



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS (UFG)
FACULDADE DE ARTES VISUAIS (FAV)
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL (PPGACV)

MARINA MUNIZ MENDES

SOB O VÉU DE TULE: latências e metamorfoses na fotografia post mortem

Goiânia
2024

Processo: 23070.007834/2024-01
Documento: 4827824



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Marina Muniz Mendes

3. Título do trabalho

“SOB O VÉU DE TULE: latências e metamorfoses na fotografia post mortem”

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);
- novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por Marina Muniz Mendes, Discente, em 16/09/2024, às 11:39, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior, em 16/09/2024, às 14:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 4827824 e o código CRC FE021BDB.

MARINA MUNIZ MENDES

SOB O VÉU DE TULE: latências e metamorfoses na fotografia post mortem

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais, da Universidade Federal de Goiás, como requisito para obtenção do título de Doutora em Arte e Cultura Visual.

Área de concentração: Artes, Cultura e Visualidades.

Linha de pesquisa: Imagem, Cultura e Produção Artística.

Orientação: Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus.

Goiânia

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Mendes, Marina Muniz
SOB O VÉU DE TULE: [manuscrito] : latências e metamorfoses na fotografia post mortem / Marina Muniz Mendes. - 2024.
218 f.

Orientador: Prof. Samuel José Gilbert de Jesus.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, Goiânia, 2024.
Bibliografia. Apêndice.
Inclui lista de figuras.

1. Imagem latente. 2. Metamorfose. 3. Morte. 4. Retrato. 5. Thule.
I. de Jesus, Samuel José Gilbert, orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE ARTES VISUAIS

ATA DE DEFESA DE TESE

Ata Nº **02/2024** da sessão de Defesa de Tese de **Marina Muniz Mendes** que confere o título de **Doutora** em Arte e Cultura Visual, na área de concentração em Artes, Cultura e Visualidades.

Aos vinte e dois dias do mês de março de dois mil e vinte e quatro, a partir da(s) **quatorze horas**, por vídeo conferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “**SOB O VÉU DE TULE: latências e metamorfoses na fotografia post mortem**”. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor **Samuel José Gilbert De Jesus (FAV/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Ana Lúcia Oliveira Vilela (FH/UFG)**, membro titular externo; Professor Doutor **Guilherme Ghisoni da Silva (FAFIL/UFG)**, membro titular externo; Professora Doutora **Ana Lúcia Beck (FAV/UFG)**, membro titular interno; Professor Doutor **João Dantas dos Anjos Neto (FIC/UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese tendo sido a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor **Samuel José Gilbert De Jesus**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e dois dias do mês de março de dois mil e vinte e quatro.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Samuel Jose Gilbert De Jesus, Professor do Magistério Superior**, em 28/08/2024, às 16:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Guilherme Ghisoni Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 29/08/2024, às 12:47, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joao Dantas Dos Anjos Neto, Professor do Magistério Superior**, em 29/08/2024, às 23:55, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Oliveira Vilela, Professor do Magistério Superior**, em 02/09/2024, às 12:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Lucia Beck, Professora do Magistério Superior**, em 03/09/2024, às 11:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4674437** e o código CRC **262C0B4B**.

Referência: Processo nº 23070.007834/2024-01

SEI nº 4674437

RESUMO

Esta tese apresenta como temática central o retrato post mortem. Desenvolve o tema por meio de três eixos norteadores: morte, metamorfose e fotografia. Investiga processos de construção de sentidos centrados nas imagens e visualidades artísticas articulados com a cultura. Cria articulações a partir da história pessoal da autora com o gênero da fotografia post mortem, iniciando pela fotografia da avó sendo velada; passando por ensaio fotográfico sobre animais mortos e metamorfoseados realizado em viagens; até chegar no livro *Ultima Thule*, do fotógrafo dinamarquês, Henrik Saxgren; no trajeto coloca em diálogo fotografias de acervos diversos, agrupando recortes de diversos períodos históricos e artistas. São empregadas pesquisas bibliográfica e documental. O exame dos dados é baseado na análise de conteúdo. O método é o da pesquisa qualitativa orientada à compreensão. A justificativa da tese é que na busca por compreender a vida, é importante considerar a morte. O objetivo da pesquisa é interpretativo. Elabora uma narrativa poética e autoral. Desenvolve uma escrita criativa. Fundamenta-se em autores das artes, das ciências humanas e sociais aplicadas, em poemas e na literatura, inclusive ficcional. A estratégia narrativa da tese vale-se de conexões morfológicas, semânticas e sociais da língua. Amarra imagens-imagens, imagens-palavras, palavras-imagens, palavras-palavras. Costura as análises a partir de metáforas, imagens latentes e imaginação. Convoca verbetes da entomologia, apoiada em analogias com o universo vocabular referente aos insetos e analogias com as diversas fases da metamorfose. Associações e contrastes também promovem associações imagéticas entre obras. É uma pesquisa com imagens, as quais estruturam a perspectiva metodológica, não servindo apenas para fins ilustrativos. Dedicar-se ao colecionismo e à curadoria com propósito científico. Inspira-se no Atlas Mnemosyne do historiador de arte alemão, Aby Warburg (1866-1929). Cria uma exposição fotográfica conduzida por quatro linhas de força: post mortem cômico; máscaras mortuárias e monstruosas; paisagens remotas; e corpos metamorfoseados de animais. Considera a vida, suas transformações, reproduções e sobrevivências. Entende que na busca por compreender a vida, é preciso considerar a morte.

Palavras-chave: Fotografia post mortem. Imagem latente. Metamorfose. Morte. Retrato. Thule.

ABSTRACT

This thesis presents the post-mortem portrait as its central theme. It develops the theme through three guiding axes: death, metamorphosis and photography. It investigates processes of construction of meaning centered on artistic images and visualities articulated with culture. It creates connections based on the author's personal history with the genre of post-mortem photography, starting with the photograph of the grandmother being veiled; including photo essays on dead and metamorphosed animals carried out on trips; until arriving at the book *Ultima Thule*, by Danish photographer Henrik Saxgren; Along the way, this thesis puts photographs from different collections into dialogue, grouping clippings from different historical periods and artists. Bibliographic and documentary research is used. Data examination is based on content analysis. The method is understanding-oriented qualitative research. The justification for the thesis is that in the search to understand life it is important to consider death. The objective of the research is interpretative. The thesis creates a poetic and authorial narrative. It develops creative writing. It is based on authors from the arts, humanities and applied social sciences, poems and literature, including fiction. The narrative strategy of the thesis makes use of morphological, semantic and social connections of the language. It ties together images-images, images-words, words-images, words-words. It stitches the analyzes using metaphors, latent images and imagination. It brings together entries from entomology, enhanced by analogies with the vocabulary universe relating to insects and analogies with the different phases of metamorphosis. Associations and contrasts also promote imagery associations between works. It is research with images, which structure a methodological perspective, not requested solely for their illustrative purposes. It is dedicated to collecting and curating for scientific purposes. It is inspired by the *Atlas Mnemosyne* by the German art historian, Aby Warburg (1866-1929). It creates a photographic exhibition drawn from four lines of force: candid post-mortem; death and monstrous masks; remote landscapes; and metamorphosed bodies of animals. It considers life, its transformations, reproductions and survivals. It acknowledges that in the search to understand life it is necessary to consider death.

Keywords: Postmortem photography. Latent image. Metamorphosis. Death. Portrait. Thule.

RESUMEN

El tema central de esta tesis es el retrato post mortem. Desarrolla la temática a través de tres ejes guías: muerte, metamorfosis y fotografía. Investiga procesos de construcción de significado centrados en imágenes y visualidades artísticas articuladas con la cultura. Crea conexiones basadas en la historia personal de la autora con el género de la fotografía post mortem, comenzando con la fotografía de la abuela velada; incluyendo ensayos fotográficos sobre animales muertos y metamorfoseados realizados en viajes; hasta llegar al libro *Ultima Thule*, del fotógrafo danés Henrik Saxgren; a lo largo del camino, pone en diálogo fotografías de diferentes colecciones, agrupando recortes de diferentes periodos históricos y artistas. Se utiliza la investigación bibliográfica y documental. El examen de los datos se basa en el análisis de contenido. El método es una investigación cualitativa orientada a la comprensión. La justificación de la tesis es que en la búsqueda de comprender la vida es importante considerar la muerte. El objetivo de la investigación es interpretativo. Crea una narrativa poética y de autor. Desarrolla la escritura creativa. Se basa en autores de las artes, las humanidades, las ciencias sociales aplicadas, en poesía y en la literatura, incluida la ficción. La estrategia narrativa de la tesis hace uso de conexiones morfológicas, semánticas y sociales del lenguaje. Une imágenes-imágenes, imágenes-palabras, palabras-imágenes, palabras-palabras. Cose los análisis utilizando metáforas, imágenes latentes e imaginación. Reúne entradas de la entomología, apoyadas en analogías con el universo del vocabulario relacionado con los insectos y analogías con las diferentes fases de la metamorfosis. Las asociaciones y los contrastes también promueven asociaciones de imágenes entre obras. Es una investigación con imágenes, que estructuran la perspectiva metodológica, no sólo con fines ilustrativos. Se dedica a coleccionar y curar con fines científicos. Está inspirado en el *Atlas Mnemosyne* del historiador del arte alemán Aby Warburg (1866-1929). Crea una exposición fotográfica guiada por cuatro líneas de fuerza: post mortem cándido; máscaras mortuorias y monstruosas; paisajes remotos; y cuerpos metamorfoseados de animales. Considera la vida, sus transformaciones, reproducciones y supervivencias. Entiende que en la búsqueda de comprender la vida es necesario considerar la muerte.

Palabras clave: Fotografía post mortem. Imagen latente. Metamorfosis. Muerte. Retrato. Thule.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Velório de Maria Cândida de Souza Muniz	27
Figura 2 - A Metamorfose de Narciso	33
Figura 3 - Desvanecimento	36
Figura 4 - Autorretrato afogado de Hippolyte Bayard	37
Figura 5 - Sarah Bernhardt em seu caixão	40
Figura 6 - Post mortem de criança	42
Figura 7 - Pippo, belo morto.....	46
Figura 8 - Companheiro perdido	49
Figura 9 - Nosso queridinho	51
Figura 10 - Retrato post mortem de Dom Pedro II.....	53
Figura 11 - Pintura mortuária de Dom Pedro I.....	55
Figura 12 - Coração de Dom Pedro I.....	56
Figura 13 - Menina em caixão forrado de tecido.....	65
Figura 14 - Criança com trauma facial	66
Figura 15 - Aqui jaz o pássaro	70
Figura 16 - Aqui jaz o peixe.....	71
Figura 17 - Vítima do coronavírus.....	74
Figura 18 - Máscara funerária do faraó Tutancâmon.....	76
Figura 19 - Máscara mortuária da ovelha Dolly	77
Figura 20 - Máscaras mortuárias da Cultura Tashtyk	79
Figura 21 - Máscara da Desconhecida do Sena.....	80
Figura 22 - Mosaico de máscara trágica da Casa do Fauno de Pompeia.....	85
Figura 23 - Nascimento de bebê empelicado	87
Figura 24 - Vênus de Willendorf.....	90
Figura 25 - O beijo e o porco I.....	96
Figura 26 - Crânio de urso polar	97
Figura 27 - Pele de urso polar.....	99
Figura 28 - Presa de narval.....	100
Figura 29 - Cozinheiro esfolando pinguim na cozinha do navio Endurance.....	106
Figura 30 - Intestinos de foca barbuda	110
Figura 31 - Angelus Novus.....	113
Figura 32 - Capa do livro Ultima Thule	119
Figura 33 - Introdução do livro Ultima Thule	121
Figura 34 - Epílogo do livro Ultima Thule.....	123
Figura 35 - Refúgio Nacional da Vida Selvagem no Ártico.....	132
Figura 36 - Tetons e o Rio Snake	132
Figura 37 - Negativo descoberto na Antártica após 100 anos de exposto	136
Figura 38 - Fotografia ampliada a partir de negativo descoberto na Antártica	137
Figura 39 - Anotação do diário de Levick.....	141
Figura 40 - Preparação de armadilha para peixes.....	142
Figura 41 - Foto diurna e noturna do Endurance preso no gelo	145
Figura 42 - Foto diurna e noturna de paisagem na região de Thule.....	145
Figura 43 - O mar de gelo	147
Figura 44 - Magnus esfolando urso polar	150
Figura 45 - Ilannguaq	152
Figura 46 - O beijo e o porco II.....	155

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 AQUI JAZ: O AFORISMO DO POST MORTEM CÂNDIDO	27
1.1 PIPPO, BELO MORTO: RECORTES HISTÓRICOS E ESTÉTICOS DA FOTOGRAFIA MORTUÁRIA DE ANIMAIS DE ESTIMAÇÃO	45
1.2 DE DOM PEDRO À RAINHA ELIZABETH II: HISTÓRIAS DE RETRATOS POST MORTEM DE PERSONALIDADES	52
1.3 POST VITAE: INDÍCIOS DE METAMORFOSE NO DESAFIO DA PARALISAÇÃO DO TEMPO.....	63
2 AS MÁSCARAS E AS CARAS DESMASCARADAS.....	71
2.1 LEMBRE-SE DA VIDA: DAS LARVAS ÀS FALENAS	83
2.2 ULTIMA THULE DAS MÁSCARAS MONSTRUOSAS	95
2.3 ENCARANDO CORPOS ALADOS	105
3 IMAGENS, CORPOS E PAISAGENS	117
3.1 O IMITAR, A IMAGINAÇÃO E A INTERPRETAÇÃO EM PRIMEIRA PESSOA.....	126
3.2 QUANDO O FIM DA VIDA E O FIM DO MUNDO SE ENCONTRAM EM EXPEDIÇÕES FOTOGRÁFICAS	134
3.3 A (META)MORFOSE NO (DE)COMPOR E (RE)CONFIGURAR	149
4 IMAGOS: QUANDO AS MÁSCARAS CAEM E O CASULO SE ABRE	161
4.1 ATLAS DO POST MORTEM CÂNDIDO	171
4.2 ATLAS DE MÁSCARAS.....	177
4.3 ATLAS DE PAISAGENS	182
4.4 ATLAS DE CORPOS EM METAMORFOSE	187
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	197
REFERÊNCIAS	200
APÊNDICES.....	Erro! Indicador não definido.

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa volta-se ao tema do retrato *post mortem* e à seguinte questão-problema: em que medida corpos que resultam do processo da metamorfose pela morte encontram seus lugares de representação na fotografia? Para tanto, definem-se três eixos norteadores da pesquisa: metamorfose, morte e fotografia. A tese apresenta uma investigação com suporte no objeto de estudo *Ultima Thule*, livro do fotógrafo dinamarquês Henrik Saxgren (1953), lançado em 2017 em dinamarquês (editora Gyldendal), com edição traduzida para o inglês (editora Hatje Cantz) em 2018. A obra é explorada a partir do foco nos corpos dos animais selvagens, mas considerando também, mesmo que em menor grau, a ausência dos corpos, nos interstícios das paisagens.

Para dialogar com esta produção artística específica, a investigação retoma recortes e simbolismos de diversos períodos históricos, artistas e obras – com levantamento e seleção de imagens fotográficas originárias de fontes espaço-temporais distintas, reunidas para a elaboração de um painel de referências sobre o tema, bem como a criação de novos desdobramentos. É uma tessitura que mantém a conexão com *Ultima Thule*, mas entrelaça amarrações estéticas, conceituais e poéticas, com fotografias: *post mortem* sob a acepção da candura e o contraponto de indícios de metamorfose; encenações de falecimento; latentes; de expedições fotográficas a lugares remotos; de máscaras mortuárias de pessoas e animais; de máscaras teatrais. Para além das fotografias, expõe ainda alguns mosaicos, esculturas e pinturas.

As análises desencadeiam-se por metáforas¹. Sob o prisma da etimologia grega, a palavra *metaphorá* descreve a mudança, a transposição². Tal sentido figurado se conecta ao eixo norteador da metamorfose, enquanto transformação, transmutação. A metáfora é a transformação/transmutação de um objeto ou de uma determinada qualidade mediante uma palavra que designa um outro objeto ou uma qualidade, e se molda com base em uma relação de semelhança³.

¹ Uma versão preliminar sobre a opção narrativa desta tese, baseada em metáforas, e o desenho temático, metodológico, teórico e epistemológico desta tese foi publicada anteriormente. MENDES, Marina Muniz. Do ovo à imago: metáforas a partir do Estado da Arte. In: Múltiplos olhares sobre a pesquisa com imagens. 2ed. Goiânia: Cegraf UFG, 2022, p. 13-34.

² Definições do *Oxford Languages* (2022).

³ Definições do *Oxford Languages* (2022).

Neste sentido, além da sua fundamentação teórico-científica, a estratégia narrativa desta tese é elaborada, especialmente, por meio de associações imagéticas. Amarra imagens-imagens, imagens-palavras, palavras-imagens, palavras-palavras. As argumentações são agitadas pelas imagens fotográficas, buscando com que o repertório iconográfico constitua mais a própria sustentação da tese (pesquisa com imagens) que a complemente (pesquisa sobre imagens); ou seja, com o uso e o papel das imagens estruturam também a perspectiva metodológica e não servem, somente, para fins ilustrativos. É mais que o assunto imagens (sobre), é uma relação de dependência da pesquisa com as imagens.

Esta é uma proposta de pesquisa no tocante às imagens. Metaforicamente, ela pode ser vista como uma experiência em um museu ou em galeria de arte, com exposição coletiva. Visto que nestes espaços de arte, as histórias e as narrativas estão ancoradas fundamentalmente nas imagens. Da mesma forma, neste trabalho, o conhecimento artístico-científico é estruturado em um exercício de colecionismo e curadoria de imagens. Dito de outro modo, haveria pouco entusiasmo por visitar uma galeria de arte que expusesse apenas o texto explicativo que acompanha cada quadro, em vez dos próprios quadros. As palavras podem muito, mas não tudo! Em uma pesquisa com imagens, que os signos imagéticos e verbais sejam protagonistas e coprotagonistas e se alternem nestes papéis, quando um puder mais que o outro. Uma representação imagética de uma obra visual – como as reproduções fotográficas selecionadas para esta tese – comunica mais a respeito da obra que uma descrição verbal desacompanhada da obra. O que não significa dizer que as imagens podem tudo!

Neste trabalho, as escolhas de palavras embalam outros conceitos e imagens, com a metáfora como a costura entre eles. O elo narrativo está na imagem não apenas enquanto reprodução artística, mas também naquela originária a partir do textual – por meio de figuras de linguagem e de criações literárias e poéticas. Uma metáfora é uma versão em palavras de uma imagem. Criar uma metáfora é criar, com palavras, uma imagem na imaginação de alguém. Seja dito de passagem, na literatura, a imagem é criada por meio de palavra/frase/expressão que descreva algo ou alguém de maneira poética ou alegórica⁴ – tratando de tornar mais vivas as ideias por meio do sensível. São as palavras transformando ideias. É uma tese entregue às imagens.

⁴ Definições do Dicionário Michaelis (Dicionário Michaelis, 2023).

Baseada na etimologia, a pesquisa convoca verbetes da entomologia, apoiada em analogias com o universo vocabular referente aos insetos, bem como em analogias com as diversas fases da metamorfose. Nesta introdução, a argumentação origina-se pelas discussões desenvolvidas pela metodologia e pela estruturação do trabalho⁵. A questão-problema, os objetivos, os métodos e a justificativa fecundam esta apresentação da tese. De viés autorreflexivo, este ciclo inicial desenvolve análises e reflexões acerca da estrutura desta pesquisa em arte, assimilando a composição temática, metodológica, teórica e epistemológica. A estrutura deste trabalho (sua forma) comunica o próprio trabalho: não é formal, não segue a fórmula da tradição acadêmica porque comunica a pesquisa também com a forma. Da etimologia à entomologia, sendo imago o vocábulo para se referir à fase adulta dos insetos que sofrem metamorfose completa. E por falar em taxonomia e ciclos, ao final de quatro anos, esta tese doutoral atinge a fase adulta, a imago, completando sua metamorfose. O embalo se abre, o tecido da larva é destruído, dando lugar ao tecido adulto.

O vocábulo imagem vem do latim *imāgo*, denotando semelhança, representação, retrato, simulacro⁶. Ele remete às máscaras fúnebres para não visualizar a morte, a decomposição dos corpos, disfarçando a dimensão metamórfica *post mortem*. Protege as pessoas do encontro com o trágico. A etimologia origina-se da máscara mortuária: levada nos funerais da Antiguidade, ela era colocada no rosto de um recém-falecido. Molde para ocultar o rosto cadavérico e criar réplicas deste rosto na forma de máscara. Em um período anterior ao surgimento da fotografia, era uma lembrança plástica de quem faleceu e um modelo para a criação de retratos. Refere-se à imitação, nas palavras de Jean-Luc Nancy (2005, p. 67-68, grifo nosso):

A palavra imago designava a efígie do ausente, do morto e, mais precisamente, dos ancestrais: os mortos de onde viemos, os elos da linhagem em que cada um de nós é um ponto. A imago prende-se ao tecido. Não restaura o rasgo de sua morte: faz menos e mais do que isso. Tece, imagina ausência. [...] não representa essa ausência, não a evoca, não a simboliza, mesmo que tudo isso também esteja lá. Mas, essencialmente, apresenta ausência. Os ausentes não estão lá, não

⁵ Uma versão preliminar sobre o processo de desenho metodológico desta tese foi publicada anteriormente. MENDES, Marina Muniz. Antes, agora e projeções futuras: narrativa crítica de redesenho metodológico de pesquisa. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2020. Anais do XXIX Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Dispersões, 2020. p. 1365-1377.

⁶ Definições do *Oxford Languages* (2022).

estão "em imagens". Mas, eles são imaginados: sua ausência é tecida em nossa presença. O lugar vazio do ausente como um lugar que não está vazio: essa é a imagem. Um lugar que não está vazio não significa um lugar que foi preenchido: significa o lugar da imagem, que é, no fim, a imagem como lugar, e um singular lugar para o que não tem lugar aqui: o lugar de um deslocamento, uma metáfora – e aqui estamos nós novamente. A imagem clama: “Abram caminho! [Lugar!] Abram caminho para o deslocamento, abram caminho para o transporte!”⁷

O filósofo francês remonta à origem da palavra *imago*, que denominava a representação plástica, o subterfúgio do rosto da pessoa falecida e que, ao fazer isso, evocava os antepassados. Lida com a capacidade mental de formar uma imagem de alguém que não está mais presente em vida. Evocando imagens de pessoas anteriormente presentes, a *imago* apresenta e representa a ausência. Neste trecho, com contornos poéticos, Nancy utiliza a metáfora para interpretar a *imago* por meio de um ato de costura, que conta com elos (linhagem), pontos (cada um de nós), bem como com as ações realizadas a partir de um tecido, como rasgar (que restaura o rasgo da morte), tecer (tece a ausência em nossa presença). Também amarra com a família de palavras: imaginar/imaginação e imagem.

Ao se moldar a máscara, preenche-se de cera/gesso, modela-se o rosto, cria-se a imagem, a representação. Dão-se formas e contornos a quem se faz ausente, adquirindo a máscara a feição daqueles de quem nos despedimos. Não apenas cria uma máscara enquanto objeto, mas preenche um lugar. Preenche para não se tornar oco também quem permanece em vida, como no sentido da justificativa social desta pesquisa: “Quando ignoramos e negamos a morte, tornamo-nos ocos, menos vivos. Reconhecer e honrar a morte nos faz desacelerar; nos faz refletir e aprofundar⁸” (Mord

⁷ Tradução nossa para: “*The word imago designated the effigy of the absent, the dead, and, more precisely, the ancestors: the dead from whom we come, the links of the lineage in which each of us is a stitch. The imago hooks into the cloth. It does not repair the rip of their death: it does less and more than that. It weaves, it images absence. It does not represent this absence, it does not evoke it, it does not symbolize it, even though all this is there too. But, essentially, it presents absence. The absent are not there, are not “in images.” But they are imaged: their absence is woven into our presence. The empty place of the absent as a place that is not empty: that is the image. A place that is not empty does not mean a place that has been filled: it means the place of the image, that is, in the end, the image as place, and a singular place for what has no place here: the place of a displacement, a metaphor — and here we are again. The image calls out: ‘Make way! [Place!] Make way for displacement, make way for transport!’*” (Nancy, 2005, p. 67-68).

⁸ Tradução nossa para: “*When we ignore and deny death, we become hollow, less alive. Acknowledging and honoring death makes us slow down; it makes us reflect and deepen*” (Mord et al., 2018, p. 7).

et al., 2018, p. 7)⁹. Na busca por compreender a vida, é preciso considerar a morte. A consciência da morte nos faz humanos, compreendendo nossa pequenez e nossa finitude. A morte é inevitável, universal, impossível de ser detida. É imparável, apesar dos avanços da ciência no desenvolvimento de meios de prolongamento da vida.

Atendo-se a estudar a dimensão da metamorfose consequente do fenômeno universal da morte, partindo da ótica das histórias da fotografia e da fotografia como operadora dos sentidos, esta pesquisa se liga à linha A do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás: Imagem, Cultura e Produção Artística. Visto que este trabalho investiga os processos de construção de sentidos centrados nas imagens e visualidades artísticas articulados com a cultura. Parafraseando a metáfora do coser – a partir do excerto de Nancy (2005) e da temática desta tese – é como se esta linha do PPGACV/FAV/UFG costurasse imagens e visualidades artísticas, observando os elos com a cultura e a elaboração de sentidos.

Trata-se da investigação de processos de construção de sentidos apoiados na coletânea de retratos *post mortem*, articulados com a cultura e com as visualidades artísticas. Sobre as várias possíveis significações da imagem fotográfica, Henrik Saxgren (2021) revela uma experiência pessoal, por meio de uma anedota que aconteceu em uma de suas exposições no *Fotografisk Center* em Copenhage:

Havia uma foto de uma parede muito longa e atrás dela belas montanhas. Havia uma porta preta na parede e um pequeno buraco quadrado na porta. Dentro do buraco havia um pequeno ponto vermelho. Na abertura da exposição, uma mulher disse que queria comprar a foto do roseiral e eu disse a ela que não tinha a imagem de um roseiral. Ela me puxou para aquela foto e apontou para o ponto vermelho e disse que o ponto era uma rosa. Atrás do muro há um jardim de rosas. [...] Foi aí que veio a grande mudança na minha fotografia: que eu posso criar imagens na cabeça das pessoas. E que são muito maiores e mais importantes do que as imagens que realmente estão no papel fotográfico¹⁰. (Saxgren, 2021, 19 min 47s, grifo nosso).

⁹ Coincidentemente (ou não), o sobrenome do autor e colecionador de fotografias post mortem, *Mord*, do alemão, significa assassinato.

¹⁰ Tradução nossa para: “*There was a photo of a very long wall and behind it were beautiful mountains. There was a black door in the wall and a small square hole in the door. Inside de hole was a little red dot. At the opening of the exhibition, a woman said she wanted to buy the photo of the rose garden and I told her that I didn’t have an image of a rose garden. She pulled me over that photo and pointed at the red dot and said that the dot was a rose. Behind the wall is a rose garden*” (...) “*That was where the big shift came in my photography: That I can create imagens in people’s head. And that they’re much greater and more important than the images that actually are on the photo paper.*” (SAXGREN, 2021, 19 min 57s)

Para o fotógrafo, a construção de sentidos por parte do espectador supera o objeto-fotografia em si e, inclusive, pode ser mais significativa. A polissemia da fotografia é inata, ou seja, a multiplicidade de sentidos pertence à fotografia desde seu nascimento e encontra-se inerente a esta imagem técnica até os dias atuais e à eternidade. Nisso, reside ainda o contato entre a poética do artista e o imaginário do espectador. Sustenta-se em uma tessitura de relações entre a imagem e a imaginação. Destaque para o fato de uma fotografia poder “criar imagens na cabeça das pessoas” (Saxgren, 2021, 21 min 35s); imagens vão para além da percepção visual, para além da mecânica do olho.

Ou seja, da mesma forma que a fotografia autoral é uma interpretação do mundo em primeira pessoa, uma interpretação autoral permeia a criação de imagens e sentidos na mente de quem observa. Essa criação imagética, que pode ser ancorada tanto em textos quanto em imagens, torna o sentido e o alcance das criações artísticas ainda mais infinitas. É um exemplo de legitimação de um acaso, neste caso, reconhecendo como autêntico uma causalidade. Para tanto, esta pesquisa busca se aprofundar na construção de sentidos das imagens fotográficas curadas.

O objetivo geral desta tese consiste em estruturar pontos de contato entre a iconografia selecionada, refletindo sobre como a expressão artística transborda no tema de retratos *post mortem*. Os objetivos específicos propõem uma articulação entre quatro eixos, apresentados no decorrer dos quatro capítulos: contextualizar histórica e esteticamente a fotografia *post mortem*, observando pioneiros e tendências no repertório sobre o tema; identificar corpos em metamorfose, especialmente os desmascarados, no livro em questão, debatendo o assunto das sobrevivências; notar fotógrafos, incluindo brasileiros, de paisagem e expedições a locais remotos que dialogam diretamente com a ideia de Thule; a partir do colecionismo e da curadoria desenvolvida no trabalho, elaborar um Atlas temático, na forma de exposição, que vai ao encontro da minha história pessoal com o gênero fotografia *post mortem*¹¹. Não é uma história (completa) da temática da morte na fotografia, apesar de dialogar com esta, mas uma forma de contar a história da fotografia *post mortem*, alinhada à minha própria história.

¹¹ A subjetividade dando o tom da tese não estava no projeto de pesquisa e só ocorreu após a qualificação. De qualquer forma, já estava latente na pesquisa, como no exercício de diário pessoal realizado no primeiro semestre do doutorado (Anexo F).

O objetivo da pesquisa é interpretativo. O método recorrido é o da pesquisa qualitativa orientada à compreensão da questão-problema, cujos resultados criam interpretações e sentidos sobre o tema estudado. São empregadas pesquisas bibliográfica e documental.

Em *Além do véu escuro: fotografias post mortem e de luto do Arquivo Thanatos*¹², Jack Mord (et al., 2018) classifica as mais de 180 fotografias do livro enquanto seis grupos: leito de morte/pré-mortem; crianças & família; adultos; crime/assassinato/tragédia; efêmeras & luto; animais de estimação. Esta tese transita por todos estes gêneros, mas a partir de diálogos possíveis com fotografias do livro *Ultima Thule*, organiza as linhas de força das fotografias *post mortem* de cada capítulo desta tese com foco no: *post mortem* cômico, corpos em metamorfose, expedições fotográficas e paisagens remotas, bem como na coleção imagética reunida nesta tese como uma exposição.

Nisso, se mescla um *mix* de canais de representações e usos: documental, amadora, profissional, obra de arte, meio de comunicação, encenada etc. Isso, através de fotógrafos sem identificação ou não tão conhecidos e nomes consolidados na história da fotografia, como Hippolyte Bayard (1801-1887), Félix Nadar (1820-1910), Henry Robinson (1830-1901), Frank Hurley (1885-1962), Ansel Adams (1902-1984), Sebastião Salgado (1944), Araquém Alcântara (1951); além de pintores, como: Caspar David Friedrich (1774-1840), José Joaquim Rodrigues Primavera (1793-1846), Paul Klee (1879-1940) e Salvador Dali (1904-1989).

