

EPÍLOGO DE UM CRIME: UM CORPO SEM POSE

Epilogue of a Crime: a body without a pose

Epílogo de un crimen: un cuerpo sin pose



Eliana Monteiro¹

Resumo

O artigo reúne reflexões a partir da análise de fotografia publicada na primeira página do jornal *O Globo* em fevereiro de 2009. A imagem registra a cena de uma mãe fotografando o assassino da filha no Departamento da Polícia Civil do Rio de Janeiro. As questões se voltam para as lentes dos dispositivos (do fotógrafo e do celular da mãe da vítima), para os olhares dos personagens que compõem a cena, e para quem a contempla. O principal suporte teórico está em G. Didi-Huberman.

Palavras-chave: fotojornalismo, olhares, imagem, dispositivo, sentidos.

Abstract

The article brings together reflections based on the analysis of a photograph published on the front page of the newspaper *O Globo* in February 2009. The image records the scene of a mother photographing her daughter's murderer at the Civil Police Department of Rio de Janeiro. The questions turn to the lens of the devices (the photographer's and the victim's mother's cell phone), to the looks of the characters that make up the scene, and to those who contemplate it. The main theoretical support is in G. Didi-Huberman.

Keywords: photojournalism, looks, image, device, senses.

Resumen

El artículo reúne reflexiones basadas en el análisis de una fotografía publicada en la portada del diario *O Globo* en febrero de 2009. La imagen registra la escena de una madre fotografiando al asesino de su hija en la Policía Civil de Río de Janeiro. Las preguntas se dirigen al lente de los dispositivos (el celular del fotógrafo y de la madre de la víctima), a las miradas de los personajes que componen la escena y a quienes la contemplan. El principal soporte teórico está en G. Didi-Huberman.

Palabras clave: fotoperiodismo, miradas, imagen, dispositivo, sentidos.

¹ Doutora pela ECO - Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: elianamonteiro55@gmail.com – Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-3572-694X>

“A própria imagem deve ser ainda a única possibilidade de guardar o sofrimento”
Jean-Luc Godard

Ao tomar como reflexão uma passagem de Ulisses, de James Joyce, Georges Didi-Huberman propõe uma leitura, no mínimo instigante, das palavras do personagem Stephan Dedalus, que diz, ao se referir à mãe já falecida, que ao ver o mar vê nele o olhar de sua mãe agonizante que o olha. A estas palavras Huberman acrescenta: “*o que vemos só vale – só vive- em nossos olhos pelo que nos olha*”. (Didi-Huberman, 1998, p.29)

Essas falas nos servem como referências para a formulação de algumas questões que se configuram ao contemplarmos a foto (FIG. 1), publicada no Jornal O Globo em fevereiro de 2009. Nela, vê-se uma mãe diante do assassino da filha².



Figura 1 – Foto e legenda publicadas no Jornal O Globo (fevereiro de 2009)

² O crime ocorreu em 16 de dezembro de 2009 no Parque da Cidade, no bairro da Gávea, Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

A imagem no fotojornalismo é regida, e o leitor pode constatar isso diariamente, por uma repetição estética, isto é, as fotos exibidas cotidianamente nas diversas mídias são entre si semelhantes, são imagens clichês que trazem nelas um lugar comum, um olhar habitual, repetição do convencional.

A foto que analisamos neste artigo, ao contrário, rompe com a repetição tão comum neste processo serial de produção. Na nossa imagem – o motivo natural que a originou estava na apresentação do assassino da jovem atleta, pela Polícia Civil, a imprensa - a aparição da mãe da vítima na cena, rompe com esta normalidade narrativa.

O criminoso localizado e detido pela Polícia Civil dois meses após cometer o crime é, em fevereiro de 2009, apresentado à imprensa. Francisco Itamar Nonato Pedrosa de 41 anos estuprou e matou em dezembro do ano anterior a remadora do Clube do Flamengo Priscila da Silva Souza de 26 anos.

