

6.

Da Rejeição Total à Atração Fatal: O Estranho Caso do Retrato Judiciário ('Mugshot') nos Setores da Ciência, da Filosofia e da Arte.

Leonor Sá

Museu de Polícia Judiciária / IHC – FCSH / CECC - UCP

Resumo: As formas como a ciência, a filosofia e a arte lidam há quase duzentos anos com o retrato judiciário com fins de identificação criminal (ou 'mugshot', designação de origem americana hoje vulgarmente adotada a nível global) são muitas vezes paradoxais e/ou profundamente emocionais e extremadas, variando da rejeição total ou absoluto esquecimento até ao fascínio e atração quase fatais. Este artigo começará por identificar e brevemente analisar retrospectivamente as principais abordagens da ciência (especialmente a antropologia, a criminologia e a medicina) ao retrato judiciário desde o seu advento na segunda metade do século XIX, focando em simultâneo a evolução dos contextos históricos, políticos e sociais dessa abordagem até à contemporaneidade. Essa evolução contextualizada é também utilizada no texto como ponto de partida para sumariamente analisar o (papel do) retrato judiciário no segundo setor abordado, ou seja, em termos filosóficos e como instrumento biopolítico de poder, no período em questão.

Abstract: From Total Rejection to Fatal Attraction: The Strange Case of Mugshots in Science, Philosophy and Art. The ways science, philosophy and art have dealt for almost two hundred years with 'mugshots' (American designation nowadays globally used for judiciary portraits with criminal identification purposes) are often paradoxical and/or deeply emotional and extreme, ranging from total rejection or absolute oblivion to strong fascination and almost fatal attraction. This paper starts by retrospectively identifying and shortly analysing the main approaches of science to mugshots (especially anthropology, criminology and medicine) since their advent in the second half of the 19th century, simultaneously focusing on the evolution of the historical, political and social contexts of this approach until contemporary times. The referred evolution is then used to approach the second scrutinized sector, i. e. analysing (the role of) mugshots in philosophical terms and as bio-political instruments of power in the same period.

Por último, o presente artigo enfatizará o modo como o tema do retrato judiciário acabou por fascinar grandes artistas plásticos do século XX e XXI, reforçando-se a sua divulgação e popularidade planetárias através da explosão mediática dos séc. XX-XXI, nomeadamente da TV e das redes sociais.

Palavras-chave: Retrato judiciário/'mugshot', rejeição/atração, contexto científico/político/filosófico, arte contemporânea, *media*,

Finally yet importantly, the article emphasizes the way the 'mugshots theme' eventually fascinated major artists in the 20th and 21st centuries and how its dissemination and popularity exponentially grew through the 20th and 21st century media explosion, namely TV and social networks.

Keywords: Mugshot, rejection/attraction; scientific/political/philosophical context, contemporary art, *media*.

INTRODUÇÃO

A polícia começou a fotografar criminosos com fins de identificação criminal, no ocidente, logo desde os anos 40 do séc. XIX, ou seja, praticamente após a proclamação da invenção da fotografia em 1839. Também desde o advento desta nova tecnologia de representação existiu um precoce reconhecimento público do seu potencial para fins de identificação judiciária. Mas foi só a partir de 1871 e da revolta da Comuna de Paris – por motivos políticos, portanto - que uma polícia começou a fotografar com caráter *sistemático* todos os delinquentes detidos, para fins de identificação judiciária e criminal. O advento do retrato judiciário não teve, porém, apenas motivações e abrangências de cariz utilitário e político; ao contrário, insere-se também noutros contextos, nomeadamente de cariz científico, político-filosófico e artístico, como focaremos de seguida, por esta mesma ordem.

1. Sabemos que, aquando da sua invenção, a fotografia foi saudada como um instrumento inédito e privilegiado para a observação científica. Tal significa que, embora tenha havido no séc. XIX um grande debate sobre a dicotomia da fotografia como arte ou como tecnologia, paradoxalmente o seu “poder de atestação” não foi verdadeiramente questionado, e as questões da sua “objetividade mecânica” ou “exatidão automática” não foram equacionadas. O mundo positivista séc. XIX acreditava no progresso e na evolução humana, com base no conhecimento permitido pela observação e pela verificação consideradas objetivas, e a fotografia surgia assim como uma importante nova ferramenta científica que tornava possível a visualização ‘exata’ e extensiva, e conseqüentemente a criação de registos e classificações taxonómicas passíveis de estudo sistemático (Daston & Galison, 2010)

É, pois, neste contexto, que se enquadram os primeiros retratos fotográficos judiciários, incluindo o modelo criado por Bertillon de frente/perfil, padronizado num contexto antropométrico, modelo que surge assim não como um caso isolado, mas acompanhado de exemplos fotográficos aproximados, em áreas muito diversas das ciências humanas. De facto, Bertillon não foi o primeiro a utilizar o referido modelo fotográfico, como veremos, apesar de nos nossos dias ser muitas vezes referido como o seu ‘inventor’.