As imagens pesquisadas estão em livros, meu arquivo pessoal, exposições fotográficas, imprensa, redes sociais. Há ainda as que podem ser acessadas pelos sites dos museus: Arqueológico Nacional de Nápoles (Itália), Biblioteca Nacional de Portugal, Centre Pompidou (França), Egípcio do Cairo, Fundação Biblioteca Nacional (Brasil), da História Natural de Viena (Áustria), Galeria Atlas (Reino Unido), Galeria de Arte de Hamburgo (Alemanha), George Eastman (Estados Unidos), Hermitage (Rússia), Metropolitan (Estados Unidos), Nacional da Escócia, Nacional de Israel, Sociedade Francesa de Fotografia, Tate (Reino Unido); além de arquivos on-line: Arquivo Nacional dos Estados Unidos, Fundo do Patrimônio Antártico (Nova Zelândia) e Thanatos Archive (Estados Unidos)

¹² Tradução nossa para: *Beyond the dark veil: post mortem & mourning photography from the Thanatos Archive*.

Esta pesquisa promove intersecções com outros saberes do tripé *linguística, letras e artes*. Está em consonância com o conhecimento promovido pela poesia e pela literatura, por meio de autores-artistas: Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Thomas Babington Macaulay, (1800-1859), Edgar Allan Poe (1809-1849), Charlotte Brontë (1816-1855), Emily Dickinson (1830-1886), Machado de Assis (1839-1908), Emílio de Menezes (1866-1918), Franz Kafka (1883-1924), Manuel Bandeira (1886-1968), Manoel de Barros (1916-2014), Clarice Lispector (1920-1977), Mia Couto (1955), Patrícia Melo (1962) e Olga Tokarczuk (1962).

A linguística é cúmplice na expressão textual, cuja redação se vale de aspectos morfológicos (etimologia), semânticos (sinônimos e antônimos, denotação e conotação, parônimos, ambiguidade, polissemia e homonímia) e sociais das linguagens humanas. Reportagens publicadas na imprensa mundial, diários de viagens, notas biográficas, publicações de museus e galerias também contextualizam e promovem esta investigação.

A premissa de Eder Chiodetto (2013, p. 10), um dos principais curadores brasileiros de fotografia, é de que: “a principal ocupação do curador é a pesquisa”. E, naturalmente, a primordial ocupação de uma tese de doutorado diz também respeito à pesquisa. Chiodetto (2013) considera que o curador precisa estar conectado às questões permanentes da arte, mas também aos contextos que impactam a percepção sobre a arte. De forma semelhante, mas no *ethos* científico, o pesquisador em artes precisa conectar-se às mesmas questões e contextos. Aqui, na tese, a intenção curatorial converge com o propósito científico.

Para tanto, este é também o projeto de uma curadoria, envolvendo o dispor visual da exposição das fotografias nesta tese para elaboração teórica e conceitual; curadoria esta que encontra a sua estrutura mediada por um pensar lógico (visto que é uma pesquisa científica) e poético (visto que está fundado nas artes e em um método baseado no pensar a partir das imagens, sejam oriundas de fotografias ou palavras), que conduz o espectador pela linha de pensamento da tese e do sensível.

Este processo de detecção de linhas de força e reorganização conduzida por conexões estéticas/formais, poéticas, simbólicas e conceituais tem inspiração no *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), obra inacabada do historiador de arte alemão, Aby Warburg (1866-1929). Concerne um arquivo, um *memento*, uma ode ao lembrar-se de visualidades produzidas por diversos artistas, envolvendo variados temas, por meio de painéis que inferem sobre: astrologia, ciência, filosofia, magia, mitologia, morte,

musas, ninfa, sofrimento, vida em movimento, entre diversos outros temas. Uma pesquisa de arte e de cultura visual, que culminou no livro *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*¹³ com as reproduções fotográficas de colagens e montagens dos painéis em referência a duas divindades.

O atlas de *Mnemosine*, proposto em homenagem à deusa que representa a memória¹⁴ – é a imagem da memória. E *Atlas*, para além de uma publicação constituída por uma coleção de mapas, é o deus que sustenta as colunas do céu e detém o oceano (Atlântico)¹⁵. A obra discute significados e símbolos, mas por uma viagem através das imagens, sem a primazia do verbal, das palavras. Amplo repertório de representações, de ícones da história da arte e de associações imagéticas que representam a percepção humana a respeito do mundo, foi reunido a partir do colecionismo do autor, cuja narrativa estética ora agrupa as imagens por aproximações e semelhanças, ora por diferenças.

Para esta tese, o que converge com o *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg são especificamente: as imagens como a força-motriz do pensamento; o repertório amplo, no entanto com foco restrito nesta tese aos retratos *post mortem*; os agrupamentos e as conexões com outras obras por meio de associações e contrastes, da dialética das sínteses e dos opostos; de ideias de evocações e remetimentos; a compreensão de metáforas, sínteses e antíteses; a provocação em meio a temas em que a humanidade está envolvida. No mais, nesta tese, os agrupamentos fotográficos e a forma de desenvolvimento textual não ocorrem por cronologia ou por critério de causa e consequência. Assim, esta pesquisa pode ser vista como um exercício narrativo a partir do *Atlas Mnemosyne* de Warburg como forma de lidar com a questão-problema. O mais ilustre autor a analisar a obra de Warburg, Georges Didi-Huberman (2013, p. 11) considera que:

O atlas é uma forma visual do saber, uma forma sábia do ver. Mas ao reunir, ao imbricar ou implicar os dois paradigmas que esta última expressão supõe - paradigma estético da forma visual, paradigma epistêmico do saber -, de fato o atlas subverte as formas canônicas a que cada um destes paradigmas atribui a sua excelência e mesmo a sua condição fundamental de existência.

¹³ Título original do livro de Aby Warburg em alemão.

¹⁴ Definições da *Encyclopædia Britannica* (2022).

¹⁵ Definições do *Oxford Languages* (2022).

Para tanto, o *Atlas Mnemosyne* é um método visual para fins de conhecimento (paradigma epistêmico do saber) e uma estrutura intelectual do ver (paradigma estético da forma visual). Com isso, ele provocou/a uma desordem nas formas convencionais do paradigma do conhecimento e do ver. É uma obra de reconhecida importância que abre as portas para um estilo de narrativa de valor científico e artístico. E esta tese passa por aquelas portas abertas.

Por aquelas portas de Warburg passam *Atlas, Mnemosyne* e outras referências mitológicas. Para refletir sobre imagens e suas histórias, o fluxo desta tese percorre mitos como *Ascálafo, Camena, Dioniso, Érebo, Fauno, Medusa, Ninfa, Osíris, Ovídio, Psiquê, Quimera, Tânatos e Vênus*. É a imagem tocando coisas fabulosas, se reportando à mitologia. É também o que ultrapassa a imaginação, que tem caráter incrível, um relato fantástico protagonizado por seres que encarnam as forças da natureza e os aspectos da condição humana¹⁶. Esta tese está em consonância com Chevalier & Gheerbrant (2021, p. 684) sobre os mitos: “sejam quais forem os sistemas de interpretação, eles ajudam a perceber uma dimensão da realidade humana e trazem à tona a função simbolizadora da imaginação. Ela não pretende transmitir a verdade científica, mas expressa a verdade de certas percepções”. Soma a isso a compreensão que o mito “recolhe tudo o que se conhece e lhe restaura o rico significado encoberto pelo véu da familiaridade” (Lewis, *apud* Wilkinson, 2018, p. 13). Além disso, se relaciona com o eixo da metamorfose, visto que “todas as mitologias estão cheias de descrições de metamorfoses: deuses se transformam ou transformam outros seres em seres humanos, animais” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 680).

A morte constitui uma temática recorrente nas expressões milenares nas mais diversas áreas do conhecimento. Por que um corpo sem vida nos choca? Quais são os limites éticos para fotografar pessoas ou animais mortos? Qual é o sentido da vida? O fim é mesmo inevitável? O que acontece com o corpo após a morte? Morrer é um evento instantâneo? São dúvidas que pairam sobre diversas áreas do conhecimento; apesar das distintas óticas, bem como implicações e apreensões culturais. Para (tentar) entender a vida é preciso considerar a morte.

A morte é polêmica. Aborto, alimentação de origem animal, eutanásia, pena de morte, representações da morte e suicídio levam a calorosos debates médicos, políticos, religiosos e sociais. E podem ser estudados também a partir da arte e cultura

¹⁶ Definições do *Oxford Languages* (2022).

visual. Nesta tese, retomando a questão-problema, o debate foca, especificamente, na representação fotográfica de corpos sem vida em processo de metamorfose, sob a ótica das artes e da cultura visual e discute os seus lugares de representação na fotografia.

Nesta trajetória, desenvolvem-se reflexões de como as demais teses e dissertações sobre temáticas convergentes contribuem para o campo científico, observando a produção acadêmica na área das Artes. A investigação assume o desafio de examinar o panorama de investigações prévias que dialogam com esta pesquisa, destrinchando: sobre **quais** objetos focam as pesquisas e quais escolhas de nomenclatura são destacadas; **quem** são os autores que compõem o *corpus* das referências bibliográficas; **quando** as pesquisas foram defendidas; onde estão concentradas as instituições. A identificação bibliométrica, também chamada de estado da arte, serve tanto para justificar esta tese quanto para vislumbrar os avanços acadêmicos.

Para tanto, o método empregado é o da revisão bibliográfica apoiada no Banco de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes)¹⁷; cuja Portaria nº 13/2006 institui a divulgação digital das teses e dissertações produzidas pelos programas de doutorado e mestrado reconhecidos. Essa base de dados e as referidas pesquisas constituem a fonte documental para a esquematização da perspectiva da produção acadêmica de trabalhos correlatos.

No refinamento da pesquisa, em um primeiro momento, foi delimitada a grande área do conhecimento da Linguística, Letras e Artes e, em seguida, especificamente o campo das Artes. Posteriormente, foi realizada a leitura dos dados básicos de cada um dos trabalhos (título, autor, programa de pós-graduação, palavras-chave, ano de defesa). Na definição da amostra, composta por teses e dissertações que discutem pelo menos dois dos três eixos norteadores da questão-problema desta pesquisa doutoral – metamorfose, *post mortem* e fotografia –, um total de 15 teses e dissertações foram identificadas.

Estes dados aprofundam a compreensão do panorama das investigações por meio de uma espécie de taxonomia, classificando elementos como: titulação, ano de defesa, universidades e programas de pós-graduação, termos, autores das

¹⁷ CAPES. **Catálogo de teses e dissertações**. Disponível em: <<http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>>. Todas as buscas foram realizadas a partir do banco de dados da Capes, em 3 ago. 2020.

referências bibliográficas (Anexos A-E). Considerando tal classificação, verificou-se, sinteticamente, que as dissertações e teses que antecedem e dialogam com esta focam em:

- Morte, fotografia, corpo e memória como as escolhas vocabulares mais recorrentes nos títulos e palavras-chave (O quê?);
- Gilles Deleuze, George Didi-Huberman, Walter Benjamin e Susan Sontag como os autores mais assíduos nas referências bibliográficas (Quem?);
- Defesas de 2002 a 2018 com ápice em 2015 e janelas sem defesas em 2003, 2005, 2006, 2007, 2009, 2010, 2011 (Quando?);
- Instituições localizadas nas regiões Sudeste (73%), Centro-Oeste (13%) e Sul (13%), mais precisamente desenvolvidas nos Programas de Pós-Graduação: Graduação em: Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (20%), Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (13%), Artes da Universidade Estadual Paulista (13%), Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (7%), Ciências da Arte da Universidade Federal Fluminense (7%), Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás¹⁸ (7%), Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Artes da Universidade Federal de Uberlândia (7%), Artes Visuais da Universidade de Brasília (7%), Artes Visuais da Universidade Estadual de Campinas (7%) e Artes Visuais da Universidade de São Paulo (7%) (Onde?).

Isto posto, percebe-se uma carência de pesquisas que dialogam, diretamente, com esta tese; considerando inclusive o Estado de Goiás e a Região Centro-Oeste. Visto que, no ano de 2008, ocorreu a única pesquisa defendida em Goiás; uma outra foi desenvolvida em Programa de Pós-Graduação do Centro-Oeste, em 2004, no Distrito Federal. Assim, já há um lapso de 15 anos sem pesquisas dessa ordem, considerando PPGs da região.

No mais, esta tese procura avançar metodologicamente ao pôr a imagem em um papel mais central do que ocorre tradicionalmente. Trata-se, neste caso, – e mais especificamente – de considerar as imagens produzidas pela linguagem fotográfica e

¹⁸ A partir de 2010, com a aprovação do doutorado, renomeado como Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual.

pelas figuras de linguagem, bem como autores do campo-irmão das letras/literatura. Ao assumir esta escolha, afrouxa-se também a rigidez do formato e da escrita padrão acadêmica. A linha do horizonte a ser alcançada é a da busca por uma abordagem original e criativa no campo científico.

É uma dedicação pela curadoria como estratégia. Até porque se trata de arte: “de expansão do campo sensorial, de saberes que as obras guardam como enigmas a serem desvendados, espaços simbólicos que se renovam a cada pessoa que as interroga (Chiodetto, 2013, p. 15). A partir dessa ambição de ordem curatorial e em conexão com a proposta do *Atlas Mnemosyne*, esta tese também contribui com o levantamento de tipologias de fotografias *post mortem*.

Nota-se uma necessidade de que às imagens seja permitido o espaço para efetiva articulação de conhecimento nas pesquisas científicas da área das Artes. Considerando a área da Medicina, em um diagnóstico por imagem é a própria imagem do interior do corpo que permite fazer a identificação de anomalias e o acompanhamento de condições de saúde. Nos exames por imagem – raios X, ultrassonografia, ressonância ou outro – a imagem gerada pela visualização da estrutura interna que é interpretada para o laudo médico. Ou seja, se em diversas situações até nas ciências duras (do campo das Ciências da Saúde), coloca-se a imagem em posição central para obtenção de informação e conhecimento, por que o próprio campo das Artes (cuja imagem ocupa posição central nas linguagens artísticas) temeria em assumir maior centralidade da imagem na construção do conhecimento?

Ademais, esta tese – enquanto opção metodológica – busca consonância com o que Chiodetto (2013, p. 16) aponta enquanto compromisso da curadoria, que “deve sugerir novos pontos de vistas, iluminar pontos obscuros da história, desacomodar clichês, ironizar a linearidade das narrativas, gerar abordagens que amplifiquem a potência das obras, imantar o público com a hipótese poética que o artista propõe para olhar o cotidiano”. Em consonância, esta investigação propõe novos pontos de vista sobre o retrato *post mortem*, ilumina pontos obscuros ao focar em processos de metamorfose, desacomoda o clichê da morte cândida, ironiza a linearidade das narrativas pelo desapego à cronologia, gera abordagens que amplificam a potência das obras selecionadas por meio de figuras de linguagem, envolve o leitor com um olhar poético sobre a vida e a morte.

Para pensar, com e sobre a iconografia selecionada, o trabalho volta-se,

especialmente, às inquietações a respeito da fotografia *post mortem* (Hacking, Hannavy, Jay, Koury, Mord), da imagem (Benjamin, Didi-Huberman, Nancy), da imagem latente (Fontcuberta), da cultura visual e das visualidades (Mirzoeff, Mitchell), do imaginário popular (Cascudo, Capinera), dos retratos e dos afetos (Deleuze & Parnet) e da originalidade (Lissofsky). Relatos de viagens também se fazem importantes (Cavallari, Huxley & Scott, Pigafetta, Saxgren), bem como dicionários (Chevalier & Gheerbrant, Encyclopedia Britannica, Michaelis, Oxford Languages)

O primeiro capítulo, intitulado *Aqui jaz: o aforismo do post mortem cândido*, trata dos contextos, usos e costumes das convencionais fotografias *post mortem* que encenam o descansar em paz. Para tanto, recorre a emblemáticas fotografias em diversas épocas, inclusive no Século XIX, bem como histórias sobre o último retrato de personalidades célebres. Este desenvolvimento inicial da tese explora a figura do ovo como metáfora para concepções iniciais sobre o tema, no cenário de surgimento da fotografia. O Capítulo é elaborado a partir das articulações de semelhanças visuais na acepção da candura, mas ao final se abre às diferenças, com indícios de metamorfoses do corpo.

O segundo capítulo, intitulado *As máscaras e as caras desmascaradas*, é agitado pelas diferentes denotações do vocábulo larva, em particular enquanto fase pós-ovo de um inseto e máscara teatral. Ele é articulado por meio do estranhamento da palavra, tanto para se referir às larvas dos insetos, que produzem fios de seda para a costura da tese, quanto para as máscaras larvárias, que dialogam também visualmente e conceitualmente com as máscaras mortuárias; além da ideia de fantasma. Máscaras estas que fazem o jogo entre o interior e o exterior dos corpos. Depois deste desenvolvimento, o Capítulo aborda, diretamente, as fotografias do livro *Ultima Thule* de Henrik Saxgren, que desmascaram animais (para fins de sobrevivência/alimentação) em uma das regiões mais inóspitas do mundo. Traz um contraponto e cria uma tensão com o aforismo do *post mortem* cândido do capítulo anterior, a metamorfose como antítese. Nesse processo, ele conceitua Thule como um local além da imaginação geográfica e conversa com o parônimo tule – o tecido, fazendo as vezes da pele.

O terceiro capítulo, intitulado *Imagens, corpos e paisagens*, é embalado pela perspectiva do casulo, o envoltório de seda construído pelas larvas para passar o período de pupa/crisálida. Interpreta as imagens pelo olhar da imitação. Imitar denota ainda a inspiração, o exemplo. Para tanto, remete a fotógrafos e fotografias que

inspiraram Henrik Saxgren ou que se correlacionam com o *Ultima Thule*. Expõe, nesse sentido, a visão autoral, a busca por povos e comunidades tradicionais, paisagens intocadas, pessoas que imitam os corpos de animais para sobreviverem. Apresenta também interstícios de respiro, candura das paisagens em contraponto com corpos desmascarados. Aborda histórias de expedições a lugares tidos como o fim do mundo e nas quais as fotografias tiveram grande protagonismo na narrativa. Lida com latências das imagens.

O quarto capítulo, *Imagos: quando as máscaras caem e o casulo se abre*, é tecido a partir da figura da imago, a fase adulta do inseto, palavra que remete à imagem. Simboliza a maturação da tese. Manifesta-se na forma de uma exposição fotográfica a partir de diálogos entre as fotografias curadas nos capítulos anteriores. O colecionismo está alinhado com o *Atlas Mnemosyne*. Para além do ver, propõe uma experiência do olhar. A primazia das imagens.

Na ordem das transformações dos insetos que sofrem a metamorfose mais completa, contam quatro as fases que atravessam este ciclo: do ovo, passando pela larva, a pupa e finalmente a imago. Analogamente, nesta tese, a ordem dos capítulos está atrelada às metáforas a partir das formas dos insetos. Esta pesquisa doutoral busca aumentar os pontos de contato entre os campos do fazer ciência e arte e o faz através de imagens e palavras que desatam nós, amarram sentidos, para fins de articular tudo isso com o campo da cultura – processos estes que existem em constantes metamorfoses.



Figura 1 - Velório de Maria Cândida de Souza Muniz
Foto Elite, Itumbiara – GO, 1972.
Arquivo pessoal da autora (Marina Muniz Mendes).

1 AQUI JAZ: O AFORISMO DO POST MORTEM CÂNDIDO

Este primeiro capítulo¹⁹ explora a iconografia de fotografias *post mortem*, investigando as representações convencionais de corpos cândidos – a mais antiga das vertentes estéticas da fotografia mortuária – ao mesmo tempo em que constrói uma curadoria fotográfica temática. A investigação ocorre a partir do levantamento e da seleção de imagens fotográficas originárias de espaços distintos e de fontes também diversificadas. Sob a concepção do afeto, retrata o adeus a pessoas comuns, personalidades e até animais.

¹⁹ Uma versão curta e embrionária deste primeiro capítulo e ideias para o segundo capítulo da tese foi publicada anteriormente. MENDES, Marina Muniz. Aqui jaz: o aforismo do post mortem cândido. In: Arte(s), memórias e universo visual: miradas e investigações. 1ed.Londrina: LEDI, 2022, v. 2, p. 9-20.

Como primeiro elemento de uma série de quatro capítulos, este Capítulo 1 remonta ao início da fotografia (mortuária), que estabeleceu e consolidou uma tradição da cultura visual fotográfica em transmitir o ideal do descansar em paz, semelhante ao que ocorria com os retratos memoriais e as máscaras mortuárias – esta, o foco do Capítulo 2. Uma abertura para dar prosseguimento à antítese, ao *post mortem* retratado de forma não cândida e que será aprofundado nos capítulos seguintes. Para investigar o choque provocado pelos corpos metamorfoseados do *Ultima Thule* de Henrik Saxgren é importante passar pela vertente oposta, que é a síntese do descansar em paz. O contraste como estratégia de realce.

A antítese é o sentido contrário, a negação da tese da morte cândida ao escancarar o processo da metamorfose pela morte. A própria síntese é uma analogia, visto que traz uma relação de semelhança entre os fatos distintos: a morte e o dormir. Neste sentido, há uma correspondência entre a ideia do falecer e do descansar. Para ampliar esta noção de candura, o corpo sem vida é preparado na encenação do descanso – contrariar a dor da perda a partir de uma representação positiva, agradável, que é o momento do descanso. Um jeito de mascarar a morte, ressignificando a dor da perda em um contexto em que os presentes estão todos em comunhão na teatralização do evento de modo a torná-lo mais tolerável.

A fotografia que abre este Capítulo (Figura 1) é o trampolim para saltar rumo a tradicionais usos e costumes da fotografia familiar *post mortem*. É um retrato da minha avó materna. Maria Cândida de Souza Muniz (1919-1972) faleceu aos 53 anos de idade, deixando esposo e 12 filhos. Nasceu em Ituiutaba (MG) e, por um enfarte miocárdio, faleceu em Itumbiara (GO). A representação do fato que uma fotografia de uma pessoa pode ter uma vida mais longa que a pessoa. “Todos sabem que uma foto de sua mãe não é algo vivo, mas relutariam em destruí-la” (Mitchell, 2015, p. 168-169); neste caso, da mãe da minha mãe. Minha avó morreu, sua foto continua. Viva. Ela continua existindo na foto, mesmo depois da sua morte.

Seu último retrato, deitada em um caixão, coberta de flores, tecido rendado e tule. Do seu corpo vê-se apenas o rosto, sua máscara de despedida, com boca e olhos fechados, além de poucas mechas de seus longos cabelo pretos. No enquadramento, também são vistas as mãos do marido, meu avô, Elviro Teodoro Muniz (1910-2007), tocando-a com carinho, como quem quer evitar a separação inevitável. As mãos que não querem deixá-la ir, que querem segurar a proximidade entre os dois. O último contato. A aliança permanece.

A pele é cândida como seu segundo nome. Candura também é a nomeação escolhida nesta tese para se referenciar à vertente fotográfica que preza pela acepção do descansar em paz. Esta é uma das duas fotografias reveladas e ampliadas no infortúnio de sua morte. Uma das únicas fotos dela. Encomendou-se a fotografia para que fosse mostrada aos familiares que não puderam comparecer ao velório e sepultamento. Mórvido na denotação das artes plásticas, do que se diz de obra artística “cuja textura apresenta tratamento delicado, suave”²⁰ e que corresponde à origem latina de “enfermo”²¹.

Ordinário. Não foi extraordinário para o estúdio, Foto Elite, que a fotografou, nem para a sociedade itumbiareense da época. Mas é algo íntimo, familiar. E nisso existe a dualidade do querer ver para recordar e do não querer ver para não sofrer. Com a proximidade que o retrato fotográfico traz, a imagem fixada para todo o sempre não se perde na imaginação.

Maria Cândida nasceu em uma espécie de *Thule* para a referência mundial da época, na zona rural do interior do Brasil, longe dos grandes centros urbanos. O próprio nome da cidade, Ituiutaba, em Tupi, significa “vila do lamaçal do rio”, uma junção de *y* (rio), *tyiuka* (lama) e *taba* (aldeia/vila)²². Nasceu em *Thule* e faleceu de *tule*, como mostra a fotografia. Passou mal e foi levada ao hospital, mas os médicos não puderam parar a morte. Então, a morte a parou, candidamente, como seu próprio nome. Pegou todos de surpresa, sem sinais prévios. Inevitavelmente, precisou pôr de lado seu trabalho na fazenda, a criação dos filhos, alguns ainda crianças, sua vida. Como evidencia o poema novecentista:

Porque eu não pude parar para a Morte –
Ela, gentilmente, parou para mim –
Na Carruagem permanecemos apenas nós mesmos –
E a Imortalidade.

Nós lentamente percorremos o caminho – Ela não tinha pressa
E eu tive de pôr de lado
Meu trabalho e também meu lazer,
Para sua Civilidade –

Nós passamos pela Escola, onde Crianças se empenhavam
No Intervalo – no Pátio –
Nós passamos pelos Campos dos Grãos Maduros –

²⁰ Definições do *Oxford Languages* (2022).

²¹ Definições do *Oxford Languages* (2022).

²² Definições do Dicionário Tupi-Guarani/Português (Yatra, [s.d.]).

Nós passamos pelo Sol Poente –

Ou melhor – Ela passou por Nós –
O Orvalho veio tremulante e Gélido –
Apenas como Fina Trama, minhas Vestes –
Meu Xale – apenas **Tule** –

Nós nos detivemos diante de uma Casa que parecia
Uma Elevação do Solo –
O Telhado mal se via –
A Cornija – no Chão –

Desde então – por Séculos – e ainda
Parece mais breve que o Dia
Eu imaginei primeiro as Cabeças dos Cavalos
Apontavam à Eternidade –²³
(Dickinson, 1890, grifo nosso).

Um aforismo poético e uma morte cândida são expressos no poema, lançando a imagem da solidão serena que atravessa o momento. Quando a morte desconsidera o tempo de cada um e nos impõe o seu próprio. Nos versos, o eu poético, ao ser conduzido à morte, mesmo que compulsoriamente e despreparado, não revela tormentos, e pelo contrário, tem uma visão amistosa e cortês do Ceifador²⁴. O eu lírico não pôde parar para a morte, mas esta é imparável, interrompeu a continuidade do que se fazia. Por outro lado, a vida segue – *vida que segue* –, mesmo que com dificuldade para quem está ao redor. A natureza continua seu curso.

Há ainda o paradoxo entre a vida e a morte, visto que por algumas correntes de fé – como no catolicismo da minha avó – a eternidade é alcançada somente após o encerramento da vida mundana. Corre-se contra o tempo em vida, mas somente

²³ Tradução nossa para: “*Because I could not stop for Death – / He kindly stopped for me – / The Carriage held but just Ourselves – / And Immortality. / We slowly drove – He knew no haste / And I had put away / My labor and my leisure too, / For His Civility – / We passed the School, where Children strove / At Recess – in the Ring – / We passed the Fields of Gazing Grain – / We passed the Setting Sun – / Or rather – He passed Us – / The Dews drew quivering and Chill – / For only Gossamer, my Gown – / My Tippet – only Tulle – / We paused before a House that seemed / A Swelling of the Ground – / The Roof was scarcely visible – / The Cornice – in the Ground – / Since then – ‘tis Centuries – and yet / Feels shorter than the Day / I first surmised the Horses’ Heads / Were toward Eternity –*” (Dickinson, 1890). Clássicas traduções para o português disponíveis em: www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/mais-traduzidos-most-translated/. Acesso em: 26 set. 2020.

²⁴ No poema, em inglês, à força personificada da morte é atribuído o pronome pessoal ele: “*He kindly stopped for me (...) He knew no haste (...) For His Civility (...) He passed Us*”. Com essa opção vocabular, no gênero masculino, presumivelmente refere-se à personificação da morte pelo *Grim Reaper*, o Ceifador, um esqueleto encapuzado empunhando uma grande foice. Este que assume ainda a metamorfose em duas instâncias, sendo ele o agente responsável pela metamorfose decorrente da morte, quanto pelo seu próprio corpo sem carne ou órgãos, apenas composto pelos ossos, que pode representar a metamorfose pela qual ele mesmo passou.

após a morte, ela, supostamente, deixa de afligir. E por falar em correr, entre as variadas simbologias dos cavalos, há a associação com a morte, inclusive imagens de cavalos pretos são utilizadas em funerais²⁵, animais que aparecem nos versos finais do poema.

A elevação do solo, o telhado que mal se via, a moldura que serve de arremate superior à fachada, podem remeter a um cemitério. Aliás, no período histórico da escrita do poema, bem como a vida reclusa da poeta no estado de Massachusetts, abrem parênteses para mencionar os cemitérios-jardim. Marcando a transformação da paisagem da morte, em meio ao desenvolvimento urbano e às preocupações quanto à saúde pública, nos Estados Unidos, em 1831, um ano após o nascimento de Emily Dickinson, foi inaugurado o primeiro cemitério-jardim, o *Mount Auburn Cemetery*, fundado pelo *Massachusetts Horticultural Society*. Este cemitério foi concebido como um lugar para os vivos e para os mortos, uma paisagem saudável, pastoral e edificante (Mord *et al.*, 2018, p. 126).

Paisagem saudável é também a pessoa rodeada de flores na cama ou no caixão (como em: Figura 1, Figura 3, Figura 5, Figura 13, Figura 14). Um jardim para cada falecido, no caixão, e para todos, no cemitério. Sobre a paisagem imaculada dos cemitérios, enterrados, a sete palmos dos familiares enlutados, estes são também envoltos por árvores e levam flores para homenagear as pessoas queridas que já partiram.

Outra passagem sobre Emily Dickinson contribui para examinar o tema do retrato *post mortem*. No período em que os daguerreótipos eram usados como memoriais, mesmo os feitos muito antes da morte. Em uma ocasião, ela disse que não havia retrato dela própria e que isso alarmava seu pai, Edward Dickinson (1803-1874): “Ele diz que a morte pode ocorrer e ele tem moldes de todo o resto, mas nenhum molde de mim”²⁶ (Todd, 1931, p. 275-276, apud Mattison, 2023).

Neste capítulo, a abstração conceitual também costura metaforicamente a representação imagética da metamorfose. Mesmo na fase embrionária, dentro do ovo, ao observar atentamente, é possível perceber – em alguns deles, os mais translúcidos

²⁵ A associação de cavalos pretos à morte foi vista também no funeral da Rainha Elizabeth 2ª (1926-2022), ocorrido quando esta tese estava sendo desenvolvida. A carruagem com o caixão foi puxada por sete cavalos pretos. Seu velório foi repleto de simbolismos e tradições. Sobre isso, ver reportagem e fotografias em: <www.bbc.com/portuguese/internacional-62926738>. Acesso em: 11 nov. 2022.

²⁶ Tradução nossa para: “*He says death might occur, and he has molds of all the rest, but no mold of me.*” (Todd, 1931, p. 275-276, apud Mattison, 2023)

– a morfose do inseto: o posicionamento do corpo, os pequenos olhos, entre outros detalhes. Uma tese vai se formando de partes em partes, de etapas em etapas, e mesmo no estágio embrionário já é possível perceber sinais de sua forma e conteúdo. Embrionárias também são grande parte das fotografias selecionadas para este capítulo, produzidas nos anos iniciais da técnica fotográfica.

Prosseguindo com o recurso da analogia, um inseto, comumente, deposita vários ovos de uma só vez e, aqui, nesta interpretação da morte cândida, a iconografia exposta conta com usos diferentes da fotografia *post mortem*, como para fins de eternizar o ente querido que faleceu, alguma personalidade, o animal de estimação, mas também para encenar e/ou protestar. Acerca da eternidade de um inseto, Manoel de Barros (2010, p. 257) versou:

Insetos levam mais de cem anos para uma folha sê-los.
[...]
Com menos de três meses mosquitos completam a sua eternidade.
[...]
Todas estas informações têm uma soberba desimportância científica
– como andar de costas.