A imagem de Dona Hilka fotografando o assassino da filha ganhou na diagramação do jornal um lugar de destaque. A foto mede 16x11cm e foi centralizada na primeira página do periódico seguida da legenda, *Hilka Maria usa um celular para fotografar o assassino de sua filha, Francisco Itamar Nonato Pedrosa*. A leitura da legenda ao identificar dona Hilka remete o olhar do leitor diretamente para a mãe e com uma força muito maior o insere no drama: a presença de uma mãe frente ao assassino da filha. Para a mãe, este encontro possivelmente a remete a um vazio que a olha e, que naquele instante, a afeta. Tal qual Stephan Dedalus, o personagem de Joyce que diz que, ao ver o mar vê nele o olhar de sua mãe agonizante, que o olha.

Na foto Dona Hilka está com o braço esticado e empunha com uma das mãos o aparelho celular em direção ao assassino. Mais acima se vê uma janela e, continuamente a ela, encontra-se um relógio afixado na parede, nele os ponteiros marcam 11h40 da manhã, o instante do *click*. Existe entre Dona Hilka, que se encontra sentada, e o criminoso em pé uma distância, um vazio delimitado pela parede branca da sala. Por traz do algoz, também em pé, vê-se a figura de mulher que parece ser uma policial - devido a vestimenta que traz semelhanças a um uniforme - atrás dela, também afixado à parede um cartaz com o brasão da instituição policial onde se pode ler: Polícia Civil.

A cena capturada por Gabriel de Paiva nos traz a questão sempre presente em fotografias, o instante, o instantâneo. Philippe Dubois nos lembra que com o aperfeiçoamento das emulsões (substâncias usadas para revelar fotografias), que se tornaram cada vez mais rápidas, faz emergir o instantâneo

a foto *detém* o movimento, detém o movimento *de uma vez*, se é possível dizê-lo, e as vezes com uma acuidade que supera de longe os limiares de nossa percepção. Em outras palavras, o instantâneo só nos restitui um único instante do movimento, imobilizado, na maioria das vezes capturado no apogeu de seu percurso (Dubois, 1993, pp. 181-182)

Nestes termos, o instante registrado por Paiva captura a tensão da cena, o apogeu de seu percurso, o momento em que a mãe se defronta com o assassino de sua filha.

Há muitas maneiras de se falar sobre esta foto, uma delas está na multiplicidade de olhares que a permeia: o olhar do repórter fotográfico para a cena, da Dona Hilka ao olhar a lente do telefone celular ao capturar a imagem do assassino, o olhar do criminoso e, por fim, o olhar do leitor do jornal. A foto, portanto, provoca na sua relação entre esses elementos, sentidos e percepções múltiplas e perturbadoras.

Um Breve Interstício no Fotojornalismo

A foto em questão revela principalmente o olhar singular de seu autor. Gabriel de Paiva com seu enquadramento expande o fato jornalístico que é centrado na apresentação à imprensa do assassino da atleta. A foto não pretende unicamente identificar o criminoso, mas vai além: traz aos olhos do leitor a tensão da cena: a mãe diante do assassino da filha, entre eles apenas o longo vazio da parede da sala.

Dubois reúne algumas declarações de fotógrafos cujo processo fotográfico é fonte, por vezes, de fascínio e por outras, de angústia. Diane Arbus como exemplo diz: “Algo que me impressionou muito cedo foi o fato de que você não coloca numa fotografia o que vai sair nela. Ou vice-versa, o que nela sai jamais é o que você nela colocou”. (Dubois, 1993, p.92)