Com efeito, na época em causa, a nova ferramenta fotográfica, o reconhecimento do “Outro” e de “outras” culturas num mundo cada vez mais conhecido e explorado, algumas interpretações das teorias de Darwin e uma forte preocupação com o controlo social, acabaram



Imagem 1. Alphonse Bertillon fotografado segundo o seu próprio modelo judiciário em 1892.

por orientar-se numa direção específica, concentrando-se “no estudo e no registo fotográfico dos corpos “dos tipos humanos” diversificados¹ e sobretudo divergentes do que era considerado coincidente com a ‘normalidade’², numa série de “catálogos visuais humanos” (Didi Huberman) de raças, distúrbios psiquiátricos e categorias criminais, com o objetivo de conhecer - e também coagir e controlar - os elementos considerados ‘diferentes’ e potencialmente ameaçadores da ordem instituída.” (Sá, 2018: 49) Nesta sequência, na segunda metade do séc. XIX o retrato fotográfico (frequentemente enquadrado numa lógica antropométrica) começa a ser utilizado como uma ferramenta ‘objetiva’ não só pelo aparelho judiciário com fins de identificação criminal, mas também por diferentes áreas científicas – nomeadamente as novas ciências humanas - antropologia, criminologia, psicologia, sociologia, - e também a medicina (sobretudo a psiquiatria) no estudo dos múltiplos “tipos humanos”, mostrando um especial interesse pelas ‘raças’, pelos grupos considerados desviantes, degenerados ou, de um modo geral, ‘inferiores’.

1. A perceção fotográfica do “Outro” na segunda metade do séc. XIX e primeira metade do séc. XX focou-se também nas populações do próprio continente europeu. Ver exemplos da Alemanha e do Reino Unido em Edwards 1994: 55-61.

2. Este conceito de ‘normalidade’ tem a ver com os estudos estatísticos aplicados pela primeira vez às ciências sociais pelo positivista matemático e sociólogo belga Adolphe Quetelet (1796-1874).

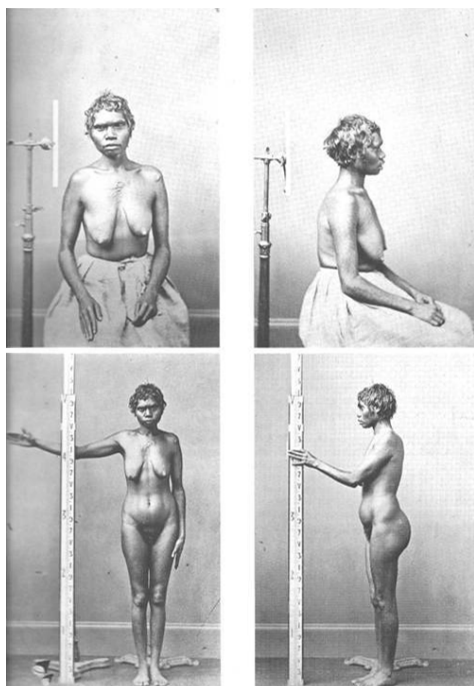


Imagem 2. Aborígene australiana fotografada c. 1870. Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland 1892.

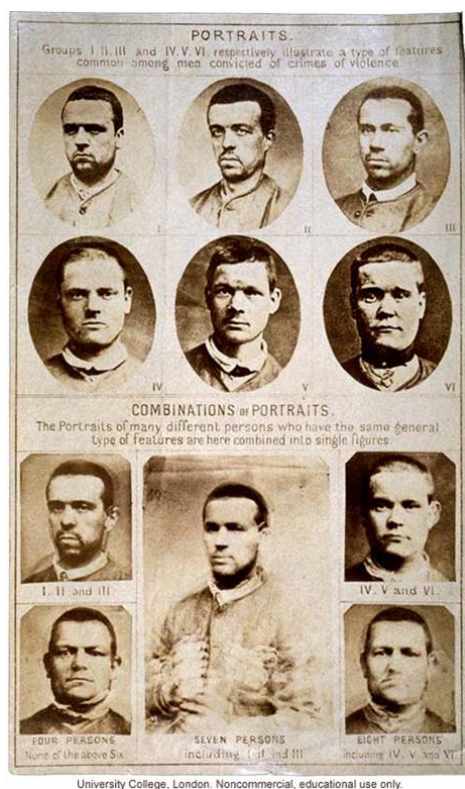


Imagem 3. Fotografias compostas' de criminosos ingleses, por Francis Galton.