Nesse sentido de correlações, um desafio desta tese está em sua própria ontologia, dela em si mesma, que também fundamentada na poesia e em outras imagens artísticas busca ser lida com importância científica. Retomando a digressão sobre o poema, a eternidade do mosquito, na poesia de Barros, é a vida do próprio inseto, com começo, meio e fim. Diferentemente das apreensões mais usuais do eterno como aquilo que tem começo, mas não tem fim; ou do eterno como o fora do tempo, sem início ou fim²⁷.

“O ovo, considerado aquele que contém o germe e a partir do qual se desenvolverá a manifestação, é um símbolo universal e explica-se por si mesmo (...) O ovo é uma realidade primordial, que contém em germe a multiplicidade dos seres” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 747). A figura do ovo é recorrente em excertos literários que remetem a questões pertinentes à esta tese: “O instante é o vasto ovo de vísceras mornas” (Lispector, 1998, p. 20), a “Poesia é a loucura das palavras: Na beira do rio o silêncio põe ovo” (Barros, 2010, p. 153); entre tantos outros. Nessa trama formada por imagens que concebemos do mundo, o ovo, aliás, é recorrente inclusive

²⁷ Definições do *Oxford Languages* (2022).

em expressões artísticas visuais/plásticas. Célebres exemplos são as obras do pintor surrealista Salvador Dalí (1904-1989), como em *A Metamorfose de Narciso* (Figura 2).



Figura 2 - A Metamorfose de Narciso
Metamorphosis of Narcissus, Salvador Dalí, 1937. Óleo sobre tela, 51,1 x 78,1 cm.
Site Tate Gallery, Londres, Inglaterra²⁸.

A pintura, em questão, é uma interpretação do mito de Narciso. O belo jovem que amava somente a si mesmo e, como punição, os deuses o deixaram ver seu próprio reflexo na água, imagem pela qual ele se apaixonou e morreu de frustração por não poder abraçar, então os deuses o imortalizaram como a flor de narciso (Tate, 2023). Na pintura, há uma imagem dupla. À esquerda, Narciso está ajoelhado na água e, à direita, na mão, segura o ovo e a flor. Apresenta ainda a justaposição da criação de uma nova vida – pelo bulbo da flor irrompendo o ovo – e a morte – conotada pelas rachaduras e pelas ossificações. Este também é o nome de uma flor: “plantam-se narcisos sobre os túmulos. Simbolizam o entorpecimento²⁹ da morte, mas uma morte que não é talvez senão um sono [...] sua ambivalência: morte-sono-renascimento”

²⁸ A pintura, *Métamorphose de Narcisse*, de Salvador Dalí, encontra-se no *Tate*, em Londres. Disponível também em: <www.tate.org.uk/art/artworks/dali-metamorphosis-of-narcissus-t02343>. Acesso em: 13 set. 2021.

²⁹ Sobre o entorpecimento, a etimologia de narciso, *narke*, vem de narcose (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 702).

(Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 702).

De outra forma, o registro literário de Ovídio (43 a.C. – 17 d.C.), cujo nome remete surpreendentemente ao vocábulo ovo, é uma das versões mais citadas da mitologia greco-latina de Narciso, “a queda de Narciso nas águas em que se mira com prazer” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 703). Para além deste registro de Narciso, nas palavras do poeta romano – em sua obra magna, *Metamorphoseon libri*, livro XV, linha 165 –, tudo muda, nada morre³⁰; reiterando que morte e metamorfose implicam uma na outra. Ovídio que também foi resgatado pelo *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg.

O termo aforismo, presente no título deste capítulo, foi utilizado pela primeira vez pelo pai da medicina, Hipócrates (460 a.C.-377 a.C.), em seus *Aforismos*, em que a primeira das máximas é: “A vida é breve, a arte é longa, a oportunidade passageira, a experiência enganosa, o julgamento difícil³¹”, e as duas primeiras frases, amplamente divulgadas em latim, “*Vita brevis, ars longa*” – na *Brevidade da Vida* de Lúcio Aneu Sêneca³² (ca. 4 a.C- 65 d.C) – tocam o desenvolvimento desta tese. Vida efêmera e arte duradoura, estendendo aqui o entendimento não apenas da arte da cura e da medicina, mas principalmente da arte enquanto manifestações artísticas. O advérbio breve remete ainda à própria etimologia da palavra aforismo, originária do grego, *aphorismós*, cujo significado remete à limitação, definição breve, sentença³³.

Entre os ditos, destaca-se o curto epitáfio, em latim, do *requiescat in pace*. Mais curto ainda sob o acrônimo de RIP, traduzido para o inglês como *rest in peace* e para o português, descansa em paz; muito presente em lápides. E esse desejo de um estado de espírito sem perturbações manifesta-se no preparo e na encenação do corpo, como nas tradicionais fotografias *post mortem* da representação do sono encantado, o corpo que descansa na paz do pós-vida, um acalanto aos que ficam ao evocar o descanso quando a alma se separa do corpo. Aqui jaz. Aqui está deitado. Do substantivo jaz, do verbo jazer, o estar deitado em latim, *jacēre*³⁴. Em posição estendida e imóvel, o morto é sepultado no jazigo, na jazida. Nesse contexto, o

³⁰ O original, em latim, *omnia mutantur, nihil interit*, está citado no *The Latin Library*. Disponível em: www.thelatinlibrary.com/ovid/ovid.met15.shtml. Acesso em: 16 jan. 2023.

³¹ O original, em grego, está citado no *Perseus Digital Library Project*. Disponível em: www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.01.0250:text=Aph.. Acesso em: 8 nov. 2020.

³² Na tragédia, *Medeia*, Lúcio Aneu Sêneca aborda o limite provisório do mundo, Thule - conceito este que será trabalhado no decorrer desta tese.

³³ Definições do *Oxford Languages* (2022).

³⁴ Definições do *Oxford Languages* (2022).

homomorfo canônico é identificado recorrentemente na história da fotografia, privilegiando acepções da morte limpa, estetizada, asséptica, cujos corpos remontam à candura.

Mord (*et al.*, 2018, p. 30) entende as imagens de luto – que retratam parentes vivos com os mortos – como um subgênero da fotografia *post mortem*³⁵. A fotografia integra o trabalho de luto. Faz parte do próprio ritual de exorcizar a dor da perda ao constituir-se um objeto de ritualização e estabelece uma nostalgia amorosa ao rememorar histórias. Aborda o mórbido enquanto um tratamento delicado, como na acepção das artes plásticas. A fotografia *post mortem* acessa a imortalidade e é, habitualmente, sensível ao lidar com a debilidade do fim da vida. Aliás, as famílias não guardariam em seus álbuns fotografias se essas evocassem uma morbidez perversa ou doentia. Por outro lado, se os familiares aceitam o mórbido na denotação da enfermidade, as fotos podem revelar doenças e, mesmo assim, serem cândidas.

Percebe-se notável diversificação dos subgêneros da fotografia *post mortem*, sendo ilustrados a seguir recortes de usos e costumes. No século do surgimento da fotografia, a morte ocorria, predominantemente, em casa. Com isso, um dos mais notáveis subgêneros da fotografia *post mortem* consistia em retratar a intimidade de parente(s) vivo(s) com o(s) falecido(s), o que registra a forte afeição de quem permanece com quem se foi ou está perdendo a vida. Trata-se de pessoas, são familiares e amorosas, no âmbito doméstico, tocando no luto e no descansar em paz. Nesse sentido, o fotógrafo pictorialista inglês, Henry Peach Robinson (1830-1901), criou uma das produções mais memoráveis (Figura 3).

³⁵ Uma curta e preliminar versão deste capítulo, com ideias do início do segundo capítulo desta tese, foi publicada anteriormente. MENDES, Marina Muniz. Usos e costumes da fotografia no finamento: documentos, encenações e autorretratos. In: Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios. São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021], p. 311-320.



Figura 3 - Desvanecimento

Fading away, Henry Peach Robinson, 1858. Impressão em papel albuminado com nitrato de prata a partir de negativos de vidro de colódio úmido, 23,8 x 37,2 cm. Site The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque, Estados Unidos³⁶.

No gerúndio, a garota está desvanecendo, perdendo as forças. Nesse caso específico, alude uma fotografia *pre mortem*, encenada, teatralizada, que enfatiza a tragédia familiar que circunda o deixar de estar visível. “Embora alguns considerassem perturbador ver uma cena tão íntima e tão mórbida representada em uma mídia tão realista quanto a fotografia, os espectadores da época compreendiam que Robinson havia fotografado uma modelo interpretando um papel” (Hacking, 2012, p. 113). Não é uma imagem de alguém que, de fato, está morrendo e, precisamente por isso, abalou. Chocou por transparecer a ilusão.

Criticada quando publicada, esta composição fotográfica é reconhecida, atualmente, como uma das evocações visuais mais comoventes da morte na sociedade Vitoriana (Hannavy, 2008, p. 75–76). Além disso, o príncipe Albert, esposo da rainha Vitória do Reino Unido, comprou uma cópia da referida obra (Met Museum, 2021). Sobre o curso dos rituais funerários no período, Mord (*et al.*, 2018, p. 144)

³⁶ A fotografia *Fading away*, de Henry Peach Robinson, atualmente, encontra-se emprestada pelo The Royal Photographic Society at the National Media Museum, Bradford, Reino Unido, ao *The Metropolitan Museum of Art* em Nova Iorque, Estados Unidos. Disponível também em: <www.metmuseum.org/art/collection/search/302289>. Acesso em: 2 jan. 2021.

anota que: “Os Vitorianos quase sempre morreram onde viveram, cercados pela família, amigos e vizinhos. O corpo era mantido no salão até o funeral, o rosto coberto com gesso para criar uma máscara mortuária, o cadáver arranjado para fotografias post-mortem”. Então, tal fotografia não é, meramente, um artifício enganoso, mesmo encenada, conclama legitimidade nas situações de morte.

Um dos primeiros autorretratos fotográficos foi uma encenação do *post mortem* cômico. Encenação não só no sentido de compor uma cena terna e afetuosa para o momento da morte, mas de vigorosa criação artística ficcional. Uma elaboração fantasiosa e irreal de um morto que produz sua *selfie*. O fingimento da própria morte, por meio do fotógrafo como operador ativo do procedimento, bem como assunto. De qualquer forma, apoiada em elementos da realidade, como uma tradicional fotografia do momento de finamento. Um dos pioneiros da fotografia, o francês Hippolyte Bayard (1801-1887), realizou uma leitura particular, criativa e original, nos primórdios da fotografia, de um suposto afogamento (Figura 4), construída para provocar espanto.

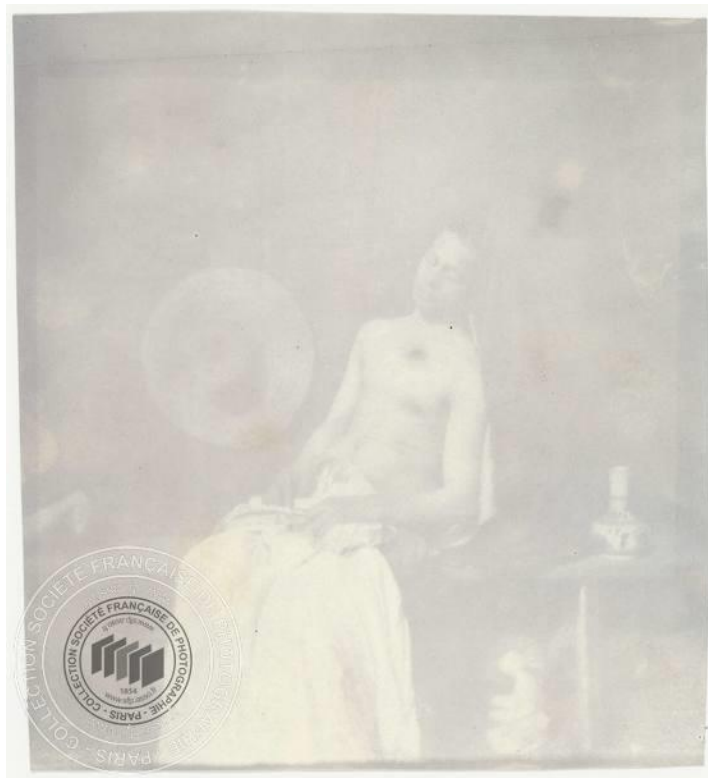


Figura 4 - Autorretrato afogado de Hippolyte Bayard Le Noyé, 1840. Positivo direto sobre papel, 13,8 x 12,7 cm. Site Coleção da Société Française de Photographie³⁷.

³⁷ A Fotografia *Le Noyé*, de Hippolyte Bayard, encontra-se na *Société Française de Photographie* em Paris. Disponível também em: <<https://sfp.asso.fr/photographie/picture.php?/8830/search/5131>>. Acesso em: 2 jan. 2021.

Por meio do processo fotográfico desenvolvido por ele mesmo, de imagem positiva direta sobre papel, impressão única, Hippolyte Bayard produziu um autorretrato. Com o título de *Autorretrato Afogado*, na série, está seminua, de peito à mostra, pernas cobertas por uma manta, olhos fechados, mãos justapostas e corpo escorado, quase caindo de uma cadeira. O chapéu já não mais na cabeça, mas ao lado do corpo. O contexto desta obra é relativo ao anúncio de Daguerre da invenção da fotografia, visto que Bayard desenvolveu seu método ao mesmo tempo que seu compatriota, mas foi Daguerre, cujo método foi publicado primeiro, que recebeu aclamação. Seja dito de passagem, Bayard não só marcou a história como um dos inventores da fotografia, mas foi um dos primeiros a explorá-la artisticamente. Um texto autoral escrito à mão acompanha a fotografia:

O corpo que você vê aqui é do Sr. Bayard, inventor do processo que acabou de ser mostrado a você. [...] O Governo, que tem sido apenas muito generoso com o Senhor Daguerre, diz que não pode fazer nada pelo Senhor Bayard, e o infeliz **afogou a si mesmo em desespero**. Ó instabilidade humana! Por algum tempo artistas, cientistas e imprensa tiveram interesse por ele, mas agora que ele **está no necrotério há vários dias, ninguém o reconheceu**. Senhoras e senhores, discutamos um outro assunto para **não ofender o seu olfato**, pois, como podem ver, **o rosto e as mãos do cavalheiro já estão começando a se deteriorar**³⁸. (Gautrand, 1986, p. 221, *apud* Hannavy, 2008, p. 123-124, grifo nosso)

O texto, escrito em terceira pessoa, reivindica o suporte governamental ao processo fotográfico criado por Bayard. Alude que o fotógrafo já obteve reconhecimento público, de artistas, cientistas e da imprensa, mas no passado. Com isso, sua vida foi breve, bem como sua arte; uma oposição ao aforismo já exposto anteriormente (*Vita brevis, ars longa*). Cria tal narrativa por meio da metáfora da morte, provocada por um afogamento por desespero. Em estado de profundo desalento, causou seu próprio afogamento, matou-se.

O corpo, então, jaz no necrotério, aguardando identificação, mas ninguém se presta a reconhecê-lo sequer em morte, como protesta não ter obtido reconhecimento

³⁸ Tradução nossa para: “*The corpse which you see here is that of M. Bayard, inventor of the process that has just been shown to you [...] The Government, which has been only too generous to Monsieur Daguerre, says it can do nothing for Monsieur Bayard, and the unhappy wretch has drowned himself in despair. Oh human fickleness! For some time, artists, scientists and the press took an interest in him, but now that he has been at the morgue for several days, nobody has recognized him. Ladies and gentlemen, let us discuss something else so as not to offend your sense of smell, for as you can see, the face and hands of the gentleman are already beginning to decay*”. (Gautrand, 1986, p. 221, *apud* Hannavy, 2008, p. 123-124)

em vida. O trecho encerra chamando atenção à metamorfose, o corpo, que ainda não foi enterrado, exala forte odor, o rosto e as mãos estão ficando em mau estado, degenerando. A ruína final e irreversível do fotógrafo. Um simbolismo dramático de seu sentimento de ter sido esquecido, ancorado no ciclo da morte. Como nos *Versos Íntimos* do poeta brasileiro, Augusto dos Anjos (1884-1914):

Vês! Ninguém assistiu ao formidável
Enterro de tua última quimera.
 Somente a **Ingratidão** – esta pantera –
 Foi tua companheira inseparável!

Acostuma-te à **lama** que te espera!
 O Homem, que, nesta terra miserável,
 Mora entre feras, sente inevitável
 Necessidade de também ser fera.
 Toma um fósforo. Acende teu cigarro!
O beijo, amigo, é a véspera do escarro,
 A mão que afaga é a mesma que apedreja.

Se a alguém causa inda pena a tua chaga,
 Apedreja essa mão vil que te afaga,
 Escarra nessa boca que te beija!
 (dos Anjos, 2012, grifo nosso)

Esta tese vale-se de licença poética para unir os textos de Hippolyte Bayard e Augusto dos Anjos. Como bradam os versos do fotógrafo francês, “que ele está no necrotério há vários dias, ninguém o reconheceu.”, a poesia de Augusto dos Anjos remete à imagem de alguém, que “Ninguém assistiu ao formidável Enterro”, cuja “Ingratidão (...) Foi tua companheira inseparável!”, um aviso: “Acostuma-te à lama que te espera!”.

O ato de um enterro cadencia as imagens textuais e imagéticas. O enterro da última quimera – que pode ser apreendida em sentido figurado como fruto da imaginação, uma fantasia, utopia; isso a partir da ideia de Quimera como monstro mitológico com cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente³⁹. A ingratidão, a falta de reconhecimento que assola. A lama como fim, na ambiguidade do barro e daquilo que envergonha⁴⁰.

Sob outra tipologia fotográfica *post mortem*, uma das atrizes mundialmente mais reconhecidas da história esteve em outra memorável encenação da própria

³⁹ Definições do *Oxford Languages* (2023).

⁴⁰ Definições do *Oxford Languages* (2023).

morte, que foi cristalizada pela fotografia. Descansando em paz em um caixão (Figura 5), Sarah Bernhardt (1844-1923) representava um *rest in peace*. Uma espécie de intertexto do famoso aforismo da vida efêmera e arte duradoura. A arte teatral (e a fotografia) da atriz francesa é longa, perene.

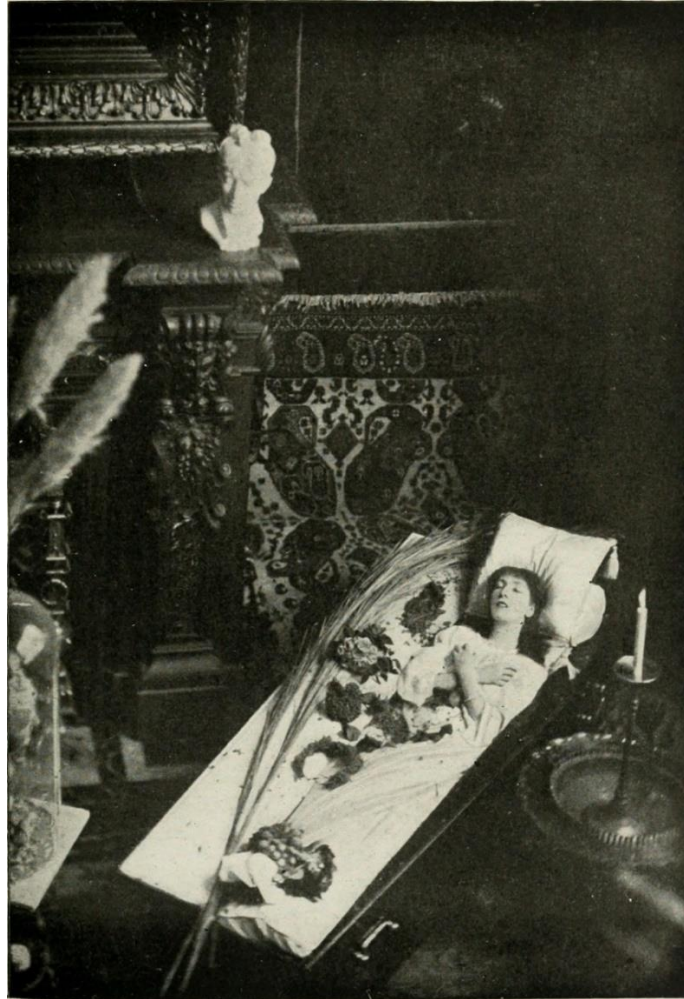


Figura 5 - Sarah Bernhardt em seu caixão
 Sarah Bernhardt in her coffin, fotógrafo não identificado, ca. 1870.
 JAY, Ruby. *Secure the shadow: death and photography in America*, Cambridge, Estados Unidos: MIT Press, 1995, p. 35⁴¹.

Sem informações prévias sobre seu contexto de produção, esta pode passar, facilmente, por uma fotografia de alguém que faleceu, visto que jaz o corpo de Sarah Bernhardt, deitado, estendido, imóvel, com os olhos fechados e os braços cruzados em forma de x sobre o peito. Os braços protegem seu coração. Flores e folhas rodeiam

⁴¹ Fotografia de Sarah Bernhardt em seu caixão, disponível on-line também em na p. 271 do livro *Memories of my life*: <https://archive.org/details/memoriesofmylife00bern/page/n314/mode/1up?view=theater>. Acesso em: 27 set. 2023.

o corpo, como os ramos de trigo, muito presentes na simbologia cristã para representar a morte e o novo nascimento. De vestes leves e claras, muito lembra uma bela adormecida a caminho da paz eterna. No mais, na fotografia *post mortem*: “cabeça e corpo apoiados em travesseiros representavam o sono eterno”⁴² (Hannavy, 2008, p. 1166), acessórios simbólicos presentes em diversas fotografias.

Sarah Bernhardt confessou em sua autobiografia que costumava dormir em um caixão. “Toda Paris soube que eu dormia em meu caixão, e a fofoca com suas asas de penugem voava em todas as direções”⁴³. Isso aconteceu quando uma manicure entrou no quarto “e minha irmã pediu para ela entrar tranquilamente porque eu ainda estava dormindo. A mulher virou a cabeça, acreditando que eu estava dormindo na poltrona, mas ao me ver em meu caixão ela saiu correndo, gritando descontroladamente”⁴⁴ (Bernhardt, 1907, p. 270). Encenava seu *post mortem* em um período de franca ascensão nos teatros da Europa e mundo afora, incluindo América.

Os braços meticulosamente colocados justapostos também são vistos na fotografia escolhida como capa do livro (Figura 6) *Secure the shadow: death and photography in America* – em português, *Proteja a sombra: morte e fotografia na América*⁴⁵ –, escrito pelo professor e pesquisador Ruby Jay (1935-2022), referência no campo da antropologia visual e etnografia da cultura visual. Pelo título da obra, proteger a sombra. E o substantivo sombra, tanto no inglês quanto no português, têm definição, além de obscuridade, entre outras, enquanto fantasma⁴⁶. Deve-se proteger o fantasma, como anuncia o título, a sombra que sobrevive na memória e nas fotografias. “O outro continua presente na sua ausência, como um fantasma que não dá paz e de quem o enlutado não consegue afastar-se” (Koury, 2017, p. 86). Uma narrativa fotográfica de forte impacto.

⁴² Tradução nossa para: “(...) *head and body resting on pillows stood for eternal sleep* (...)”. (HANNAVY, 2008, p. 1166)

⁴³ Tradução nossa para “*From that moment all Paris knew that I slept in my coffin, and gossip with its thistle- down wings took flight in all directions*”. (Bernhardt, 1907, p. 270)

⁴⁴ Tradução nossa para: “*and my sister asked her to enter quietly because I was still asleep. The woman turned her head, believing that I was asleep in the armchair, but seeing me in my coffin she rushed away, shrieking wildly*”. (Bernhardt, 1907, p. 270)

⁴⁵ Tradução nossa.

⁴⁶ Definições do *Oxford Languages* (2023).



Figura 6 - Post mortem de criança
 Criança não identificada, Southworth & Hawes, Boston, Estados Unidos, ca. 1850.
 Daguerreótipo, 16,5 x 21,5 cm.
 Site International Museum of Photography at George Eastman House,
 Fachester, Estados Unidos⁴⁷.

A criança está com as mãos sobre o ventre, tornozelos cruzados, deitada sobre um lençol, como se estivesse dormindo, mas – neste caso –, de fato, moribunda. O corpo foi reposicionado, simulando um sono tenro. Em período aproximado do daguerreótipo anterior, a poeta inglesa, Elizabeth Barrett Browning (1806-1861), escreveu carta a Mary Russell Mitford (1787-1855) também autora inglesa, sobre a fascinação pelo surgimento do daguerreótipo:

Você sabe algo sobre essa maravilhosa invenção do dia, chamado de **Daguerreótipo**? - isso é, você já viu algum retrato produzido por meio disso? [...] A hipnotizante desencarnação dos espíritos parece algo menos maravilhoso. E vários desses retratos maravilhosos... como gravuras apenas requintadas e delicadas além do trabalho do entalhador - eu tenho visto ultimamente – **desejando ter tal memorial de cada Ser querido para mim no mundo**. Não é apenas a **semelhança** que é preciosa em tais casos - mas a **associação** e a **sensação de proximidade** envolvida na coisa... o fato da própria **sombra da pessoa ali deitada fixada para sempre!** É a própria santificação de retratos, eu acho - e é **nada monstruoso** em eu dizer contra o que meus irmãos clamam com tanta veemência, que eu

⁴⁷ A fotografia post mortem da criança desconhecida encontra-se no George Eastman House. Disponível também em: <<https://collections.eastman.org/objects/14497/postmortem-of-child?ctx=3ab63184-e4ed-4a08-ad88-f75b408872ec&idx=10>>. Acesso em: 11 jan. 2021. Fotografia publicada também no livro: JAY, Ruby. *Secure the shadow: death and photography in America*, Cambridge, Estados Unidos: MIT Press, 1995, capa e p. 53.

preferiria ter tal memorial de alguém que eu amei profundamente, do que a obra do mais nobre Artista produzida. Não digo isso em respeito (do desrespeito) à Arte, mas por Amor⁴⁸. (Barrett 1843, *apud* Ewer, 2023, p. 1, grifo nosso)

A poeta trata da delicadeza do retrato produzido pelo daguerreótipo, atribuindo à técnica qualidades maravilhosas e hipnotizantes. Revela o fascínio deste tipo de retrato sobre ela. E demonstra intenso valor sentimental à posse dessas imagens pela sensação de proximidade. Escolhe ainda palavras como sombra e monstruoso. Destaca que a sombra da pessoa fica fixada para a eternidade, ou seja, protege-se a sombra. E que não se considera um monstro que preferiria ter retratos memoriais de pessoas queridas a qualquer obra de arte.

Também neste sentido de afeto, fotografar um recém-nascido, bebê ou criança que faleceu ajuda no processo de luto, no lidar com a dor de perder uma filha ou filho. Prática de ampla aceitação no século XIX. E, não só em um passado distante, mas estendendo-se até a atualidade⁴⁹. Como no relato captado por Koury (2017, p. 11), em outra situação: “Fotografia que vive hoje, passados quase três anos, numa gaveta de um pequeno criado mudo ligado à cama da mãe. Fotografia, enfim, que toda noite é retirada, admirada, sentida e presa ao corpo para mais uma noite ao lado do filho”.

⁴⁸ Tradução nossa para: “Do you know anything about that wonderful invention of the day, called the Daguerreotype? — that is, have you seen any portraits produced by means of it? The Mesmeric disembodiment of spirits strikes one as a degree less marvelous. And several of these wonderful portraits... like engravings only exquisite and delicate beyond the work of graver — have I seen lately — longing to have such a memorial of every Being dear to me in the world. It is not merely the likeness which is precious in such cases — but the association, and the sense of nearness involved in the thing... the fact of the very shadow of the person lying there fixed forever! It is the very sanctification of portraits I think — and it is not at all monstrous in me to say what my brothers cry out against so vehemently... that I would rather have such a memorial of one I dearly loved, than the noblest Artist’s work every produced. I do not say so in respect (of disrespect) to Art, but for Love’s sake” (Barrett 1843, *apud* Ewer, 2023, p. 1).

⁴⁹ Em outubro de 2020, período de desenvolvimento desta tese, a modelo Chrissy Teigen (1985) sofreu perda gestacional quando estava com 20 semanas. Ela compartilhou fotos nas redes sociais com o filho no colo e, posteriormente, após críticas com a repercussão das imagens, outra postagem explicando a motivação do retrato do recém-nascido falecido: “Eu tinha pedido a minha mãe e John [Legend, seu esposo] para tirarem as fotos, não importa o quão desconfortável fosse (...) Não fazia sentido para ele na época. Mas, eu sabia que precisava lembrar desse momento para sempre, da mesma forma que precisava lembrar do nosso beijo no altar, da mesma forma que precisava lembrar das nossas lágrimas de alegria depois de Luna e Miles [filhos] nascerem. E eu sabia absolutamente que precisava compartilhar essa história [...] Não posso expressar o quão pouco me importo que você [público que criticou] odeie as fotos. Quão pouco me importo que seja algo que você não teria feito. Eu vivi isso, eu escolhi fazer isso e, mais do que tudo, essas fotos não são para ninguém, mas para as pessoas que viveram isso ou estão curiosas o suficiente para se perguntar como é algo assim. Essas fotos são apenas para as pessoas que precisam delas. Os pensamentos dos outros não importam para mim” (tradução nossa). Fotografias disponíveis em: <www.instagram.com/p/CFyWQLWpJ3u/> e relato original, em inglês, na íntegra em: <www.instagram.com/p/CG3H7X3gkz/>. Acesso em 28 out. 2020.

Na eternidade da fotografia, a mãe passa mais uma noite ao lado do filho e pode afagá-lo. Retrato que contribui para suportar a dor da perda.

Este subcapítulo foca, especificamente, nas práticas, hábitos e modos de agir que envolvem a fotografia no finamento. Histórias da fotografia *post mortem*, especialmente em seu período embrionário. É um sub(capítulo) no sentido de um desdobramento. Um capítulo que partiu de fotografias *post mortem* de pessoas e seguirá se desmembrando em um outro, de fotografias de animais.

1.1 PIPPO, BELO MORTO: RECORTES HISTÓRICOS E ESTÉTICOS DA FOTOGRAFIA MORTUÁRIA DE ANIMAIS DE ESTIMAÇÃO

A fotografia *post mortem*, também chamada de fotografia mortuária, trata da morte como conteúdo expresso. Faz alusão a todos os tipos de fotografias realizadas após o falecimento de alguém, sejam as divulgadas pela imprensa, nos veículos de comunicação, para fins de documentação ou com intenções artísticas, imagens forenses ou encomendadas pelos familiares.

No subcapítulo anterior, foi desenvolvida pesquisa, curadoria fotográfica e fundamentação teórica dos usos e costumes da fotografia no finamento de pessoas. Neste, o foco são os animais – que também desde o surgimento da fotografia são representados tipicamente dentro da concepção de um repouso cômico, muito similar ao dos humanos. Em relação à fundação imagética deste gênero, os retratos *post mortem* surgiram com os humanos, mas não tardou para ocorrer também com os animais. Aborda-se a máxima do imaculado *descanse em paz* para, então, prosseguir com o choque dos corpos dos animais em seu avesso metamórfico.

