotografias contidas nos laudos policiais.

---

<sup>19</sup> ANJOS, Lucas Carvalho dos. O USO DA TÉCNICA FOTOGRÁFICA NO LAUDO PERICIAL, APLICADA AOS MEIOS PROBATÓRIOS NO PROCESSO PENAL BRASILEIRO, artigo em Prova Material, pág. 6. 2008.

<sup>20</sup> COTTER, Holland. 'Unknown Weegee,' a Photographer Who Made the Night Noir. *New York Times*, 9 de Junho de 2006.



**Spring Scene:** And here's what happened to Sidney (Shimmy) Shales last April. Shimmy was on the lam from a federal indictment linking him to 14 Lepke-ites. Early in the evening he was sauntering up Fifth Avenue when a bullet plowed into his thigh. The marksman then bent over him, jammed his gun against Shimmy's temple and fired four more shots. None of the hundred who crowded around the corpse would say he had seen the killer. And Shimmy couldn't. *PM Photo by Weegee*

NEW YORK PM, WEDNESDAY, JULY 30, 1941 NEW YORK 15

**Weegee Covers: A Waterfront Shooting**

Shortly after 8 o'clock this morning I was sitting around Police Headquarters, talking with the other reporters, when the dramatic signal to come over the police radio. (The night scene a crime had been committed.) I left the radio room, when they arrive on the location. Near the gate doors and ready for action. The address was on West Street at W. 12th Street. I got there in a flash. The place was El Mundo, a Spanish restaurant. A man was being across a woman's lap on the floor. He had been shot. She was crying.

Police tried to lift the man onto a stretcher, but the woman wouldn't let go of him. Finally the police dragged the woman away, and the man was carried out into an ambulance from St. Vincent's Hospital. The crying woman tried to get into the ambulance with the man, but the cops quickly locked the ambulance door.

While this was going on, some of the passers kept on shooting, not wanting to waste the bullet in front of death.

Here's how the shooting happened, according to the man who did it.

Two Cuban sisters, Manuel Jimenez and Manuel Tribiano, had an argument over the girl, Manuela Hernandez. Jimenez threw drinking glasses at Tribiano. Tribiano went upstairs, where he had a man over the telephone, and got a gun. Then he went back and found Jimenez outside. They were a double, and the gun went off. Tribiano held it, but later told the cops where Tribiano said he shot in self-defense. He was taken over to the Charles Street Station and looked for witnesses. Jimenez will probably recover. —WAZZAK.

Manuel Jimenez lies wounded in the lap of Manuela Hernandez.

Manuel Tribiano, charged with the shooting, is taken away by police.

Patrons of El Mundo describe the shooting as the wounded sailor is carried away, despite tearful protests of his girl friend. *PM Photo by W. Argue*

**Figuras 19 e 20: Páginas de PM Magazine**

Weegee (Arthur Fellig)

Terça, 5 de Agosto de 1941, Nova Iorque

Ledel Gallery

Nova Iorque

Os anos de 40 e 50 são tidos como período clássico de um gênero cinematográfico chamado *Noir*. Em diálogo com as sombras marcadas na estética do Expressionismo Alemão, compartilhando muitas vezes os mesmos diretores, refugiados da Europa durante as Grandes Guerras (Fritz Lang, Billy Wilder, entre outros), essas narrativas dão continuidade a um imaginário de mistério e suspense diante do crime e da violência urbana.



**Fig. 21: *Still* de Pacto de Sangue**

Billy Wilder

1944

Assim a importância de um relato visual do crime e da violência das grandes cidades passa por âmbitos culturais variados, percebendo-se a configuração de um imaginário diante da narrativa policial, criminal que permeia ficção e realidade, que perpassa a experiência prática, de sua utilidade funcional, assim como uma “dimensão das aparências”, o que Joao Francisco Duarte chama de “Experiência da Beleza”, em seu texto *O que é Beleza*.<sup>21</sup>

No pós-guerra essa tradição visual investigativa diante do crime, tão presente nas representações da cultura de massa, será explorada por artistas, em especial os da Arte Pop, como Andy Warhol<sup>22</sup>. A morte trágica, espetacular para os tabloides e telejornais, assim como para o cinema, é incorporada ao trabalho de Warhol pela apropriação de fotografias

<sup>21</sup> A experiência do Belo é uma pausa na maneira pragmática/prática de se perceber o mundo e seus objetos. (DUARTE, João Francisco. *O que é Beleza?* 1991.)

<sup>22</sup> FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*. 1996

de acidentes de automóveis, suicídios, retratos de objetos relacionados à morte violenta como, por exemplo, a cadeira elétrica.

**Fig. 22: *Ambulance Disaster***

Andy Warhol

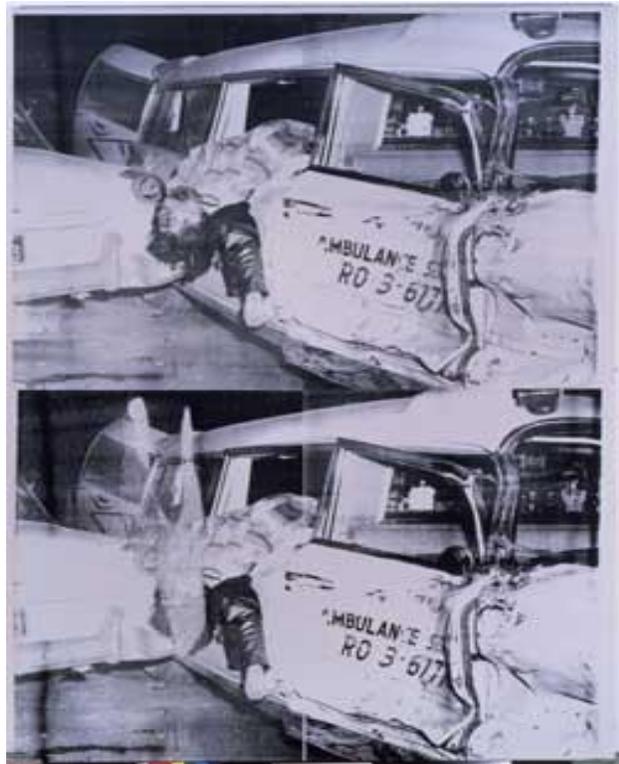
1963-64

aprox. 180 x 180cm

Founding Collection

The Andy Warhol Museum

Pittsburgh



Hal Foster, em seu texto *O Retorno do Real* de 1996, relaciona o trabalho de Warhol a um tipo de manifestação no campo da fotografia e das Artes que toma força durante as décadas de 80 e 90, em especial no âmbito de artistas norte-americanos: a imagem da morte violenta e do cadáver putrefato em todo o seu realismo e qualidade de índice como ápice de uma “Arte Abjeta”, tentativa para uma representação do “olhar do objeto”, nem tanto como alteridade, mas principalmente enquanto negação de um sujeito soberano da modernidade. Uma leitura psicanalítica do horror da violência proferida ao corpo e diante da abjeção da morte que artistas e fotógrafos na pós-modernidade trabalham em diálogo com imagens de natureza jornalística e cinematográfica assim como forense policial.



## A Polícia Científica e o Fotógrafo Pericial na cidade de São Paulo<sup>23</sup>

... Das ideias que obtiveram grande repercussão intelectual entre as últimas décadas do (séc.) oitocentos e as primeiras do novecentos no Brasil, e que ainda merecem ser mais detalhadamente analisadas, podem-se destacar as da antropologia criminal ou da criminologia – como será posteriormente amplamente denominada –, elaboradas na Europa, sobretudo a partir dos trabalhos de Lombroso e de seus seguidores. As concepções da criminologia – que começava a se constituir como um campo de conhecimento com pretensões de cientificidade, voltado para a compreensão da natureza do crime e do criminoso, mas que, em alguns momentos, também ambicionava ser um conhecimento mais amplo acerca da própria vida social – foram incorporadas com entusiasmo por grande parte da intelectualidade brasileira.<sup>24</sup>



**Fig. 23: Crime da Mala**

Autoria  
Desconhecida

aprox. 30x40 cm

1928

Museu do Crime

<sup>23</sup> Os dados históricos - referentes ao personagem do fotógrafo pericial e também à polícia científica - relatados nesse capítulo foram retirados de conversas com os fotógrafos do Laboratório de Fotografia do IC em São Paulo, e de entrevista conduzida com Edson Wailemann (DHPP), durante o decorrer da pesquisa, no ano de 2010. Também, como referência, foram utilizados os dados oficiais no site da Polícia Científica de São Paulo: <http://www.policiacientifica.sp.gov.br/>

<sup>24</sup> ALVAREZ, M. César. A Criminologia no Brasil ou Como Tratar Desigualmente os Desiguais, pág. 677. 2002.



A Polícia Técnica no estado de São Paulo foi criada em 1924, quase 40 anos após a fundação do Instituto Médico Legal (IML) paulista (na época, chamado Serviço Médico Policial da Capital) de 1886, órgão técnico mais antigo da polícia na cidade. O final do séc. XIX e início do séc. XX foram momentos em que os campos jurídicos e policiais brasileiros reestruturaram seus métodos de trabalho diante do crime, na medida em que foram influenciados pelas modernas e científicas teorias de criminologia e criminalística da Europa.

De acordo com o relato de Edson Wailemann<sup>25</sup> - chefe do Setor de Recursos Audiovisuais no DHPP e fotógrafo pericial desde 1977 - no mesmo ano de 1924 surge na polícia paulista a figura do “Fotógrafo Policial”: muitas vezes recrutado dentre fotógrafos já atuantes, tinha direito a 2 ajudantes e 1 datilógrafo para auxiliar a confecção visual dos laudos, os quais, curiosamente, eram assinados apenas pelos peritos, policiais responsáveis pela redação do laudo.<sup>26</sup>

Desta forma, juntamente à instituição da Polícia Técnica paulista, inicia-se a utilização de fotografias como complementação aos laudos periciais, o que num primeiro momento se restringia a imagens de objetos de crime ou cadáveres encontrados e ambientados em salas periciais (como no caso do Crime da Mala de 1928), com algumas imagens de automóveis acidentados e locais de incêndio. Devido ao peso e tamanho dos aparelhos fotográficos daquela época, e também pelo relativo longo tempo necessário para exposição, essas imagens são de imobilidade completa, limitando-se a retratar ambientes internos, pequenos objetos e cadáveres no sentido mais próximo daquilo que possamos pensar como natureza morta.

Os primeiros fotógrafos técnicos periciais eram, em geral, autônomos, já atuantes no mercado da fotografia em São Paulo, chamados e contratados para atuar em casos específicos, e mais complexos ou notórios, junto à polícia, numa espécie de trabalho *freelancer*.

---

<sup>25</sup> As entrevistas conduzidas com Edson Wailemann foram realizadas no decorrer de setembro de 2010, em visitas ao prédio do DHPP da cidade de São Paulo.

<sup>26</sup> Informações sobre os primeiros fotógrafos periciais de São Paulo:  
[http://aspc.com.br/index.php?option=com\\_content&task=view&id=187&Itemid=2](http://aspc.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=187&Itemid=2)

Somente a partir do final da década de 30 é que aparecem nos laudos as primeiras imagens de locais de crime periciados e as identificações de cadáveres *in locu*, indo além das necropsias nas salas do IML – essas fotografias passam agora a serem feitas com equipamentos mais leves (médio formato), constituindo as bases da fotografia de perícia que se conhece hoje, e a denominação clássica da literatura de fotografia forense norte-americana, a fotografia de cena de crime.