Neste contexto também será de mencionar aqui a 'fotografia composta' criada por Francis Galton, fundador do Eugenismo e muito influenciado pelas teorias da "seleção natural" do seu primo Charles Darwin, teorias que ele tentou adaptar à esfera da civilização humana. A 'fotografia composta' sobrepunha várias imagens de tipos específicos de pessoas – começando com criminosos e passando depois a outros segmentos da população, sobretudo grupos então considerados de algum modo (socialmente) inferiores, como doentes mentais, tuberculosos, membros de uma mesma 'raça', etc. – pretendendo apresentar numa só imagem os traços fisionómicos comuns do conjunto fotografado, como prova fotográfica 'verdadeira' do 'tipo' específico do grupo de indivíduos em questão. Segundo Galton, a 'fotografia composta' (depois utilizada por muitos outros autores) constituía uma ferramenta absolutamente determinante para o estudo científico das várias tipologias humanas.

A finalizar este primeiro ponto dedicado a um resumidíssimo enquadramento técnico-científico do retrato judiciário, refirmamos que o que aqui esboçamos nos parágrafos anteriores se revelará também especialmente adequado para o entendimento do contexto filosófico-político do mesmo retrato como instrumento de poder, a diversos níveis, como veremos de seguida.

2. Em primeiro lugar, torna-se útil compreender o retrato judiciário como parte integrante, no mundo ocidental (e também em Portugal: Sá 2018;

2022), de um vasto contexto de esforços e novos mecanismos criados para a melhoria e crescente formalização da organização administrativa e do controlo social dos novos Estados-nação herdeiros do Iluminismo. Estes esforços procuravam fazer frente aos novos confrontos e desafios que se lhes colocavam, nomeadamente a explosão demográfica urbana, a crescente industrialização e mobilidade populacional, a emergência de uma burguesia dominante, convulsões sociais, e problemas de segurança e criminalidade que se haviam agudizado na segunda metade do século XVIII e durante o século XIX.

Assim, na segunda metade do séc. XIX o retrato judiciário é considerado um instrumento técnico visual ímpar e inédito de observação e vigilância crescente da população potencialmente problemática, nomeadamente os criminosos. Nesse sentido – sobretudo no que concerne ao modelo frente/perfil de Bertillon – podemos considerá-lo um instrumento ‘panótico’ (Sá, 2018), na aceção lata que Foucault lhe conferiu, constituindo uma apurada ‘tecnologia política do corpo’ inédita, ao serviço de uma ‘Biopolítica’³ que tenta exercer controlo sobre as populações do modo à época mais avançado e tecnologicamente eficaz. No mesmo sentido, torna-se particularmente visível a ligação direta do retrato judiciário ao poder repressivo que o institui, regulariza e elabora, assim como o seu carácter ‘disciplinar’ e de ‘tecnologia do poder’. (Foucault 1991 e 1991b).

Em *The Burden of Representation* (1988) – e também a partir de Foucault - John Tagg leva esta ideia ainda mais longe, traçando um detalhado paralelo entre a história da fotografia e a história do poder capitalista (e da polícia) ou, melhor dizendo, atribuindo à fotografia um papel de absoluto destaque na construção do poder e controlo social capitalistas.

Neste contexto, cabe referir que muitos detidos tentaram, por todas as vias ao seu alcance, fugir à câmara e evitar ser fotografados judiciariamente. É sobretudo no Reino Unido que encontramos várias referências a casos de detidos que tiveram de ser subjugados através da força ou da astúcia para serem fotografados em contexto judiciário (Jay, 1991: 107-109). Também em Portugal encontramos alguns destes casos, sendo porventura o mais rocambolesco e curioso o que envolve Joshua Benoliel e Aquilino Ribeiro, narrado pelo último em *Um Escritor confessa-se:*

3. A primeira referência de Foucault à ‘biopolítica’ surge no seu texto “Society must be defended” (Foucault 2003: 243). A obra intitulada *The Birth of Biopolitics* (Foucault 2010), paradoxal e assumidamente, não aborda o conceito. É no final do 1º volume de *The History of Sexuality* que Foucault sumariza como, no limiar da era moderna, o poder do Estado transforma a política em biopolítica. (Foucault 1978: 133-159).