O retrato não está associado somente à figura humana, mas também à imagem/representação/semelhança de animais. Em muitos concursos e premiações fotográficas, inclusive, a categoria “retrato” refere-se também ao retrato de animais⁵⁰. Sob essa perspectiva de aproximações, segundo Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998, p. 75), o animal e o humano podem ser definidos pelos afetos de que são capazes: “Uma coisa, um animal, uma pessoa só se definem por movimentos e repousos, velocidades e lentidões (longitude), e por afetos, intensidades (latitude)”. Deleuze e Parnet (1998, p. 49) remetem a Baruch Espinoza (1632-1677): “O que pode um corpo? De que afetos é ele capaz?” e complementam a ideia de que:

Os corpos não se definem por seu gênero ou sua espécie, por seus órgãos e suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afetos dos quais são capazes, tanto na paixão quanto na ação. Você ainda não definiu um animal enquanto não tiver feito a lista de seus afetos. Nesse sentido, há mais diferença entre um cavalo de corrida e um cavalo de trabalho do que entre um cavalo de trabalho e um boi. (Deleuze; Parnet, 1998, p. 49-50)

⁵⁰ No 11º concurso de Fotografia Subaquática Ocean Art, anunciado pelo Guia Fotografia Subaquática, a categoria retratos abarca animais. No Dog Photography Awards 2022, direcionada a fotografia de cachorros, havia a categoria retrato e paisagem.

No excerto acima, da ótica filosófica ligada à natureza e à força dos afetos, exclui-se a definição anatômica do corpo – da estrutura física de um organismo físico e suas funções fisiológicas. Ele reforça a ideia de corpos, na natureza, que afetam uns aos outros à medida em que se encontram e correlacionam. Sob essa acepção, a morte de um animal de estimação pelo qual se nutre amor intenso tem a potência de provocar estado de luto (Figura 7). No próprio dicionário, afeto significa: “sentimento terno de afeição por pessoa ou animal”⁵¹. E o fim da vida é uma experiência de grande intensidade e com também forte potencial de afetos.



Figura 7 - Pippo, belo morto
 Pippo, bello morto, fotógrafo não identificado, ca. 1915.
 Cartão postal com foto, 8,8 x 13,9 cm.
 MORD, Jack et al. *Beyond the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from the Thanatos Archive*. 5th. ed. San Francisco: Last Gasp, 2018, p. 185⁵².

O corpo do gato de estimação, na fotografia, está posicionado como se fosse o retrato *post mortem* de uma pessoa. Muito provavelmente foi levado ao estúdio para

⁵¹ Definições do *Oxford Languages* (2022).

⁵² Fotografia *Gato belo na morte* também disponível em: <<https://thanatos.net/preview/>>. Acesso em: 14 nov. 2022. O *Thanatos Archive*, localizado nos Estados Unidos e pertencente a Jack Mord, abriga uma extensa coleção de fotografias post mortem, memoriais e de luto, com foco no século XIX e no início do XX. Na mitologia grega, Tânatos é a personificação da morte.

ser fotografado. Está deitado sobre um assento coberto com tecido escuro, a cabeça repousa no encosto, os olhos permanecem abertos para parecer vivo e as patas dianteiras estão entrecruzadas, como os braços de Sarah Bernhardt (Figura 5) e da criança (Figura 6). Seu pelo claro contrasta com o fundo desfocado e com o assento. Busca-se uma dormência bela, um *sleeping beauty*⁵³, um belo gato adormecido.

“Pippo, belo morto”⁵⁴ está escrito no verso da fotografia, em italiano (Mord et al., 2018, p. 185). Uma demonstração do afeto de seu tutor. Sobre o fato de ter nome próprio: “Em meados do século XIX, os animais de estimação tornaram-se tão comuns e amados que até mesmo eles receberam nomes individuais. Esta prática não se limitou a cães e gatos domésticos, mas se estendeu a animais de estimação menores e animais de trabalho”⁵⁵ (Mord et al., 2018, p. 27).

O uso do adjetivo traz o êxtase do belo. O belo sob ponto de vista do termo grego helenístico, associado ao estar em sua hora, estar em seu momento; a palavra para bonito ou belo, *hōraios*, adjetivo oriundo de *hōra*, que significa hora⁵⁶. A beleza associada a estar em sua hora, estar em seu momento. Assim, o corpo sem vida, quando respeita sua hora, também carrega beleza, honra a temporalidade do ciclo da vida. Honra o momento da clara percepção da finitude. Sobre o reconhecimento da relação da morte com a beleza:

Há uma **intimidade**, uma **qualidade amorosa nessas fotos que não associamos às imagens de morte** e, portanto, elas nos ‘chocam’. Os Vitorianos conheciam a morte muito mais profundamente e intimamente do que nós agora. A morte era presente, uma realidade, não a abstração que é para nós hoje. Em vez de furtarem-se disso, as pessoas daquela época reconheciam sua relação com a **morte com beleza**. Eles honraram seu amor pelo falecido por meio de pinturas, esculturas, joias, roupas e fotografia⁵⁷. (Mord et al., 2018, p. 6)

⁵³ Como no sono profundo do clássico conto de fadas da Bela Adormecida, que conta com várias versões, sendo a dos irmãos Grimm, de 1812, uma das mais conhecidas. A representação do sono profundo na circunstância de morte é título de um afamado livro acadêmico: BURNS, Stanley. *Sleeping beauty: memorial photography in America*. Altadena, Estados Unidos: Twelvetreets Press, 1990.

⁵⁴ Tradução nossa para: “*Pippo, bello morto*”/“*Pippo, beautiful in death*” (Mord et al., 2018, p. 185).

⁵⁵ Tradução nossa para: “*By the mid-nineteenth century, pets had become so common and beloved that even they were given individual names. This practice was not limited to household cats and dogs but extended to smaller pets and working animals*” (Mord et al., 2018, p. 27).

⁵⁶ Definições do *Oxford Languages* (2022).

⁵⁷ Tradução nossa para: “*There is an intimacy, a loving quality in these photographs that we do not associate with images of death, and so they look ‘shocking’ to us. The Victorians knew death much more deeply and intimately than we do now. Death was present, a reality, not the abstraction it is to us today. Rather than shutting it away, people of that period acknowledged their relationship to death with beauty. They honored their love for the deceased through painting, sculpture, jewelry, clothing, and photography*” (Mord et al., 2018, p. 6).

Percebe-se uma intimidade, nas fotografias *post mortem* desse período, sob três acepções denotativas: de vida doméstica, cotidiana; relação muito próxima, familiaridade; e o ambiente onde se tem privacidade, tranquilidade, aconchego. Não sendo fotos da morte de pessoas em si, mas de um cenário mais complexo, em que a morte é o elemento propulsor dessa manifestação das relações de intimidade; ou seja, tais fotos conotam, talvez com mais importância do que puramente a morte, sentimentos relativos à vida particular de uma pessoa (ou animal) falecida em um contexto, quase sempre, familiar e/ou de lar. Ainda assim, hoje, chocam, em decorrência de uma atualização do nosso olhar sobre a morte, a deslocando a um lugar em que tal intimidade passa a carregar, mais tipicamente, um sentido de atrevimento e provocação. É como se elas reivindicassem um novo tipo de intimidade, que agora não mais reside em uma aura amorosa.

São fotografias familiares e afrontosas. E quanto mais se revelam as marcas da metamorfose, essas representações são menos familiares e mais afrontosas. Menos familiares por raramente a metamorfose circular tão veemente nos álbuns de família, ao mesmo tempo que adentra uma outra camada da vida particular de alguém (pessoa ou animal de estimação), de seu corpo se transformando incontrolável e rapidamente. De qualquer forma, íntimo, o mais secreto, recôndito, afastado dos olhares. Rebobinando a cronologia, o retrato do falecimento de animais ocorre desde as fases iniciais da fotografia, com registros antes da primeira metade do século de surgimento da técnica (Figura 8).

O daguerreótipo a seguir representa o senhor Amos R. Monroe, acompanhado do seu cachorro, um spaniel, recém-falecido (Mord et al., 2018, p. 182). Nos daguerreótipos, as imagens são espelhadas, portanto a mão do homem está sobre o coração, como um gesto de luto. O *post mortem* de animais domésticos segue composições e encenações similares ao de humanos. Na imagem, o cão aparece como se estivesse descansando, plácido e foi até adornado com um laço no pescoço. O tutor do cão usa trajes alinhados, tendo também se preparado para o retrato. Utilizando ainda o recurso da etimologia, a palavra curador – que diz tanto para esta tese por conta do recurso da curadoria de fotografias – curadoria vem do latim *tutor*, “aquele que tem uma administração a seu cuidado”⁵⁸.

⁵⁸ Definições do *Oxford Languages* (2022).



Figura 8 - Companheiro perdido

Lost Companion, fotógrafo não identificado, ca. 1846. Daguerreótipo, 9,5 x 8,25 cm. MORD, Jack et al. *Beyond the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from the Thanatos Archive*. 5th. ed. San Francisco: Last Gasp, 2018, p. 182⁵⁹.

A paisagem urbana foi cenário das primeiras marcas na linha do tempo da história da fotografia. Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), em 1826, fixou, em uma placa de estanho com betume da Judeia – processo chamado de heliografia, “desenho com o sol” – para além da janela de casa, fragmento da cidade, mais precisamente telhados em Saint-Loup-de-Varennes (Hannavy, 2008, p. 1004); e seu sócio, Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), em 1838 ou 1839⁶⁰, reproduziu uma vista do *Boulevard du Temple*, em Paris, o primeiro registro com figuras humanas na fotografia (Hannavy, 2008, p. 12). Já o retrato, cresceu em frequência, na linha do tempo da fotografia, à medida em que os aparatos fotográficos foram se desenvolvendo.

⁵⁹ Fotografia do Companheiro Perdido também disponível em: <<https://thanatos.net/preview/2/>>. Acesso em: 5 jan. 2021.

⁶⁰ Pairam dúvidas sobre o exato ano do registro.

O daguerreótipo tornou-se a metonímia da imagem obtida por meio do aparelho de mesmo nome. O aparelho de Daguerre produzia uma imagem única, não multiplicável, obtida dentro da câmara escura por uma folha de prata fixada diretamente sobre a placa final de cobre. Passível a metamorfoses, devido à fragilidade das superfícies, facilmente riscáveis e sujeitas à oxidação. Ainda sobre precariedade, muitos anos foram necessários até a diminuição do tempo de exposição, permitindo progressivamente que os indivíduos não aparecessem borrados; esta questão, por sua vez, não era limitadora para fotografar pessoas mortas. No mais, um daguerreótipo era produzido mais rapidamente e com menor custo do que uma pintura memorial.

A popularização dos estúdios fotográficos tornou a prática e a produção mais acessíveis, “as décadas de 1860 e 1870 representaram o auge do gênero da fotografia post-mortem⁶¹” (Mord *et al.*, 2018, p. 9). Em muitos casos, o retrato *post mortem* constituiu a primeira, portanto, a única, fotografia de alguém ou de algum animal doméstico. Além de, quase inevitavelmente, ser o último retrato. As fotografias eram mostradas a familiares que não podiam ir aos velórios, uma recordação evocando lembranças de como eram o ente ou o animal querido. Não são fotografias para mero registro da morte. São fotos da despedida, uma ode à lembrança de quem está partindo, no seio familiar.

Aliás, nascer e morrer, em sentido literal, são dois verbos vivenciados apenas uma vez, ao menos em primeira pessoa; ações, processos e estados ímpares. Um, no início do ciclo e o outro no final, que separam todos os demais acontecimentos da existência. Só se morre uma vez. Essa singularidade da suspensão do tempo une sentimentos, atravessa o tempo e sobrevive ao tempo. Os ciclos da vida irrompem independentes da nossa vontade. Para tanto, fotografias de nascimento também são íntimas e amorosas (Figura 9). Sobre este livro, no *Museu George Eastman House* consta a indicação de ter sido um presente do tio Hal à família do recém-nascido, Nelly Alleen Samson, com nascimento em 18 de julho de 1877. Não se trata de fotografia *post mortem*, mas de uma recordação pelo nascimento. Intitulado *Our little pet*, em português pode ser traduzido como *Nosso queridinho/Nosso bonzinho*⁶².

⁶¹ Tradução nossa para: “the 1860s and 70s represented the height of the post-mortem photography genre” (Mord *et al.*, 2018, p. 9).

⁶² Tradução nossa.

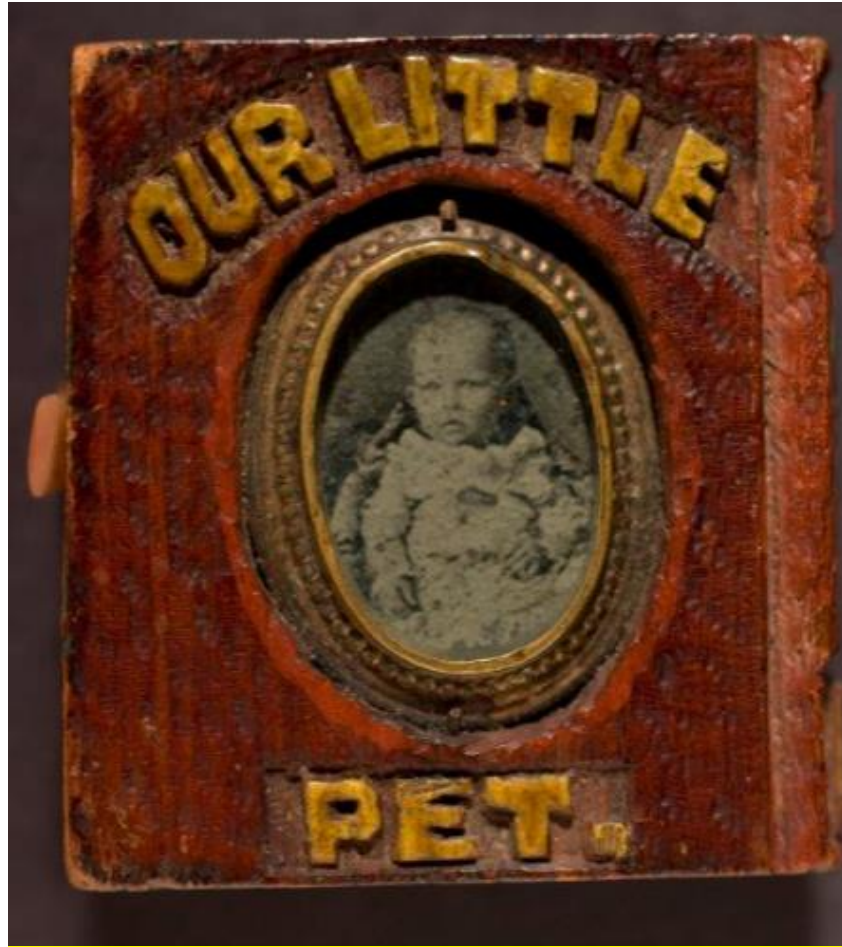


Figura 9 - Nosso queridinho
 Our little pet, fotógrafo não identificado, 1877. Ferrotipia/tintype, 5 x 3,8 cm (oval), livro
 esculpido a mão, montagem: 9,65 x 8,8 cm.
 Site International Museum of Photography at George Eastman House,
 Fachester, Estados Unidos⁶³.

Na iconografia dos primórdios desse tipo de fotografia – post mortem – há recorrência de animais em caixões pequenos, de crianças; acompanhados por outros animais vivos; ao lado de crianças, demonstrando tristeza pela perda do companheiro de estimação. Os recortes históricos e estéticos apresentados pela iconografia selecionada e seus debates demonstram uma corrente no âmbito familiar de retratar animais de estimação falecidos na acepção da beleza do sono eterno, semelhante ao que ocorre com humanos.

⁶³ ⁶³ O livro *Nosso queridinho* encontra-se no Museu George Eastman. Disponível: <<https://collections.eastman.org/objects/343701/handcarved-book-sculpture-nelly-alleen-sampson-our-litt?ctx=4f29ecea-673b-437a-b513-a83fdbfdeca8&idx=21>>. Acesso em 26 jan. 2021.

1.2 DE DOM PEDRO À RAINHA ELIZABETH II: HISTÓRIAS DE RETRATOS POST MORTEM DE PERSONALIDADES

O retrato é dito popularmente também como sinônimo de fotografia, como nas expressões: bater/tirar um retrato. Mas, antes mesmo da popularização dos retratos, o *ante/post mortem* já se fazia corrente na barra indicativa dos eventos na linha do tempo. Crianças, adultos – sozinhos ou acompanhados por outros em vida ou não – acidentes, guerras, tragédias, túmulos, luto e até animais foram/são temas recorrentes na fotografia mortuária. A fotografia é também uma forma de honrar o amor por quem faleceu. E, muito provavelmente, os retratos mortuários mais fotografados são de personalidades notáveis.

Este subcapítulo⁶⁴ é formado por histórias de retratos *post mortem* de pessoas famosas. Adentra-se na interrelação de circunstâncias que acompanham não só afloramento da iconografia de fotografias *post mortem*, no conjunto de situações que envolvem um olhar referenciado a um espaço cultural histórico⁶⁵, mas também sua permanência atualmente. O contexto histórico e estético é consideração importante no campo das artes e cultura visual, avivando memórias, histórias, personagens, bem como o desenvolvimento temático e teórico referente às qualidades artísticas; características que permitem refletir sobre obras e eventos relacionados à fotografia mortuária. Nessa orientação, o pontapé inicial, aqui, ocorre a partir da fotografia de Dom Pedro II – um importante nome para o desenvolvimento da fotografia no Brasil e um dos primeiros retratos *post mortem* amplamente divulgados no País.

Nascido no Rio de Janeiro, príncipe regente, coroado imperador aos 15 anos de idade e banido do Brasil em 1889, Dom Pedro II (1825-1891) faleceu no exílio, de pneumonia. O monarca recebeu um funeral de chefe de Estado, contando ainda com a presença de vários chefes de Estado e notáveis artistas, cientistas, escritores e

⁶⁴ Uma preliminar e curta versão deste subcapítulo com ideias do subcapítulo anterior desta tese foi publicada anteriormente. MENDES, Marina Muniz; JESUS, Samuel José Gilbert de. O último retrato: recortes históricos e estéticos da fotografia mortuária. In: 62ª Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte, 2021, on-line. Crítica de arte diante das críticas atuais. São Paulo: ABCA Edições, 2021. p. 178-185.

⁶⁵ O filme *Death in America*, de 1997, aborda as evoluções do lidar com a morte na história dos Estados Unidos, sob perspectiva cultural e filosófica. É uma colaboração entre o produtor e diretor J.R. Olivero e o colecionador e escritor Stanley Burns. Disponível em: <<http://deathinamerica.com>>. Acesso em: 27 jun. 2020. O *Burns Archive*, fundado por Stanley Burns, com mais de um milhão de fotografias, é a maior coleção privada dos primeiros registros da fotografia médica no mundo e um dos mais importantes repositórios de fotografias memoriais e *post mortem*. Disponível em: <www.burnsarchive.com>. Acesso em 30 jun. 2020.

intelectuais. O corpo do outrora imperador, vestindo trajes oficiais, seguiu para Lisboa para ser sepultado ao lado da esposa. Dom Pedro II deixou uma formidável coleção de fotografias com mais de 20 mil imagens de grandes mestres nacionais e estrangeiros, uma rica amostra da história da fotografia oitocentista brasileira; qualificado como o primeiro brasileiro a perceber, e desde muito jovem, que o advento da fotografia marcaria uma nova fase na história da humanidade (Vasquez, 2002, p. 37–38). Félix Nadar⁶⁶ (1820-1910) o fotografou no leito de morte, em Paris (Figura 10).



Figura 10 - Retrato post mortem de Dom Pedro II
 Pedro II, Imperador do Brasil, 1891. Reprodução da fotografia original de Felix Nadar, por
 Pacheco & Filho. Cartão cabinet 11 x 17 cm, papel albuminado, p&b, oval 10 x 14 cm.
 Site Fundação Biblioteca Nacional⁶⁷.

A fotografia de Dom Pedro II é um cartão fotográfico de tipo conhecido como de *cabinet*, uma variação do cartão-de-visita. Sobre o formato, Hannavy (2008, p. 1166) destaca que: “Na década de 1860, com o advento do papel albuminado e a

⁶⁶ Pseudônimo de Gaspard-Félix Tourmarchon. Félix Nadar também fotografou outros célebres retratos *post mortem* de personalidades do mundo artístico e político, como o escritor Victor Hugo (1802-1885) em seu leito de morte, em posição semelhante à de Dom Pedro II.

⁶⁷ O retrato *post mortem* de Dom Pedro II, de Félix Nadar, encontra-se na Fundação Biblioteca Nacional. Disponível também em:

<http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.asp?codigo_sophia=34970>. Acesso em: 10 nov. 2020.

invenção do popular *carte-de-visite*, múltiplas reproduções da fotografia *post mortem* tornaram-se possíveis. [...] tendem a mostrar o sujeito ‘em paz’ com as mãos cruzadas sobre o corpo”⁶⁸. Devido aos avanços técnicos e ao barateamento na cópia do original, o retrato memorial de Pedro II circulou não só na Europa, mas também no Brasil. Além disso, o cartão *cabinet*, de formato maior, eclipsou as estereografias – populares a partir de 1870 – por proporcionarem maior liberdade de poses, iluminação e plano de fundo para os retratos *post mortem* (Hannavy, 2008, p. 1166).

A imagem de Dom Pedro II em seu leito de morte, além de ser construída para não indicar dor, é repleta de simbolismos. O corpo jacente, trajando vestes imperiais, mantém a cabeça sustentada por um livro, símbolo de erudição, abaixo de uma almofada, “Como que por acaso, por idéia do fotógrafo Nadar — que buscava um melhor ângulo —, um livro grosso foi colocado debaixo da cabeça do imperador, para mantê-la elevada: pela última vez, e dessa feita como uma feliz coincidência” (Schwarcz, 2020, p. 728). Na fotografia mortuária, “um livro fechado simbolizava uma vida fechada”⁶⁹ (Hannavy, 2008, p. 1166). O travesseiro está preenchido com terra de todas as províncias do Brasil, desejo grafado em um bilhete de próprio punho: “É terra de meu país; desejo que seja posta no meu caixão, se eu morrer fora de minha pátria” (Schwarcz, 2020, p. 729). À época, o correspondente do Jornal do Brazil, Joaquim Nabuco (1849-1910), escreveu:

(...) Elle preferiria ser enterrado entre nós e por certo que o tocante symbolismo de fazerem o seu corpo descansar no ataúde sobre uma camada de terra do Brasil interpreta o seu mais ardente desejo. Ao brilhante cortejo da Magdalena elle teria preferido o modesto acompanhamento dos mais obscuros de seus patricios, e daria bem a presença de um dos primeiros exercitos do mundo em troca de alguns soldados e marinheiros que lhe recordassem as gloriosas campanhas nas quais o seu coração se enchera de todas as emoções nacionais. Mas foi sua sorte morrer longe da pátria, e é uma consolação para todos os Brasileiros que venerão o seu nome, vêr que elle, na sua posição de banido recebeu ainda da gloriosa Nação Franceza as supremas honras que ella pôde tributar. No dia de hoje o coração Brasileiro pulsa no peito da França. (Nabuco, 1891a)

⁶⁸ Tradução nossa para: “*In the 1860s with the advent of albumen prints and the invention of the popular carte-de-visite, multiple prints of the postmortem photograph became possible. This facilitated the dissemination of images to relatives in distant locations (...) images start to depict simple surroundings and tend to show the subject “at peace” with the hands crossed over the body*”. (Hannavy, 2008, p. 1166)

⁶⁹ Tradução nossa para: “*(...) a closed book symbolized a closed life*”. (Hannavy, 2008, p. 1166)

A predileção, ainda em vida, de um local para se pôr sob a terra perpassou as vontades do último monarca do Império do Brasil, como também rodeia a mente de muitos. Onde fixar as últimas raízes, repousar. É um terrar com o prefixo indicando movimento para dentro, o enterrar. Dom Pedro II gostaria de ser colocado debaixo da terra, mas em solo brasileiro. Exilado no Velho Mundo, ele não pôde ter sua vontade cumprida. De qualquer forma, os símbolos fizeram seu papel, a terra do Brasil o acompanhou no repouso eterno, no pós-vida. Foi posto a dormir e fotografado.

Aqueles que morrem já enterraram outros e carregam histórias sobre o momento do adeus. Pedro II foi informado sobre o falecimento de seu pai, Dom Pedro I (1798-1834), meses após a parada das batidas do coração. Falecido de tuberculose, em Queluz, Portugal, o primeiro imperador do Brasil também foi representado em seu leito de morte (Figura 11).



Figura 11 - Pintura mortuária de Dom Pedro I
Sua Majestade Imperial, Senhor D. Pedro, Duque de Bragança, em 24 de setembro de 1834. Litografia de Maurício José do Carmo Sendim, p&b; 42x45 cm, a partir de pintura de José Joaquim Rodrigues Primavera. Site Biblioteca Nacional de Portugal⁷⁰.

⁷⁰ O retrato *post mortem* de Dom Pedro I – pintura de José Joaquim Rodrigues Primavera e litografia de Maurício José do Carmo Sendim – encontra-se Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <<http://purl.pt/6854>>. Acesso em: 17 nov. 2020.

Dom Pedro I, em seu leito de morte, foi pintado por José Joaquim Rodrigues Primavera (1793-1846). A litografia é de Maurício José do Carmo Sendim (1786-1870). Dom Pedro está deitado na cama, a cabeça apoiada em um grande travesseiro, os lençóis estão alinhados sobre seu corpo, é possível ver as cortinas que rodeiam a cama. Todos esses elementos reforçam a ideia de que está dormindo. Em posição quase central do quadro está um grande crucifixo. Seu falecimento e último retrato, pintado e litografado, ocorreram oito anos após o anúncio oficial do surgimento da fotografia. Seu coração foi colocado na Igreja de Nossa Senhora da Lapa em Porto, Portugal, conforme seu pedido (Figura 12).



Figura 12 - Coração de Dom Pedro I
Guilherme Costa Oliveira, Igreja de Nossa Senhora da Lapa, 2022.
Site G1⁷¹.

O coração de Dom Pedro I, embalsamado, está submerso em líquido semelhante a formol. Reside dentro de recipiente de vidro em urna na capela da Igreja. Não pode ser exposto à luminosidade. Após centenas de anos fora do corpo, o órgão

⁷¹ Esta fotografia do coração de Dom Pedro I e outras estão disponíveis também em reportagens jornalísticas. Ver: <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2022/08/22/fotos-veja-imagens-do-coracao-de-dom-pedro-i.html>>. Acesso em: 23 nov. 2022.

está inchado e descolorido. Metamorfoseado pelas transformações decorrentes da morte, mesmo sob a tentativa de preservação. E coube ao próprio D. Pedro I, um dos mais célebres aforismos da história brasileira, proferido na tarde de 7 de setembro de 1822: “Independência ou Morte!”⁷². Um aforismo que não vê a morte como a pior das opções. Que coloca um ideal na frente da vida.

Em 2022 – período de elaboração desta tese – como parte das comemorações do bicentenário da Independência do Brasil, o coração veio ao País. A ação foi polêmica, tanto pela fragilidade do órgão, quanto pelas críticas de uso político do gesto. Foi recebido com as honras de chefe de Estado. Ficou, temporariamente, exposto em Brasília, onde atraiu muitas pessoas. Parou-se para ver um coração fora do corpo.

A prática de velórios públicos de chefes de estado, esportistas e artistas é recorrente na história mundial e brasileira. A última vez em que se vê o corpo de personalidades ou o último adeus – mesmo sem conhecer pessoalmente quem falece ou conseguir chegar tão próximo do corpo – atraiu, e continua a levantar, uma multidão de pessoas e de flashes: “Vale notar que tamanha aceitação da morte como a imagem-notícia provavelmente não teria sido tão facilmente aceito pelo público se não fosse pela já ampla produção de fotografias *post mortem* para uso privado”⁷³ (Hannavy, 2008, p. 1166). Neste recorte de personalidades passemos para outras histórias de fotografias *post mortem* realizadas no período de elaboração desta tese.

Com “*la mano de Dios*”, Diego Armando Maradona (1960-2020) marcou um dos gols mais memoráveis da história do futebol. Morreu de infarto e foi seu coração um grande destaque das narrativas *post mortem*. O adeus ao jogador acumula relatos emblemáticos. Seu funeral gerou aglomerações e tumulto⁷⁴ em meio a um crítico período de disseminação da Covid-19. O maior ídolo do futebol argentino foi velado na Casa Rosada, com honras de chefe de Estado.

Após cerimônia íntima entre os familiares, Maradona foi velado, diante do

⁷² A pintura *Independência ou Morte*, de 1888, do artista brasileiro Pedro Américo (1843-1905), é a representação mais difundida do momento da Independência do Brasil. Feita em Florença, na Itália, foi a cena que o artista imaginou para o Brasil. Foi encomendada para o Museu do Ipiranga, onde está exposta. O Museu foi reaberto em 2022, período de desenvolvimento desta tese, em comemoração ao bicentenário da Independência. Obra disponível em:

<<https://artsandculture.google.com/story/-gUhK9JtTdxIKA?hl=pt-BR>>. Acesso em: 18 jan. 2023.

⁷³ Tradução nossa para: “(...) it is worth noting that such wide acceptance of death as news image probably would not have been as easily accepted by the public were it not for the already widespread production of postmortem photographs for private use” (Hannavy, 2008, p. 1166).

⁷⁴ Fotografias do tumulto no velório de Maradona, disponíveis em:

<<https://g1.globo.com/mundo/noticia/2020/11/26/maradona-velorio.ghtml>>. Acesso em 7 dez. 2020.

público, em caixão fechado, coberto por uma bandeira da Argentina e camisas da seleção da Argentina e do time, *Boca Juniors*. Assim como Dom Pedro I, “El Diego” foi enterrado sem seu coração. O coração do jogador foi extraído para determinar a causa da morte e também para evitar um suposto plano de torcedores organizados de arrombamento do caixão e roubo do órgão⁷⁵. E as polêmicas *post mortem* o envolvendo não pararam por aí. Um mito não pode ser tocado, ainda mais na vulnerabilidade do leito de morte. Foram demitidos funcionários da funerária, que realizaram fotografia mortuária de Maradona, tocando a testa do herói nacional, sem consentimento dos familiares, às escondidas⁷⁶.

“Que notícia triste. Eu perdi um grande amigo e o mundo perdeu uma lenda. Ainda há muito a ser dito, mas por agora, que Deus dê força para os familiares. Um dia, eu espero que possamos jogar bola juntos no céu”⁷⁷, foi o primeiro pronunciamento de Pelé (1940-2022), “o rei do futebol”, pela morte de Maradona. Dois anos depois, foi para Edson Arantes do Nascimento que a *Indesejada das gentes* chegou. Seu velório, aberto ao público e com caixão aberto, foi realizado na Vila Belmiro, estádio do Santos Futebol Clube, sendo acompanhado por milhares de pessoas⁷⁸. Sua última morada foi a Necrópole Ecumênica de Santos, um cemitério vertical⁷⁹.

“O beijo do gordo” era o jargão de Jô Soares (1938-2022). Seu corpo foi velado em cerimônia restrita e longe das câmeras. Curioso que uma foto de infância, com um ano de idade, estampava seu crachá na Rede Globo e ilustrou artigo sobre os bastidores do processo de elaboração de sua nota de falecimento. Aliás, o obituário já estava pronto, foi escrito com oito anos de antecedência, como revelou a jornalista

⁷⁵ Sobre o coração de Maradona estar sob custódia da Justiça Argentina, ver: www1.folha.uol.com.br/esporte/2022/03/argentinos-querem-levar-o-coracao-de-maradona-para-a-copa-do-mundo.shtml. Acesso em: 21 jul. 2023.