No ano de 1972 formaliza-se a carreira de fotógrafo pericial dentro do quadro da Polícia Civil do Estado, havendo a abertura do primeiro concurso público para contratação, e criação de um laboratório de fotografia interno para finalidades de perícia. A partir dessa data, não haveria mais a prioridade para contratação de fotógrafos já atuantes na área, uma vez que o concurso traria, após seleção com provas de conhecimento referente ao ensino médio, um curso de formação em fotografia pericial ministrado na Academia de Polícia em São Paulo. O fotógrafo pericial deixava de ser um profissional da imagem recrutado para um trabalho policial e assumia características de uma função pública, que supostamente poderia ser exercida por qualquer indivíduo habilitado em concurso público.

De acordo com fotógrafos do IC, a câmera de médio formato, assim como a matriz em preto e branco, foi utilizada pela polícia técnica até o final da década de 70; somente mais tarde, durante a década de 80, é que se difundiu o uso das câmeras de 35 mm e do filme colorido entre os fotógrafos periciais. A utilização da cor na imagem policial tornou-se comum, na medida da instalação dos *Minilabs*, equipamentos que automatizaram o processo de revelação e ampliação do acetato colorido. Além da rapidez com que essas imagens poderiam ser anexadas aos laudos, a possibilidade da cor acrescentou ares ainda mais realistas à narração do crime, o que, de acordo com o fotógrafo pericial Wailemann, certamente influenciou o acréscimo ao Código Penal e ao Código Processual Brasileiros da lei de legitimidade jurídica para imposição de quesitos ao laudo pericial<sup>27</sup>, oficializando

---

<sup>27</sup> Lei nº.11.690, de 09 de junho de 2008, no Código Processual Penal, mais especificamente em seu artigo 159, parágrafo terceiro.

Do Código Processual Penal, artigos 164 e 165:

Os cadáveres serão sempre fotografados na posição em que forem encontrados, bem como, na medida do possível, todas as lesões externas e vestígios deixados no local do crime.

Para representar as lesões encontradas no cadáver, os peritos, quando possível, juntarão ao laudo do exame provas fotográficas, esquemas ou desenhos, devidamente rubricados.

uma prática já comum aos meios judiciários a 2 décadas: a quase que obrigatoriedade da presença de imagens nos laudos policiais.

A narrativa do laudo pericial sempre fora tida como um devido sinônimo de objetividade e neutralidade descritiva, texto devedor do positivismo e cientificismo do séc. XIX. Descrição da cena principal, descrição do/s cadáver/es, objetos encontrados relacionados ao crime, relatos de testemunhas, possíveis interpretações: essas são as unidades clássicas do relato narrado no laudo do perito responsável pelo caso. O acréscimo das imagens veio sem dúvida enfatizar esse sentido de veracidade, de atestado do real, em especial diante da cor, de tal maneira que a imagem passa a ter uma capacidade importante de recriação e até mesmo de reinvenção do crime, como colocado por alguns fotógrafos no Laboratório Fotográfico do IC.

Em contrapartida ao que Carlos Rubens de Almeida - chefe do departamento de Fotografia do IC - chama de certa desvalorização do conhecimento fotográfico a partir da instituição do concurso para fotógrafo pericial e de sua denominação como técnico auxiliar do perito, a imagem, que na perícia é completamente anônima, tornou-se gradativamente essencial ao laudo, muitas vezes mais interessante do ponto de vista dos juristas do que a própria narrativa escrita e assinada pelo perito.

Segundo Rubens, as imagens que farão parte do relatório final da perícia são escolhidas pelo perito e por ele enviadas aos juízes, promotores e advogados. No entanto todas as imagens feitas durante as investigações de cena de crime ficam armazenadas por um período de tempo necessário para o andamento e conclusão do inquérito – ao menos em tese.

As imagens presentes no laudo pericial oficial ficam à disposição dos jurados, no caso de crimes que vão a júri popular (homicídio, infanticídio, etc.), constituindo elemento central para a formação de um veredicto.

**Fig. 24: Assassinato**

Autoria Desconhecida

aprox.. 15 x20 cm

1990

Museu do Crime

São Paulo



Em 1998 o prédio da polícia técnica de SP é instituído como Superintendência da Polícia Técnico Científica do Estado, subordinando-se ao IML e tornando-se independente da Academia e da polícia investigativa tradicional paulista, em termos hierárquicos. Passa a ser chamado Instituto de Criminalística, sede instituída da polícia pericial. Seu comprometimento é com a apresentação de versões científicas calcadas em provas materiais e na união de várias modalidades no campo da investigação científico-material dos crimes, a fotografia sendo uma delas.

A responsabilidade pelo armazenamento das matrizes fotográficas de grande parte das perícias da Grande São Paulo fica nas mãos dos dirigentes do Laboratório de Fotografia do IC.

No ano de 2008 todo o aparato fotográfico analógico da polícia técnica do estado de São Paulo é trocado por câmeras digitais, computadores e impressoras. Com a mudança, não apenas câmeras 35mm e *Minilabs* são abandonados em quartos escuros no prédio do IC, mas também todo um acervo de milhares de negativos fica engavetado como arquivo morto, sem qualquer iniciativa de seleção, armazenamento ou doação para o Arquivo do Estado (órgão oficial de competência).

As imagens apresentadas nesta pesquisa são da ordem do descartável: não são reconhecidas como parte do Patrimônio Histórico Brasileiro, não há diante delas nenhuma preocupação governamental, institucional ou acadêmica com a conservação, armazenamento ou restauração desse acervo.



**Fig. 25: Caso Mércia Nakashima**

Edson Wailemann

Imagem Digital - Dimensões  
Variáveis

2010

Acervo do Instituto de  
Criminalística

São Paulo



# II



## Visões do “Mal”

*Violent Death makes visible which was never meant to be seen - the glistening inwards, the secret apparatus beneath the skin*<sup>28</sup>

As mezinhas calmantes que os fisiologistas punham à venda logo foram ultrapassadas. Por outro lado, à literatura que se atinha aos aspectos inquietantes e ameaçadores da vida urbana, estava reservado um grande futuro. Essa literatura também tem a ver com as massas, mas parece que de modo diferente das fisiologias. Pouco lhe importa a determinação dos tipos; ocupa-se, antes, com as funções próprias da massa na cidade grande. Entre essas, uma que [...] é destacada num relatório policial: ‘É quase impossível – escreve um agente secreto em 1798 – manter boa conduta numa população densamente massificada, onde cada um é, por assim dizer, desconhecido de todos os demais, e não precisa enrubescer diante de ninguém.’ Aqui a massa desponta como o asilo que protege o anti-social contra seus perseguidores. Entre todos os seus aspectos ameaçadores, este foi o que se anunciou mais prematuramente; está na origem dos romances policiais.<sup>29</sup>



**Fig. 26: Crimes de “Chico Picadinho”**

Autoria Desconhecida

aprox. 15x20 cm

1966

Museu do Crime

São Paulo

<sup>28</sup> DUNN, Katherine. e TEJARATCHI, Sean. *Death Scenes: a Homicide Detective's Scrapbook*, pág.... 1996.

<sup>29</sup> BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*, volume III, pág. 38. 1989.



Os casos seguintes, apresentados enquanto Narrativas ou Imagens Isoladas, dizem respeito a Homicídios, Mortes a Esclarecer/Encontros de Cadáver e Suicídios. A numeração faz parte da catalogação interna ao próprio Laboratório de Fotografia no IC, sendo que permanecem confidenciais a localidade e data exatas do crime por motivos de discrição diante das vítimas e seus familiares, postura exigida pela direção do IC.

As fotografias foram digitalizadas, no entanto não houve alterações de enquadramento, correção de cor ou contraste, mantendo-se a configuração original das imagens.

A autoria foi obtida, para uma boa parte das imagens, por meio de registros encontrados em expedientes de fotógrafos periciais arquivados no IC. Em grande parte dos casos, somente fora anotado, nos envelopes de negativos, o primeiro nome, ou um dos sobrenomes (aquele pelo qual costumava ser chamado o fotógrafo). Algumas vezes, as anotações se restringiram a um apelido.

Tanto as anotações nos envelopes catalogados pelo Instituto, quanto os registros de expedientes de fotógrafos, foram feitos sem critérios ou padrões definidos, assumindo formatos diferenciados de acordo com o funcionário responsável pela tarefa, responsabilidade que parece ter sido transferida constantemente no decorrer desses 20 anos de acervo. Sendo assim, algumas fotografias aqui apresentadas tem autoria desconhecida. A informalidade e a falta de rigor metodológico diante da catalogação e arquivamento das matrizes fotográficas ficam aqui registradas como algo a ser pensado, em termos de políticas públicas para arquivos históricos de instituições governamentais tais como a Polícia Científica.

#### i. Narrativas

A fotografia Policial Científica acontece, na maior parte dos casos, numa sequência narrativa. Em termos oficiais, ela é feita de acordo com as coordenadas do perito responsável pelo laudo, mas que na prática é decidida em parceria com as opiniões dos técnicos visuais. Na maioria dos casos, cada equipe é formada por um perito, um desenhista e um fotógrafo e ou cinegrafista. A intenção central indicada pelos manuais de instrução ensinados aos fotógrafos ingressantes, textos trabalhados pela Acadepol em São

Paulo durante o curso de formação, está na reconstrução, passo a passo, do crime, desde a entrada do criminoso/vítima no ambiente principal, até sua saída.

Em conversas com fotógrafos do Laboratório de Fotografia do IC, fica clara a ideia de que a imagem não apenas atesta a existência do fato criminoso, mas que ela recria o acontecido. Essa capacidade de reformulação e criação propriamente do crime é algo consciente por parte de vários fotógrafos periciais, os quais chegaram a muitas a estabelecer paralelos entre a sequência narrativa nas imagens de perícia e a linguagem das histórias em quadrinhos, numa ênfase da capacidade de convencimento e persuasão da narrativa através da imagem fotográfica.<sup>30</sup>

A sequência inicia-se quase sempre por um plano amplo da frente da casa, estabelecimento, prédio, ou seja, do acesso primeiro (saída/entrada) utilizado pelo criminoso para chegar até a vítima, ou vice e versa; em ocasiões é retratado o acesso principal, no caso de não haver clareza no trajeto escolhido. Passa-se então a imagens de plano mais fechado, mediano, do caminho supostamente percorrido, seja pelo criminoso, seja pela própria vítima, já que na maioria das vezes, tratando-se de morte de natureza violenta, este último torna-se mais evidente devido aos rastros de sangue deixados.

Ao adentrar a cena central do crime, é feita uma imagem geral do ambiente, e gradativamente, são fotografados detalhes que possam eventualmente ilustrar ou esclarecer o acontecido. Em seguida focaliza-se o cadáver, sua identidade com o *close* do rosto, para depois fotografar também os hematomas, ferimentos, cortes, perfurações, quaisquer manifestação de violência que possa atestar e complementar visualmente o crime e sua natureza.