«Na Rua de S. José, dei conta que uma tipóia avançava para nós a toda a velocidade, estacava de súbito e saltava com as máquinas às costas um homem que toda a gente conhecia, o Joshua Benoliel. Era o fotógrafo da Corte e dos Ministros, dos crimes e das festas, da paz e da guerra, o fotógrafo universal que aparecia em toda a parte, evidentemente para me fotografar. Joshua Benoliel, fotógrafo beduíno, tanto tira a D. Manuel como tira a Bernardino. Lá metia a máquina à cara, lá estudava a imagem na lente refletora, mas antes de lhe dar tempo a disparar, erguia eu o braço a esconder a cara. Recuou mais dois passos, três passos, insistiu... Eu então apresentei-lhe umas tão peremptórias e rasgadas armas de S. Francisco que, como o raio da morte, o puseram knock-out.

Ao cruzar com ele, vi-lhe nos lábios, que eram maliciosos, um sorriso de admiração e ao mesmo tempo de apreço. E querem saber: mais tarde, tendo ocasião de me sentar muitas vezes à mesma mesa com Benoliel, reconheci que não só não levou a mal, mas celebrava o lance pelo que tivera de imprevisto e frenético da parte do homem codilhado que não se conforma com ser objeto de exibição para basbaques nem cobiça entrar na posteridade pela porta do cavalo. E Benoliel ficou meu amigo até à morte.

Para mim foi providencial aquele gesto, impedindo a autoridade de todo e qualquer processo de identificação quando mais tarde teve empenho em fazê-lo» (Ribeiro, 2016: 193).

Este e outros casos ajudam-nos a compreender como a obrigatoriedade do retrato judiciário e a subjugação do corpo do detido contribuíram para uma das suas denominações mais radicais, por parte de Susana Regener, que o designa por “retrato repressivo”. (Regener 1999: 186)

Com efeito, “a partir dos primeiros retratos judiciários e sobretudo a partir do ‘retrato métrico’ de Bertillon, o corpo dos criminosos, que no séc. XIX deixara de ser o alvo final da justiça mediante sanções corporais, volta a estar na sua mira, desta feita como um meio – ‘o’ primeiro meio técnico eficaz de identificação criminal em massa da história”, se considerado em conjunto com a antropometria. A justiça passa assim a utilizar “mecanismos já não fisicamente violentos direcionados para o corpo, mas processos fotográficos, antropométricos e, por fim, de captação de impressões digitais - que implicam uma nova ‘tecnologia política do corpo’, sem abdicarem, no entanto, do domínio e da subjugação desse mesmo corpo.” (Sá, 2018: 65)

Assim, constatamos que o retrato fotográfico judiciário ‘aprisiona’ a imagem do delinquente ou marginal, permite o seu exame visual sistemático minucioso, e o coloca num campo de vigilância permanente, argumentos que Susan Sontag utiliza ao longo da sua obra *On Photography* para defender a tese de que a fotografia, mesmo no geral, equivale a uma apropriação e a uma agressão. (Sontag, 1979: 4-5; 14;)

A percepção do retrato judiciário como algo de indelevelmente estigmatizante e socialmente infamante, porém, é algo que surge logo com o seu advento, em numerosos testemunhos escritos, nomeadamente da imprensa europeia do séc. XIX - incluindo Portugal. Nesses textos a fotografia criminal é explicitamente repudiada, considerada intolerável e equiparada à marca de ferro (nessa época recentemente extinta) (About & Denis 2010: 42-44; 83; Sá, 2018: 98-100).

Esta atitude de não aceitação deste tipo de registo fotográfico acabou por ter, nalguns países anglo-saxónicos, consequências e repercussões em domínios porventura inesperados. Assim, a polémica sobre a obrigatoriedade de retratos no bilhete de identidade que surgiu em vários países já na década de trinta do séc. XX - tendo como argumentos a favor a eficácia contra a criminalidade e imigração ilegal, e como argumentos contra o facto de se considerar um método vexatório que transformaria todos os cidadãos em suspeitos – acabou por levar países como o Reino Unido e os EUA a não adotarem o Bilhete de Identidade, situação que se mantém até aos nossos dias (About & Denis, 2010: 92).

Torna-se também muito provável que a carga de infâmia transmitida pelos retratos judiciários - conotados com o crime comum e as atividades repressivas quotidianas da polícia e do aparelho judiciário - esteja na origem da completa omissão a que a fotografia criminal foi votada, até aos anos 80 do séc. XX, na maioria das histórias da fotografia e dos estudos fotográficos. Alan Sekula foi o primeiro a reconhecer explicitamente este significativo 'lapso':

«It is quite extraordinary that histories of photography have been written thus fare with little more than passing reference to their work [Alphonse Bertillon e Francis Galton]. I suspect that this has something to do with a certain bourgeois scholarly discretion concerning the *dirty work*⁴ of modernization, especially when the status of photography as a fine art is at stake. It is even more extraordinary that histories of social documentary photography have been written without taking the police into account. Here the issue is the maintenance of a certain liberal humanist myth of the wholly benign origins of socially concerned photography» (Sekula 1986: 56).