⁷⁶ Sobre a história dos funcionários da funerária que fizeram selfies com o cadáver de Maradona, ver: www1.folha.uol.com.br/esporte/2020/11/funcionarios-que-tiraram-foto-com-corpo-de-maradona-serao-processados.shtml. Acesso em: 21 jul. 2023.

⁷⁷ Mensagem de Pelé pelo falecimento de Maradona, com foto em homenagem, disponível na rede social. Disponível em: www.instagram.com/p/CIBZkvFlwhU/. Acesso em: 18 jan. 2023.

⁷⁸ Fotografias do velório de Pelé e da comoção disponíveis em: <https://g1.globo.com/sp/santos-regiao/noticia/2023/01/03/funeral-de-pele-veja-a-despedida-ao-idolo-do-futebol-em-11-imagens.ghtml>. Acesso em: 21 jul. 2023.

⁷⁹ A última morada de Pelé: um cemitério à altura. Disponível em: www1.folha.uol.com.br/blogs/morte-sem-tabu/2022/12/a-ultima-morada-de-pele-um-cemiterio-a-altura.shtml. Acesso em: 23 jan. 2023.

Camila Appel (2022)⁸⁰: “Difícil imaginar um texto sem a concretude, a morte em si. Mas esse exercício é importante e faz parte de uma pesquisa que nós, jornalistas, devemos pensar com antecedência, em homenagem às pessoas que trarão uma comoção nacional ao partirem”.

Sobre sua paixão pela escrita de obituários, Appel (2022) explica: “Além de nos encantarmos com uma história pessoal, tentando entender as decisões que foram tomadas ao longo da vida, podemos enxergar como ela representou toda uma época e o contexto histórico em que estamos inseridos. Como nossa sociedade veio a ser o que é”. Essa justificativa da jornalista vai ao encontro dos objetivos desta tese, que é constituído por iconografias *post mortem* que retratam contextos históricos e sociais. Outro entrecruzamento nesta pesquisa é entre Jô Soares e Sarah Bernhardt (Figura 5). A atriz foi lembrada e representada mais de sete décadas após sua morte – vida efêmera, transitória – em 1995 no livro de Jô Soares, *O Xangô de Baker Street*⁸¹. O autor misturou ficção com fatos e fez referências a personagens verídicos. Na obra, Bernhardt apresenta-se no *Theatro Municipal do Rio de Janeiro*, cativando o imperador Pedro II (Figura 10). E por falar em realeza e contextos histórico-sociais de narrativas *post mortem*, a Rainha Elizabeth II (1926-2022), do Reino Unido, também faleceu durante o período de redação desta tese. Os jornais noticiaram que, para prestar as últimas homenagens, a população chegou a aguardar dezenas de horas na fila quilométrica para ficar por poucos segundos diante do caixão fechado⁸².

Outra rainha inglesa foi uma das figuras centrais na prática da fotografia mortuária. Na época do surgimento do daguerreótipo, despontava a Era Vitoriana (1837-1901). Dando nome à era, a própria rainha Alexandrina Victoria (1819-1901) teve uma relação íntima com o luto. Com o falecimento de seu esposo, em 1861, de febre tifoide – comum na época, devido às condições sanitárias e de higiene inadequadas, especialmente pela falta de serviços de tratamento de água e de esgotamento sanitário –, a rainha mergulhou “em um luto do qual ela nunca saiu [...] Ela ficou em reclusão, certificando-se de que o quarto de Albert fosse mantido como

⁸⁰ Jô Soares: os bastidores de um obituário. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/blogs/morte-sem-tabu/2022/08/jo-soares-os-bastidores-de-um-obituario.shtml>>. Acesso em: 24 nov. 2022.

⁸¹ Na trama, o detetive Sherlock Holmes e seu caro Watson investigam o desaparecimento de um violino Stradivarius. No desenrolar, um chocante assassinato de uma prostituta e uma transmutação com o violino, visto que uma corda do instrumento foi estrategicamente colocada em seu corpo.

⁸² Fotografias do funeral da Rainha Elizabeth, disponíveis em: <www.bbc.com/portuguese/internacional-62959774>. Acesso em: 21 jul. 2023.

ele o havia deixado e dormindo com uma foto post-mortem dele acima de sua cabeça⁸³ (Mord *et al.*, 2018, p. 143). Os trajes de luto da rainha foram copiados por muitas viúvas: “encorajado por novas formas de Cristianismo (Evangelicalismo) que enfatizavam a importância do leito de morte e novos movimentos na arte (Romantismo) que encorajavam a externalização de emoções”⁸⁴ (Mord *et al.*, 2018, p. 143-144).

Observamos que este período de desenvolvimento da classe média na Europa e em boa parte do globo foi fundamental para a popularização dos retratos fotográficos, inclusive *post mortem*. E com isso, a prática foi estendida para além dos fotógrafos profissionais. Os equipamentos ficaram menores e de manuseio mais simples, a classe média podia comprar câmeras e fotografar seus entes que estavam morrendo ou já falecidos. Como o Império Britânico se tornou a nação mais poderosa do mundo na época, a Era Vitoriana não ficou restrita ao país, mas teve reflexo em diversos outros cantos. Inclusive na representação dos retratos *post mortem* no Brasil, reverberando até na atualidade.

Momentos de despedidas atraem, muitas vezes, não só os familiares, mas geram uma comoção pública em que várias pessoas querem ver e estar presentes para prestar as últimas homenagens. Mesmo quem não pode estar fisicamente próximo anseia uma lembrança, uma lembrancinha de missa de sétimo dia, um pertence ou até um recorte de jornal. Além do luto de grande dimensão pública, uma outra aproximação com os exemplos anteriores é o peso das fotografias mortuárias no desenrolar dos fatos. A força da fotografia mortuária acompanha, histórica e socialmente, a sociedade brasileira desde o princípio da formação do País até os dias atuais. Mas, não só aqui, este fenômeno é visto em outros lugares também. Até porque algumas das mais importantes construções da humanidade, visitadas por uma imensidão de turistas todos os anos, que os fotografam, são monumentos funerários, como a *Grande Pirâmide de Gizé*, abrigando o sarcófago do faraó Quéops, no Egito; o *Taj Mahal*, construído em memória da esposa do imperador Shan Jahan, sobre o túmulo, na Índia; o *Mausoléu de Halicarnasso*, a tumba construída, para Mausolo –

⁸³ Tradução nossa para: “(...) *plunged into a mourning from which she never emerged (...) She stayed in seclusion, making sure Albert's room was kept just as he'd left it, and sleeping with a post-mortem photograph of him above her head.*” (Mord *et al.*, 2018, p. 143)

⁸⁴ Tradução nossa para: “*encouraged by new forms of Christianity (Evangelicalism) that emphasized the importance of the deathbed, and new movements in art (Romanticism) that encouraged outpourings of emotion.*” (Mord *et al.*, 2018, p. 143-144)

este dando origem ao termo mausoléu, que passou a ser usado genericamente para tumbas suntuosas – por sua esposa Artemísia, na atual Turquia; entre tantos outros.

Cemitérios não são locais apenas de repouso dos corpos, atraindo muito além dos amigos e familiares, convertendo-se em locais amplamente visitados e fotografados por (milhões de) turistas (domésticos e até estrangeiros). Locais de memória, de identidades culturais. Em muitos desses locais há reproduções do morto por meio de estátua sepulcral: “Representa o fantasma do morto, mas não traz necessariamente os seus traços. Frequentemente a figura humana é substituída por uma figura simbólica: esfinge, sereia. Algumas vezes coloca-se como estátua funerária a imagem de leão ou de touro” (Lavedan 1931, p. 960 *apud* Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 998). Ou seja, a representação de quem faleceu pode ser mais simbólica que da ordem da imitação, diferentemente das fotografias ou máscaras mortuárias. “Os cadáveres não suportam ser nômades” (Martínez, *apud* MELO, 2010, p. 9), para grande parte das sociedades, é preciso fazer uma abertura na terra e enterrá-los. Até um dos mais satíricos poetas brasileiros, Emílio de Menezes (1866-1918), rendeu-se ao tema em diversos poemas, como no trecho:

Essa cova que aí está, revolvida e vazia
 Encerra ainda o calor que trouxeste do mundo
 Contém toda a saudade e atra melancolia
 De um sofrimento obscuro, incurável e fundo.
 Apenas, no arvoredor, a rouca sinfonia
 Do vento vem chorar em cantochão profundo
 E a noite derramar toda a orvalhada fria
 Do pranto em que também a minha face inundo.
 Pois é assim a minh'alma, a inconsolada **imagem**
 Dessa cova que aí está ainda exaltante e quente
 Do calor que lhe deste à rápida passagem.
 Essa cova a **retrata**, essa que tem somente
 Por supremo consolo, a lúrida ramagem
 De um salgueiro a chorar desoladoramente...
 (Menezes, 1980, grifo nosso)

A *Marcha Fúnebre* enseja o encerramento do calor que trouxeste ao mundo. Uma jornada evocando a ideia de morte, o curso de um sepultamento. Pondo fim à energia vital. Esfriando sob a terra. Revolve saudade, melancolia e mais sentimentos pelo afastamento de uma pessoa querida. Uma inconsolada imagem. A pessoa querida retratada pela cova. E um salgueiro-chorão ambienta um possível cemitério,

afinal essa espécie de árvore costuma ser plantada nesses espaços. O silêncio não é o segundo plano. Em volume⁸⁵ baixo, há o pranto e há o vento, que vibra o arvoredo. Percebe-se um contraste entre a perspectiva dos poetas Dickinson e Menezes. O poeta brasileiro descreve a morte como quem a observa acontecer em relação a uma pessoa querida, o que desemboca nos sentimentos de luto. Enquanto a poeta inglesa, por sua vez, a narra em primeira pessoa, sob uma ótica de aceitação ao compreender a imparável morte. Por ela aceitar, há menos drama, mais candura. Dele emana forte lamúria, lágrimas. O teor dos sentimentos em ambos os poemas é diferente.

A metamorfose consiste também em tirar dos setes palmos do chão o lugar dos corpos, revelar a decomposição que só pertence à terra. No ritual mortuário cristão⁸⁶, após o velório e o funeral, os corpos são escondidos sob o solo em um cemitério, no ‘lugar para dormir’, de acordo com a etimologia greco-latina⁸⁷. Os vivos os enterram. E os adornam, bem como adornam os túmulos. E são adornados com relicários e joias. Esta arte funerária vem lembrar da morte, prestar homenagem aos entes falecidos e conectar quem ficou com quem já se foi. Mas, antes, esses adornos preparam os corpos no aforismo da candura do fim da vida, até porque a última impressão também é a que fica.

Tudo isso permite a consideração de que o corpo sem vida não provoca de todo estranhamento quando há a encenação da candura e, conseqüentemente, a metamorfose não se evidencia. Imbuída em contextos históricos e estéticos, a iconografia deste subcapítulo é difusa, não estando centrada em um, mas em diversos períodos. O tríptico composto pela morte, a metamorfose e a fotografia está longe de ser característica exclusiva de um determinado período e contexto histórico. A contextualização estética da temática é abstrata do tempo, acrônica, não estando fadada unicamente a algum momento definido, mas sobrevivendo desde o nascer até, muito provavelmente, o morrer da fotografia; aliás, esta dá pistas de ser imortal. Portanto, o *post mortem* se manifesta desde o nascer da fotografia até a imortalidade fotográfica. Permanece em todos os tempos.

⁸⁵ Por falar em sons, temas apropriados para ocasiões como cortejos fúnebres são compostos em forma de marchas fúnebres, como as célebres de Frédéric François Chopin (1810- 1849) e os *réquiens*, como o de Wolfgang Amadeus Mozart (1756- 1791).

⁸⁶ Mas a prática do enterro não é totalizante. Díspar, por exemplo, das cerimônias fúnebres do zoroastrismo, uma das primeiras religiões monoteístas, iniciada na Pérsia Antiga, cujos corpos ficavam suspensos para serem devorado por abutres. Na frase, ocorre utilização do passado imperfeito, pois o evento fúnebre descrito foi proibido, no Irã, pouco antes da última virada de séculos.

⁸⁷ Definições do *Oxford Languages* (2022).

1.3 POST VITAE: INDÍCIOS DE METAMORFOSE NO DESAFIO DA PARALISAÇÃO DO TEMPO

A iconografia deste subcapítulo foca em indícios da metamorfose em históricas fotografias *post mortem*. Contrapõe-se com os subcapítulos anteriores, muito mais fiéis ao aforismo da candura. Aqui jaz o avesso, as durezas. Por outro lado, para a fotografia mortuária de cunho privado, familiar, o mais importante é parecer vivo. É iludir, paralisar o tempo. Fazer parecer *vita*, emaranhar realidade e vida. De qualquer forma, a metamorfose, que é sorrateira em vida, é ainda mais em situação de morte, age na calada e é (quase) imparável.

O temido momento da partida. No finar, o corpo perde a força até falecer de vez. E neste consumir, definha. Nem sempre definha ainda em vida, mas é certo que acontece com o fim dela. É um acabar da matéria no estado em que se encontrava, (de)compõe-se em outro estado de matéria. As mãos descolorem, o corpo incha, se enrijece, instaura-se o *rigor mortis*, os cheiros mudam. A humanidade criou métodos e mecanismos para disfarçar as metamorfoses do *post vitae* e ludibriar uma paralisação do tempo, como máscaras mortuárias, embalsamentos, bem como composições e apetrechos para encenar na acepção da candura e fotografar. Há metamorfose em vida e em morte, agitando ambas e criando o movimento giratório desta tese.

Vida e a morte coexistem. Figurativamente, elas podem ser vistas como polos magnéticos. A simbologia da morte apontando à vida eterna é como uma inversão magnética. Vida e morte estão em polos opostos, mas após a morte ocorre uma mudança de orientação do campo magnético, os intercambiando. Assim, somente com a falência vital e final do corpo – sob óticas religiosas – é possível alcançar a vida eterna. A fotografia impacta nesses polos, visto que ela pode representar a eternização da vida. As linhas de força magnéticas mudam de posição lentamente, mas permanecem próximas ao eixo de rotação – que nesta tese incorpora-se no conceito de metamorfose.

No ciclo da vida, a morte é a última etapa. Os seres nascem, crescem, alguns indivíduos se reproduzem e todos morrem. E quais as transformações pelas quais os corpos passam após a morte? Nisso, há uma ambivalência. Como manter a candura em algo já tomado pelas bactérias da morte, que trabalham rápido, emanam odores, alteram cores? Como são representadas fotograficamente as marcas de

metamorfose, da fragilidade, da precariedade e da vulnerabilidade? A máxima da encenação da candura é percebida em vários momentos, como na preparação dos corpos para o velório. Diante disso, as tradicionais fotografias mortuárias assumem o aforismo cândido. Escondem o avesso, visualmente desconfortante.

Um dos mais importantes poetas brasileiros, o modernista Manuel Bandeira (1886-1968), pouco após a virada do século, foi acometido pela tuberculose, vivendo ciente da precariedade da vida. Especialmente por isso, a temática da morte era habitual em suas obras. Vida e arte poética fundem-se. Em oposição ao romantismo e ao passadismo, que viam a morte como estado sublime, especial, ele via como algo natural, ordinário, como nos versos livres de *Consoada*:

Quando a **Indesejada das gentes** chegar
 (Não sei se **dura** ou **caroável**),
 Talvez eu tenha medo.
 Talvez sorria, ou diga:
 - Alô, iniludível!
 O meu dia foi bom, pode a noite descer.
 (A noite com seus sortilégios.)
 Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
 A mesa posta,
 Com cada coisa em seu lugar
 (Bandeira, 2020, grifo nosso)

A morte é personagem sob o eufemismo de *Indesejada das gentes*, iniludível. Ela não é desejada, e não pode ser iludida. Em um dia normal, ela pode chegar, em meio a uma leve refeição noturna ou a uma ceia, como aponta o título. No poema, a refeição que sustenta a vida é a mesma que recepciona a morte. O título pode ser lido ainda como algo que soa em conjunto, combinado, sendo a morte consoada com a vida e vice-versa. Além disso, o eu lírico, em primeira pessoa, expõe as dúvidas que pairam sobre sua cabeça, se a morte virá dura ou gentil; uma das dicotomias iconográficas desta curadoria – bem como a antítese e a tese desta pesquisa.

Aliás, o Ceifador, gentilmente, parou para outro eu lírico, o da poesia de Emily Dickinson. Apesar da fotografia conclamar uma paralisação do tempo, os corpos são orgânicos e seguem se transformando em vida e após ela. É preciso pressa para retratar o corpo sem vida como caroável e a morte imbuída da qualidade da gentileza. Apesar de tentativas de confiar à fotografia também a ideia da boa-morte, desde o início da prática, há retratos que apontam indícios de machucados e até decomposição (Figura 13).



Figura 13 - Menina em caixão forrado de tecido
 Girl in a cloth-covered coffin, fotógrafo não identificado, ca. 1853.
 Daguerreótipo, 9,5 x 8,25 cm.

MORD, Jack et al. *Beyond the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from the Thanatos Archive*. 5th. ed. San Francisco: Last Gasp, 2018, p. 72⁸⁸.

Na fotografia, mesmo com fortes indícios de falecimento, a composição e encenação buscam aproximar à ideia de um descanso. Afinal, é uma fotografia de cunho familiar. A criança veste um vestido de cor clara e está deitada em um caixão forrado de tecido – “As fotografias de caixões se tornam mais populares à medida que os caixões forrados de pano, de aparência luxuosa e confortável, substituíram o estreito caixão de madeira”⁸⁹ (Hannavy, 2008, p. 1166). Entretanto, há sinais de decomposição, no rosto, ao redor da boca, mãos e dedos. A legenda da foto, no livro de Mord *et al.* (2018, p. 72), infere que as manchas na testa e bochecha podem indicar ainda sinais de sarampo ou catapora, que podem tê-la levado à morte.

O tempo e a materialidade do corpo não permitiram que fosse, fielmente, como as tradicionais cândidas fotografias *post mortem*, mas, mesmo assim, apresenta uma

⁸⁸ A fotografia *Girl in a cloth-covered coffin* está disponível também em: <<https://thanatos.net/preview/3/>>. Acesso em: 25 jan. 2021.

⁸⁹ Tradução nossa para: “*Casket photographs become more popular as the more luxurious and comfortable looking cloth-lined casket replaced the narrow wooden coffin (...)*.” (Hannavy, 2008, p. 1166)

série de elementos dessa corrente. Antes da popularização dos equipamentos fotográficos, um fotógrafo poderia demorar dias, quase uma semana até chegar ao local e o enterro, muitas vezes, ocorria somente após a realização da fotografia. Além disso, há outras situações – como doenças ou acidentes – que provocam profundas alterações na fisionomia (Figura 14).



Figura 14 - Criança com trauma facial

Child with facial trauma, fotógrafo não identificado, ca. 1862. Ferrotipia, 3.75" x 3.25".
 Livro: MORD, Jack et al. *Beyond the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from the Thanatos Archive*. 5th. ed. San Francisco: Last Gasp, 2018, p. 92.

Apesar do rosto desfigurado, são incluídos elementos para reforçar um contexto de tranquilidade, de que enfim houve o descanso eterno. A criança jaz em uma cama, com um ramo de pequenas flores nas mãos, um vestido de tecido delicado, talvez até um tule, acompanhado ainda por um casaco, que provavelmente esconde marcas nos braços e pescoço. Na legenda do livro de Mord *et al.* (2018, p. 92), que acompanha a foto, há indicação de que a criança teve o rosto devastado, possivelmente, por uma doença infecciosa ou por uma grave queimadura. Sua face apresenta texturas distintas.

As fotografias que regem este subcapítulo conclamam uma prosopopeia, o empréstimo de palavras a quem já faleceu. Um orador ou o próprio objeto fotografia

personificando o retratado, buscando completar o entendimento do que acometeu a essas pessoas – como a pessoa falecida como narradora de um filme, neste caso da própria fotografia. Remete ao direito a olhar, percorrido por Mirzoeff (2016, p. 746; 749), não como, meramente, uma questão de visão, mas partindo de um nível pessoal, adentrando os olhos de alguém – mesmo que nessas fotos estejam fechados – para expressar sentimentos de afeto: “É a reivindicação a uma subjetividade que tem autonomia para organizar as relações do visível e do dizível (...) É uma recusa a permitir que a autoridade suture sua interpretação do sensível para fins de dominação, primeiro como lei e, em seguida, como estética”.

Apropriando-se da frase cunhada por Jacques Derrida – “O direito a olhar. A invenção do outro” –, o exemplo do ensaio fotográfico que retrata duas mulheres em uma busca ambígua uma da outra, brincando ciente com as práticas do olhar, aqui, pode ser substituído por outra troca de olhares, o defrontar a morte, esta que nos vê o tempo todo, mas que não tem rosto, então damos o rosto dos retratados já sem vida. Nesse caso, ainda há troca, a descoberta do outro, bem como a descoberta de si mesmo. Nesses exemplos, o direito a olhar está fortemente interligado ao de ser visto.

Portanto, na iconografia *post mortem*, esse sentido de corpo, não apenas como forma, mas afeto e necessidade, por meio da estética do corpo elaborada por Mirzoeff (2016), lida com outro conceito, o da autopoabilidade. “A possibilidade de nossa própria passagem transforma as imagens de morte em experiências de reconciliação (...) Ver/tornar-se um sujeito que passa de um estado a outro, efetivamente, constrói a capacidade humana para mudança futura pela visualização/visionando modificação”⁹⁰ (Mord *et al.*, 2018, p. 27).

Essa autopoabilidade é perene; ela não é novidade trazida por um passado recente. Episódios dramáticos, heroicos e trágicos registram a lembrança da morte. As baladas romanas foram revisitadas por Thomas Babington Macaulay – que escreveu vários poemas com influência na antiguidade romana – na coleção de poemas narrativos, *Lays of Ancient Rome* (1842), no início da Era Vitoriana; como nos trechos XXVII e XXVIII do poema inicial, *Horatius*:

⁹⁰ Tradução nossa para: “The possibility of our own passing makes death images into experiences of reconciliation (...). Seeing/becoming a subject that passes from one state to another effectively builds human capacity for future change by visualizing/envisioning reformation.” (Mord *et al.*, 2018, p. 27)

Então falou o bravo Horácio,
 O Capitão do Portão:
 Para cada homem sobre esta terra
 A **morte** chega cedo ou tarde.
 E como pode o homem morrer melhor
 Do que enfrentando as adversidades terríveis,
 Pelas cinzas de seus pais,
 E pelo templo de seus deuses,

E pela terna mãe
 Quem o embalou para descansar,
 E pela esposa que amamenta
 Seu bebê no peito,
 E pelas santas donzelas
 Quem alimentam a chama eterna,
 Para salvá-los do falso Sextus
 Que operou o ato da vergonha?⁹¹
 (MACAULAY, 1997, p. 22)

A morte, o grande temor do ser humano, chega a todos. Ela foi expressa por Horácio e parafraseada por Macayulay como inevitável, aproximando-se cedo ou tarde. Chega para deuses, pais, mães, esposas, bebês, moças solteiras. O filósofo, poeta e satírico romano, Quintus Horatius Flaccus (65 a.C.-8 a.C), deu fama à expressão *Carpe Diem* por meio de uma de suas Odes: *carpe diem quam minimum credula pòstero*. Uma lembrança para colher/aproveitar o dia e confiar o mínimo possível no amanhã. Um aforismo que não se restringe a advertir o desfrute do prazer, mas segue apontando às incertezas do futuro.

É sobre ter experiências diretas no mundo e pensar na morte. Como no lirismo de outro poeta ao afirmar, metaforicamente, que a vida foi bela, pode a noite – indesejada, iniludível e enigmática – descer. A argumentação sobre a temática desta tese é apoiada em outros artistas das letras. Emily Dickinson expressou o Ceifador como uma imparável e gentil criatura que leva à eternidade. Emílio de Menezes dá destaque à figura da cova, que encerra o calor dos corpos e provoca saudade e melancolia. Enterrar em uma cova é preciso.

A literatura conversa com a cultura visual e contribui para a análise das fotografias, do *post mortem* da cândida avó da autora; de um íntimo, delicado e

⁹¹ Tradução nossa para: *Then out spake brave Horatius, / The Captain of the Gate: / To every man upon this earth / Death cometh soon or late. / And how can man die better / Than facing fearful odds, / For the ashes of his fathers, / And the temples of his gods, / And for the tender mother / Who dandled him to rest, / And for the wife who nurses / His baby at her breast, / And for the holy maidens / Who feed the eternal flame, / To save them from false Sextus / That wrought the deed of shame?* (Macaulay, 1997, p. 22)

teatralizado desvanecimento; do autorretrato de um afogado buscando reconhecimento; de uma grande atriz dormindo em um caixão; de crianças desconhecidas na acepção cândida da boa morte, mesmo diante da materialidade do corpo; de um gato belo na morte; de um cão, que está acompanhado de seu tutor; de imperadores – um que gostaria que seu leito de morte tivesse sido o Brasil e outro que tem seu coração exposto ao público. Bem como menções a histórias de outras personalidades, como a rainha Victoria – que deu nome a uma Era marcada pela visualização do luto – e seu marido Albert, que comprou uma encenação *post mortem* que estampa páginas de diversos livros de história da fotografia; além de falecimentos que ocorreram durante o período de desenvolvimento desta tese e estiveram presentes em noticiários nacionais e internacionais, como a Rainha Elizabeth II; jogadores de futebol, o brasileiro Pelé e argentino Maradona; o obituário do apresentador, ator e escritor, Jô Soares. A prática da representação memorial não é atrelada à temática cadavérica, mas de despedida e lembrança de pessoas queridas.

A costura metafórica deste capítulo se sustenta sob a figura de um ovo, que seguirá seu processo de metamorfose nos próximos capítulos. Ovo que já choca. Neste capítulo embrionário, a postura de ovos e a construção metafórica desdobraram-se em aforismos poéticos, autossimilitude, belas pessoas adormecidas em sua hora, intimidade *etc.* Tudo isso a partir do tríptico da questão-problema: metamorfose-morte- fotografia. Não se esgota, nem se pretende esgotar o tema, sabendo que no ciclo acadêmico, novas posturas de ovos de outros autores são gerados e contribuem para o conhecimento sobre o tema. São histórias de fotografias.



Figura 15 - Aqui jaz o pássaro

Reynisfjara, Islândia, 2017. Arquivo pessoal da autora (Marina Muniz Mendes).



Figura 16 - Aqui jaz o peixe
Reynisfjara, Islândia, 2017. Arquivo pessoal da autora (Marina Muniz Mendes).

2 AS MÁSCARAS E AS CARAS DESMASCARADAS

No ciclo da vida dos insetos que passam por metamorfose completa, após a eclosão do ovo é liberada a larva. Este capítulo prossegue com metáforas a partir da concepção da forma imatura larval. Neste estágio, pós-embrionário e anterior à pupa/ninfa/crisálida, o inseto apresenta morfose ainda bastante diferente da imago. Bichos-da-seda, borboletas, joaninhas, mariposas e vagalumes são alguns dos insetos que sofrem metamorfose completa; por consequência dessa condição, a forma do jovem inseto é completamente diferente do adulto. Além de adquirir uma forma modular, a larva habita o mundo exterior e não mais o interior de um ovo, passa a se alimentar e se locomover.

Associadamente, vagalumes assumem figuras centrais em obras. Assim como no desenvolvimento da argumentação de Didi-Huberman sobre a sobrevivência da experiência e da imagem, em *Sobrevivência dos vagalumes*. O livro foi elaborado a partir das metáforas utilizadas pelo cineasta Pier Paolo Pasolini (1922-1975), em *O*

*artigo dos vagalumes*⁹² (1975), sobre o desaparecimento desses insetos, que representam diversas formas de resistência da cultura, do pensamento e do corpo. Em movimento semelhante, de metáforas conduzindo a argumentação, mas com outras analogias, esta tese é desenvolvida.

Este Capítulo 2 dá continuidade ao ciclo da metamorfose ao mesmo tempo que transforma o trabalho, superando a postura de ovos do capítulo anterior. Ele prossegue com a proposição sustentada nos três eixos fulcrais⁹³, entretanto com uma transformação no prisma da intersecção entre fotografia e morte. Apesar disso, enquanto a iconografia do capítulo anterior estava capsulada nos primórdios da fotografia, enaltecendo familiaridade, este segundo capítulo eclode fora do aforismo cândido, afrontando o homomorfo, mexendo com as formas, externalizando o que era interno, como retratado nas imagens de abertura deste capítulo, de minha autoria. Essa intenção curatorial proposta pela tese entende que:

O curador nunca deve perder de vista a **potência simbólica e labiríntica da obra de arte** sobre a qual se assentam as intencionalidades do artista e os enigmas próprios segredados na obra, que permanecem **à espera de decifrações** e as tornam, assim, símbolos que, no embate com a intuição e cultura do espectador, tendem à infinitude. Afinal, **nestes símbolos abertos e inesgotáveis residem a magia e o dever do fazer artístico**. (CHIODETTO, 2013, p. 15, grifo nosso)

Neste capítulo, adentra-se, diretamente, no livro *Ultima Thule* de Henrik Saxgren. Analisa sua potência simbólica e labiríntica, a partir não somente das intencionalidades do fotógrafo, mas também de parábolas/metáforas/incógnitas. Estas são atravessadas pela cultura visual e trazem, ainda mais, força à obra. No capítulo anterior, aprofundou-se na importância, força e tradição do *post mortem*. Neste, há a quebra, a larva que sai do ovo e segue seu próprio caminho, que – neste caso – são fotografias que retratam metamorfoses pelas quais os corpos em situação *post mortem* passam, sem tentativas de escondê-las, mas de revelá-las.

A máscara como um entreposto, que se entrepôs ao rosto. Para discorrer sobre máscaras fotografadas em uma *Ultima Thule*, o percurso vai da larva à múmia. No capítulo anterior, foram abordadas fotografias *post mortem* de pessoas anônimas,

⁹² *L'articolo delle lucciole*, de Pier Paolo Pasolini, disponível em <www.corriere.it/speciali/pasolini/potere.html>, acesso em: 13 jul. 2021.

⁹³ Fulcro também é vocábulo da anatomia zoológica. Nos insetos é a estrutura quitinosa da base do rosto. Definição do Oxford Languages (2022).

personalidades e animais, em um contexto de rituais fúnebres. E rituais são simbólicos. Neste, adentra-se na simbologia das máscaras. Entendendo que a simbologia é uma forma de dar sentido àquilo que pouco se compreende, como a morte. “As máscaras preenchem uma função social: as cerimônias mascaradas [...] são também verdadeiros espetáculos catárticos, no curso dos quais o homem toma consciência de seu lugar dentro do universo, vê sua vida e a sua morte inscritas em um drama coletivo que lhes dá sentido” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 668).

No Egito Antigo, após a morte, o corpo de pessoas ilustres – como dos soberanos faraós – era embalsamado, tratado com substâncias para paralisar a decomposição. Com isso, a face, a imago, nas palavras de Nancy (2005, p. 67) “a efígie do ausente, morto”, era preservada. Para tanto, o betume era aplicado no processo de mumificação. Betume que esteve presente nos primórdios da fotografia, quando Joseph Nicéphore Niépce recobriu uma placa de estanho com betume da Judeia para ser endurecido pela luz; neste processo fotográfico, nas partes não atingidas pela luz, portanto não endurecidas, o betume era retirado com essência de lavanda/alfazema. (Hannavy, 2008, p. 121). O verbo embalsamar também é utilizado para se referir ao impregnar com bálsamos/aromas⁹⁴. Portanto, de maneira análoga, assim como ocorria nas múmias, a fotografia era embalsamada com betume e encharcada de substâncias balsâmicas. Similar a uma mumificação, mas com corpo envolto em camadas de plástico e embalsamado de desinfetantes, estiveram vítimas da pandemia mundial do novo coronavírus (Figura 17).