A fotografia, portanto, não traz somente o que é fotografado pelo olho do fotógrafo, mas “seus desvarios e inquietações”, há nela impurezas, afetos que abalam “a própria relação da imagem com o(s) objeto(s) fotografado(s)”. A foto por nós analisada traz

esses elementos material e imaterial da imagem. Deve-se observar também que ao se contemplar uma fotografia supõe-se que há uma história intrínseca aquele recorte fotográfico, isto é, há um tempo anterior ao instante do *click*, um durante e um depois que se desenrola após o “ato fotográfico”. Logo, pode-se considerar que em uma fotografia estão contidos (embora, invisíveis aos olhos do contemplador) seus vínculos históricos temporais. Deste modo, a imagem fotográfica apesar de ser um recorte espacial no tempo expressa um trajeto narrativo sequencial. Ou seja, trata-se de uma manifestação não de ruptura da história a qual ela representa, mas, ao contrário, a fotografia remete sua existência e sentido a uma rede narrativa: do antes, do durante e do depois de sua captura. Neste caso, a fotografia emana o direito da existência da sua história, ao fixar imagens que em alguns casos são eternas: diante da mãe o assassino da filha.

Vejamos a fotografia de Paiva sob o ponto de vista de suas temporalidades e a partir dos olhos de quem a contempla. Ao olhar uma foto *vive-se* suas sequências temporais (presente, passado e futuro do acontecido), neste sentido, a imagem fotográfica retém de certo modo a fonte do tempo, isto é, “o que constitui o passado funde-se sem ruptura com o presente, assim como este se funde com o futuro” (Elias, N. 1998, p.66). Dubois pensa a questão temporal na fotografia a partir da noção de corte, diz ele:

A imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto aparece dessa maneira, no sentido forte, como uma fatia, uma fatia única e singular de espaço-tempo, literalmente *cortada ao vivo*. (...), pequena comoção de aqui- agora, furtada de um duplo infinito (Dubois, 1993, p.161)

O corte de Paiva evidencia essas temporalidades. Por um lado, a imagem transporta quem a olha ao passado, a uma memória, ao crime (relato contido na matéria jornalística), por outro, emerge o tempo presente (o corte “ao vivo”), ao recriar com seus elementos (Dona Hilka fotografando o assassino da filha), o trágico do acontecido e suas revelações. Logo a fotografia contém nela além da sua própria existência uma rede narrativa constituída no tempo.

Dona Hilka, o Criminoso e a Imagem

Por que Dona Hilka fotografa o assassino da filha? Talvez ela pretendesse aprisionar, capturar o criminoso através da foto. Em diferentes culturas a máquina fotográfica é vista como um aparelho que rouba a alma das pessoas. Por exemplo entre os índios canelas as câmeras (fotográfica, de cinema e vídeo), são aparelhos de captar o *carom*³.

Lembremos que o assassino só foi detido dois meses após cometer o crime. Logo, havia por parte de Dona Hilka uma espera e, possivelmente uma impaciência temporal na sua captura. Dubois ao pensar a fotografia em termos temporais evoca o mito de Orfeu que, “quando volta dos infernos, Orfeu que não aguenta mais, volta-se para a sua Eurídice, a vê e, na fração de segundo em que seu olhar a reconhece e capta, de uma só vez ela desmaia” e conclui Dubois, “toda foto, logo que é feita envia para sempre seu objeto ao reino das Trevas. *Morto por ter sido visto*”. (Dubois, 1993, p.90). Desse modo, ao fotografar o assassino da filha, Dona Hilka parece repetir com a ação, não somente a sentença do mito de Orfeu, isto é, enviar para sempre Francisco Itamar Nonato Pedrosa ao reino das trevas, mas também de aprisionar o seu *carom*.

A foto de Paiva deve ser vista sob o signo da duplicidade visual, isto é, há nela duas imagens: a primeira é evidente, nós a conhecemos, a foto publicada no Jornal, a segunda, remete a imagem capturada por Dona Hilka, esta nos escapa, há ali, uma imagem a qual não nos é permitido ver. No entanto ela existiu, mas a nós não é revelada.