---

<sup>30</sup> As informações referentes ao personagem do fotógrafo pericial e também à polícia científica relatados nesse capítulo foram retirados de conversas com os fotógrafos do Laboratório de Fotografia do IC em São Paulo, e de entrevista conduzida com Edson Wailemann (DHPP), durante o decorrer da pesquisa, no ano de 2010.

Os 3 casos seguintes são apresentados na íntegra.

### Homicídio

1. Caso 0304 – ano 1987 ( Figuras 27, 28, 29, 30, 31 e 32, respectivamente)

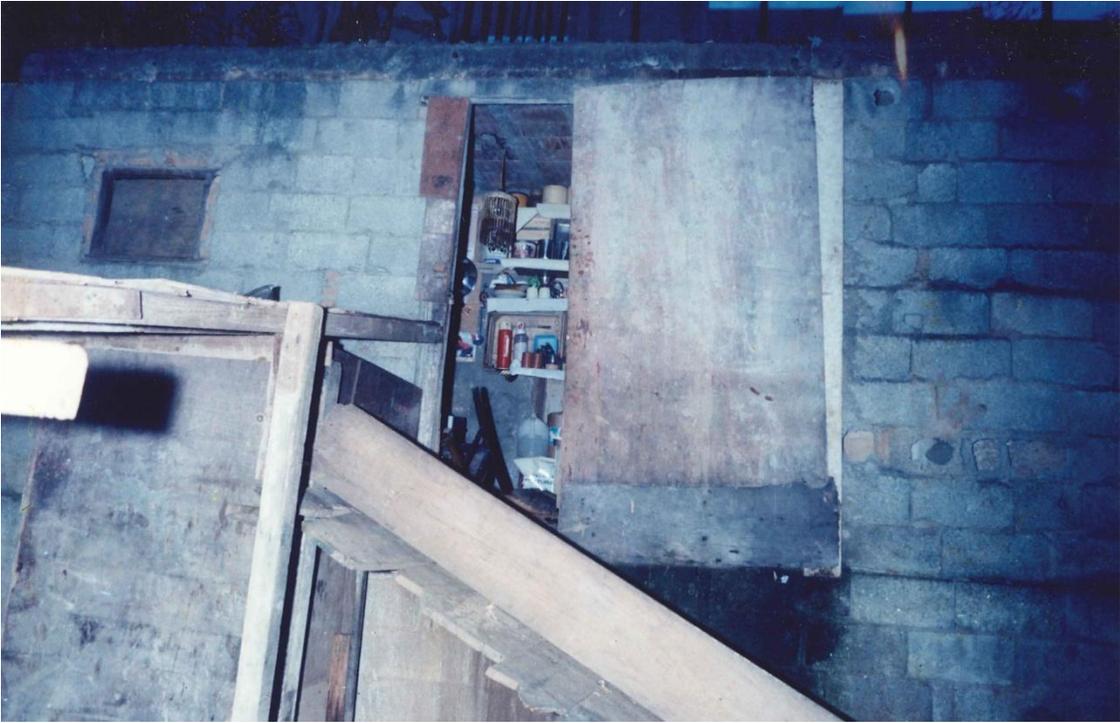
Fotógrafo: Nilton Joaquim Queiroz

A imagem primeira localiza a cena do crime, e também sua temporalidade. Trata-se de uma imagem noturna e o reflexo, bastante branco e azulado, junto às sombras demarcadas, o que denuncia o uso do flash.

A próxima cena retratada é de desordem, cena descritiva do confronto que ali houvera.

Em seguida o corpo. Interessante pensar que a fotografia em vertical segue proporções quase que matemáticas: poderia ser dividida em 3 partes, a cabeça a altura de  $2/3$ , os joelhos a altura de  $1/3$ . A vassoura em diagonal, índice de uma possível tentativa de defesa da vítima, ecoa o movimento diagonal do cadáver, que ecoa o movimento da porta aberta também em diagonal. Os copos acima à esquerda equilibram o peso do corpo abaixo à direita, o bico do pano branco parece apontar para o rosto da mulher. Há uma circularidade na imagem, enfática do rosto e do busto ensanguentado da vítima. Essa é uma espécie de imagem síntese da narrativa: o movimento cria a sensação da situação de violência que houvera, do clima de confronto, da natureza da morte por assassinato.

E são justamente o rosto e o busto os alvos centrais dos três *closes* finais. O retrato do rosto sempre aparece nas sequências periciais como meio de identificação. A aproximação dos cortes tem a finalidade de argumentar o imaginário do crime e da natureza do objeto utilizado na pratica do ato, no caso objeto cortante.









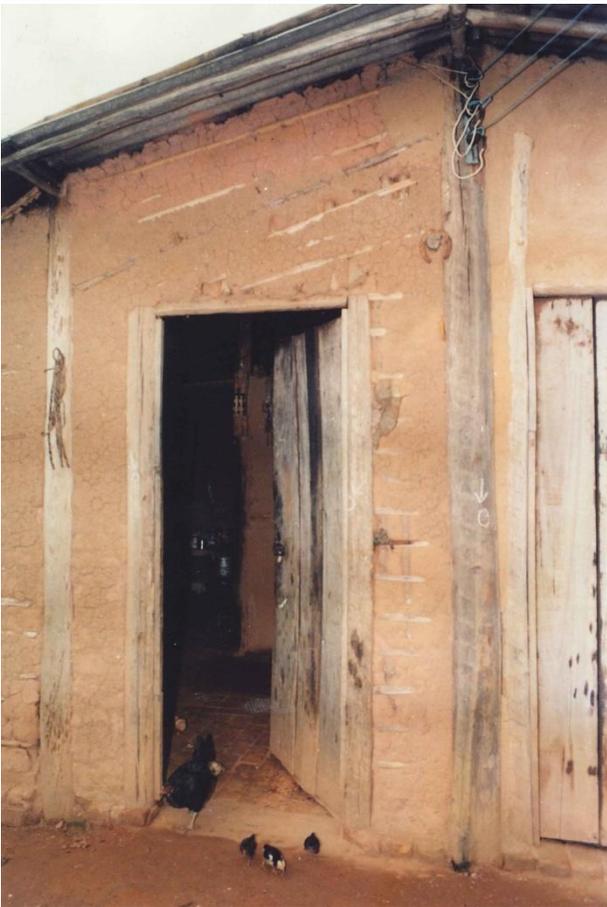
2. Caso 1734 – ano 1987 (Figuras 33,34,35,36,37 e 38, respectivamente)

Fotógrafo: Aralton de Aguiar

A narrativa neste caso segue as recomendações oficiais sobre o relato visual do crime de maneira exemplar. A fachada da casa vem acompanhada do retrato da entrada principal e a curiosa presença das aves à porta como que adentrando o ambiente do crime assim como o olhar do espectador.

As marcas de sangue, vermelho espelhado pelos panos ao fundo, levam o olhar até o corpo. Nesta terceira imagem, a perna pode ser vista em meio à escuridão, numa situação de suspense.

A aproximação do corpo, em curiosa inclinação diagonal, evidenciam os ferimentos, identificam o rosto do morto, gradativamente fragmentando visualmente o cadáver, como tipicamente feito nos laudos visuais de crimes.







## Morte a Esclarecer / Encontro de Cadáver

1. Caso 14013 – ano 1990 (Figuras 39, 40, 41, 42, 43 e 44)

Fotógrafo: Cristovão Vilalba de Almeida

Seguindo o recomendado pelos manuais, o fotógrafo faz a imagem frontal da casa.

Logo, a próxima fotografia segue pelo corredor diante do quarto em que se espera encontrar o cadáver.

Como que automaticamente a imagem seguinte revela o suspense: o ângulo está em primeira pessoa, uma imagem que revela o olhar daquele que literalmente adentra o local do crime, como se fossemos nós, os espectadores, a adentrar. Ou melhor, como se fossem eles, os juristas, a adentrar. O caminho de sangue surge como local do começo do olhar, na medida em que seguimos a indicação da porta. O vermelho vibrante destaca-se em contraste com o profundo escuro da pele do cadáver. Diante do corpo, logo afrente da cabeça, o espaço deixado anterior à porta abre para a colocação daquele que olha: um espaço que está ali como que chamando para entrar, para aproximar-se. Seria esse, como dito por fotógrafos do IC, o ideal da imagem de perícia: a capacidade de recriar o crime de maneira que os envolvidos na investigação criminal e no processo judicial tenham a sensação de estarem presentes.

A aproximação torna-se concreta na sequência com o plano do rosto de bruços, ensanguentado.

Um procedimento comum é a interferência do perito na cena, através da movimentação do cadáver, o que se percebe na cena seguinte. Uma fita verde chama a atenção no pescoço da vítima em meio ao sangue que segue da face ao abdômen. A saturação do vermelho e do negro fica ainda mais evidente em contraste com o branco da roupa e dos panos que envolvem o corpo. Um foco de luz branca é refletido no chão e ilumina objetos, dentre os quais, uma lâmpada, uma bíblia e uma garrafa de bebida alcóolica. Logo diante da mão estendida há uma faca em meio ao sangue deixado com a movimentação do corpo. A composição da fotografia torna-se interessante com o contraste de cores densas e o branco,

com os objetos em torno do reflexo de luz e o cadáver acima à direita. Pode ser pensada como uma imagem síntese do acontecido.

Vê-se a fita verde fora do pescoço da vítima.









## 2. Caso 14119 – ano 1990 (Figuras 45,46,47,48 e 49)

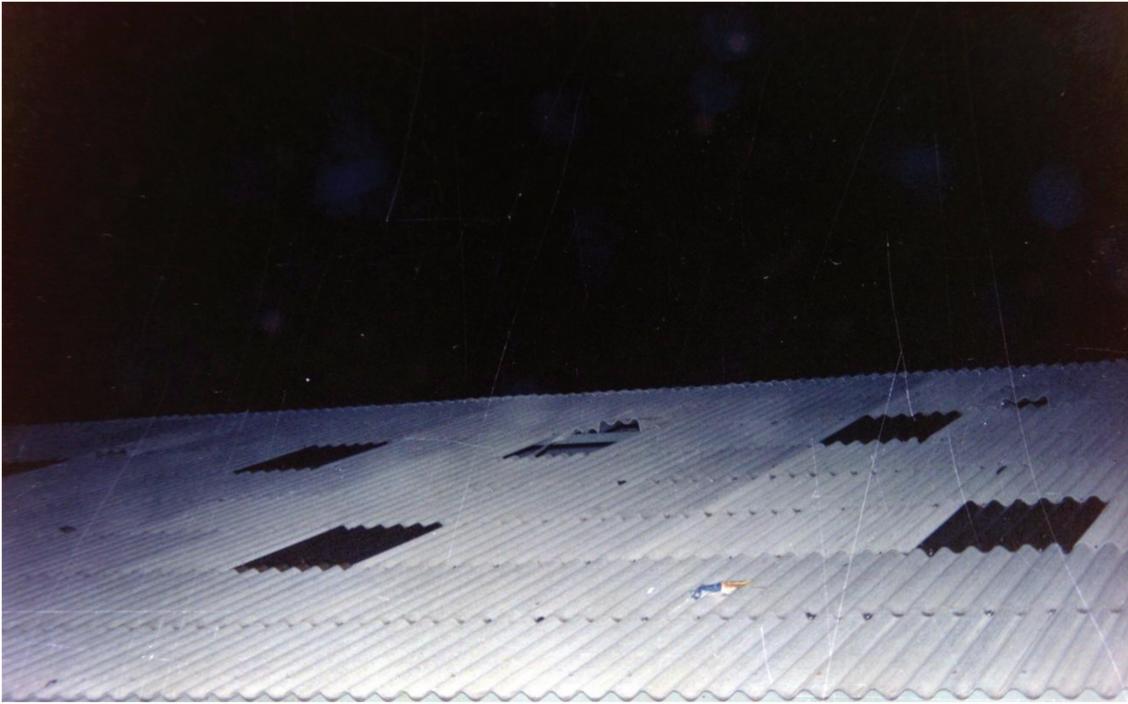
Fotógrafo: Márcio (?)