Como veremos de seguida, porém, a fronteira entre a infâmia do retrato policial – ou seja, toda a conotação altamente negativa dos 'sujos' bas-fonds criminais a que está associado - e a fama, é, por vezes, débil e fácil de transpor.

4. Itálico nosso.

De facto, já no final do séc. XIX a passagem do extremo negativo ao extremo positivo, no que concerne aos criminosos, é amplamente destacada pelo médico e psicólogo britânico Havelock Ellis na sua obra *The Criminal*, publicada em 1890. Nas conclusões desta obra, Ellis detém-se extensivamente na forma positiva como vários elementos ligados aos criminosos haviam sido largamente mitificados na cultura popular desde a antiguidade: das sete páginas de conclusões, quatro são inteiramente dedicadas à listagem de dezenas de exemplos de mitificações positivas referentes sobretudo à Europa central do séc. XIX. Mencionando entre as suas fontes a publicação alemã, datada de 1888, Ellis acaba por concluir: “The criminal has always been the hero, almost the saint, of the uncultured.” (Ellis 1890: 283)

Esta mitificação tradicional e popular de criminosos focada por Havelock Ellis, aliada p. ex. a comportamentos comemorativos dos criminosos nos séculos XVIII e XIX mencionados por Foucault (Foucault 1991b: 229-231) constituirão certamente uma das razões que poderão explicar a origem da receção ambígua e por vezes glamorosa dos retratos judiciais que focaremos de seguida.

Como vimos, o retrato judicial está inserido numa lógica de poder que implica uma objetificação e uma sujeição do fotografado pelo poder instituído, mas, significativa e simultaneamente, confere também, por vezes, um enorme poder de visibilidade ao fotografado, de certo modo subvertendo a anterior relação de estatutos e poderes.

Exemplos explícitos dessa subversão indutora de atração pública não são, em absoluto, difíceis de encontrar, nomeadamente na época por nós até aqui focada. Além de vários casos de criminosos com foto central na primeira página de jornais portugueses (Sá, 2018) - numa época em que os jornais apenas ostentavam uma única imagem - lembremos p. ex. o caso de um fotógrafo britânico que em 1870 publica uma carta no jornal *The Photographic News* explicando um modo que encontrou de ganhar bom dinheiro: como profissional chamado a fotografar criminosos, elabora mais um ou dois negativos daqueles “mais famosos”, regista depois os seus direitos autorais e, finalmente, vende em grande número e com grande sucesso essas imagens “on the love of the horrible in the public mind”. (*Apud* Jay, 1991: 110)

5. O modelo de jornal em Portugal manteve-se o mesmo de 1870 a 1890, com quatro páginas, duas de texto e duas de anúncios, com uma única ilustração central na 1ª página (Ramos, 1994: 50)

Nesta linha, surgem em França e também em Portugal, na viragem do século XIX para o XX, uma série de publicações sobre “Criminosos célebres” exibindo retratos dos criminosos acompanhadas das suas biografias⁶.

Este tipo de forte e ambígua atração voyeurista não é, porém, em absoluto, exclusiva dos retratos judiciários do séc. XIX: pelo contrário, tudo indica que aumentou exponencialmente nos séculos XX e XXI, desenvolvendo-se como resultado de uma contaminação e de uma “remediação” (Bolter & Grusin, 2000) crescente na explosão mediática dos séculos XX e XXI: num primeiro momento o glamour cinematográfico de Hollywood (onde os ‘Wanted posters’ dos ‘Westerns’ e dos filmes de gangsters incluem e/ou competem com as simples ‘mugshots’), depois a televisão a vários níveis (com cada vez mais séries, programas e shows policiais, e por fim mesmo canais exclusivamente dedicados à Investigação criminal) – e finalmente a propagação máxima e planetária da internet e das redes sociais.

Apresentaremos aqui apenas um exemplo desta propagação nas redes sociais que demonstra de modo particularmente ilustrativo não só a continuação, como a ampliação do fenómeno da receção por vezes profundamente ambivalente de imagens de criminosos:



Imagem 4. Mugshot de Jeremy Meeks divulgada no Facebook pela polícia de Stockton, Califórnia, em 2014

6. Em França referimo-nos sobretudo a *Les criminels célèbres*, de Th Labourieu, publicado em Paris em 1885 e, em Portugal, à *Galeria de criminosos célebres em Portugal – História da criminologia contemporânea*, 1896-1908.