O fotojornalista indonésio, Joshua Irwandi, realizou esta fotografia em um hospital de seu país. Profissionais da saúde envolveram o corpo de vítima suspeita de morte por Covid-19. O plástico que embala o corpo cria uma máscara, que oculta qualquer característica não só da face, mas de todo restante do corpo, deixando oculto até o sexo da pessoa.

Camadas de plástico que acobertam a totalidade da pele e deixam invisível qualquer traço da pessoa. É uma fotografia que dialoga, em sentido duplo, com a plasticidade. Do corpo estar envolto de filme plástico. E da capacidade de um corpo mudar de forma, aqui não de forma irreversível sob pressão, mas de um ocultamento plástico da fisionomia. Pelo encobrir em plástico, surge a múmia e esvai-se a pessoa.

⁹⁴ Definições do *Oxford Languages* (2022).



Figura 17 - Vítima do coronavírus
Joshua Irwandi, Indonésia, 2020.
Site National Geographic Brasil⁹⁵.

Uma foto que “desperta assombro e negação”, segundo o título da reportagem. “O que muitos não queriam que a população visse”, revela o subtítulo. A foto que assombra, causa terror. A partir da ação de sombrear o corpo, de cobri-lo de sombra – neste caso, com plásticos. Torna sombrio o ambiente. Dialoga, diretamente, com a definição de larva como um fantasma que assombra. Uma imagem com a intenção de chamar a atenção para a gravidade da pandemia, para o perigo que assombra, para o impacto humano. Uma foto para nos lembrar da morte, não a ignorando, não a negando.

A pandemia provocou metamorfoses nos ritos do fim da vida. Enfraqueceu compulsoriamente os tradicionais ritos fúnebres. A necessidade do distanciamento social, em muitas situações, inviabilizou velórios e tornou sepultamentos não públicos ou restritos a um pequeno número de pessoas. Afrouxou o simbólico (dos ritos fúnebres) em prol da segurança. A pandemia também tornou presente a lembrança

⁹⁵ Foto de vítima do coronavírus na Indonésia desperta assombro e negação. Reportagem e foto disponíveis em: <www.nationalgeographicbrasil.com/ciencia/2020/07/foto-de-vitima-do-coronavirus-na-indonesia-desperta-assombro-e-negacao>. Acesso em: 28 jul. 2020.

do uso de máscaras faciais para evitar o contágio. Máscara para a proteção, diferente das mortuárias ou das teatrais. Na mumificação, a máscara mortuária tem fins ritualísticos.

Sobre a passagem da morte para a vida, no Egito Antigo, “ao morrer o faraó era mumificado como Osíris. No submundo, o faraó se tornava Osíris. Ao morrer, o faraó devorava os outros deuses para assimilar seu poder (...) Todos tinham esperança de encontrar uma nova vida no Submundo, sob o comando de Osíris” (Wilkinson, 2018, p. 283). Nesta crença mitológica, o corpo esquartejado de Osíris havia sido espalhado por todo o Egito, mas seus pedaços foram recuperados e, após isso, seu corpo foi mumificado.

Um dos deuses mais populares do Antigo Egito, “simboliza o drama da existência humana, destinada à morte, mas triunfando periodicamente sobre a morte” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 740). Todos os dias a morte é vencida, até o dia da inevitabilidade, da morte, para a qual todos os seres vivos estão destinados. Ainda sobre este mito, “sob a forma visível de um deus, ele desce ao mundo dos mortos para lhes tornar possível a regeneração e, por fim, a ressurreição na glória de Osíris, porque todo morto justificado é um germe de vida nas profundezas do cosmos, exatamente como um grão de trigo no seio da terra” (Champdor, 1963, *apud* Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 740)⁹⁶. Um deus também agrário, da continuidade dos (re)nascimentos. Alinhado à percepção da metamorfose nesta tese, não como meramente o fim de algo, mas assumindo a ótica das metamorfoses e das continuidades.

No *Vale dos Reis – A Grande e Majestosa Necrópole dos Milhões de Anos do Faraó, Vida, Força e Saúde a Oeste de Tebas* – foram construídas tumbas para os faraós dos séculos XVI-XI a.C. Local onde foi encontrado, em 1922⁹⁷, Tutancâmon (1.341 a.C.-1.323 a.C.) e sua famosa e reluzente máscara mortuária de ouro e pedras preciosas (Figura 18), uma das mais conhecidas imagens da história. Sob a crença da eternidade, os túmulos dos faraós eram majestosos. “O egípcio deu mais de si para construir sua casa da eternidade que para instalar sua morada” (Posener, 1959, p. 288, *apud* Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 998).

⁹⁶ O original desta citação está no Livro dos Mortos, na versão de Albert Champdor. Trata-se de antigo texto funerário egípcio, tradicionalmente colocado no caixão ou na câmara mortuária de quem faleceu.

⁹⁷ Em 2022, no período de elaboração desta tese foram celebrados 100 anos da descoberta da tumba do rei Tutacâmon.

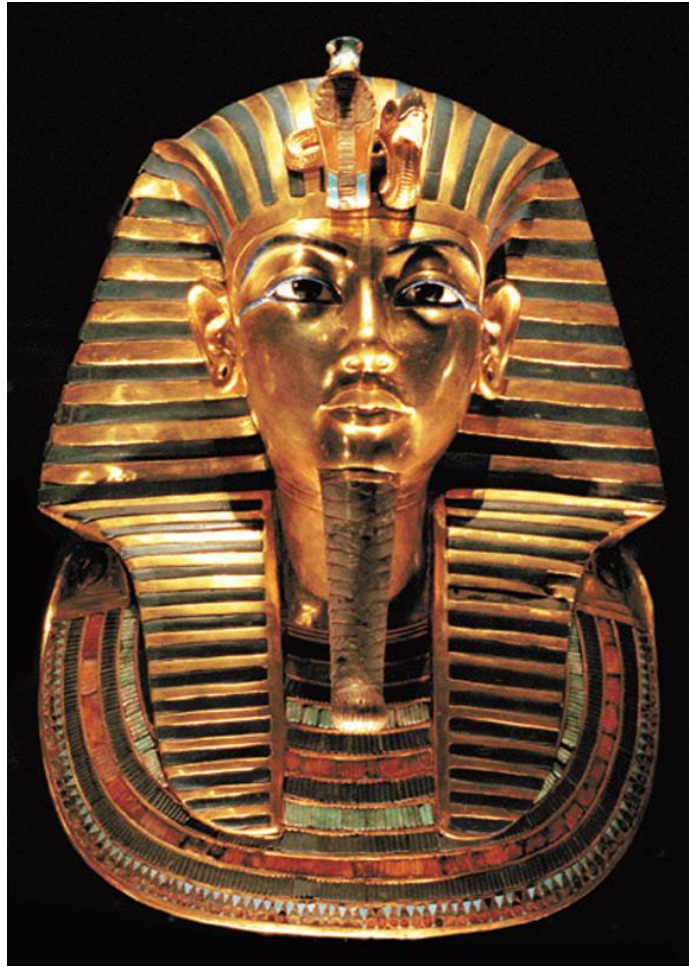


Figura 18 - Máscara funerária do faraó Tutancâmon 1327-1318 a.C. Ouro, lápis-lazúli, pasta de vidro, obsidiana e turquesa. 54 x 39,3 cm, 11 kg. Site The Egyptian Museum⁹⁸.

O mais famoso artefato encontrado no Egito, um dos mais célebres de todo o mundo, é a máscara de ouro e pedras preciosas de Tutancâmon – cujo nome significa “imagem viva de Amon”⁹⁹ e, assim, remete à *imago*. Máscara que molda o rosto e que guiaria a alma da múmia, protegendo-a dos espíritos malignos na jornada ao outro mundo/vida. Protegendo das larvas, no sentido de espectro¹⁰⁰. Foi encontrada dentro de um caixão de ouro maciço. A tumba do jovem Rei Tut ficou latente. Está retratado com seu nome, adorno de cabeça, com riscas azuis, no topo um abutre e uma cobra sagrada, tem também uma barba postiça, nas suas costas está inscrito um feitiço do

⁹⁸ A máscara mortuária de Tutancâmon encontra-se no Museu Egípcio do Cairo. Disponível também em: <<https://egyptianmuseumcairo.eg/emc/artefacts/mask-of-tutankhamun/>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

⁹⁹ Egito antigo: quem foi o rei Tut? Disponível em:

<www.nationalgeographicbrasil.com/historia/2022/10/egito-antigo-quem-foi-o-rei-tut>. Acesso em: 5 dez. 2022.

¹⁰⁰ Definições do *Oxford Languages* (2022).

Livro dos Mortos (Egyptian Museum Cairo, 2023).

As máscaras mortuárias – assim como as fotografias mortuárias – apresentam uma diversidade de usos e (re)significações. E não se restringem apenas a humanos. Desde o Egito Antigo há registros de embalsamento de animais¹⁰¹, sagrados ou de estimação, como gatos, cães, aves, bovinos, crocodilos, elefantes, equinos, lagartos, leões, serpentes. Eram preparados com os mesmos métodos das múmias humanas. O procedimento também não está preso apenas a um passado distante e segue sendo utilizado para diversos fins, como a taxidermia de animais para pesquisa e exposição em museus (Figura 19).



Figura 19 - Máscara mortuária da ovelha Dolly
Máscara feita em gesso pelo taxidermista Peter Summers, em 2003.
Site Museu Nacional da Escócia¹⁰².

¹⁰¹ Fotografias de alguns animais mumificados, disponíveis em:

<<https://egyptianmuseumcairo.eg/emc/the-collection/page/3/>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

¹⁰² Fotografia da máscara mortuária da ovelha Dolly. Disponível também em:

<www.nms.ac.uk/explore-our-collections/collection-search-results/death-mask/673589>. Acesso em: 21 jan. 2021.

Máscaras mortuárias de animais surgiram na Antiguidade e persistem até os dias atuais, como a da ovelha Dolly, o primeiro mamífero a ser clonado com sucesso. Para eternizar este avanço científico, a ovelha produzida por meio de clonagem foi “clonada” também na plasticidade da máscara. Seu retrato de gesso está exposto em museu. A imago de um animal copiado de um original, produzido por manipulação genética. Um animal não doméstico, mas que recebeu nome. Caiu nas graças dos cientistas e da imprensa. Sua história foi divulgada mundo afora. Seu fim não foi para a produção de carne ou couro e sua finalidade não foi a produção de leite ou lã. Sua existência foi imortalizada a partir do momento que foi anunciado o sucesso do experimento¹⁰³.

A morfose é a ação de adquirir ou atribuir uma forma. Portanto, assim como os clones, as máscaras mortuárias representam, por si só, a ação da (meta)morfose. Ao colocar um molde sobre o rosto de uma pessoa recém-falecida e preenchê-lo com cera, gesso ou metais, as máscaras, ao mesmo tempo que ocultam os processos de decomposição, criam representações deste rosto. À imagem e semelhança. Semelhante à mumificação, a metamorfose interrompida pelo processo de produzir uma máscara. Entretanto, após 25 séculos, como as distintas máscaras mortuárias dos povos Tashtyk () – no Sul da Sibéria, atual território russo –, esses objetos sofrem a ação do tempo e mudam o que vemos como as aparências dos rostos.

“A máscara funerária é o arquétipo imutável, no qual supostamente a morte se reintegra” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 667). E nesta busca de restituição ao estado originário, estas máscaras, em questão, reproduziam, inclusive, as pinturas e tatuagens dos homens e das mulheres. Tradicionalmente, os homens da Cultura Tashtyk pintavam os rostos de vermelho com listras pretas e as mulheres de branco com espirais e outros detalhes vermelhos, provavelmente reproduzindo pinturas ou tatuagens nos próprios rostos, uma prática raramente registrada em exemplares tão antigos (The State Hermitage Museum, 2021).

¹⁰³ 1997: Dolly the sheep is cloned. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/onthisday/hi/dates/stories/february/22/newsid_4245000/4245877.stm>. Acesso em: 14 dez. 2022.



Figura 20 - Máscaras mortuárias da Cultura Tashtyk
Máscaras do século III ou IV a.C. Gesso natural e tinta.
Site The State Hermitage Museum, São Petersburgo, Rússia¹⁰⁴.

De qualquer forma, a ação do tempo – aliada, muitas vezes, à ação humana – alterou e descoloriu as cores, bem como rachou o gesso. O que era para estar escondido, o avesso, é revelado. A deterioração tira o véu, evidencia o simulacro do rosto e cria uma monstração ao revelar o que é natural, as alterações – em maior ou menor medida – dos cabelos, dentes e estrutura craniana. Ao exhibir o processo natural de metamorfose, enfraquece a intenção cândida. É o rosto latente, e que volta a ser visível. Recorda a precariedade da vida e da matéria. Da vida que se foi. Do gesso que racha. Da tinta que despigmenta.

¹⁰⁴ As máscaras mortuárias da Cultura Tashtyk encontram-se no Museu Hermitage em São Petersburgo, Rússia. Disponíveis também em: www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/3513549?lng=pt e www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/3513536?lng=pt. Acesso em: 21 jan. 2021.

Ao contrário da integridade e da plenitude da máscara da *Desconhecida do Sena*, chamada ainda de *Mona Lisa afogada*, com seu rosto intrigante e lábios que parecem lançar um riso silencioso e discreto. Em 1966, o fotógrafo surrealista Man Ray (1890-1976) realizou uma série de fotografias dela¹⁰⁵ para ilustrar um livro, o romance *Aurélien* de Louis Aragon (1897-1982). Na foto escolhida para compor esta iconografia, há uma composição cuja máscara branca está adornada com um véu preto de tule (Figura 21).



Figura 21 - Máscara da Desconhecida do Sena
L'Inconnue de la Seine, Man Ray, 1966. Fotografia, 6 x 6 cm.
Site Centre Pompidou, Paris, França¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Ver outras fotografias de Man Ray, da *Desconhecida do Sena*, cujos negativos originais se encontram no Centre Pompidou, em: www.centrepompidou.fr/es/recherche/oeuvres?terms=inconnue%20de%20la%20Seine>. Acesso em: 26 jul. 2023.

¹⁰⁶ Fotografia de Man Ray, da máscara da Desconhecida do Sena com véu, disponível em: www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cAbBoRB>. Acesso em: 26 jul. 2023.

Além de todas as possíveis discussões a respeito deste retrato, muito importante para esta tese é o prefácio do livro *Aurélien*, em que o autor enfatiza a importância das fotografias de Man Ray para a obra: “Mas o romance mesmo, foi Man Ray quem o escreveu, brincando em preto e branco com a máscara da Desconhecida do Sena, pendurada na parede de Aurélien e escaparia daquele espaço para encarnar uma mulher morta e viva ao mesmo tempo e o reflexo de todos os destinos agitados pelo rio”¹⁰⁷ (Aragon, p. 543, *apud* Saliot, 2015, p. 249). Assim, as fotografias não apenas ilustraram o livro, mas desempenharam importante papel na narrativa, texto e imagens estão em profunda articulação. É o mesmo anseio desta tese, das imagens figurando em posição de destaque para a argumentação, para as reflexões, para a sensibilização e para a produção do conhecimento.

A fascinação de muitos pela beleza da Desconhecida do Sena resultaram, ainda no século XIX, na produção de uma máscara mortuária de gesso e de uma quase infinidade de réplicas, que adornaram tantas casas na época¹⁰⁸. Foi moldada como se estivesse sido encenada para uma cândida fotografia *post mortem*, encarando tranquilamente seu fim. Seu rosto, belo, sereno, então, serviu de inspiração a inúmeros artistas, escritores, poetas e fotógrafos. Tornou-se ainda a “boca mais beijada do mundo” ao ser referência de rosto de manequim para treinamento de reanimação cardiorrespiratória. Suas imagens contribuem para salvar vidas. E também o oposto, na tentativa de salvá-la: “Por meio de *Resusci Anne*, estudantes de primeiros socorros tentam há mais de 50 anos trazer de volta à vida a jovem do Sena”¹⁰⁹ (Grange, 2013).

Há muitos mistérios envolvendo a vida e a morte da mulher representada por meio desta máscara, bem como várias versões para sua história. Uma das mais conhecidas é que seu corpo foi recolhido no Rio Sena e, sem seguida, levado ao necrotério de Paris, onde ficou exposto para identificação e feito um molde de gesso. Entretanto, se questiona como pode haver um rosto tão pacífico de uma vítima de afogamento ou até de suicídio. Muitos creem, inclusive, que o molde foi realizado em

¹⁰⁷ Tradução nossa para: “*Mais le romain même, c’est Man Ray qui l’a écrit, jouant en noir et blanc du masque de l’Inconnue de la Seine, lequel pendait au mur d’Aurélien et s’en échappa pour se faire une femme morte et vivante à la fois, et le reflet de toutes les destinées par la fleuve.*” (Aragon, p. 543, *apud* Saliot, 2015, p. 249)

¹⁰⁸ Sobre cópias de máscaras mortuárias da Desconhecida do Sena, ver: www.nytimes.com/2017/07/20/world/europe/paris-mask-picasso-truffaut.html>. Acesso em: 21 jan. 2021.

¹⁰⁹ Tradução nossa para: “*Through Resusci Anne, students of first aid have for more than 50 years been trying to bring back to life the young woman from the Seine.*” (GRANGE, 2013)

vida, ou seja, é uma máscara, mas não mortuária. Fato é que virou um enigma a ser decifrado. Este é um capítulo que se inicia com caras desmascaradas de animais sem vida, cujos corpos estão metamorfoseados e prossegue com máscaras, uma lembrança da vida.

2.1 LEMBRE-SE DA VIDA: DAS LARVAS ÀS FALENAS

A palavra larva é polissêmica, contando com uma multiplicidade de sentidos. Entre os antigos romanos, larva denotava o espectro, muitas vezes referindo-se ao fantasma de alguém que sofreu uma morte violenta e vaga(ria) entre os vivos para atormentá-los¹¹⁰. Larvas espirituais que assombram. Já a larva dos insetos é o estágio pós-ovo e ante-casulo e, costumeiramente, provoca nojo. “A lagarta tem contra ela o duplo preconceito desfavorável ligado à larva – que, primitivamente, é um gênio malfazejo e ao animal rastejante em geral” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 599).

Recompondo as metáforas a partir desta ideia da larva, Clarice Lispector (1998, p. 19-20, grifo nosso), na busca por tentar captar a dimensão do instante, constrói linguagens figurativas, como por exemplo:

A liturgia dos enxames dissonantes dos **insetos** que saem dos pântanos nevoentos e pestilentos. Insetos, sapos, piolhos, moscas, pulgas e percevejos — tudo **nascido** de uma corrupta **germinação** malsã de **larvas**. E minha fome se alimenta desses seres putrefatos em **decomposição**. (...) O instante é o vasto **ovo** de vísceras mornas.

A escritora ucraniana-brasileira faz um uso literário de ordem comparativa para a matéria em decomposição, uma alternativa de criação, lançando luz ao asco provocado pelas larvas nocivas à saúde e insetos pestilentos. Pode-se dizer que sua fome criativa e de originalidade é alimentada daquilo que apavora, fica escondido e busca ser visto por poucos. O começar a desenvolver-se insalubre de larvas é de onde advém a avidez, o desejo intenso da autora. O instante é definido por uma analogia com as entranhas, utilizando-se ainda da ambiguidade do vocábulo ovo, como o óvulo fecundado ou como sinônimo para começo. E, nisso tudo, na figura da larva, do estágio imaturo de insetos, como protagonista.

De etimologia latina, *lārva* é ainda a palavra para designar a máscara teatral, as máscaras larvárias¹¹¹. Aqui, novamente, um termo transita entre a intersecção da questão-problema desta tese, expressando conceitos relativos à morte, metamorfose e imagem/fotografia. Há larvas no sentido de fantasmas de pessoas mortas, de estágio de insetos e de máscaras teatrais. Máscaras trocam identidades, escondendo a fisionomia para atribuir uma outra aparência. Acobertam a forma visível do corpo.

¹¹⁰ Definições do *Oxford Languages* (2022).

¹¹¹ Definições do *Oxford Languages* (2022).

As mortuárias escondem a metamorfose do que passa de dentro para fora e revelam a fisionomia em vida – escondem a decomposição e eternizam a memória. As teatrais escondem o de fora e revelam o de dentro – escondem a fisionomia e revelam a essência. “O ator que se cobre com uma máscara se identifica, na aparência, ou por uma apropriação mágica, com o personagem representado. É um símbolo de identificação” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 669).

Abordar o uso teatral das máscaras remete ao ator grego Téspis de Ática (610-550 a.C.). Em sua *Carta aos Pisões*, conhecida como *Epistula ad Pisones* ou *Ars poética*, elabora Horácio (*apud* Flores, 2019, p. 260): “Dizem que Téspis o gênero novo inventou da Camena trágica para então transportar em carroça os poemas que os atores cantavam com cara borrada de vinho. Logo depois, inventor da nobre máscara e pálio, Ésquilo¹¹² soube estender o palco em módicas vigas (...)”. Assim sendo, o ator grego, após um contexto de elaboração da musa trágica da mitologia romana (*Camena*), inventou a máscara e o manto para fins teatrais para uso no *théatron*.

O fato marca o uso das máscaras para o universo artístico em apresentações das tragédias e comédias. Transmutando de uso ritualístico para teatral a peça com que se cobre o rosto para ocultar a própria identidade. Do universo dos mitos para o campo das artes. Isso faz com que muitos considerem Téspis como o primeiro ator da história do teatro ocidental. Em sua origem, a máscara teatral era confeccionada com argila, couro, folhas ou madeira. Apresentava acentuados traços expressivos, artimanhas para que o público – distante do palco – assimilasse a personagem encenada. Podia-se trocar de larva/persona durante as apresentações. Diferentemente das máscaras mortuárias – para criar réplicas do rosto –, as larvas teatrais (Figura 22) criam personas, a imagem com que uma pessoa se apresenta em público. Ambas são imagens, contam com uso vocabular para se referir ao ciclo de vida dos insetos e, em graus diferentes, lidam com a morte.

¹¹² “Reverenciado como pai da tragédia, Ésquilo (525-455 a.C.) foi um dos primeiros dramaturgos gregos – junto com Eurípedes e Sófocles (...) costumava participar do concurso anual para escritores de peças, Dionísia.” (Wilkinson, 2018, p. 65)



Figura 22 - Mosaico de máscara trágica da Casa do Fauno de Pompeia
Fotografia de Paulo Martins, 2011.
Site Imagens da Antiguidade Clássica da Universidade de São Paulo (IAC/USP)¹¹³.

A lava encontrou as larvas. Nas ruínas da aristocrática Casa do Fauno, construída no século II a.C., na cidade de Pompeia – anexada pelo Império Romano – foi encontrado o mosaico desta máscara. Preservada após terremotos e inclusive pela erupção do Vesúvio (79 d.C.), ela ficou escondida e protegida pelas cinzas. O vulcão que destruiu a cidade foi o mesmo responsável por possibilitar a preservação desta e de outras obras. A casa tem o nome de uma divindade antropozoomórfica, metade homem, metade animal, transmutada, com pés de cabra e cornos¹¹⁴; Fauno¹¹⁵ é uma divindade da mitologia romana, que vivia nos bosques e protegia os rebanhos. “— Eu sou Dioniso”¹¹⁶, recitou Téspis. A fala deu vida ao primeiro personagem e ao

¹¹³ O mosaico da máscara trágica da Casa de Fauno de Pompeia encontra-se no Museu Arqueológico Nacional de Nápoles. Fotografia de Paulo Martins, disponível também em: <<http://iac.fflch.usp.br/node/910>>. Acesso em 3 mar. 2021.

¹¹⁴ Escultura Fauno Dançante, da Casa do Fauno de Pompeia, em: <https://mann-napoli.it/wp-content/uploads/2021/01/collezione_mosaici_5002.jpg>. Acesso em: 29 jul. 2023.

¹¹⁵ Coincidentemente, Fauno também é personagem da obra *Água Viva*, de Clarice Lispector (1998, p. 28-29): “O fauno agora coroadado em saltos solitários. ‘O quê?’ ‘Eu não disse nada’. Mas eu percebia um pequeno rumor como de um coração batendo debaixo da terra. Colocava quietamente o ouvido no chão e ouvia o verão abrir caminho por dentro e o meu coração embaixo da terra — ‘nada! eu não disse nada!’ — e sentia a paciente brutalidade com que a terra fechada se abria por dentro em parto, e sabia com que peso de doçura o verão amadurecia cem mil laranjas e sabia que as laranjas eram minhas. Porque eu queria”.

¹¹⁶ Frase remete aos ditirambos, hinos em homenagem ao deus dos ciclos vitais, do vinho, Dioniso – Dionísio significa dedicado a Dioniso –, e que com a origem do teatro grego antigo passou a ser o deus do teatro.

primeiro ator. A encenação, em primeira pessoa, do ator, com máscara, ornamentos com cachos de uva, espantou a plateia. Até então, um deus não havia sido imitado, era intocável. O ator não apenas se colocou em cena, mas colocou uma divindade em cena e a interpretou. Ele quebrou, nesse sentido, o distanciamento com as figuras mitológicas. Muitos encararam esse fingimento como uma mentira. Daí, surgiu o termo *hupokrités* em referência ao ator, assim como para dissimular a verdadeira identidade¹¹⁷. Um hipócrita. Hipócritas são as fotografias de Peach Henry Robinson (Figura 3), de Hippolyte Bayard (Figura 4) e de Sarah Bernhardt (Figura 5), abordadas no Capítulo 1, que fingem, encenam com finalidades artísticas autorais o momento da morte. Fotografia e teatro transitam com fluidez pelas dicotomias do fingimento e genuíno, documental e artístico, não ficcional e ficcional. Do grego hipócrita à etimologia latina de pessoa. *Persōna* refere-se à máscara de teatro¹¹⁸, à larva, à persona, à imagem com que uma pessoa se apresenta em público:

Ao afirmar que as imagens têm certas características da personalidade, trago a questão acerca do que é uma pessoa. Qualquer que seja a resposta à pergunta, deverá levar em conta o que é que há nas pessoas que torna possível que as imagens a representem e as imitem. A argumentação poderia iniciar-se pela origem da palavra *personare* (soar através), que funda a **figura da pessoa nas máscaras usadas na tragédia grega**. Em suma, pessoas e personalidades podem ter suas características derivadas de imagens bem como as imagens derivam suas características de pessoas. (Mitchell, 2015, p. 167, grifo nosso)

Para o professor universitário, John Thomas Mitchell, há uma correlação entre imagem e o caráter particular que distingue alguém, sua individualidade/pessoalidade. Imagens podem representar e imitar pessoas. A pessoa, quem soa através, muitas vezes, soa através de imagens. Também por isso, a discussão desta tese passa não só pelas máscaras mortuárias, que originaram a palavra imagem, *imago*, mas pelas teatrais.

Noah (Figura 23) se apresentou publicamente, pela primeira vez, em 2019, em Vila Velha (ES), com sua imagem/rosto envolto no âmnio materno. Saiu do seu ovo, do útero. Veio ao mundo ainda portando a bolsa amniótica, como se fosse uma máscara. A persona do recém-nascido traz consigo sua larva, não para encenar de

¹¹⁷ Definições do *Oxford Languages* (2022).

¹¹⁸ Definições do *Oxford Languages* (2022).

forma teatralizante, mas evidenciando a membrana que o protegeu no útero. Além disso, toca nas metamorfoses propostas por esta tese ao externalizar o que, raramente, é visto e, quase sempre, no mundo exterior, é percebida pela visão apenas rompida e, portanto, na forma líquida. É um elevado grau de intimidade e familiaridade por ser/ter a forma interna, dentro do corpo da mãe.



Figura 23 - Nascimento de bebê empelicado
Jana Brasil, 2019.
Site Fotografe¹¹⁹.

O bebê está mascarado, tapado, camuflado com o corpo da mãe. Ao mesmo tempo, contrapõe-se com o mosaico da máscara trágica da Casa do Fauno de Pompeia (Figura 22). Este está com as expressões vividas, boca e olhos bem abertos, fitando um enigma acima, longo cabelo enrolado e envolto de folhas e flores. Já o recém-nascido está com olhos fechados, fazendo bico e com o nariz pressionado, seus cabelos são curtos e está rodeado da equipe médica e da mãe. Um dramatiza,

¹¹⁹ Fotografia de Jana Brasil, Nascimento de bebê empelicado, disponível também em: <www.fotografamelhor.com.br/novidades/brasileira-e-destaque-com-foto-parto-2/>. Acesso em: 3 mar. 2021.

o outro é intimista. Um deliberadamente encena, é hipócrita, o outro nasce. Ambos aludem movimentos para fora, para dentro e para fora. Voltando à entomologia, se fosse um inseto estaria prestes a eclodir do ovo. Mas, enquanto mamífero, recebeu a luz de outra forma.

Apesar de uma crescente popularização das fotografias durante o parto, são incomuns as imagens de empelicamento, pois, na imensa maioria das vezes, a bolsa se rompe ainda antes do parto. O âmnio, chamado de pelica, é a membrana que se desenvolve em torno do embrião, formando a cavidade amniótica, que contém um líquido para proteção. “O invólucro de líquido amniótico, que se costuma chamar de ‘bolsa d’água’, apresenta-se como um signo de ventura para o recém-nascido” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 92). O desenvolvimento embrionário é intrínseco às transformações. E as morfoses ocorrem também no corpo materno, como por meio do surgimento da placenta, o único órgão temporário.

A placenta forma-se para possibilitar a vida pré-natal. Faz parte da mãe e do bebê. Um órgão de conexão entre a mãe e seu filhote, o sustentando com o sistema informativo, mantendo a circulação, oxigenando, regulando os líquidos, fornecendo alimento e muito mais. Imunologicamente, defende o feto de seus monstros, protegendo contra agentes destrutivos. A placenta é uma sublime representação da beleza. Do estar em sua hora; o *hōraios* grego. Ela forma-se pelos tecidos do ovo. E desprende-se do útero após o nascimento. Sua beleza/hora é de menos de nove meses para os humanos. O órgão que “nasce” a partir da formação do feto, “morre” com o pós-parto. Um órgão de comunicação e de transformações, possibilitando que o feto passe por intensas mudanças. A placenta é metamórfica e viabiliza o ciclo mórfico do feto.

“São numerosos os ritos que nascimento que comportam o enterro da placenta, o seu retorno à origem” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 798). Com o *postpartum*, muitos são os usos, costumes e ritos envolvendo a placenta, tida como a raiz da vida. Alguns a enterram, contribuindo para a adubação, para gerar novas vidas. Há finalidades artísticas, a placenta funciona como uma esponja e ao ser colocada sobre uma folha de papel, fica impresso um desenho com seu formato¹²⁰: uma imago da

¹²⁰ Aqui, sem a tridimensionalidade plástica das imagos mortuárias ou máscaras mortuárias. Mas, uma representação bidimensional com tinta ou sangue em vez de gesso ou cera. O primeiro, a efigie do ausente, de quem acabou de falecer; apresenta ausência. O segundo, a de um órgão que permitiu gerar quem recém nasceu; marca presença.

vida.