Por outro lado, ela se faz presente porque o objeto fotografado encontra-se na cena (o criminoso), e é ele, o foco da lente do aparelho celular usado por Dona Hilka. É preciso observar também que, a foto de Paiva cria com estes elementos (Dona Hilka, o aparelho celular e o assassino), e suas relações, um jogo entre imagens (a capturada por ele, e a imagem capturada pela lente do celular de Dona Hilka), onde uma se insere na outra. Neste jogo, o visível (a foto publicada no jornal) e o invisível (a foto tirada por dona Hilka), se conectam contaminando toda a fotografia de Paiva.

³ *Carom* é o nome que os índios canelas apaniecras do Maranhão dão às imagens e às vozes das pessoas-e das coisas. Ver MACHADO, Arlindo. Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1993 (artigo) Máquinas de Aprisionar o Carom (p.235).

Sendo assim, a imagem revelada, e a não revelada na fotografia implica, não em uma, mas, em duas “visões”: a que esta fora (revelada), e a que esta dentro (a não revelada capturada pelo aparelho celular). Nesse sentido, a foto de Paiva é marcada por dois cliques (o dele, e da dona Hilka), que apesar de suas diferentes intencionalidades trazem um significado em comum: o inelutável, o que não pode ser evitado, o que não pode ser impedido, aquilo que é fatal.

Podemos retomar Didi-Huberman ao afirmar que, o que vemos só vale - só vive -*em nossos olhos pelo que nos olha*, e o que nos olha é uma “imagem traumática”.

O trauma é precisamente o que suspende a linguagem e bloqueia a significação (...). As fotografias propriamente traumáticas são raras, porque, em fotografia, o trauma é inteiramente tributário da certeza que a cena realmente teve lugar, era necessário que o fotógrafo estivesse lá (...). A fotografia traumática é aquela que nada há a dizer (Barthes, 1969, p.313)

A noção de imagem traumática descrita por Barthes é capaz de acolher nela, o horror do instante. Logo, diz ainda o autor, poderia se imaginar para este tipo de imagem uma espécie de lei onde: “quanto mais o trauma é direto, tanto mais difícil é a conotação; ou ainda: o efeito “mitológico” de uma fotografia é inversamente proporcional a seu efeito traumático”. (Barthes, 1969, p.313)

Régis Michel (2007, p.231) vai se aproximar de Barthes ao delinear a Imagem Trauma, como uma imagem que traz “*Quoi de plus réel (...) revele sa vraie*”.⁴ Não há neste tipo de imagem nenhuma possibilidade de fuga, são imagens que rompem com a dicotomia daquilo que lhes é exterior (a aberração do crime cometido), e do que lhes é interior (os elementos perturbadores, a mãe da vítima diante do criminoso).

A fotografia de Paiva, portanto, transporta aquele, que a contempla, ao trágico: diante dos nossos olhos o inexorável nele, *nada há a fazer nem a dizer*.

⁴ Michel Régis faz a afirmativa ao analisar o vídeo *Sacha and Mum* (imagem de uma mãe que agride a filha) do inglês Gillian Wering de 1996.

Para onde olha o criminoso?

A foto de Paiva pertence a uma vivência jornalística (como dissemos anteriormente), comum neste tipo de ocorrência: o criminoso é detido e a imprensa é oficialmente “convidada” pela Polícia a fotografá-lo. Paiva ao fotografar o criminoso desliza sua lente sobre outros elementos da cena de tal modo, que rompe com a imagem-informação e como consequência evoca nela, outros discursos. Assim, inicialmente o elemento central da foto - o criminoso - ganha na imagem outra condição de visibilidade.

Como se vê, há na fotografia uma distância espacial entre os elementos fotografados, esta distância se configura pelo ângulo aberto, o corte definido por Paiva no instante do *click* à esquerda, em primeiro plano, Dona Hilka com o celular, na extrema direita, mais ao fundo, o criminoso, e entre os dois, uma longa parede onde se vê afixado, o relógio.