Trata-se da publicação, a 18 de junho de 2014, na página oficial de facebook do departamento policial local de Stockten, Califórnia, da ‘mugshot’ de um americano preso por posse ilegal de armas, de nome Jeremy Meeks – com consequências inéditas e inesperadas. (De facto, até muito recentemente – e ao contrário do que acontece na Europa, onde as restrições de divulgação da imagem e/ou dados judiciais de criminosos são cada vez mais restritivos, - nos EUA as ‘mugshots’ eram divulgadas sem quaisquer restrições, incluindo, como vimos, as redes sociais⁷). O retrato do até então anónimo Jeremy Meeks tornou-se quase instantaneamente viral, gerando dezenas de milhar de comentários exuberantemente apreciativos da beleza física e do ‘sex appeal’ do retratado. Rapidamente surgiu p. ex. a hashtag ‘#hotfelon’, provocando uma reação em cadeia a nível mundial (os órgãos de comunicação social de todo o mundo também lhe dedicaram artigos, incluindo o The New York Times) que acabou por propiciar ao delinquente em questão uma fama planetária e o início de uma carreira de modelo de alta moda e também de ator, logo após uma curta estadia na prisão. (Christie’s, 2018)

3. Também na arte contemporânea o fenómeno do retrato judiciário foi alvo de grande interesse e deixou as suas marcas indeléveis, como veremos de seguida nos três casos que se seguem, respetivamente relativos a Duchamp, Andy Warhol e Ai Weiwei.

No formato clássico do ‘Wanted Poster’, Marcel Duchamp representa-se a si próprio a partir do modelo do retrato judiciário frente/perfil criado pelo seu conterrâneo Alphonse Bertillon, parodiando o género do retrato artístico e simultaneamente o procedimento judicial de divulgação infamante, numa espécie de “ostensivo anti-retrato” (Brilliant 2002: 174). Trata-se de uma linha típica de Duchamp: uma “adoção da mascarada para



Imagem 5. Marcel Duchamp, Wanted: \$2,000 Reward, litografia 1961, replica de original de 1923 presumivelmente destruído

7. Muito recentemente, alguns Estados dos EUA introduziram finalmente algumas restrições legais a esta prática cf: McNamara & Bayard (2014)

desafiar” e subverter de um modo satírico as convenções da época (West 2004: 206), a partir de objetos já existentes. Também o jogo entre o ‘falso’ e o ‘verdadeiro’ tem aqui um papel importante: embora sejam ‘falsos’ a utilização da ‘moldura retórica’ do ‘Wanted poster’ e os nomes inscritos no texto da sua legenda, todos têm conotações que remetem para referências ‘verdadeiras’⁸. O todo pretende assim perturbar o modo de pensar instituído, as suas categorias taxonómicas clássicas e os seus valores, relativizando a carga moralizante estabelecida.



Imagem 6. Andy Warhol, 13 Most Wanted Men, 1964, World's Fair 1964

O conjunto de retratos judiciários que aqui vemos e que constituía a obra *13 Most Wanted Men*, de Andy Warhol, foi criada para a ‘World's Fair’ de 1964 em Nova Iorque, tendo sido depois ‘censurada’ (pintada por cima com tinta de alumínio) devido a controvérsias não totalmente esclarecidas. Inserindo-se no contexto da Pop Art de Warhol - com a celebração do

8. Rose Sélavy’ p. ex., é um trocadilho francês com ‘Eros, c’est la vie’ e designa uma personagem fictícia feminina personificada por Duchamp numa série de fotografias que Man Ray lhe tirou, vestido de mulher. (West 2004: 206). Sobre as conotações dos restantes nomes usados nesta obra por Duchamp, ver Brilliant, 2002: 173.

retrato, da exploração das imagens dos media, do consumo e da celebridade de personagens famosas que este artista retratou de modo icónico (Marilyn Monroe, Elvis Presley, Judith Garland, Jackie Onassis, etc) – também os retratados das ‘mugshots’ se associam à noção de tragédia e celebridade. Porém, enquanto no caso das referidas celebridades o observador imediatamente reconhece de quem se trata – no presente caso é a ‘moldura retórica’ do retrato judiciário que é imediatamente identificada e que leva ao reconhecimento também imediato dos retratados como criminosos, que assim se tornam celebridades. Paralelamente, enquanto nos casos das aludidas celebridades Warhol sente por vezes a necessidade de replicar imagens da mesma personagem lado a lado, num significativo jogo de repetição, em *13 Most Wanted Men* a repetição frente/perfil já existe originalmente e Warhol limita-se a juntar imagens de outros criminosos: aqui é a condição de criminoso que confere notoriedade, e já não a identidade e a repetidamente exaltada celebridade do indivíduo retratado.