“Ah viver é tão desconfortável. Tudo aperta: o corpo exige, o espírito não pára, viver parece ter sono e não poder dormir — viver é incômodo” (Lispector, 1998, p. 42). O primeiro ciclo da vida, o nascer, é desconfortável e apertado. Por outro lado, quando o bebê se liberta da compressão do ventre e da cavidade amniótica, instantaneamente, ele precisa se adaptar a uma nova realidade, expandir os pulmões para respirar no ambiente externo, entre outras dinâmicas orgânicas e sociais novas. Ademais, além da sensação da vulnerabilidade ao nascer, *Água Viva*¹²¹, o título da obra da escritora, similarmente, se relaciona com a fotografia do bebê ainda envolto em um líquido (Figura 23), pulsando vida.

“Era uma bela manhã de agosto de 1908 quando a 'Vênus de Willendorf' voltou à luz do dia em Wachau, após quatro mil anos de sonolência. Ela foi descoberta (...) a uma profundidade de cerca de 25 cm abaixo da camada de cinzas intacta perto de uma grande lareira” (Naturhistorisches Museum Wien, 2012)¹²², descreveu Josef Bayer, um dos diretores de escavação, que encontrou uma das mais ilustres figuras femininas da pré-história. Uma bela adormecida por milhares de anos. Não a deixaram permanecer dormindo, para parafrasear o excerto clariciano.

Um adormecido vulcão voltou à ativa, entrou em erupção, e as cinzas do Vesúvio protegeram o mosaico da máscara larvária de Pompeia. Aqui, mais uma vez, pós e resíduos têm um papel importante na preservação das obras, servindo como proteção à escultura encontrada na austríaca Willendorf in der Wachau, nas proximidades do Rio Danúbio. O dessoterrar trouxe consigo o direito de ser visto de um artefato datado de cerca de 30 mil anos, bem como o direito a olhá-lo. Aproximou o período da pedra lascada da fotografia. Foi nomeada de Vênus, “a deusa romana do amor e da beleza; conhecida como Afrodite na mitologia grega” (Wilkinson, 2018, p. 120). A Vênus de Willendorf (Figura 24) é uma das figuras humanas mais antigas e ainda inteiras, em sua morfose original. Uma das primeiras manifestações artísticas do mundo, que se tem conhecimento hoje.

¹²¹ A primeira versão da obra data de julho de 1971, com o título “Atrás do Pensamento. Monólogo com a Vida”, uma referência mais direta às reflexões sobre vida e morte.

¹²² Tradução nossa para: “*It was a beautiful August morning in 1908 when the ‘Venus of Willendorf’ returned to the light of day in Wachau, after four thousand years of slumber. She was discovered in Szombathy’s and my presence at a depth of around 25 cm below the undisturbed ash layer near a large hearth*”. Disponível em: <www.nhm-wien.ac.at/presse/top10/venus_of_willendorf>. Acesso em 23 mar. 2021.



Figura 24 - Vênus de Willendorf
Estatueta esculpida em calcário fino, 11,1 cm de altura, Era Paleolítica.
Site Museu da História Natural de Viena¹²³.

A estatueta da Vênus de Willendorf foi esculpida em pedra calcária fina e colorida com ocre vermelho. “Na Idade Paleolítica, o vermelho era um símbolo de vida, morte e renascimento”¹²⁴ (Naturhistorisches Museum Wien, 2012), e este tríptico – vida/morte/(re)nascimento – está sustentando este subcapítulo da tese. Apesar de ser uma escultura, podemos forçar para conectá-la à analogia de imagem latente de Fontcuberta (2014, p. 480): “como corpo criopreservado à espera de condições favoráveis que lhe permitam voltar à vida”. A estatueta esteve latente, escondida, oculta, *latēre*, pôde reviver, ser dada existência. Em relação ao corpo, há hipertrofia nas partes que remetem à maternidade. Um nu feminino. Seios fartos. Ventre saliente. Quadris largos. Órgão genital evidente. Grandes nádegas. Coxas grossas. Características que a associam à fertilidade. Ainda mais no período, tido com a pré-

¹²³ A estatueta da Vênus de Willendorf encontra-se no Museu da História Natural de Viena. Disponível também em: <www.nhm-wien.ac.at/presse/top10/venus_of_willendorf#gallery>. Acesso em 23 mar. 2021.

¹²⁴ Tradução nossa para: “*In the Paleolithic Age, red was a symbol of life, death and rebirth*”. Disponível em: <www.nhm-wien.ac.at/presse/top10/venus_of_willendorf>. Acesso em 23 mar. 2021.

história, com escassez de alimentos e de clima tão inóspito, uma mulher bem-nutrida, com gordura e energia, tinha mais chances de sobreviver e de gerar vida(s). Pequena, cabe na palma da mão, poderia ser utilizada em ritos de fecundação.

De qualquer forma, são indícios correlacionais, não afirmações categóricas. Até porque a visualidade vai além da visão. Como aponta Nicolas Mirzoeff (2016), a visualidade lida com a experiência visual e é aprendida social e historicamente. Portanto, uma obra de criação temporalmente tão distante está permeada pelas incertezas da cultura visual, pela imprecisão das informações sociais e históricas do período. E, pela concepção da estética do corpo, abordada pelo mesmo autor, o corpo não é apenas forma, mas também afeto e necessidade. E mesmo sobre forma, cujos indícios são mais fortes – como as características destacadas anteriormente – há ainda dúvidas. A estatueta está com cabelo penteado ou seriam vários olhos? Uma cestaria, talvez?

No rosto da Vênus de Willendorf são ausentes as características faciais. Esta não tem órgãos na face: olhos, boca, nariz ou até profundidades como bochechas. Sem rosto. Sem máscara. Sem identidade. Seria por que era o corpo de quem a esculpiu, visto a partir dos seus próprios olhos? Ou seja, pela perspectiva pela qual ela vê seu próprio corpo, em angulação semelhante à da fotografia acima? Seria, assim, um autorretrato?

Cabem parênteses iconográficos com a múmia com feto na barriga¹²⁵. O ventre como crisálida para o feto, protegendo a vida em formação. O corpo mumificado de uma jovem egípcia de cerca de 20 ou 30 anos, com cerca de 26 a 30 semanas de gestação. Ele jazia em um sarcófago, envolta por tecidos e adornada por amuletos. Essa jovem mulher viveu e morreu no século I a.C. Seu corpo está no Museu Nacional de Varsóvia, Polônia, emprestado pela Universidade de Varsóvia. O único caso conhecido de múmia com feto na barriga¹²⁶. Prioritariamente, o que interessa para este trabalho são as (meta)morfoses do corpo, a elaboração de tramas metafóricas emanadas a partir de produções artísticas, os extravasamentos dos corpos, tanto em

¹²⁵ A descoberta da múmia com o feto na barriga ocorreu em 2021, período de elaboração desta tese. Sobre isso, ver: <<https://muzeum.uw.edu.pl/en/2021/05/04/pregnant-mummy-from-the-collection-of-the-university-of-warsaw-museum-in-warsaw-has-become-a-sensation/>> e <<https://blog.warsawmummyproject.com/why-the-foetus-of-the-pregnant-mummy-is-preserved>>. Acesso em: 29 jul. 2023.

¹²⁶ Artigo, *A pregnant ancient egyptian mummy from the 1st century BC*, disponível em: <www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0305440321000418?via%3Dihub&fbclid=IwAR1S-BsF4OrsapTfq8mlQhkfW99ptjACBRre3izAe3EUZjOkR2b4_bIOAgE>. Acesso em: 24 set. 2021.

nível plástico quanto nas associações com a cultura visual.

A Vênus de Willendorf renasceu fotografável, tendo sido despertada de seu sono em agosto de 1908; e, por coincidência do destino, no mesmo mês e ano do nascimento do francês Henri Cartier-Bresson (1908-2004), convertido em um mito da fotografia. Por outra conexão da casualidade, foi o ano da morte de Machado de Assis (1839-1908), um dos maiores nomes da literatura brasileira, um imortal, cujo poema magistral – no último livro de contos e peças teatrais escrito pelo autor, publicado originalmente em 1906 – é um réquiem a sua esposa, *A Carolina*¹²⁷:

Querida, ao pé do leito derradeiro
Em que descansas dessa longa vida,
Aqui venho e virei, pobre querida,
Trazer-te o coração do companheiro.

Pulsa-lhe aquele afeto verdadeiro
Que, a despeito de toda humana lida,
Fez a nossa existência apetecida
E num recanto pôs um mundo inteiro.

Trago-te flores, - restos arrancados
Da terra que nos viu passar unidos
E ora mortos nos deixa separados.
Que eu, se tenho nos olhos malferidos
Pensamentos de vida formulados,
São pensamentos idos e vividos.
(de Assis, 1906, p. 2)

Uma composição em versos, testemunhal, profundamente pessoal, comovente e autobiográfica da própria viuvez. Um poema que resiste ao tempo, *ars longa*, e remete à *vita longa* de sua querida esposa, Carolina Augusta Xavier de Novaes Machado de Assis (1835-1904). Um soneto dedicado à Carolina, *post mortem*, revelando a sensação de morte em vida do autor. As flores simbolizando a ausência, sendo levadas ao último leito onde jaz e descansa a esposa. Casados por 35 anos, Joaquim Maria Machado de Assis compromete-se a prosseguir com os ritos fúnebres como forma de expressar seu amor. Da primeira à última obra do escritor, a morte traz inspirações, é poder criativo para o despertar de emoções e apreciação estética. Não é uma apreciação pela morte, mas pela linguagem artística para expressar sentimentos – literatura/poesia, artes visuais/fotografia –, gerando associações de

¹²⁷ Poema, *A Carolina*, disponível no livro *Relíquias de Casa Velha*: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/download/24_938f74988ddb449047ecc5c5b575985>. Acesso em: 10 abr. 2021.

palavras, ritmos e imagens. No polo literário oposto na linha do tempo do autor, seus livros de estreia são poéticos: *Crisálidas*¹²⁸ (1864) e *Falenas*¹²⁹ (1870). Títulos que remetem à metamorfose.

Crisálida é o estágio de pupa de insetos da ordem *Lepidoptera*, como as borboletas e mariposas. Muitas larvas de insetos constroem um envoltório de seda, o casulo, dentro do qual passam o período de pupa. “Símbolo do lugar das metamorfoses (...) Mais ainda do que um envelope protetor, ela representa um estado eminentemente transitório entre duas etapas do devenir, a duração de uma maturação (...) a crisálida inspira respeito, cuidado e proteção. Ela é o futuro imprevisível que se forma” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 359). Já falena é a designação dada a várias espécies de borboletas noturnas. Aliás, a *Phalaena Bombyx odorata*, falena de cheiro, é conhecida no Brasil, popularmente, como Bruxa, em inglês é a bruxa negra, *black witch*, e em espanhol a *mariposa de la muerte*. Em solo brasileiro, assim como em diversos outros países, supersticiosamente, é associada a uma mensagem de morte: “Várias culturas nativas, como na Bacia do Amazonas, acreditam que estas borboletas são as almas que partiram de pessoas recentemente falecidas”¹³⁰ (Capinera, 2008, p. 627), são as larvas no sentido de fantasmas. Chegam a ter até 15 centímetros, maior que a estatueta da Vênus de Willendorf.

Sinonímia¹³¹ da *Ascalapha odorata*, este o táxon atual/válido remete à mitologia grega. “A coruja é representada por Ascálafo” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 349), um demônio horticultor. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis – o Bruxo do Cosme Velho – intitula o Capítulo XXXI de Borboleta Preta. Sobre as borboletas, o historiador e antropólogo, notável estudioso da cultura popular, Câmara

¹²⁸ Machado de Assis dedicou seu primeiro livro, *Crisálidas*, “À Memória de Francisco José de Assis e Maria Leopoldina Machado de Assis, meus Pais”. Além disso, o aforismo da Academia Brasileira de Letras – Esta a glória que fica, eleva, honra e consola – foi retirado de um poema da obra. Livro disponível em:

www.machadodeassis.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?UserActiveTemplate=machadodeassis&from_info_index=1&infoid=259&sid=98. Acesso em: 8 abr. 2021.

¹²⁹ *Falenas* também é título de livro de Didi-Huberman. Aborda o conhecimento histórico e o papel das imagens. Em consonância com esta tese, o livro convida a articular o ver e o imaginar, a imagem e a imaginação, o visível e o invisível, o efêmero e o eterno.

¹³⁰ Tradução nossa para trecho sobre as borboletas *Ascalapha odorata*: “Many native cultures, like in the Amazon Basin, believe butterflies are the depart souls from recently deceased persons.” (Capinera, 2008, p. 627)

¹³¹ Na taxonomia zoológica, *Ascalapha odorata* está classificada na ordem *Lepidoptera*, que inclui todas as borboletas e mariposas. A espécie foi descrita, anteriormente, como integrante do gênero *Phalaena*; cujo nome da espécie, *Phalaena odorata*, significa mariposa de cheiro. Também já foi incluída no gênero *Erebus*, nome alusivo a Érebo, que é a personificação das trevas e da escuridão, na mitologia grega.

Cascudo (1898-1986), explica os movimentos deste imaginário popular:

Significa para o povo uma mensageira. Anuncia a alma dos mortos ou presságios agoureiros. *Psiké* vale ao mesmo tempo espírito, alma, borboleta para os gregos. Uma borboleta de cores claras será felicidade, arauto de alegrias, fortuna assegurada. Justamente o inverso da negra, aliada da morte e do destino fatal (...) No Egito, o espírito deixava o corpo na hora da morte sob a forma de uma borboleta. Pela Ásia Menor há crença idêntica. Passaria à Grécia e a Roma, derramando-se pela Europa e vindo às terras da América. (Cascudo, 2002, p. 179)

Na mitologia grega, segundo Wilkinson (2018, p.112), Psiquê é “Uma bela princesa mortal; torna-se a deusa do espírito”, comumente “ela é retratada com asas de borboleta, que representavam a alma”. Vale retornar à denotação de larva como espectro/fantasma, tendo uma conotação similar das borboletas, na citação acima. Entretanto, a larva é um fantasma que atormenta os vivos, já a borboleta, no Egito Antigo, a corporização do espírito/alma que deixa o corpo imediatamente ao *post mortem*, ou seja, o momento da metamorfose da alma em borboleta.

No ciclo de vida dos insetos, a larva é o estágio seguinte ao ovo. Dito tudo isso, este subcapítulo traz uma contraposição ao *memento mori*¹³², é um lembrar-se da vida. Este início de Capítulo 2 pôs em paralelo as fotografias anteriores desta tese, a partir da intersecção da questão-problema, entretanto, substituindo a morte pela vida, sendo ambos polos do mesmo ciclo. A iconografia inicia pela máscara teatral (Figura 22) e que se relaciona com Dioniso, que “governava a fertilidade, tanto dos vinhedos quanto do útero das mulheres” (Wilkinson, 2018, p. 52), segue com um bebê empelicado (Figura 23) e uma Vênus (Figura 24) que gera vidas. Lembrando a justificativa social desta tese de que refletir sobre a morte é importante para assimilar a vida, sendo o inverso também válido, confabular sobre a vida é significativo para compreender a morte. Uma (re)elaboração da vida.

¹³² Motivos *memento mori* também foram encontrados na Casa do Fauno em Pompeia, como o mosaico que representa uma caveira (morte), apoiada em uma borboleta (alma) e equilibradas em uma roda. Disponível em: <<https://mann-napoli.it/wp-content/uploads/2021/07/7-Memento-mori-inv.-109982-ALBANO.jpg>>. Acesso em: 30 jul. 2023.

2.2 ULTIMA THULE DAS MÁSCARAS MONSTRUOSAS

Passadas as discussões balizadoras sobre a tradição da fotografia *post mortem* e das máscaras mortuárias, este subcapítulo abre para uma investigação mais frontal faceando fotografias do livro, *Ultima Thule*, do fotógrafo Henrik Saxgren, com retratos *post mortem* de animais monstruosos. Diferentemente da máscara mortuária, que lida com a lembrança, ou da larvária, que encena, a máscara monstruosa é a abominável.

A versão on-line do Dicionário Oxford de Inglês oferece uma etimologia duvidosa: Abominável (*abominable*), comumente escrito *abominable*, e explicado como *ab homine* 'afastado do homem, inumano, bestial'. A associação da imagem animada com bestas é, suspeito, um traço característico do desejo pictórico. (Mitchell, 2015, p. 172)

A máscara monstruosa é a que não é cândida. É a desumana, a bestial, a máscara que afasta do humano. O afastamento, as oposições, por sua vez, são estratégias estilísticas – de escolhas imagéticas, verbais e pictóricas – nesta tese.

Se há uma (*Ultima*) *Thule* é porque seu oposto é o referencial. Se há a periferia desconhecida do mundo, há seu centro conhecido. Se há a borda do mundo, há uma posição central. Se há uma margem, há uma faixa cêntrica. Se há rincões afastados, há regiões circum-adjacentes. Se há terras remotas, há também as familiares, já experimentadas. As fontes clássicas dos primórdios da concepção de *Thule* são os europeus da Antiguidade, que a definem como ilhas distantes, remotas, além das bordas do mundo conhecido.

Tantos lugares jogam com este conceito de recôndito. Seguindo a narrativa criada por esta tese – conduzida pelas palavras-chave que atuam no decorrer de histórias fotográficas e a partir do tripé imagem, cultura e produção artística – fotografias podem nos levar a *Thules* não tão distantes de nós. O rincão que está na esquina. Afinal, a carne não nasce no supermercado, limpa e embalada¹³³. Lidar com as máscaras e seu interior, é questão de sustento e permanência para muitos, como na imagem de *O beijo e o porco* (Figura 25), ensaio/exposição de Marco Antônio

¹³³ Sobre retratar a indústria alimentícia, o fotógrafo alemão, Michael Schmidt (1945-2014), na série *Lebensmittel* – traduzida para o português como *Viveres* ou *Alimentos* – percorreu e fotografou, durante sete anos, fábricas, matadouros, fazenda de peixes e supermercados em diversos países. Com a obra, que é uma crítica ao capitalismo global, em 2014, venceu o *Prix Pictet*, prêmio francês de fotografia e sustentabilidade. Ver mais em: www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/may/21/michael-schmidt-prix-pictet-factory-farm-food-industry-photographs-in-pictures>. Acesso em: 17 fev. 2023.

Robert Alves, realizada na zona rural de São Roque (MG), na Serra da Canastra, mas poderiam ser de inúmeras outras regiões do Brasil.



Figura 25 - O beijo e o porco I
Fotografia retirada da rede social do autor, Marcos Alves,
presente na exposição O beijo e o porco, no Festival de Fotografia de Tiradentes, 2019¹³⁴.

A máscara que beija. A que revela o interior. Marca o espectador. O olho do porco segue aberto, como se fitasse algo, seu fim, talvez. Como no já citado poema, do beijo amigo ser a véspera do escarro (Anjos, 2012). Muito diferente do irreverente bordão, *beijo do gordo*, pois não saúda. Não tem saúde. Despiu-se de força física, de robustez, de vigor, de energia. Agora, dará energia a outros. Energia por meio de alimento. Os dentes permanecem. De resto, o resto. O que restou de suas entranhas.

Como explica o autor: “Não é muito agradável de ser ver, sangue sempre desperta algum desconforto, e acaba sendo meio assustador para quem está longe dessa realidade. Ou seja, para quem de fato não conhece o Brasil interior. A fotografia

¹³⁴ Disponíveis também na rede social do autor:

<www.instagram.com/p/CGODVCYnmqs/?img_index=8>. Para mais fotografias, ver o catálogo:
<<https://livrosdefotografia.org/publicacao/25420/o-beijo-e-o-porco>>. Acesso em: 21 fev. 2023.

não tem que sempre ser agradável!” (Alves, 2020)¹³⁵. Ver sangue desperta o contrário do conforto, amedronta, especialmente, quem está distanciado dessa realidade, não está familiarizado com o recôndito brasileiro. Para quem considera a cena tão distante da realidade como se fosse em thules. Do tropical ao Ártico. Retornaremos à *Thule* groenlandesa para focar em uma fotografia (Figura 26) *post mortem* que também reinventa a ideia de máscara mortuária por meio de uma espécie de máscara monstruosa.



Figura 26 - Crânio de urso polar
Polar bear cranium, Henrik Saxgren, Baffin Bay, Groelândia, 2016.
SAXGREN, Henrik. *Ultima Thule*. Berlin: Hatje Cantz, 2018, p. 7.

Esta fotografia evidencia o que restou da fisionomia do urso polar após ser esfolado. Foi retirada sua densa e alva camada de pelos. A vulnerabilidade do corpo, mesmo que este seja do maior carnívoro terrestre. Sobrou o vermelho do sangue e da carne. De branco, restaram os pontiagudos dentes, adaptados para cortar, com os caninos mais fortes, cônicos e pontiagudos do planeta, além de pré-molares e molares transformados em carniceiros. Quase metade dos 42 dentes do urso polar pode ser

¹³⁵ Publicação feita por Marco Antônio Robert Alves em sua rede social: <www.instagram.com/p/CGODVCYnmqs/>. Acesso em: 21 fev. 2023.

vista nesta fotografia.

O animal está descarado, sem cara. Uma imagem fotográfica, mas com pouco da imagem de seu corpo, com pouco do aspecto particular pelo qual é percebido. Assume-se como uma máscara monstruosa e não como uma máscara mortuária. Um monstro de *Thule*, um ser disforme, descomunal e ameaçador. A máscara monstruosa é diferente das demais máscaras. É uma máscara que não mascara, mas evidencia, revela a carne. A máscara que desmascara, chama a atenção, de forma nua e crua, para a efemeridade do corpo e da existência. A que externaliza o que estava interno. A máscara que não disfarça, não dissimula, não finge. A cara que distingue o juízo da anormalidade do ser disforme, ameaçador e descomunal que é o monstro.

Denotativamente, máscara é a representação plástica do rosto ou a cópia do rosto obtida por um molde¹³⁶. Apesar deste crânio de urso polar ser representado por meio da fotografia – portanto bidimensional –, este retrato imbui percepções plásticas, palpáveis. Atém-se à tridimensionalidade da face metamorfoseada, à face plástica, capaz de ser moldada e modelada. A forma alterada do crânio. A plasticidade. Na física o termo refere-se à propriedade mecânica de um corpo mudar de forma, de modo irreversível, ao ser submetido a uma tensão. Igualmente, corpos estão sujeitos a deformações plásticas, como o deste urso polar. Em sentido colateral, o corpo disforme é uma provocação à leitura fisionômica ao preterir a sensação de leveza ligada à integridade e preferir o sem forma, grotesco.

Ao despir o corpo de camadas externas, como pele e gordura, além da experiência do choque, muitas vezes, não se sabe o que se vê. Surge uma incógnita carnal. Ou, pelo menos, uma necessidade do uso da imaginação para recompor este corpo para identificá-lo, reconfigurá-lo. Ao mesmo tempo que penetramos além da pele há uma impenetrabilidade, algo que não se pode compreender ou explicar a partir do defrontar a carne. O oculto, recôndito. Recôndito como *Thule*; recôndito como íntimo, profundo. Recôndito, pois é um corpo que deveria estar encerrado, fechado, mas está aberto, com as patas estendidas e descarnado, incluindo quase a totalidade da cabeça (Figura 27).

¹³⁶ Definições do *Oxford Languages* (2022).



Figura 27 - Pele de urso polar
Henrik Saxgren, Baffin Bay, Groelândia, 2016.
SAXGREN, Henrik. *Última Thule*. Berlin: Hatje Cantz, 2018, p. 33.

Jacente sobre a neve, imóvel. Nesta fotografia, o corpo do urso polar está estendido. A posição não é a mesma das tradicionais representações da efigie. As patas – que seriam os braços e as pernas – estão abertas. Tampouco tem sepultura. Afasta a ideia de candura, escancarando a materialidade – e conseqüente finitude – do corpo. O animal não se decomporia sozinho ou demoraria muito tempo para se desintegrar no clima severo da baía de Baffin, entre os oceanos Ártico e Atlântico. Foi tirada a camada espessa de gordura, a carne e boa parte da pele. Restam as garras, as grandes patas e parte da face desfigurada. A cara, descarada, deu lugar à máscara monstruosa. Não é mais um animal. Etimologicamente falando, animal vem do latim *animal*, designando tudo que tem vida, que é animado¹³⁷. Não é mais animado, não mais tem vida. Sobre o gelo e de frente ao mar, jaz seu corpo animal, agora inanimado, desfalecido, de *Ursus maritimus*. O Oceano Ártico era conhecido pelos Vitorianos como: o mar do gelo antigo (Palin, 2010). No gelo milenar vivem monstruosas criaturas

¹³⁷ Definições do *Oxford Languages* (2022).

de outras máscaras monstruosas, como o unicórnio das águas. O narval é uma baleia, mas que não se parece com uma, pois aparenta ter um “chifre”, normalmente, o macho tem uma cobiçada e valiosa presa de marfim, seu canino alongado (Figura 28).



Figura 28 - Presa de narval
Narwhal tusk, Henrik Saxgren, Whal Sund, Groelândia, 2015.
SAXGREN, Henrik. *Ultima Thule*. Berlin: Hatje Cantz, 2018, p. 65.

Neste “retrato” inabitual, o que sobrou da quase uma tonelada do narval é a pele retorcida de sua cabeça e seu dente; manchados pelo rastro de sangue. É um retrato no sentido da imagem do animal, reproduzida pela fotografia. Mas, aqui, não cabe perfeitamente a definição usual de retrato como descrição dos traços, pois não é um retrato preciso dos seus traços fisionômicos.

Do molde de seu corpo sobrou o espiralado marfim, espiralado como o chifre do unicórnio. Jaz no gelo, sobre o mar antigo, este ser ancestral. O ser, que parece mitológico, está morto. O narval, confundido por alguns como um mitológico unicórnio, está ausente. Sobre tal acepção mitológica, o historiador dinamarquês Ole Worm (1588-1664) foi um dos primeiros a desenvolver a teoria de que unicórnios não existem e que o cobiçado chifre único, na verdade, vem de um narval (Saxgren, 2018).

Um animal que é a própria metamorfose está metamorfoseado. Etimologicamente vem do nórdico antigo *nāhvalr* – cadáver (*nār*), baleia (*hvalr*) – por sua cor branca e cinzenta marmorizada¹³⁸. Estas baleias chegam a *thules* subaquáticas, em mergulhos profundos a até 1.500 metros, no fundo do mar, nas gélidas águas do círculo polar ártico. Elas conhecem o desconhecido e as fotografias nos abrem caminhos a conhecê-las.

A imago é o lugar das metáforas e das metamorfoses. Remontando Nancy (2005), a imago representa e apresenta a ausência. Nesta fotografia, de um animal que não mais está animado, mas que é um animal em imagem. O narval une imagem, imaginação e imago. A imagem do narval evoca a imaginação de um ser mitológico. Para além da máscara mortuária – pois, aqui, não há réplica do rosto – a máscara larvária, tradicionalmente, apresenta os traços expressivos de forma acentuada. Uma máscara teatral de um narval, certamente, apresentaria sua presa realçada, saliente, intensificada; como nesta foto cujo assunto principal é o canino do animal, em um contexto *post mortem*.

Segundo lenda Inuíte (Drieux, 2019, p. 147), a presa do narval surgiu a partir de uma mulher levada pelas águas por uma baleia beluga, após ambas ficarem presas em um arpão, entre imersões e tentativas de voltar à superfície, seu cabelo foi torcido e congelado em uma longa presa de marfim; foi transformada em um narval, antes disso existiam apenas baleias brancas. Na fotografia analisada, em movimento inverso, a presa sai do mar e volta ao congelante solo; um corpo que perece, mas mantém sua força no espiralado marfim, como um estandarte no gelo. Um predador do Ártico que virou presa. A narrativa desta caça foi registrada não só em fotografias, mas também em diário nas notas de viagem:

E toda vez que eles estavam bem atrás de um, ele desaparecia sob a superfície. Mas, à 1:30 da manhã, eles acertaram o grande prêmio!

¹³⁸ Definição do *Oxford Languages* (2022).

Arqjunngaq plantou seu arpão nas costas de um narval que pesava quase uma tonelada. Era um macho com uma presa de quase 2 metros de comprimento. Ele desapareceu nas profundezas do oceano com uma bexiga de foca amarrada à linha do arpão em suas costas, mas emergiu uma hora depois - a mais de um quilômetro de distância. [...] eles tiveram que matar a baleia e transportar até a borda do gelo. Demorou várias horas. Não importa quão cansados estivéssemos, não havia jeito. O animal tinha que ser retalhado enquanto ainda estava quente. Eram 8 da manhã antes que pudéssemos rastejar para nossos sacos de dormir.¹³⁹ (Saxgren, 2018, p. 13)

Nas notas sobre a jornada¹⁴⁰, diário que acompanha o livro fotográfico, *Ultima Thule*, Saxgren descreve o épico relato acima. Digno de figurar em uma epopeia. Afinal, o narval é de uma grandeza fora do comum, sendo preciso uma ação quase heroica para capturá-lo portando poucos instrumentos, basicamente um arpão; em condições não muito diferentes às da lenda dos povos *Thule*, ancestrais dos Inuítes. Pelo viés da caça para fins de alimentação, estas fotografias e textos revelam que, em *Thule*, mesmo atualmente, estes povos vivem não distantes de práticas e tradições antigas.

Nesta pesquisa, o trajeto com a palavra *Thule*, entre outras, é embalado pelos versos: “E quando estranho a palavra é aí que ela alcança o sentido. E quando estranho a vida aí é que começa a vida” (Lispector, 1998, p. 37). Aliás, palavra vem do grego *parabolé*, via latim vulgar *parabolam*, com o sentido de: comparação¹⁴¹. Esta tese está sustentada nas parábolas, comparações, aproximações, analogias, metáforas, no estranhamento vocabular, no estranhamento da vida e em fotografias que encaram a morte. Este subcapítulo está sustentado no estranhamento das máscaras monstruosas.

Estas fotografias de Saxgren se passam em (ou nas proximidades de) uma *Thule*, mas que está longe de ser intocada. A *Thule* groenlandesa tornou-se base aérea militar da Força Aérea dos Estados Unidos. Com isso, sua população foi fixada

¹³⁹ Tradução nossa para: “*And every time they were right behind one, it disappeared beneath the surface. But at 1:30 am they hit the jackpot! Arqjunngaq planted his harpoon in the back of a narwhal that weighed almost a ton. It was a male with a tusk almost 2 meters long. It vanished deep into the ocean with a seal bladder tied to the harpoon line in its back, but surfaced an hour later - more than a kilometer away. There was no time to get llannguaq's big dinghy off the sled, so Naaimangitsoq and Arqjunnguaq had to sail out to the whale in a very small rubber boat (with an outboard motor of only 2.5 horsepower) in which they had to kill the whale and haul it to the ice edge. It took several hours. No matter how tired we were, there was no way around it. The animal had to be slaughtered while it was still warm. It was 8 am before we could crawl into our sleeping bags.*” (Saxgren, 2018, p. 13)

¹⁴⁰ Tradução nossa para o encarte: *Notes about the journey*.

¹⁴¹ Definição do *Oxford Languages* (2022).

em Qaanaaq. Não há mais terras desconhecidas nem no gelo. As novas fronteiras são o fundo do mar, onde e para além de onde os narvais mergulham, ou o espaço. Sobre este, não por acaso, o mundo mais distante do sistema solar foi batizado de *Arrokoth*, mas apelidado de *Ultima Thule*.