O fundamental das imagens deste caso é evidenciar que o corpo, acidentalmente ou não, caiu pelo telhado, sendo esta a causa da morte.

Nas 4 primeiras imagens, uma visão parcial da fachada do galpão, a vista do telhado e seus espaçamentos de telhas, o possível local de queda da vítima e o corpo caído em plano amplo para ambientação. Os planos em destaque, diante do cenário noturno negro ao fundo, apresentam um tom branco-azulado (flash), e na quarta imagem este contraste entre luz e sombra tem uma gradação que acentua a região inferior esquerda da imagem, como que uma nuvem negra se movimentasse em direção ao cadáver.

A fotografia do corpo caído, contornado por sangue na cabeça, é interessante em termos visuais pela composição do cadáver junto aos padrões desenhados pelo vermelho, começando pelos respingos e depois nos tons e texturas diferenciadas; o contraste com o azulado das roupas (e do tom da luz do flash) o ângulo de posição do corpo contribuem para essa sensação de prazer estético, na medida da aparente preocupação com elementos de composição.









### Suicídio

1. Caso 2104 – ano 1987 (Figuras 50, 51, 52, 53 e 54)

Fotógrafo: Paulo César de Oliveira Veras

A primeira fotografia deste caso parece uma cena banal, nada parece saltar aos olhos de imediato. Somente após a visão do vidro de veneno da imagem seguinte é que se localiza esse objeto na cena anterior, e a seqüência assume uma característica de gradação.

As “naturezas mortas” são imagens muito recorrentes nos casos de suicídio. São os objetos ao redor do corpo que, em especial para os casos de envenenamento, irão dar conta do acontecido, da natureza da morte, já que não há no cadáver evidências visuais muito claras.

Há, na segunda fotografia, na imagem do pote de veneno na pia, um tom avermelhado que deve ter origem em alguma situação técnica, provavelmente como consequência das condições de armazenamento, ou de predominância do magenta no momento da revelação ou ampliação.

Na primeira imagem do corpo, o espaço do chão em primeiro plano enfatiza a sensação do caminhar visualmente pela cena do crime: como se fosse possível percorrer a cena como os olhos de maneira a simular a sensação física da presença. Adentramos o quarto abaixo pelo chão e logo encontramos a face do morto. A partir de seus braços abertos, os elementos deixam a mostra uma desordem das roupas ao lado, da cama desarrumada, dos objetos espalhados pelo chão, confusão e movimento que são ecoados na posição tortuosa do corpo. O caminho visual termina na janela, posicionada diretamente em frente ao corpo, como se ele a almejasse.

O movimento de caída do corpo, a sensação de caos fica mais clara na próxima imagem em que o fotógrafo se posiciona bem acima do cadáver. A imagem mais uma vez tem a predominância do tom avermelhado, que fica mais intenso com o cobertor no canto inferior esquerdo.

Para terminar, a identificação do rosto do cadáver.







## 2. Caso 7557 – ano 1988 (Figuras 55, 56, 57, 58 e 59)

Fotógrafo: José Pereira de Oliveira

A seguinte sequência não apresenta identificação de localização externa: inicia-se pela imagem do corredor diretamente em frente à entrada do cômodo/quarto em que se deu o suicídio. O corpo suspenso acima da cama fica central, ponto de fuga da perspectiva realçada pelas linhas das paredes branco azuladas, em contraste com o sombrio e escuro do local onde se encontra o enforcado.

Segue-se com a imagem em *contra-plongè* do corpo agora mais próximo, num plano médio. Vê-se o teto em diagonal, e abaixo à direita o pé da cama e o que parece ser uma mesa ao fundo. O movimento segue do teto em direção ao cadáver, terminando na mesa, um movimento em diagonal típico das fotos de cenas de crime.

As duas fotografias seguintes são de identificação: a primeira do suicida, no close da face, e a segunda do pescoço e das cordas, como indicação da natureza do suicídio. A imagem do corpo suspenso de costas, em especial com o pescoço mais próximo, é obrigatória nos casos de enforcamento, no sentido de reforçar a ideia da suspensão e das marcas do suicídio que, quase sempre, são fotografadas também logo após a descida do corpo e retirada dos fios/cordas utilizadas, como na última imagem da sequência.







### 3. Caso 3358 – ano 1989 (Figuras 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66 e 67)

Fotógrafo: Joaquim José Bueno

Nas perícias de suicídios definitivos (casos em que não há dúvida manifesta), em geral as narrativas fotográficas tornam-se mais diretas, devido à sua natureza explícita. O trajeto do suicida não se mostra tão interessante para o laudo, mas sim a cena do acontecido, os pormenores do local, os objetos e instrumentos que possam haver sido utilizados.

Nessa sequência, após a imagem da identificação da fachada do prédio e entrada do apartamento, seguem 6 fotos da cena principal e dos objetos centrais de possível participação no acontecido.

Primeiro o corpo na cama, uma cena que poderia aludir ao sono, não há indicações de morte ou violência.

No ângulo oposto, mais aproximado, vê-se o rosto, a pele um pouco roxa, um revólver em baixo de uma das mãos. Não há, no entanto, marcas de sangue ou perfurações no corpo. A insinuação do sono continua presente.

Um *close* da mão e da arma é feito para enfatizar o suicídio.

A próxima imagem tem uma intenção clara de mostrar o coldre do revólver. A luminosidade no canto direito cria um contraste com o escuro do cabelo acima à esquerda, ecoando uma diagonal com o criado mudo. Uma bela e sinistra imagem: a cabeça virada na cama como que adormecida e o coldre ao lado da cama insinuando a morte, a cena envolta numa luz esfumada que vem de cima e o enquadramento em eixo angular cria a sensação de algo “fora de seu devido lugar”.

A caixa de pesticida na próxima foto vem explicar, talvez, o enigma do sangue.

No entanto o retrato da arma e de um disparo deixa, ainda, a dúvida.











## ii. Imagens Isoladas

### A Imagem “Síntese”

Durante a pesquisa, percebeu-se que dentre as fotografias da sequência narrativa pericial da morte violenta há, em geral, aquela que parece possuir certa pretensão de sintetizar o crime, de resumi-lo, num todo e na medida do possível, a esta única imagem. Nela, o fotógrafo tenta organizar o espaço visual de forma que se encontrem tanto o cadáver quanto objetos e elementos outros de cena; organização no sentido de criar um clima que dê conta da natureza do acontecido e da intensidade de seu trágico desfecho.

A vontade de síntese da imagem pode ser pensada como desejo estético, a busca pela sensação de completude, de unidade que traga sentido à visão, mesmo que não aconteça de forma linear, sequencial, mas como simultaneidade.

Em diálogo com as teorias psicanalíticas da arte, Richard Wollheim (1923-2003):

Ora, não há dúvida de que a afirmação e a exaltação do objeto integral desempenham importante papel na arte. Como representação da figura bondosa interior, do pai agredido em fantasia e depois amorosamente reconstituído, ela é essencial para toda atividade criativa.<sup>31</sup>

Sobre a criação artística, Wollheim discute os ideais psicanalíticos de construção do objeto integral. Afrontado com a cena de horror, o fotógrafo pericial talvez possa ser pensado como ente organizador, em sua recriação do acontecido pela imagem, não somente através da lógica sequencial da narrativa, mas em especial na criação da imagem única e central, o que tornaria explícita a vontade de construção do objeto estético, mesmo que sem a finalidade “artística”.

A imagem “sintética” não é prevista nos manuais de fotografia de perícia da Academia, que pese a ordem seja a da clareza e objetividade na construção fotográfica do laudo, utilizando-se do menor número de quadros possível.

Assim essa imagem isolada de seu contexto narrativo pode ser tratada como objeto estético, não pensado como tal, mas confeccionado na intenção da síntese e da unidade, de maneira a espelhar o objeto “artístico”.

## Homicídio

---

<sup>31</sup> WOLLHEIM, Richard. A Arte e seus Objetos, pág. 112. 1994.



Fig. 68:

Caso 3149

1989

?



Fig.69:  
Caso 3158  
1989  
?



Fig. 70:  
Caso 6202  
1990  
**Cristóvão  
Vilalba de  
Almeida**

Fig. 71:  
Caso 14129  
1990  
**Zolten (?)**



Fig. 72: Caso  
10489  
1989  
?

Morte a Esclarecer/Encontro de Cadáver



Fig. 73:  
Caso 7283  
1989  
**Aralton de  
Aguiar**



Fig. 74: Caso  
6368

1990

**Augusto Setti**

Suicídio



Fig. 75:  
Caso 4744  
1987  
**Joaquim José  
Bueno**



Fig. 76:  
Caso 8848  
1988  
**Dirceu da  
Luz**



Fig 77:  
Caso 3147  
1989  
**Alex Mozetic**



Fig. 78:

Caso 02295

1994

**Eduardo de  
Azevedo  
Botter**

### O corpo fragmentado

A recomendação oficial para os fotógrafos periciais é a de que todos os traumas físicos visíveis impostos ao cadáver sejam retratados em *close*. São imagens de corpos segmentados, ampliados seus ferimentos e abertura da carne em exposição intensa, explícita.

Sem a complementação da cena e seus objetos, isolada mesmo da situação própria do corpo e de sua ambientação, esses membros fragmentados pela imagem são retratados, em muitos dos casos, de forma metonímica, insinuando, implicando uma ideia sobre o acontecido e sua natureza violenta.

Diagonais traçadas por pernas e braços ensanguentados, perfurados; cortes, enquadramentos angulosos e jogos de luz e sombra; estratégias que criam a sensação de

movimento e inquietação e que, bastante utilizadas pela fotografia de cena de crime, tornam-se ainda mais dramáticas no caso da imagem do fragmento do cadáver.

Por meio do retrato de um pedaço tortuoso, torturado, a dor e o violento são muitas vezes expressos de forma mais convincente, enfática do que um plano da cena toda. A imagem pericial nasce de uma necessidade visual de convencimento por aparte de juristas e indivíduos outros envolvidos de alguma forma com a elaboração do processo criminal (policiais, detetives, advogados, delegados, etc). As marcas pormenorizadas do corpo morto não somente atestam o crime de maneira material/científica, mas é principalmente parte de uma tática visual retórica.

### Homicídio



Fig. 79: Caso  
0697  
1987  
**Gregório (?)**



Fig. 80:  
Caso 15266  
1988  
**José Pereira  
de Oliveira**



Fig. 81:  
Caso 6355  
1988  
?