De resto, a escolha da celebridade como tema recorrente por parte de Warhol não é de todo neutra, mas voluntária e assumida, e nesse âmbito aponta para um novo facto importante, nomeadamente no que concerne às imagens de criminosos em questão: é que na segunda metade do séc. XX a fama se tornou por vezes autónoma (podendo existir independentemente dos habituais atributos do poder: classe, estatuto, autoridade) e confere ela própria poder, invertendo a ordem dos fatores até então existente: “The fame of the sitter has become a new kind of authority”. (West 2004: 93).

Por outro lado, pode também identificar-se nesta obra um forte fio homoerótico que a percorre. *13 Most Wanted Men* constrói um ‘contra modelo’ de poder visual no qual um tipo fora da lei social (o criminoso) é observado – e desejado – por outro (o artista homossexual) (Meyer 2002). Corroborando esta ideia está o facto de alguns meses após a conclusão do presente trabalho, Warhol ter produzido um filme chamado *Thirteen Most Beautiful Boys*, continuando a explorar o tema e tornando-o mais explícito.

Demonstrando como foi significativa a evolução das mentalidades nos últimos cinquenta anos, *13 Most Wanted Men* foi reexibida muito recentemente, de 27 de setembro 2014 a 4 de janeiro 2015, no Museu Andy Warhol, também em Nova Iorque, a pouca distância do primeiro local ‘censurado’.

A exposição de Ai Weiwei que aqui focamos realizou-se em 2014-2015 na antiga prisão de Alcatraz. Esta localização torna-se, como se depreende facilmente, uma importante componente

da própria exposição, dada a enorme carga simbólica desta infame/famosa prisão desativada, que constitui atualmente uma atração turística que atrai anualmente milhares de visitantes. Trata-se aqui de uma instalação de peças de LEGO formando retratos 'pixelizados' de 175 presos políticos recentes de todo o mundo (p. ex. Nelson Mandela e Edward Snowden). Também aqui os valores socialmente instituídos são postos em causa, assim como o eixo fama/infâmia atribuído aos criminosos se torna de certo modo indestrinçável, pois Ai Weiwei, ele próprio ex-presos político (famoso), escolhe uma prisão de delito comum para expor retratos de detidos por vários regimes políticos opressores, a nível global. O facto de os retratos serem compostos por elementos de Lego – um jogo infantil com o qual tudo se constrói e desconstrói com enorme facilidade – denuncia a relatividade dos 'constructos' de valores social e politicamente instituídos e/ou impostos (e por vezes sacralizados) nas várias regiões do globo.



Imagem 7. Ai Weiwei, @Large: Trace, Politic prisoners' portraits made in LEGO, 2014

CONCLUSÃO

Não pretendendo aqui naturalmente dar explicações definitivas sobre o fenómeno extremamente complexo de atração extremada e ambivalente que a fotografia criminal tem provado exercer ao longo de quase dois séculos nas três áreas aqui analisadas, poderemos pelo menos adicionar mais alguns dados aos que aqui já foram referidos que poderão ajudar essa compreensão, a saber:

Em primeiro lugar, os retratos judiciários, apesar da sua imensa carga negativa e estigmatizante, sempre foram considerados como uma importante ferramenta anticrime que, na sua origem, era vista como possuindo uma importante componente e conotação científicas – e positivas.

Em segundo lugar, as chamadas ‘mugshots’ permitem ao observador uma proximidade voyeurista e um contacto visual do ilícito, sem o risco de um contacto físico direto com esse mesmo ilícito normalmente perigoso.

Além disso, este tipo de imagens permite-nos um visionamento e um ingresso legal, livre e aparentemente direto ao submundo do crime, normalmente interdito e inacessível – e por isso misterioso e alvo apetecível de aguda curiosidade.

Finalmente, estas fotografias policiais facultam a possibilidade de espreitar algo considerado vergonhoso, sem estar sujeito a qualquer admoestação.