Philippe Dubois (Dubois, 1993, pp.177-178) ao falar do corte espacial na fotografia lembra que ao contrário do espaço *pictural* (um espaço fornecido de antemão, uma superfície sobre a qual o pintor a preenche de signos), o espaço fotográfico não é determinado, não é construído logo, “é um espaço que deve ser capturado, um levantamento no mundo, uma subtração que opera *em blocó*”. Nele, observa Dubois o fotógrafo não se dispõe a preencher uma superfície vazia como a de uma tela em branco que está ali diante do pintor, ao contrário, o gesto do fotógrafo “consiste antes, em subtrair de uma vez todo um espaço `pleno` já cheio, de um contínuo”.

Neste caso, a questão do espaço fotográfico não é “*colocar dentro, mas, arrancar tudo de uma vez*”. Para Dubois, cada objetivo do fotógrafo, cada tomada é uma machadada (no sentido restrito a golpe de machado), que retém um plano do real e exclui aquilo que está fora do espaço fotográfico, o fora-de-campo. O espaço fotográfico é, portanto, “talhado de uma vez (...), tudo acontece por inteiro, de uma só vez. Em sua condição de princípio, esse é de fato o golpe do corte”.

O “golpe do corte” de Paiva rompe com a estética de uma imagem que busca unicamente a identificação de um indivíduo, no caso específico, identificar para o público/leitor do jornal o assassino da atleta. A tomada da imagem perde, portanto, sua principal referência no contexto do acontecimento: a de divulgar meramente a identidade do criminoso. Deste modo, Paiva ao reter um plano do real e misturar seus elementos da cena (a mãe da vítima e o assassino) anuncia na foto não apenas a prisão de Francisco Itamar Nonato Pedrosa, mas, introduz na imagem uma alteridade espacial que abala aqueles que a olham.

Para onde olha o criminoso? Muito embora existam duas lentes voltadas para ele (a do celular de Dona Hilka e a do fotógrafo), Francisco Itamar Nonato Pedrosa impõe aos dois dispositivos um olhar fora deles, distante, tanto de um, quanto do outro. Há neste olhar um tipo de indiferença, um olhar que se ausenta do todo da cena. O mesmo não ocorre com Dona Hilka, ao fixar a lente na figura do criminoso volta-se para ela o vazio que a olha (a ausência da filha) e, que naquele instante, a afeta.

Aos olhos do contemplador da foto, há também um vazio, um vazio de olhares: Nenhuma das figuras fotografadas olha para a lente das máquinas que as fotografa. A imagem capturada por Paiva fecha-se nela mesma.

Olhar para quem não nos olha

Na fotografia, e assim foi instituído desde seu início, o olhar do fotografado deve estar direcionado para a lente da câmera, mesmo, como observa Dubois (Dubois, 1993, p.183), quando não se está exatamente no eixo ótico do aparelho, ele é frontal, o *cara a cara* se configura entre o fotógrafo e o seu modelo diante do dispositivo.⁵

Ainda no fim do século XIX e início do sec.XX nos lembra Tom Gunning, quando sistemas de identificação criminal foram adotados a fotografia passa a ser usada tanto como meio de identificação, quanto como meio de reunir evidências do crime. É ainda nesta época que surgem na relação, criminosos e dispositivos, alguns problemas.