Fig. 82:  
Caso 1386  
2003  
**Claudia  
Cristina O.**

Morte a Esclarecer/Encontro de Cadáver



Fig. 83:  
Caso 2809  
1987  
**Marco Antonio  
Furquim Ribeiro**

Fig. 84:  
Caso 7869  
1988  
**Anivaldo José  
Pinto**



Suicídio



Fig.85:  
Caso 0258  
1987  
**Wagner  
Sallun Bueno**



Fig. 86:  
Caso 6364  
1990  
**Joaquim José  
Bueno**



Fig. 87:  
Caso 6263  
1990  
**Joaquim José  
Bueno**



Fig. 88:  
Caso 6147  
1990  
?



Fig. 89:  
Caso 09340  
1992  
**Marcos  
Máximo  
Menocchi**



Fig. 90:  
Caso 1816  
1994  
**Vânia dos  
Anjos Cruz**



Fig. 91:  
Caso 04414  
1995  
**Vânia dos  
Anjos Cruz**

## A ausência do corpo

Algumas imagens de perícia, em casos de “sangue”, mostram apenas o cenário, sem visualizar-se o cadáver. Além de questões de trajeto da vítima/criminoso e ambientação espacial do crime, a ausência do corpo acontece por motivos técnicos, como a retirada do cadáver da cena original do crime pelo IML, ou por familiares (o que é recorrente em casos de Encontro de Cadáver/Morte a Esclarecer e Suicídios) antes da chegada da equipe de perícia.

A violência da morte, no entanto, se mantém em elementos como marcas e manchas nas paredes, nos móveis, nas roupas deixadas. O sangue surge como figura metafórica/metonímica do corpo violentado: o chão frio, azulado do bar vazio manchado por um largo rastro de vermelho certamente impressiona pelo contraste das cores, pelo silêncio quebrado pelo que acontecera. A ausência gritante no sangue tem a capacidade de transportar-nos para o lugar/momento anterior, para o crime, ou para fantasias sobre o crime.

O corpo ausente é sentido também na imagem de objetos, sejam eles os instrumentos do crime propriamente, ou roupas, como já dito, e formas humanas ecoadas, por exemplo, em bonecas, num jogo poético da imagem entre a morte e o inanimado.

## Homicídio



Fig. 92:

Caso 04272

1995

**Patrícia Pereira**

Morte a Esclarecer/Encontro de Cadáver



Fig. 93:  
Caso 14026  
1990  
?

Suicídio



Fig.94:  
Caso 6361  
1990  
**Augusto Setti**

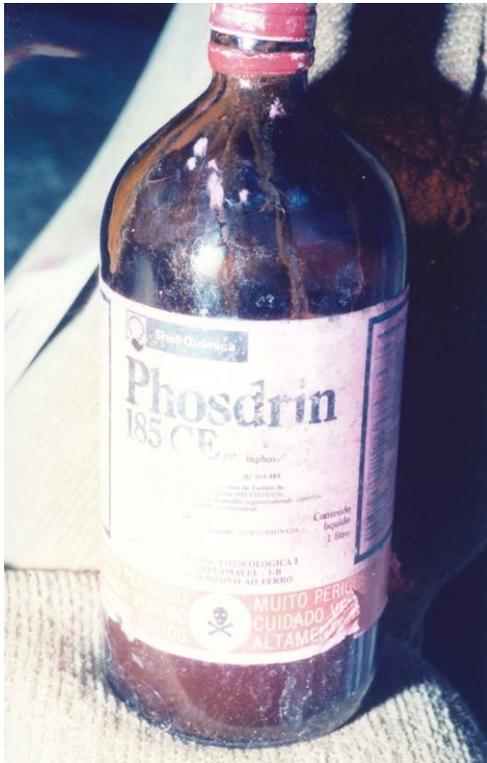


Fig.95:  
Caso 6711  
1988  
**Gregório (?)**

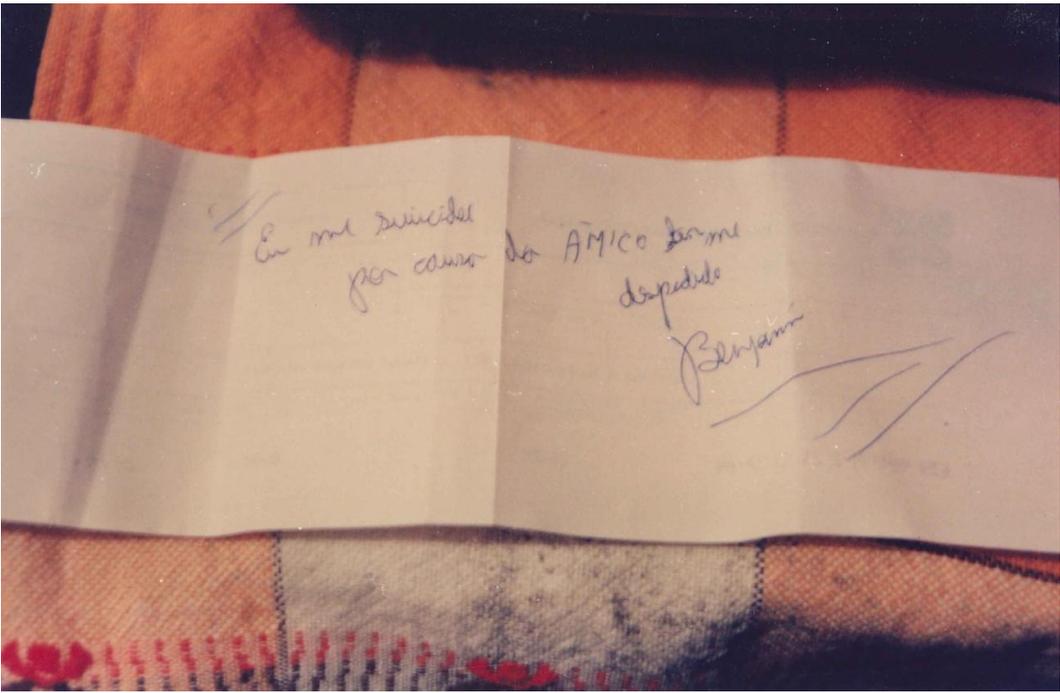


Fig.96:  
Caso 14111  
1990  
**Aralton deAguiar**

## O gesto

A imagem de perícia nos casos de “sangue” está, intrinsecamente, aliada ao ato da morte violenta, o que por si só é motivo para o impacto dessa visão. A centralidade está o tempo todo no cadáver, esteja ele presente ou não no espaço fotográfico.

Uma atenção especial parece ser dada pelo fotógrafo pericial ao gesto, a postura do cadáver: mesmo que em alguns casos haja movimentação anterior do corpo, mesmo que a cena não tenha sido totalmente preservada, a expressão da vítima impregna a imagem de dramaticidade, o que é explorado por peritos e fotógrafos, exaltando o a tentativa de defesa, o contato indesejado e o confronto físico, ou a solidão, o desespero, o silêncio e a paralisia suicida. Dor, medo, imobilidade, às vezes insinuações sensuais, eróticas, são expressas em fotografias de perícia, ideais trabalhadas no sentido da persuasão dessa única imagem, diante de sua versão visual para o crime.

A morte na modernidade pode ser pensada como uma representação que passa pelo dramático, impactante e enfático das falas literárias e visuais contemporâneas às primeiras fotografias forenses. O gesto é fator decisivo da capacidade de choque dessa imagem.

## Homicídio



Fig. 97:  
Caso 2585  
1987  
?



Fig. 98:  
Caso 6306  
1990  
**Naioyque  
Yamaoka**



Fig. 99:  
Caso 0301  
1987  
**Paulo César  
de Oliveira  
Veras**



Fig. 100:  
Caso 13948  
1990  
?

Morte a Esclarecer/Encontro de Cadáver



Fig. 101:  
Caso 8572  
1988  
**Vanderberg  
Pereira Cruz**

Suicídio



Fig. 102:  
Caso 0597  
1987  
**Aralton de  
Aguiar**



Fig. 103:

Caso 8121

1988

**Marco Antonio  
Furquim Ribeiro**



Fig. 104:  
Caso 6150  
1990  
**Eduardo de  
Azevedo  
Botter**

Fig. 105:  
Caso 6361  
1990  
**Augusto Setti**





Fig. 106:  
Caso 0181  
1991  
**César Augusto  
Gonçalves**

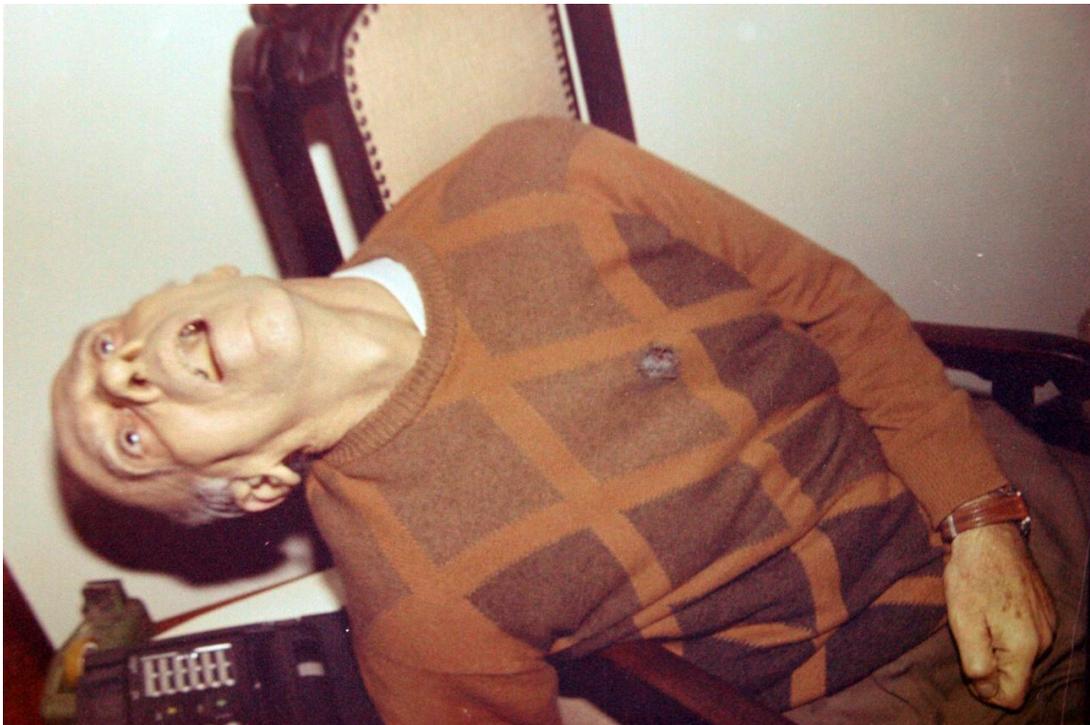


Fig. 107:  
Caso 02527  
1996  
**Cíntia da Silva  
Pedrolin Fusaro**

## O “Sono”

Estados alternados de consciência, durante o sono, a hipnose, a catalepsia, carregam a morte de um fascínio lírico: essa capacidade de oscilação entre o vivo e o inanimado foi muito trabalhado por escritores e artistas românticos e decadentistas do séc. XIX, momento de uma nova sensibilidade diante da indiferença da tradição de esquecimento dos corpos à igreja, conta Philippe Ariès em *Historia da Morte no Ocidente*.