Nesta sequência, poderemos concluir que “esta redução metonímica - que retira o elemento “risco” da emoção original, mantendo a ilusão de sua integridade e da capacidade de provocar *frisson* - desperta muitas vezes uma atração fatal no observador e não será provavelmente alheia ao imenso apelo e atração que este tipo de imagem exerce sobre o comum dos mortais.” (Sá, 2018: 75)

À laia de conclusão, citemos um artigo do New York Times significativamente intitulado “Our Love Affair with the Mugshot”, datado de 19 de julho de 2014:

«From the iconic images of Butch Cassidy (...) to the gangster mug shots in 1920s and '30s pulp magazines, from the introduction of the F.B.I.'s most wanted posters in 1950 to today's click-bait online mug shot slide shows, we have always sought the chance to gaze at accused criminals. » (Abbott, 2014)

REFERÊNCIAS

- Abbott, Megan (2014, 19 de julho). Our Love Affair with the Mugshot. *The New York Times*. Disponível em <https://www.nytimes.com/2014/07/20/opinion/sunday/why-we-cant-resist-mug-shots.html>
- About, Ilse, e Denis, Vincent (2010). *Histoire de l'identification des personnes*. Paris: La Découverte
- Bertillon, Alphonse (1890). *La photographie judiciaire*. Paris: Gauthier-Villars. edição facsimile.
- Bertillon, Alphonse (1893). *Identification anthropométrique; instructions signa- létiques*. Paris: Melun
- Bolter, Jay D., e Grusin, Richard (2000). *Remediation – Understanding New Media*. Cambridge Massachussets and London: MIT Press
- Brilliant, Richard (2002). *Portraiture*. London: Reaktion Books
- Christie's (2018). Warhol's Most Wanted, disponível em <https://www.christies.com/features/Warhols-Most-Wanted-9057-3.aspx>
- Daston, Lorraine, e Galison, Peter (2010). *Objectivity*. New York: Zone Books
- Didi-Huberman, Georges (2003). *Invention of Hysteria – Charcot and the Photographic Iconography of the Sâlpêtrière*. Cambridge, Massachussets, London: The MIT Press
- Edwards, Elizabeth (1994). (ed.). *Anthropology & Photography 1860-1920*. New Haven and London: Yale University Press and The Royal Anthropological Institute
- Ellis, Havelock (1890). *The Criminal*. New York: Scribner & Welford
- Foucault, Michel, (1991a). "Politics and the Study of Discourse". Burchell, Graham, e outros, *The Foucault Effect*. Exeter: Harvester Wheatsheaf, 53-72.
- Foucault, Michel (2003). "Society must be defended", *Lectures at the Collège de France 1975-1976*. Fontana, Penguin, 239-264.
- Foucault, Michel, (2010). Senellart, Michel, (ed.). *The Birth of Biopolitics, Lectures at the Collège de France 1978-79*. Hampshire and New York: Palgrave Macmillan
- Foucault, Michel (1978). *The History of Sexuality, vol. I, An Introduction*. New York: Random.
- Foucault, Michel, (1991b). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes
- Galeria de Criminosos Célebres em Portugal. *História da criminologia contemporânea sob o ponto de vista descritivo e científico, (1896 - 1908)*. 7 volumes, Lisboa: Tipografia Palhares

- Hamilton, Peter, e Hargreaves, Roger (2001). *The Beautiful and the Damned, the Creation of Identity in Nineteenth Century Photography*. Hampshire, Burlington and London: Lund Humphries and The National Portrait Gallery.
- Jay, Bill (1991). *Cyanide & Spirits. An Inside-out View of early Photography*. München: Nazraeli Press.
- Labourieu, Th. (1885). *Les criminels célèbres*. Paris: Jules Rouff
- McNamara, Elizabeth & Bayard, Samuel (2014). *The Right to be forgotten or not exposed*, disponível em <https://www.dwt.com/blogs/media-law-monitor/2014/11/the-right-to-be-forgotten-or-not-exposed>
- Meyer, Richard (2002). *Outlaw Representation: Censorship & Homosexuality in Twentieth-century American Art*. Oxford University Press.
- Phéline, Christian (1985). “L’image accusatrice”. *Les Cahiers de la Photographie* 17. Lasclèdes, Brax, ACCP e Laplume.
- Ramos, Rui (1994). *História de Portugal. A Segunda Fundação (1890-1926)*. Mattoso, José, (direc.). vol.VI, Círculo de Leitores
- Regener, Susana (1999). *Fotografische Erfassung: zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Ribeiro, Aquilino (2016). *Um escritor confessa-se*. Lisboa: Bertrand Editora.
- Sá, Leonor (2018) *Infâmia e fama: o mistério dos primeiros retratos fotográficos judiciais em Portugal 1869-1895*. Lisboa: Edições 70
- Sá, Leonor (2022). *Polícias, ladrões e outras revelações: Arquivo Histórico Fotográfico do Museu de Polícia Judiciária 1912-1945*. Lisboa: INCM
- Sekula, Allan (1986). ‘The Body and the Archive’. *October*, 39, MIT Press, 3-64.
- Sontag, Susan (1979). *On Photography*. London: Penguin
- Tagg, John (1988). *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- West, Shearer (2004). *Portraiture. Oxford History of Art*. Oxford and New York: Oxford University Press