Os criminosos que posavam para a polícia para esses retratos distorciam suas expressões faciais na esperança de impedir a identificação das fotografias. As baixas velocidades de exposição do início da fotografia tornaram possível esse equivalente indolor da autodesfiguração (...). (Gunning, 2004, p.44)

Na atualidade algumas dessas questões persistem ao se capturar imagens dos criminosos (sejam na fotografia ou nas imagens em movimento exibidas pela televisão ou através das câmeras de vigilância). Diariamente se pode observar nas mídias de massa alguns

⁵ Ao contrário das narrativas ficcionais do cinema, nela os personagens têm por norma não olhar para a lente da câmera. “O olhar para a câmera invisível (no cinema) é, portanto, condição de existência da própria imagem” e romper com este universo fechado da ficção, nos lembra Dubois, é marcar a presença do operador, isto é, do próprio cinema. A ficção tradicional se constitui justamente no apagamento do dispositivo.

tipos habilidosos que para não serem identificados na imagem capturada pelos dispositivos usam, como disfarce, máscaras, bonés ou capacetes, objetos que têm unicamente como finalidade impedir a identificação destes transgressores.

No caso específico da fotografia analisada, Francisco Itamar Nonato Pedrosa, muito embora não use nenhum destes objetos subverte a fixação da sua imagem de identificação ao desviar o seu olhar dos dispositivos que estão diante dele. Assim, o criminoso “arruína” a sua imagem ao esquivar os olhos das lentes.

Como vimos, na fotografia de Paiva nenhum dos olhares se dirige a lente de sua máquina: o olhar do criminoso se associa ao infinito enquanto o da Dona Hilka fixa-se na lente do celular. Estes olhares e/ou não-olhares só ganham sentido entre si ao se ler a legenda da foto que diz: “*Hilka Maria usa um celular para fotografar o assassino de sua filha, Francisco Itamar Nonato Pedrosa*”. Nos anos 60 Roland Barthes relaciona a fotografia jornalística a uma mensagem, e o canal de expressão “o próprio jornal”, há neles conexões. O centro seria a fotografia e os entornos os textos (tais como título, legenda etc.) se comunicam inexoravelmente. O texto-legenda enfatiza a cena, estabelece junções e sentidos: Dona Hilka é a mãe da jovem assassinada, diante dela o assassino da filha, e entre os dois os aparelhos, o celular e a máquina fotográfica de Paiva.

Insistimos, porém, que apesar da existência dos dois dispositivos, há na fotografia a ausência de olhares. O criminoso não olha nem para um, nem para o outro. Dona Hilka fixa seu olhar na lente do aparelho celular, ação que impede que o leitor/contemplador da imagem possa ver seus olhos, mas não o impede de ver para onde e para quem eles olham. Diante desta imagem onde nenhum dos personagens dirige seu olhar para a lente da câmera, faz com que ocorra uma inquietação naquele que contempla a foto (o leitor). Mas, por que o vazio de olhares inquieta aqueles que olham a fotografia? Uma das possibilidades estaria na ausência do “jogo” fotográfico que se estabelece em grande parte, entre os olhares do contemplador da imagem e dos personagens fotografados na cena. Assim, ao que parece, a ausência de olhares entre os elementos envolvidos na cena e fora dela instaura um vazio: ninguém olha para ninguém, porque ninguém olha para as lentes.

Mas, o que se esconde se faz revelar aos olhos do leitor do jornal é algo “que não se pode deixar de ver, algo que passa através dos olhos como uma mão que passaria através de uma grade” (Joyce, 1966, p.29). O drama da mãe nos olha.

Bibliografia:

Barthes,R.(1969) A mensagem Fotográfica. *In:* Lima Costa (org) *Teoria da Cultura de Massa*. Saga.

Barthes,R.(1982) *L` Obvie et l`Obtus*. Seuil.

Charney,L e Schwartz,V.R.(2004) (Org.) *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Cosac & Naif.

Didi-Huberman,G.(1998) *O que Vemos e o que nos Olha*. Ed. 34.

Dubois,P.(1993) *O Ato Fotográfico*.Papyrus.

Gunning,T.(2004) O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema *in O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Cosac & Naif.

Joyce,J.(1966). *Ulisses*,Civilização Brasileira.

Machado,A.(1993) *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*.Editora Universidade de São Paulo.

Michel,R.(2007) *L`oeil – écran ou La nouvelle image*. Du Casino Luxembourg.