O cristianismo livrara-se dos corpos abandonando-os à igreja, onde eram esquecidos. Foi apenas no fim do séc. XVIII que uma nova sensibilidade não mais tolerou a indiferença tradicional, e que uma devoção foi inventada, tendo sido tão popularizada e difundida na época romântica, que acreditaram-na imemorial.<sup>32</sup>

É comum, nos casos de Morte a Esclarecer/Encontro de Cadáver, e em alguns raros casos de Suicídios, a imagem do corpo, removido de onde fora encontrado originalmente, posicionado de maneira a aludir ao sono. Isso ocorre por conta da interferência de familiares ou até mesmo de policiais militares (estes são os primeiros a chegar até a cena da morte, em geral) junto à ambientação original do acontecido. A reorganização da cena tem uma clara intensão de amenizar sua intensidade, tornando-a mais familiar, próxima dos costumes e posturas funerárias tradicionais.

Os funerais típicos do ocidente cristão trazem a posição do corpo morto em identificação com o sono: sereno, com as mãos próximas ao peito/ventre, expressões suaves, relaxadas. A sensação de que o cadáver ainda poderia estar vivo, prestes a levantar é algo que os funerais norte-americanos mais contemporâneos, por exemplo, tem se preocupado em retratar através da participação de maquiadores, estilistas e médicos cirurgiões-plásticos na composição da cena do funeral/velório, relato presente em *História da Morte no Ocidente*.

Espera-se a morte deitado, conta Ariès ao falar sobre a representação da morte no Cristianismo Primitivo, legado que adentra a contemporaneidade. A “morte domada” é aquela tênue, que chega durante o sono, imperceptível.

---

<sup>32</sup> Áries, Philippe. *Historia da Morte no Ocidente*. 1977, pág. 11.

A expressão da vítima, que pese a violência do crime, algumas vezes surge em casos de homicídio surpreendentemente suave e adormecida, como se nada pudesse lhe perturbar o sono.

### Homicídio



Fig. 108:

Caso 04120

1999

**Cintia da Silva  
Pedrolin Fusaro**

Morte a Esclarecer/Encontro de Cadáver



Fig. 109:  
Caso 10573  
1989  
**César Augusto  
Gonçalves**



Fig. 110:  
Caso 7058  
1989  
**Nurenberg  
Pereira Cruz**



Fig. 111:  
Caso 1431  
2002  
**Marco Aurélio  
Chaves**

Suicídio



Fig. 112:  
Caso 6364  
1990  
?

### iii. A Autoria

O IC de São Paulo possui fotógrafos atuantes desde a década de 70. Alguns deles são servidores anteriores mesmo à instituição do concurso público para o cargo. Assim, nesses aproximados 40 anos de fotografia pericial, as imagens fotografadas são inúmeras e podem ser pensadas em “corpos de imagens” agregadas pelo conceito da autoria. No entanto, grande parte desses negativos e suas reproduções não existem mais, na medida em que esses documentos tornaram-se obsoletos diante de sua função criminal-jurídica e foram destruídos.

Conversas com os fotógrafos periciais do IC mostraram que em geral não há, dentre eles, interesse particular em preservar essas imagens, sendo inexistente, ou ao menos por eles desconhecido, algum acervo particular de imagens periciais que fosse mantido por alguém ligado a Polícia Civil, ou Científica (acervos desse tipo tem sido motivo para estudos e publicações em outros países - *Death Scenes: a Homicide Detective's Scrapbook* é um exemplo).

A noção de autoria não é comum dentre fotógrafos que produzem especificamente para fins científicos, e, ao que parece, diante da fala de fotógrafos como Edson Wailleman, atribuir sentidos autorais à imagem pericial seria, para efeitos jurídicos e policiais, como suspender seu status de neutralidade e objetividade, já que oficialmente, quem dirige as ações do fotógrafo de cena de crime é o Perito Criminal.

Ao final da escolha de negativos, alguns nomes de fotógrafos mostraram-se mais recorrentes que outros, insinuando-se como um indicativo de certos padrões de construção de imagens diferenciados e recorrentes para determinado fotógrafo em contraste a outros, com construções visuais mais comuns.

A seguir, grupos de 4 imagens estão separadas de acordo com 3 diferentes autores/fotógrafos: José Pereira de Oliveira e Paulo César de O. Veras, ambos ainda atuantes, e Cristóvão Vilalba de Almeida, este já aposentado.

**José Pereira de Oliveira**



Fig. 113:  
Caso 15263  
1988



Fig. 114:  
Caso 15255  
1988



Fig. 115:  
Caso 0027  
1987



Fig. 116:  
Caso 3158  
1989

**Paulo César de Oliveira Veras**



Fig. 117:  
Caso 2104  
1987

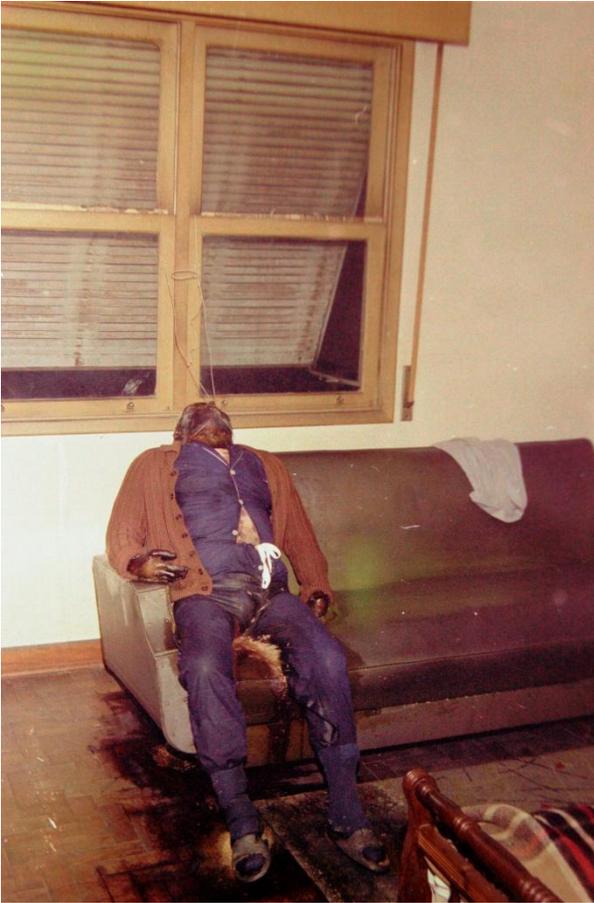


Fig. 118:  
Caso 9267  
1991



Fig. 119:  
Caso 6374  
1988



Fig. 120:  
Caso 0301  
1987

**Cristóvão Vilalba de Almeida**



Fig 121:  
Caso 02810  
1998



Fig. 122:  
Caso 14013  
1990



Fig. 122:  
Caso 08860  
1992



Fig. 123:  
Caso 6208  
1990

# III



*In a 1963 interview, Andy Warhol admitted that everything he did revolved around death. Since the first painting in his Disaster series featuring the front page of the New York Mirror from 4 June 1962 with the screamer '129 Die in Jet!', Warhol's fascination with death, and how it was reported in the media, grew to epic proportions. Death was even his spur to create his citrus-haired Marylins and urbane Jackie O portraits – he first used Marilyn Monroe's image just days after she had died from an overdose of sleeping pills, and his images of Jackie O came from the paparazzi shots of her at JFK's funeral.*

*Warhol's obsession with reported death evolved in his Disaster series, from the electric chairs taken from the press photographs he avidly collected to car crashes and suicides lifted from the newspapers. He took images of everyday people in extraordinary circumstances that had been fed to the general public by the press: an ambulance that had crashed, a woman who had jumped off a building, or a man impaled on a telegraph pole all became the subject of his art.<sup>33</sup>*



**Fig. 124:Suicide**

Andy Warhol

1963

aprox. 180x180cm

Neo Castelli Gallery

Nova Iorque

<sup>33</sup> MULLINS, Charlotte. *Death Row*. Artigo na revista *Contemporary*, Issue 36. Londres, 2005.



A fotografia de natureza científica e forense policial é concebida dentro de uma noção pragmática da experiência do violento: a documentação visual, o relato em imagens que discursa sobre um crime, é marcado pela necessidade de linearidade e clareza diante da cena, do cadáver, de vestígios que possam contribuir para a recriação objetiva e imparcial desse evento, de versões realistas e o mais próximas da realidade do crime possível.

Ideias de objetividade e neutralidade são fundamentos da ciência moderna, assim como fazem parte da própria definição mais comum e enraizada sobre os processos mecânicos de produção de imagens, noções que nos assombram com sua força de convencimento, que pese a pós-modernidade e todo seu confronto com os resquícios positivistas na cultura contemporânea. As imagens forenses seguem interpretadas por seus espectadores primeiros – juristas em especial – como pequenos pedaços do real, bem à moda de Andre Bazin (teórico do cinema Neo-Realista Italiano no pós-guerra) em seu texto sobre uma suposta “Ontologia da Imagem Fotográfica”.<sup>34</sup> Espelhamento do real, máscara mortuária, congelamento do instante em sua capacidade de acentuar as particularidades da experiência real e suspendê-la no tempo. O sentido de discurso e representação nas imagens de natureza científica e pericial, fica quase que transparente, invisível, subliminar.

Um certo distanciamento entre representação e vítima/cena/vestígio/crime, no entanto, está presente na fala de fotógrafos periciais da Polícia Científica de São Paulo quando descrevem a postura assumida em seu cotidiano de trabalho diante da morte violenta. São muito frequentes as comparações entre as sequências de imagens nos laudos da polícia científica e as histórias em quadrinhos, por exemplo, quando perguntados sobre como definiriam a representação da morte violenta nas fotografias forenses: narração, recriação, imagens sequenciais no sentido de convencer seu espectador sobre o acontecido.

A imagem forense como construção, sua vida própria para além daquilo que possa referenciar, é uma ideia que paira despercebida diante daqueles que as criam. Porque, se podem identificar seu caráter de signo, de representação, isso não parece acontecer quando essas imagens são pensadas fora do lugar para o qual foram concebidas: muitos fotógrafos periciais também posicionam-se de maneira contrária a políticas de preservação dos

---

<sup>34</sup> BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica in: O Cinema—Ensaio. 1992.

acervos de negativos ou mesmo de armazenamento indefinido de arquivos digitais visuais, na medida em que uma vez utilizadas para seu propósito policial/jurídico inicial, tornam-se, em seu ponto de vista, descartáveis (a não ser, talvez, no caso de utilização didática, como o que acontece com os laudos e imagens periciais no Museu do Crime da Academia de Polícia Civil de São Paulo, os quais são usados nas aulas ministradas aos fotógrafos e peritos ingressantes).

Fora do contexto policial e judicial, o estudo acadêmico de imagens periciais de morte violenta é validado em sua força de documento visual histórico e social do crime, das cidades, do comportamento urbano, etc. No entanto, se a intenção é a de deslocá-la para o campo de uma possível experiência sensível separada de sua referência na realidade material (para além da constatação indicial do crime e da violência) a pesquisa torna-se problemática, tanto para aqueles que as produzem como diante da própria academia (refiro-me aqui às críticas por mim encontradas em ambos os locais). Curioso é pensar como a Arte Contemporânea encontrou e pensou a possibilidade da poesia nessas imagens, em diálogo como toda uma tradição visual de representação da morte e do violento no Ocidente.

As representações da morte violenta são abundantes na História da Arte. Da mesma forma, há no curso da história da representação visual toda uma corrente de representação do corpo aberto, deformado, retorcido, em exposição de seu interior e fluidos enquanto signo do grotesco e horrível. Em sua obra História da Feiura, Umberto Eco traz uma compilação de obras e textos da História das Artes no Ocidente que elegem o horror, a deformação, o grotesco e o feio como elemento “interessante” – expressão utilizada por August W. Schlegel (1767-1845) para indicar “aquilo que tem a capacidade de nos manter em constante excitação”.<sup>35</sup> Outro texto citado por Eco, agora de Friedrich Schiller(1759-1805), fala sobre o sublime romântico como “...algo diante do qual sentimos nossos limites e ao mesmo tempo sentimos o medo de que possamos rompê-los...”<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> SCHLEGEL, August W. Citado por Umberto Eco em A História da Feiura, pág.279. 2007.

<sup>36</sup> SCHILLER, Friedrich. Citado por Umberto Eco em A História da Feiura, pág. 276. 2007.

A visão do corpo morto e violentado, interpretada pela fala do Romantismo Alemão, sem dúvida tem esse poder de questionar limites, os que dizem respeito à vida e morte, sujeito e objeto, os que nos falam sobre a pele e as entranhas, sobre nossas sensações mais primitivas, como nos lembraria a psicanálise, aquelas encobertas pelo processo civilizatório.

Ao utilizar-se de imagens periciais e jornalísticas da morte violenta durante a década de 60, Andy Warhol, de acordo com Hal Foster em seu texto sobre a pós-modernidade<sup>37</sup>, desencadeia todo um gênero de artistas que irá, nas décadas seguintes, trabalhar a imagem da morte violenta fora de seu contexto funcional, retirando-a do espaço policial, médico e jurista, no caso da fotografia forense, e da marginalidade dos tabloides sensacionalistas, no caso de imagens da mídia impressa, para apresentá-la ao público do Museu de Arte e da Galeria.

Mais do que situar essa corrente artística num quadro de desconforto social e cultural diante da proliferação da AIDS nos anos 80 e 90, ou da banalização da violência urbana pela mídia, a imagem do cadáver violentado é comentada por Foster dentro de uma linhagem marginal e maldita das representações visuais contemporâneas, a qual, de acordo com o autor, faz referência à obra de Warhol.

Como nos revela Eco em *A História da Feiura*, o interesse pela morte violenta e pelo horror da imagem do cadáver é muito anterior à situação cultural do pós-guerra. O que diferencia e especifica a corrente sugerida por Foster é justamente a utilização direta de imagens técnicas, ou a confecção de outras ao seu mesmo molde, igualando-as à imagens interpretadas como objetos artísticos, de apreciação estética.

João Francisco Duarte, em um pequeno ensaio introdutório sobre a experiência do “Belo” ou da “Beleza” no Ocidente (*O que é Beleza*, 1991), comenta a respeito de algo que denomina como “O Infigurado”: o elemento, ou um conjunto deles, que seria causador de ansiedade e incômodo no espectador, e que muitas vezes surge como abertura para uma fruição entre o olhar e esse objeto, imagem, etc, a qual transborda para além do campo pragmático, funcional. Isso o autor propõe não apenas no que se refere à obra de arte, mas

---

<sup>37</sup> FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*. 1996

também para um objeto cultural qualquer, ou mesmo diante da natureza e suas manifestações. Essa dimensão sensível que suspende o “lugar” no cotidiano pode ser pensada justamente como uma capacidade de reconhecimento da distinção entre uma realidade material comum aos seres e sua representação, seu aspecto de construção cultural, a separação entre imagem e seu referente.

Duarte se refere a aspectos formais e de superfície dos objetos ao falar sobre a “não-figuração”, esse desequilíbrio sentido diante de algumas visões na medida em que elas contrastem com uma espécie de organização visual mental padronizada em busca da harmonia e da simetria, uma referência para o “Belo” na Modernidade, pensando-a desde o Renascimento, padrão culturalmente ensinado e idealizado ao longo de nossas vidas.

A imagem técnica da morte violenta, para além de seus detalhes de superfície, pode ser pensada dentro do “Infigurado”, na medida de sua capacidade de levar-nos ao encontro de nossos limites, de nosso desequilíbrio e deformação, elementos de reconhecimento de nossas limitações e da decadência física, psíquica e moral do homem e das civilizações. Em contrapartida a um ideal metafísico de um homem/corpo uno, limpo, desprovido de imperfeições, égide de ideais modernos subliminares no cotidiano contemporâneo, a imagem do cadáver violentado, suas entranhas e fluidos expostos, incomoda por lembrar-nos sobre as feridas desse corpo que se abrem para o exterior, sobre a falha da ciência, sobre nossas próprias ruínas biológicas, sobre nossa podridão física, psíquica e moral iminentes. Muito mais ainda se essa imagem é indicial, ou seja, testemunha ação da realidade objetiva.

Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos

Numa bela manhã radiante:

Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos,

Uma carniça repugnante.

As pernas para cima, qual mulher lasciva,

A transpirar miasmas e humores,

Eis que as abria desleixada e repulsiva,

O ventre prene de licores...<sup>38</sup>

O poeta *fin-de-siecle* Charles Baudelaire lembra sua amada sobre a decadência e a morte que lhe aguarda, como na carniça encontrada por eles no caminho. Provocador, esse diálogo entre o desejo amoroso e o fascínio pelo cadáver em putrefação marcam a poética simbolista do final do séc. XIX. A experiência sensível do prazer diante da imagem que fala da própria decadência e ruína humanas, ou seja, diante do que se possa chamar de “Infigurado”, manteve-se presente nas manifestações visuais do séc.XX, como no Expressionismo, Surrealismo, nos romances e também nas novelas policiais e principalmente nas culturas populares urbanas do Cinema de Horror e de Suspense, enquanto imaginário implicitamente fantasioso, o que lhe confere certa legitimidade artística.

A Arte Abjeta do final do séc. XX, outra manifestação *fin-de-sieclé* (num sentido denotativo da expressão), encontrou na imagem forense o disforme, “a infiguração” no testemunho de um objeto confeccionado para a documentação científica: os fantasmas dos porões de Hitler, a execução em massa de judeus, ciganos e homossexuais durante a Segunda Grande Guerra é apontada por estudiosos, Julia Kristeva<sup>39</sup> entre outros intelectuais, como o principal estopim de uma cultura do “trauma” na contemporaneidade. E nisso residira a razão da busca desses artistas pela fala do “não sujeito” - enquanto oposição, negação e destruição dos discursos do sujeito soberano - em imagens de testemunho da violência.

O “abjeto” na Arte Contemporânea e seu indicial trauma pertence, mais além, a uma longa tradição visual ocidental de procura por representações do informe e do grotesco, que é também evidenciada por Kristeva em interpretações psicanalíticas sobre a necessidade de

---

<sup>38</sup> BAUDELAIRE, Charles. Uma Carniça in *As Flores do Mal*, pág..., 2005.

<sup>39</sup> KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, 1982.

visualização/materialidade para o “lugar em que todo o significado parece desmoronar” (...*the place where meaning collapses...*)<sup>40</sup>, dentre outros pensadores.

O sentido de abjeção de uma imagem técnica da morte violenta, retirada de um cotidiano metropolitano ao qual pertencemos parece ser ainda mais evidente, e por isso tenha sido tão utilizado por artistas na contemporaneidade, por sua capacidade de choque, de provocação.

Deslocadas de seu sentido funcional, as imagens de perícia policial são da ordem do abjeto e do obscuro. Fora dos laudos da polícia científica, a fotografia pericial assume a ausência de sentido ou de significado objetivos, sobre a qual nos fala Kristeva, referindo-se quase sempre, assim como no caso das imagens de sexo explícito, a lembranças de um estado de animalidade, ou de antecedência diante de estruturas e padronizações de linguagem e do pensamento linear e consciente.

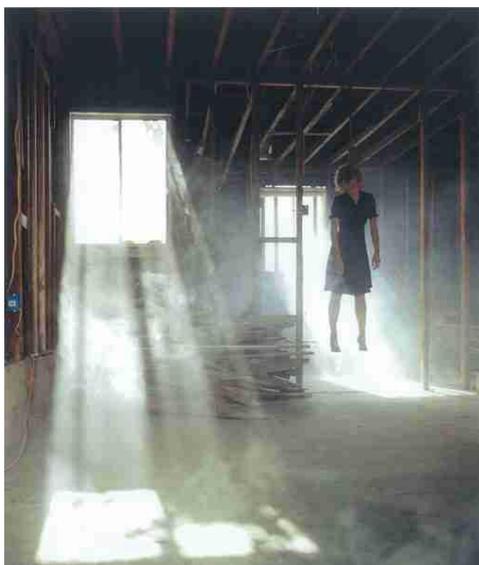
Daí então o fato de que pensá-las no aspecto de um imaginário visual da “infiguração”, da deformação, do “abjeto”, e enquanto representação e construção cultural, passível de interpretações outras que não passem estritamente pelo lugar da continuidade material e funcional do referente, ou da documentação social e histórica pareça deveras difícil para a academia. Basta verificarmos o número baixíssimo de dissertações e teses sobre o assunto da fotografia de perícia (e evidentemente nulo se nos referimos a estudos de natureza estritamente visuais), quase sempre surgindo periférica e ilustrativa em estudos de caráter histórico/sociológico/documental, ligados ao tema da criminologia ou variações sobre a marginalidade urbana. Um acessório apenas, seja qual for o enfoque. Também essa negligência é percebida a partir da reação de grande parte dos acadêmicos ao deparar-se com a visão dessas imagens e com a idéia de que possam ser lidas fora de seu contexto técnico/funcional (aqui, um relato de experiência pessoal). Mesmo diante de trabalhos como o de Melanie Pullen na série *High Fashion Crime Scenes* de 2005 (as imagens tem como referência uma pesquisa da artista pelos arquivos fotográficos da Polícia de Los Angeles, na busca por imagens de assassinatos e homicídios envolvendo modelos e membros da Indústria da Moda na cidade)<sup>41</sup>, as imagens técnicas da morte violenta

---

<sup>40</sup> Kristeva define aqui o conceito de “abjeto”. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, 1982, pág.11.

<sup>41</sup> Mais sobre a série em [www.melaniepullen.com/](http://www.melaniepullen.com/)

enquanto objeto de estudo visual são muitas vezes entendidas como veículos de sadismo e exploração sensacionalista da dor alheia, sem valor acadêmico.



**Fig. 125: Miu-Miu**

Melanie Pullen

2005

aprox. 3 x 2.5 m

*Ace Gallery*

Beverly Hills

Estudiosos do gênero policial/*noir*, na literatura e no cinema, apontam para a segunda metade do séc. XIX como momento de configuração de padrões visuais e discursivos diante do crime e da marginalidade urbana presentes em 3 segmentos que constantemente esbarram-se: a criminologia enquanto ciência, o romance/conto policial e a narrativa jornalésca policial nos tablóides populares.

A fotografia de natureza criminal é, desde seu primeiro momento, visualmente trabalhada em sintonia a imaginários literários, jornalísticos e, posteriormente, cinematográficos, num processo de troca constante (o cinema bebe na fonte da polícia científica e das manchetes de tablóides, assim como os romances policiais *noir* do começo do séc.XX, que por sua vez influenciam os padrões para ilustração e narrativa de laudos periciais, e assim por diante). Essas narrativas interessadas pelo obscuro, desconhecido, repletas de cenas de sangue, violência e horror gráfico, trazem inúmeras referências a imagens do grotesco e do “informe” na História das Artes e da Cultura Visual.



**Fig.126: *Sin City-  
Series(HQ)***

Frank Miller

1991-1992

Publicação Original: Dark  
Horse Comics

Os estudos realizados com imagens do Laboratório de Fotografia do IC em São Paulo evidenciam as fotografias periciais enquanto construções pertencentes à tradição visual de representações do “infigurado” e do “abjeto”. Esse olhar distanciado aqui presente é de fato obscuro, na medida em que desloca essas imagens de seu lugar comum, originário, do laudo e as apresenta como objeto para análises da ordem da Cultura Visual, sem contudo negar ou abstrair seu caráter de testemunho, de indicialidade: é ele quem de fato lhe confere o sentido mais marcante de sua abjeção, como já mostrado por artistas, fotógrafos das décadas de 80 e 90.

Nesse sentido, as fotografias da pesquisa são pensadas enquanto narrativas (na medida em que na perícia as imagens são, quase sempre, seqüenciais), isoladamente em gêneros (A Imagem Síntese, O Corpo Fragmentado, O Gesto, O Sono) e a partir do aspecto da autoria (enquanto conjunto de fotografias executadas por um único profissional).

Junto ao levantamento de dados históricos a respeito da fotografia forense e do fotógrafo pericial no estado de São Paulo, o estudo revela toda uma categoria visual que passa e desaparece de forma despercebida pelos centros de pesquisa nacionais (as instituições governamentais e privadas de pesquisa e arquivo para material de natureza policial, pericial e judicial – laudos, fotos, objetos – são comuns em outros países como França e EUA).

Fica aqui desde já o desejo de continuidade para o estudo de imagens dessa natureza técnica e de maior aceitação e incentivo a leituras alternativas, diferenciadas.

*The corpse, seen without God and outside of science, is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us.*<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, 1982, pág. 4.



# IV



### **Apêndice: Imagens mais...**

As fotografias a seguir foram escolhidas e digitalizadas durante os trabalhos, no entanto, devido ao grande número de arquivos do acervo, e ao tempo escasso, não foram comentadas ou pesquisadas em sua autoria no contexto da dissertação. No entanto ficam aqui reunidas e guardadas para possíveis e futuras pesquisas.

























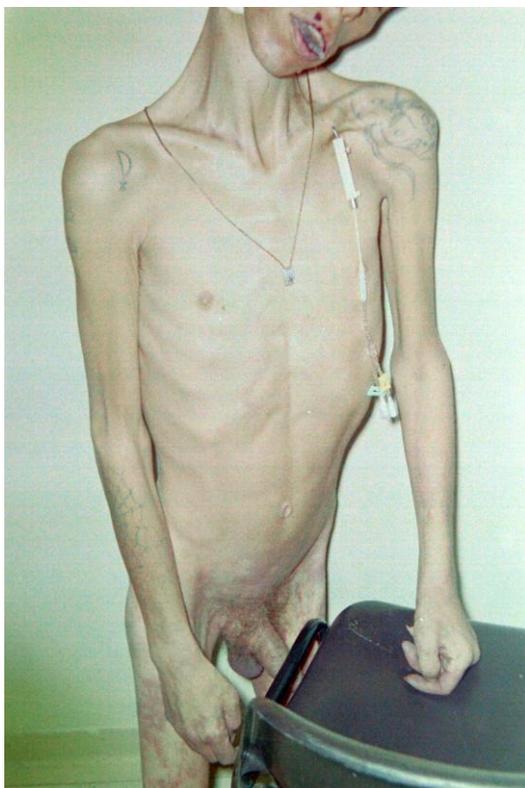


















## **Bibliografia**

- ALBUQUERQUE, Paulo de Almeida e. O Mundo Emocionante do Romance Policial. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1979.
- ALVAREZ, M. César. A Criminologia no Brasil ou Como Tratar Desigualmente os Desiguais. In: Dados – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Vol. 45, nº 4. pp. 677-704. 2002.
- ARIÉS, Philippe. A História da Morte no Ocidente. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S. A., 2003.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual. São Paulo: Pioneira, 1989.
- BANDEIRA, José Ricardo Rocha. A fotografia forense na prova pericial. Campina Grande: Revista Dataveni - artigo, ano XI, numero 99, setembro de 2007.
- BARTHES, Roland. A Câmara Clara. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994
- BAUDELAIRE, Charles. As Flores do Mal. São Paulo: M. Claret, 2005.
- BAZIN, André. Ontologia da Imagem Fotográfica *in*: O Cinema–Ensaio. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1992
- BENJAMIN, Walter. Obras escolhidas, volume III. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BLITZER, Herbert L. *Forensic Digital Imaging and Photography*. New York: Academic Press, 2002
- BOILEAU-NARCEJAC. O Romance Policial. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- BOLLOCH, Joëlle. Post-Mortem. Exemplar 112 da Coleção Photo Poche. Organização de Robert Delpire para o Centre National de la Photographie. Paris: Actes Sud, 2007.
- BRAY, Rebecca Scott. *Enduring Images and the Art of Remembering*. Sidney: *Current Issues em Criminal Justice*, Volume 18, Issue 2, novembro 2006.
- BROWN, Ron M. *The Art of Suicide*. London: Reaktion Books, 2001.
- BURN, Stanley B. *Deadly Intent, Crime and Punishment: photographs from the Burns Archive*. New York: Burns Archive Book, 2008

- CAVALLARO, Dani. *The Body. New York: Writers and Readers Comic Books*, 1997
- CLAIR, Jean. Catálogo da exibição *Crime et Châtiment – les artistes fascines par les grands criminels*. Paris: Gallimard / Musée d'Orsay, 2010.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DUARTE, João Francisco. *O que é beleza?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papyrus, 1994
- DUNN, Katherine e TEJARATCHI, Sean. *Death Scenes: a Homicide Detective's Scrapbook*. Venice: Feral House, 1996
- ECO, Umberto. *A História da Feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FOSTER, Hal. *The Return of the Real: The Avant-garde at the End of the Century*. Boston: MIT Press, 1996
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão*. Petrópolis: Editora Vozes, 1977.
- GILARDI, Ando. *Wanted! Storia, tecnica ed estetica della fotografia criminale, segnaletica e giudiziaria*. Milano: Mondadori Bruno, 2003.
- HAGEN, Charles. *Photography Review: A Careers Worth of Corpses and Severed Limbs*. *New York Times* de 20 de Outubro de 1995
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1988
- HUTHINGS, Peter. *Modern Forensics Photography and other suspects*. New York: *Cardoso School of Law. Cardoso studies in Law and Literature, Vol. 9, n.2 (autumm, 1997)*
- INTRA, Giovanni. *True Crime: forensic aesthetic on display*. Los Angeles: *After Image Vol.25*, 1998
- JANIS, Eugenia Parry (introdução). *Collection Photo Poche: Robert Delpire (direção)*. Volume 49 (Joel-Peter Witkin). Paris: Actes Sud, 2000
- KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002
- KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1982

- MEDSICKER, David R. *The Practical Methodology of Forensic Photography*. New York: CRC Press, 2000
- MULLINS, Charlotte. *Death Row*. Artigo na revista *Contemporary*, Issue 36. Londres, 2005.
- PLÍNIO o Velho. .... in *A Pintura : textos essenciais / direção geral de Jacqueline Lichtenstein; colaboração de Jean-François Groulier, Nadeije Laneyrie-Dagen e Denys Riout*. São Paulo: Ed.34, 2004.
- POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- ROBINSON, Edward M. *Crime Scene Photography*. Boston: Elsevier Inc., 2007.
- SCOTT, Charles. *Photographic Evidence*. Kansas: Vernon Law Book company, 1942.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O Local da Diferença: Ensaio sobre Memória, Arte, Literatura e Tradução*. Editora 34: São Paulo, 2005.
- SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do Trabalho Científico*. São Paulo: Cortez Editora, 2000.
- STRATEN, Roelof van. *An Introduction to Iconography*. Berkshire: Gordon and Breach Science Publishers, 1994.
- TISSERON, Serge. *El Misterio de la Cámara Lúcida. Fotografía e Inconsciente*, Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2000.
- WITKIN, Joel -Peter. *Harm's Way: lust and madness, murder e mayhem*. Santa-fé: Twelve Trees, 1994.
- WOLLHEIM, Richard. *A Arte e seus Objetos*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

### **Referências na Web:**

- ARTNET: [www.artnet.com](http://www.artnet.com), acessada em 03/2009.
- BELTING, Hans. Por uma Antropologia da Imagem. Revista *Concinnitas* ano 6 vol 1 número 8, julho de 2005: [www.concinnitas.uerj.br](http://www.concinnitas.uerj.br) , acessado em 10/2010.
- BRADY, Michael. *Art, Mere Things and Truth Requirements*. *Eyesite*, 2003. Artigo no website do artista: <http://www.unc.edu/~jbrady/index.html>, acessado em 12/2008.
- BURNS ARCHIVE: [www.burnsarchive.com](http://www.burnsarchive.com), acessado em 10/2010.

HAGEN, Charles. *Photography Review: a Career's Worth of Corpses and Severed Limbs*. New York Times, edição de 20 de Outubro de 1995: [www.query.nytimes.com](http://www.query.nytimes.com), acessado em 01/2010.

Itaú Cultural: [www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br), acessado em 09/2010.

MATTOS, Cláudia Valadão de. Hal Foster e o debate sobre o pós-modernismo: uma introdução à tradição do texto “O Retorno do Real”. Revista Concinnitas ano 6 vol 1 número 8, julho de 2005: [www.concinnitas.uerj.br](http://www.concinnitas.uerj.br), acessado em 10/2010.

Polícia Científica de São Paulo: <http://www.policiacientifica.sp.gov.br/>, acessado em 12/2008.

PULLEN, Melanie: <http://www.melaniepullen.com/>, acessado em 10/2008.

SCHWENGER, Peter. *Corpsing the Image. Artigo. Critical Inquiry*, Vol. 26, No. 3. p.395-413. 2000: [www.jstor.org/view/00931896/ap040/03/04a00020](http://www.jstor.org/view/00931896/ap040/03/04a00020), acessado em 10/2008.

WITKIN, Joel-Peter. Entrevista a Michael Sand publicada pelo *World Art* 1/96 e postada no *Zone Zero*. 1996: [www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault.html](http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/witkin/jpwdefault.html), acessado em 10/2008.

*Bradshaw Foundation*: <http://www.bradshawfoundation.com/>, acessado em 10/2008.