A *Ultima Thule* espacial¹⁴² foi descoberta em 2014. Em 2019 – coincidentemente ao ano de início desta pesquisa doutoral –, “A sonda robótica *New Horizons* sobrevoou um corpo gélido e totalmente desconhecido a mais de 6 bilhões de quilômetros da Terra. É o objeto celeste mais antigo e distante jamais visitado por uma nave” (Domínguez, 2020). Sua forma é metamorfoseada, uma meta-forma, formada por duas grandes esferas achatadas (o maior lobo é *Ultima* e o menor *Thule*), de forma diferente do que se espera de um corpo celeste, nos confins do sistema solar. Sobre a condição humana e a natureza, conectando a morte e o espaço sideral, na ficção *Sobre os ossos dos mortos*, da escritora polonesa, Nobel de Literatura, Olga Tokarczuk (1962), um personagem reflete:

Na minha opinião, **depois da morte, a matéria deveria ser aniquilada**. Seria o método mais adequado para lidar com o corpo. Assim, os corpos aniquilados voltariam diretamente para os buracos negros de onde vieram. As almas viajariam para a luz com a velocidade da luz. Isso se de fato existir algo como a alma. (Tokarczuk, 2019, p. 13, grifo nosso)

O pensamento de um dos personagens da narrativa é válido para se pensar também na iconografia desta tese. Em outras palavras, na visão evidenciada no trecho acima, após a morte, os corpos deveriam ir a uma *Thule* espacial, mais especificamente rumo aos buracos negros – estes que, por sua vez, são fruto de massas compactadas, que podem deformar o espaço-tempo. Os corpos deveriam romper as barreiras do horizonte dos eventos e serem inescapáveis aos buracos negros. Em vez de encarar os corpos sem vida ou, até enterrá-los, esta seria a melhor

¹⁴² Sobre isso, aproveito para destacar minha experiência pessoal no processo de construção de sentidos com base na narrativa fotográfica de Henrik Saxgren, que ocorreu, primeiramente, por meio da versão em dinamarquês do livro *Ultima Thule* (2018). Por ser uma língua que não domino, não consegui decifrar o textual, não consegui ler o prefácio ou as notas sobre a viagem, somente as imagens. Isso me instigou a querer compreender sobre o que se referia o título, *Ultima Thule*, que, até então, era um conceito desconhecido para mim. Uma pesquisa inicial pela internet me levou ao objeto celeste *Ultima Thule*. Ou seja, uma aparente falta de sentido na conexão entre as fotografias do livro – com as paisagens groenlandesa, as pessoas e os animais em situação de pré ou pós-abate – e a *Ultima Thule* sideral. Este fato pessoal ilustra o processo contínuo de construção de sentidos centrados nas imagens e nas visualidades artísticas em articulação com a cultura.

solução para a matéria, ser reduzida a nada, aniquilada, mas sem o acompanhamento desse processo, sem visualizar as metamorfoses *post mortem*, mas de forma instantânea ao fim da vida. Portanto, também, sem máscaras mortuárias, sem a criação de retratos ou lembranças *post mortem*. Sem a revelação de máscaras monstruosas. Longe disso, a iconografia exposta nesta tese vai em direção contrária a aniquilações aceleradas. Escancara-se o duradouro no efêmero – matérias resistentes em meio à fragilidade da vida e dos corpos.

2.3 ENCARANDO CORPOS ALADOS

Da fina trama das vestes do xale de tule no poema de Emily Dickinson (1890) – sobre o não poder parar para a morte – até a leveza do parônimo thule –, como a espécie de borboletas *Graphium thule*¹⁴³ –, prosseguimos para uma relação mais direta com o conceito de metamorfose. Diferentemente das Bruxas, possuem asas coloridas.

O primeiro dos binômios da nomenclatura científica trata dos desenhos das asas. A palavra grafite vem de *graphium*, instrumento de metal utilizado para escrever, cuja ponta dura marcava a parede, sendo que entre os grafites da antiguidade, destacam-se os de Pompeia, pela quantidade, preservação e diversificação (Crivellaro, 2003). Do grafite grafado nas paredes ao desenhado nas asas da borboleta, o gênero *graphium* conta com borboletas de coloração variáveis, sofrendo metamorfose completa. Imago com asas. Já, na taxonomia, o epíteto específico qualifica o gênero, neste caso com base na ideia insular de *Thule*, pois tais borboletas são encontradas na Nova Guiné, a maior ilha do hemisfério Sul ou na Indonésia, o maior arquipélago do mundo.

Das borboletas a outro animal alado, o pinguim, que se relaciona com outra concepção de *Thule*: “Poderíamos aproximar seu simbolismo ao dos países hiperbóreos” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 997). Com isso, a ideia de Thule se relaciona ao de localidades hiperbóreas, ou seja, regiões na extremidade setentrional da Terra, além do vento Norte, ou pela definição de habitante de clima frio¹⁴⁴.

Thule é o nome do remoto grupo de três ilhas no extremo Sul das ilhas Geórgia do Sul e Sandwich do Sul¹⁴⁵; este por coincidência foi onde o explorador Ernest Henry Shackleton (1874-1922) faleceu. No extremo Sul do globo, a morte sempre está à espreita. A alimentação é escassa. Com isso, nas primeiras expedições à Antártica, era comum o consumo de carne de pinguim (Figura 29), nesta que foi a última fronteira a ser descoberta.

¹⁴³ Informações sobre a *Graphium thule* (Wallace, 1865) disponíveis em no Global Biodiversity Information Facility: <www.gbif.org/species/5141247>. Acesso em: 5 ago. 2023.

¹⁴⁴ Definição do *Oxford Languages* (2022).

¹⁴⁵ Ver localização em: <<https://goo.gl/maps/XfRwYm9ekhjkuKWw7>>. Acesso em: 5 ago. 2023.



Figura 29 - Cozinheiro esfolando pinguim na cozinha do navio *Endurance*
Frank Hurley, entre 1915-1916.

ALEXANDER, Caroline. *Endurance: a lendária expedição de Shackleton à Antártida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020, p. 78.

Nesta fotografia, feita na cozinha do navio *Endurance*, da expedição *Transantártica Imperial*, é retratado o cozinheiro esfolando um pinguim para alimentar a tripulação, devido à escassez de provisões. O pinguim tem mais da metade do tamanho do cozinheiro, provendo dezenas de quilos de carne e gordura. As asas servem para nadar, como as barbatanas de peixes – ou dos ágeis e mamíferos golfinhos –, não para voar. Nota-se um meio sorriso do cozinheiro, provavelmente ao perceber estar sendo fotografado por Frank Hurley (1885-1962). Uma oposição ao animal já sem vida, com a pele esfolada para ser cozinhado. A faca singra o corpo, que está pendurado como um pedaço de carne. Além de peixes, filés de animais silvestres eram refeições nas longas jornadas; não consoadas. O consumo de carne de pinguim em expedições é anterior a esta fotografia:

Na verdade, não é possível descrever o grande número desses gansos: Pois, em uma hora, carregamos os cinco navios. Esses gansos são pretos e têm todas as penas de uma maneira, tanto no corpo quanto nas asas, e não voam e vivem de peixes. Eles eram tão gordos que não era preciso descascá-los, mas sim esfolá-los. Eles têm

bicos como um corvo.¹⁴⁶ (Pigafetta, 1522, p. 30)

Quatro séculos antes do surgimento da fotografia, entre 1519 e 1522, o navegador português Fernão de Magalhães (1480-1521) encabeçou a primeira volta ao mundo. Da Península Ibérica aportou no Brasil, onde havia fartura e diversidade de comida, prosseguindo para o Estreito que passou a ter seu nome – Estreito de Magalhães¹⁴⁷ –, ao Sul da Argentina, passagem entre os oceanos Atlântico e Pacífico, de “marés tempestuosas, ventos de furacão e águas traiçoeiras. Pesadelo e glória de marinheiros do passado e do presente” (Cavallari, 2015, p. 28). Um dos locais de maior complicação da circum-navegação que comprovou que a Terra é redonda. Atestando assim que não há uma borda do mundo, o que era uma das concepções da ideia de *Thule*.

Para enfrentar a escassez austral, a alternativa foi a caça e o consumo dos abundantes pinguins, não sem pesar por sua graciosidade¹⁴⁸, registrada pelo marinheiro, geógrafo e escritor italiano Antonio Pigafetta (1492-1531) em seu diário. À época, o simpático pinguim era um animal desconhecido pelos europeus. Portanto, nesse relato, que é um dos primeiros registros bibliográficos sobre pinguins, o animal foi nominado como um ganso.

E por falar em animais e descobertas, o grande nome da teoria da evolução, Charles Darwin (1809-1882), também realizou uma volta ao mundo. A bordo do HMS Beagle – que deu nome ao Estreito/canal de Beagle, separando as ilhas na Terra do Fogo, no extremo Sul da Argentina –, comandado pelo Robert FitzRoy (1805-1865), navegou pelo Sul da Argentina. Sobre estas terras, o naturalista inglês escreveu: “a maldição da esterilidade foi jogada sobre a terra, e a água que corre por leitos de pedras divide a mesma sina” (Darwin, *apud* Cavallari, 2015, p. 28). A infertilidade nas terras do fim do mundo. Retomando o vocábulo propulsor deste subcapítulo, o

¹⁴⁶ Tradução nossa para: “*Veramente non se poría narrare il gran numero de questi occati. In una ora cargassimo le cinque navi. Questi occati sono negri e hanno tutte le penne ad uno modo, così nel corpo come nelle ali: non volano e vivono de pesce. Erano tanto grassi che non bisognava pellarli ma scorticarli. Hanno lo becco como uno corvo*”. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20110420030522/http://www.liberliber.it/biblioteca/p/pigafetta/relazione_d_el_primo_viaggio_intorno_al_mondo/pdf/relazi_p.pdf>. Manuscrito original: disponível em: <www.wdl.org/pt/item/3082/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

¹⁴⁷ Como homenagem a Fernão de Magalhães, o Estreito passou a receber seu nome, o mesmo ocorreu com o pinguim-de-magalhães (*Spheniscus magellanicus*), relatado pela primeira vez durante a navegação de volta ao mundo.

¹⁴⁸ Sobre os pinguins, na expedição de Fernão de Magalhães e Antonio Pigafetta: “São tão graciosos que sentíamos pesar e não podíamos olhá-los quando tivemos que arrancar suas plumas”. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/fsp/turismo/tx101104.htm>. Acesso em: 4 out. 2021.

imaginário de *Thule* deu nome a diversos locais, tanto ao Sul, mas especialmente ao Norte, como em localidades na Dinamarca (mais especificamente na Groelândia), Escócia, Estônia, Islândia e Noruega¹⁴⁹.

É a imaginação, mitologia, ciência e artes se encontrando nas expedições a terras inatingíveis. A *Thule* dos poemas de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) do “rei em Thule, fiel até à sepultura”¹⁵⁰; cujo poema foi musicado por vários compositores, como pelo austríaco Franz Schubert (1797-1828). A *Thule* de uma poética terra dos sonhos de Edgar Allan Poe (1809-1849), um lugar estranho e majestoso, onde viajantes vagam entre a vida e a morte: “De uma última Thule obscura – De um clima selvagem e estranho que jaz, sublime, Fora do ESPAÇO-Fora do TEMPO”¹⁵¹. A *Thule* da *magnum opus* de Charlotte Brontë (1816-1855): “Onde o Oceano do Norte, em vastos redemoinhos, / Ferve ao redor das ilhas nuas e melancólicas / Da mais distante Thule; e a onda Atlântica / Derrama-se entre as tempestuosas Hébridas”¹⁵². A da profecia de Sêneca: “Alguns viajantes devem observar os países distantes. Além da pequena Thule, conhecida até hoje”¹⁵³. Uma região fabulosa.

O imaginário de *Thoulē*¹⁵⁴, encontra a sua origem com o explorador grego, Pytheas de Massalia (ca. 350-285 a.C.), que relatou ter viajado a uma ilha a seis dias de navegação ao Norte da Grã-Bretanha; “Teria sido descoberta por Pitéas na região da Islândia ou das ilhas Shetland” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 997). Conhecido como o primeiro a ver e descrever cientificamente o Ártico, ele introduziu a ideia de uma *Thule* distante da imaginação geográfica, o limite do mundo para a época. No

¹⁴⁹ Artigo do *The New York Times* exemplifica locais que reivindicaram o manto de Thule ao longo dos tempos. Disponível em: <www.nytimes.com/2006/02/26/books/review/frozen-in-time.html>. Acesso em: 9 ago. 2021.

¹⁵⁰ Tradução nossa para trecho do poema O rei em Thule (1774) de Goethe: “*Es war ein König in Thule / Gar treu bis an das Grab*”, “*There was a king in Thule / faithful unto the grave*”. Disponível em <www.oxfordlieder.co.uk/song/2963>. Acesso em: 9 ago. 2021.

¹⁵¹ Tradução nossa para trecho do poema Dream-Land (1844) de Edgar Allan Poe: “*From an ultimate dim Thule— / From a wild weird clime that lieth, sublime, / Out of SPACE—Out of TIME*”. Disponível em: <www.poetryfoundation.org/poems/48631/dream-land-56d22a06bce76> Acesso em: 9 ago. 2021.

¹⁵² Tradução nossa para trecho do romance Jane Eyre “*Where the Northern Ocean, in vast whirls, / Boils round the naked, melancholy isles / Of farthest Thule; and the Atlantic surge / Pours in among the stormy Hebrides*”. Disponível em: <www.englishandmedia.co.uk/assets/uploads/preview_files/JE_Sample.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2021

¹⁵³ Tradução nossa para trecho da tragédia Medeia (50 d.C.) de Sêneca: “*Some travelers shall the countries farre escrye. Beyond small Thule, known farthest to this day*”. Disponível em: <www.jstor.org/stable/295543>. Acesso em: 5 ago. 2023.

¹⁵⁴ Sobre a localidade de Thule, a partir da ótica de Phytheas e Virgílio, ver: <www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199567454.001.0001/acref-9780199567454-e-1868>. Acesso em: 9 ago. 2021.

sentido metafórico de uma terra longínqua, quase inatingível, Virgílio (70-19 a.C.) cunhou a expressão *Ultima Thule*, que significa mais distante *Thule*, ou seja, o lugar mais distante da Terra: “‘Ultima Thule’ é a designação geográfica clássica para a fronteira extrema do mundo ao norte. A filosofia e a ciência antigas operavam com a noção que o mundo tem uma fronteira exterior, apesar do fato de que mais de 300 anos antes de Cristo, Aristóteles havia concluído que a Terra é redonda”¹⁵⁵ (Saxgren, 2018, p. 11). Com isso, *Ultima Thule* é um lugar remoto, no mais estrito senso de afastado, que está além das fronteiras do mundo conhecido. Por isso, cabendo, ao longo da história, para referir-se a ilhas antárticas ou nas proximidades, bem como no oposto Ártico¹⁵⁶. Terras incógnitas próximas aos polos.

Ultima Thule é também o nome do livro do fotógrafo dinamarquês Henrik Saxgren (1953), lançado em 2017 em dinamarquês (editora Gyldendal), com edição traduzida para o inglês (editora Hatje Cantz) no ano seguinte. A obra lida com o conteúdo morte a partir da tensão entre expressão estética e sobrevivência, em meio à periferia do mundo. Na região de *Thule*, na face norte da Groelândia – a maior ilha do mundo – no encontro com o oceano Ártico, estão as paisagens e os corpos fotografados por Saxgren:

Quando Knud Rasmussen e Peter Freuchen estabeleceram um posto comercial em Pituffik em 1910, ele se tornou o assentamento mais ao Norte da Groenlândia, na periferia mais distante da civilização groenlandesa. Para os groenlandeses, era o fim do mundo e, portanto, era lógico que o lugar passasse a se chamar 'Thule'. Um endereço no fim do mundo é inerente ao próprio conceito de 'Ultima Thule'.¹⁵⁷ (Saxgren, 2018, p. 11)

O conjunto da obra cria uma narrativa que expõe a dureza da vida em um dos ambientes mais inóspitos do mundo pela hostilidade da natureza. No fim do mundo, o fim da vida sempre está à espreita. O corpo do animal fotografado (Figura 30) está

¹⁵⁵ Tradução nossa para: “‘*Ultima Thule*’ is classical geography’s term for the world’s outermost northern border. Ancient philosophy and science operated with the notion that the world has an outermost border, in spite of the fact that more than 300 years, BC, Aristotle had concluded the earth is round.” (Saxgren, 2018, p. 11)

¹⁵⁶ Ver livro: *Ultima Thule; or, A summer in Iceland* (1875), de Richard Francis Burton (1821-1890). Disponível em: <<https://archive.org/details/ultimathuleoras00burtgoog/page/n6/mode/2up>>. Acesso em: 11 ago. 2021.

¹⁵⁷ Tradução nossa para: “When Knud Rasmussen and Peter Freuchen established a trading post at Pituffik in 1910, it became the northern-most settlement in Greenland on the farthest outskirts of Greenlandic civilization. For Greenlanders, it was the end of the world and therefore it was logical that the place came to be called 'Thule'. An address at the end of the world is inherent in the very concept of 'Ultima Thule'.” (Saxgren, 2018, p. 11)

tão, intensamente, metamorfoseado, que se assemelha ao de uma ave, com bico e asas. Ignorando o título da foto, o corpo poderia passar por um pinguim.



Figura 30 - Intestinos de foca barbuda
Bearded seal intestines, Henrik Saxgren, Whal Sund, Groelândia, 2015.
SAXGREN, Henrik. *Ultima Thule*. Berlin: Hatje Cantz, 2018, p. 63.

O corpo representado nesta fotografia pode passar a impressão de ser de um pinguim. O rasgo na carne traz a impressão de bico, acima do intestino as asas. Entretanto, não é de um pinguim e sequer é alado, mas uma foca-barbuda. O vermelho da carne, desta habitante do Ártico, contrasta com o branco do gelo. A carne tem texturas, os órgãos internos estão revelados. Evidenciam os tubos do intestino – que intitulam a fotografia. O corpo jaz como um totem. Uma *Ultima Thule* que não se acanha diante de corpos metamorfoseados de animais. Ruma à plasticidade na fotografia, não apenas no sentido físico de pressão deformando objetos, mas no artístico. É um *post mortem* nada cômico, de corpos revirados.

Uma imagem sem máscara. Uma imago sem larva. Não tem máscara, não tem

rosto, não tem larva, mas é imagem. Não tem insetos, não tem *metamorfoses* de insetos, não tem as larvas para roer as frias carnes, diferentemente da dedicatória de Machado de Assis (1994, p. 1), em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas”. As memórias póstumas são de um animal irreconhecível, cujo corpo está metamorfoseado não pela ação dos vermes que roem a carne ou pela decomposição da clariciana corrupta maslã de larvas – até porque insetos procuram ambientes quentes –, mas pelas frias carnes do corpo esfolado. Na etapa final do ciclo da vida, transformou-se em carne para alimentar pessoas, em pele para esquentá-las e em óleo. Energiza a vida de outros à medida que finda sua própria.

Contudo, pode ser larva no sentido do espectro de alguém – neste caso de um animal – que sofreu uma morte violenta. Uma imagem que volta para atormentar. Não se passa inatingido por ela. É uma fotografia que assombra. Que marca. Que beija a retina do leitor. Uma tragédia para o aforismo cândido. É a expressão do que fica espremido sob a pele, está empelicado sob o tecido. Da pelica virou peliça. Da pele virou roupa. Uma fisionomia sem vivacidade, e reveladora do ser feito de carne, da encarnação. Sem encenação. Converteu-se em carne para desencarnar.

Não tem máscara porque não acoberta a forma visível do corpo, pelo contrário, evidencia o que estava sob a pele. Não mais se vê a graciosidade da foca. Assume-se como monstruoso. E é fotografado. Sendo uma fotografia *post mortem*, de um animal selvagem, de natureza e de viagem, que adentra no universo artístico/autoral e flerta com o científico.

Nesse percurso de curadoria, as aproximações *post mortem* entre os plásticos corpos dos animais alados deste subcapítulo e as argumentações traçadas nesta tese, por aproximação, evocam uma célebre obra das artes plásticas. Outros quase cem anos de história separam o *Ultima Thule* (livro, 2017) do *Angelus Novus* (1920) do suíço-alemão Paul Klee (1879-1940). A célebre obra gravada na história da arte – cuja pulsão sobrevive ao tempo – traça associações com a iconografia deste subcapítulo. Sobre a abstração do tempo na apreciação, Walter Benjamin (1996) – um dos autores mais recorrentes enquanto referência bibliográfica, apontado pela investigação do estado da arte (ver introdução) – pondera que o juízo sobre a obra é atemporal, enquanto o juízo do autor é condicionado pelo tempo. Ainda sobre marcadores temporais, um dos últimos ensaios do autor foi sobre o anjo novo de seu compatriota, o qual ele adquiriu um ano após a criação da obra:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um **anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente**. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. **Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos**. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, 1987, p. 226, grifo nosso)

Na poética apreensão de Benjamin, o anjo da história (Figura 31) tem cara e encara fixamente. Não foge ao olhar, não desvia o olhar, se dá o direito de olhar. Intrinsecamente a um retrato das artes plásticas, por si só, é a representação plástica do rosto – neste caso, de um anjo – como uma das definições de máscara; não necessariamente para disfarçar, mas que imprime expressões ao rosto. A máscara também como sentido figurado de semblante, fisionomia. É um anjo com fortes expressões nos olhos, boca, asas e rosto. Paira, buscando distanciar-se de um grande desastre. Não teme os mortos, se preocupa com os mortos, quer acordá-los do sono eterno e juntar seus pedaços, quer recompor os humanos, metamorfoseá-los, novamente, em corpos íntegros.

Um anjo, por si só, é um ser metamorfoseado, celestial, com corpo de humano e asas de aves. O anjo de Klee sequer tem auréola, mas cabelos humanos. Anjos são mensageiros representados em diversas religiões, bem como transitam no folclórico da cultura popular. Anjo é, popularmente, vocativo para criança falecida, em tenra idade: “virou anjinho”, dizem. Uma poética fantasmagórica evocando saudade, suspendendo o tempo e os espaços entre os vivos e os mortos. Anjos são ainda elementos, tradicionalmente, presentes em imagens *post mortem* e ritos fúnebres, como reforço da paz eterna e da candura do sono encantado. Mascaram a morte.



Figura 31 - Angelus Novus

Paul Klee, 1920. Desenho, 31. 8 x 24.2 cm, nanquim, giz pastel e aquarela sobre papel.
Site Museu de Israel, em Jerusalém.

A máscara do anjo novo revela o quê? Susto? Medo? A figura dos três animais alados desta iconográfica – do anjo (Figura 31); da foca, cujas nadadeiras são como asas, mas servem para nadar (Figura 30); e do pinguim (Figura 29) – é repleta de justa/contraposições potentes para uma ótica curatorial. Enquanto o anjo aparece flutuando, ou mesmo voando, de asas abertas, assim como os olhos e a boca; o pinguim segue suspenso, não no sentido de sustentado no alto, mas de vida em suspensão, como um *still life*, uma natureza morta; e o totem da foca jaz no solo congelado, imóvel, com as 'asas fechadas' e o 'bico' paralisado. Na apreensão benjaminiana, o anjo da história encara e tenta se afastar de uma catástrofe, já a foca e o pinguim foram acometidos pela fatalidade de se tornarem alimentos e não conseguiram contorná-la. Estes somam-se aos mortos e logo virarão fragmentos. Os mesmos fragmentos que o anjo quer juntar, dos mortos que quer acordar. O anjo não consegue mais fechar as asas, e a foca e o pinguim não mais as abrem.

O anjo está direcionado em busca do Paraíso, enquanto os outros dois estão em situação invertida, escancarando a vulnerabilidade e o último ciclo da vida. Estes juntam-se ao conceito da metamorfose, aliado à morte, afastando a ideia de candura, relembrando a materialidade – e conseqüente finitude – do corpo. Na *Thule* ártica e antártica, sofrem um acontecimento infausto, mas diferentemente do trecho do poema de Goethe não são reis e sequer têm sepultura. Devido à desgraçada desventura estão mais na tônica da *Thule* de Poe, obscura, vagando entre a vida e a morte, de um selvagem clima. Há expressividade, há máscara nestas três imagens. São seres alados que sofreram metamorfose, não são imago no sentido de inseto, mas são imago no sentido de máscara (não de ordem mortuária ou teatral), mas de imagens. Se máscara seria uma monstruosa. Se a imago dos insetos que sofrem metamorfose completa é a fase adulta, nestas imagens, a imago é a completude do ciclo. Da deformação, encaramos corpos alados e desolados.

Para debater as máscaras monstruosas fotografadas por Henrik Saxgren, optou-se por, primeiramente, debater as tradicionais máscaras mortuárias. Este segundo capítulo contrasta a morte com a vida. Com iconografia que reflete recortes dos usos das máscaras mortuárias. Passa pela mumificação pictórica e por múmias preservadas, com a suspensão da metamorfose. Do betume vai ao pixel do digital, mas revelado e ampliado em papel, no livro-objeto em questão. Lida com a máscara não mais para fins ritualísticos, mas para preservar a vida de uma outra forma, como a teatral. E a monstruosa que externaliza o que estava interno, não preserva a fisionomia. A metamorfose da própria fotografia mortuária que, em seus primeiros momentos, como um ovo, fecundou uma acepção que buscava a candura, mas em estágio larval seguinte assumiu o direito a ver representações de retratos do *post mortem* metamorfoseado.

Uma iconografia que vai em direção contrária a aniquilações aceleradas. Escancara o duradouro no efêmero – matérias resistentes em meio à fragilidade da vida e dos corpos. Este segundo capítulo iniciou autoral, com fotografias realizadas por mim na Islândia, local em que Pitéas imaginava como *Thule*, a fronteira do mundo. Dois dípticos de pássaro e um de peixe, animais que encontrei mortos, jazendo nas areias negras de Reynisfjara. Lugar idílico, quase um produto da fantasia. Da paisagem instagramável, mas da qual a câmera capturou o outro lado, o que poucos querem se atrever a ver, o que poucos se dão o direito a olhar, animais sem vida em meio a paisagens fabulosas. Das águas sorrateiras, que – sem aviso – avançam sobre

a praia e arrastam pessoas ou animais para dentro do mar. Ou, como possivelmente ocorreu com os retratados, arrastou os animais para as areias. Pássaros que não mais têm corpo de pássaro. Suas leves penas contrastam com o peso do corpo estendido. Um deles estava emaranhado em uma planta, quase como se esta fizesse parte do seu corpo. Não como a imortal fênix, não ressurgirá das cinzas. “O peixe é ainda símbolo da vida e da fecundidade, em função de sua prodigiosa faculdade de reprodução e do número infinito de suas ovas” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 779), mas o da foto não mais está vivo, mas paralisado sob a forma de natureza morta.

A iconografia deste capítulo passou, conjuntamente, pelo contraponto da vida, com vítima de coronavírus embalsamada e plastificada, em período em que máscaras de proteção salvaram vidas; pela representação de (literais) máscaras mortuárias: a internacionalmente conhecida, de ouro e pedras preciosas, do faraó Tutancâmon, a imagem viva de Amon; do primeiro mamífero clonado; de homem e mulher cujas máscaras reproduziram tatuagens e pinturas, e cujo interior os milênios revelaram; de uma desconhecida encontrada no rio Sena, responsável pela sobrevida de muitos; bem como de máscara teatral que sobreviveu em Pompeia. O simbólico também esteve presente na análise destas imagens. Máscaras mortuárias tão diversas quanto as fotografias mortuárias. Intepreções sobre máscaras (simbólicas) também decorreram a partir da noção de latência e de reprodução em outros retratos, da fotografia de bebê empelicado *postpartum* ou da não mais adormecida estatueta da Vênus de Willendorf. O verso da vida perante a morte. Para lembrar da vida. *Memento vitae. Memento imago.*

O verso do corpo, o interno externalizado. O porco que beija nossa retina. O pinguim prestes a ser esfolado, marcado pela faca, no Antiártico. No Ártico, após a retirada do fole, revelou máscaras de monstros, deformações beirando o irreconhecível de foca, urso polar e (do mitológico) narval. A fisionomia monstruosa. A máscara que perde a cara. O retrato sem rosto, sem aparência, sem expressão do semblante. Desfigurado. O rosto apenas no sentido figurado, de coragem, ousadia e resistência¹⁵⁸. Nesta acepção, os animais têm rosto para enfrentar as adversidades deste clima tão inóspito quanto o de Thule. Onde a morte está sempre à espreita, os caçadores também o têm. O fotógrafo teve rosto para retratar os animais metamorfoseados. O leitor precisa de rosto para encarar as fotos.

¹⁵⁸ Definições do *Oxford Languages* (2023).

No sobre está o que permanecia sob a pele. Nisso, surge a plasticidade do monstro. Palpável, moldável. A mudança da forma. A metamorfose. A luz de um vermelho-sangue vivo. O retrato de animais que não têm mais vida, não estão animados. O inanimado do crânio de um urso ensanguentado, com dentes em evidência. Inanimado está também o narval, de quem sobrou apenas a presa, e não mais no mar, mas sobre o gelo. Inanimada está a foca barbuda, dos tubos intestinais sobressaindo. A tudo isso foge qualquer ideia de candura, de permanência. É o fim absoluto. Sem aspiração de vida eterna. Um *memento mori* a todos. O celestial *Angelus Novus* queria salvar os mortos, acordá-los e juntar os fragmentos. O impossível!

Este é um capítulo que trata do véu que cai. Do latente. De imagens que já estiveram encobertas (seja sob a terra, sob o âmnio ou sob a pele), mas que se tornam visíveis. Imagens latentes não só das linguagens artísticas, da fotografia, da escultura, do tridimensional das máscaras, mas as imagens ativadas também por versos machadianos, claricianos, gothianos, edgarianos, brontianos e de Sêneca ou por teóricos/conceitos. Latência das imagens na poesia. Latência das palavras nas imagens.

Esse movimento seguirá, no próximo capítulo, com mais máscaras caindo em *Thules*. Em uma Thule, revelada por escritos e por imagens. Em uma Thule que dialoga com outras paisagens. A contraposição do que conhecemos com o que desconhecemos. Frutos do tripé imagem, cultura e produção artística ao encontrar a fotografia, a morte e a metamorfose.

3 IMAGENS, CORPOS E PAISAGENS

“Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso” (Kafka, 2010, p. 13) é a primeira frase do livro *Metamorfose*¹⁵⁹, a gênese da *Magnum opus* de Franz Kafka (1883-1924). *Metamorfose*, por sua vez, é um dos eixos norteadores desta tese doutoral, está no título, na questão-problema, nas reflexões e na iconografia. É a força da transformação desta pesquisa. Entretanto, na *Ultima Thule* de Henrik Saxgren, os monstros metamorfoseados são grandes mamíferos, caçados. Para tanto, esta tese assume o conceito de máscaras monstruosas, uma paráfrase a partir da união entre o fragmento kafkaniano com o conceito de máscaras mortuárias, mas com as máscaras monstruosas sendo os retratos dos animais em situação de metamorfose *post mortem*.

Também nas palavras do próprio Kafka (2010, p. 10): “O poeta tem a tarefa de levar aquilo que é mortal e isolado à vida infinita, o acaso ao legítimo. Ele tem uma tarefa profética”. O poeta-artista, aquele que tem a imaginação inspirada, sopra na missão de prover imagens e dá-las vida eterna. As criações poéticas não encerram um assunto, pelo contrário, são o território do imensurável, transcendendo aos temas abordados e a si mesmas. Para além dos poetas dos textos escritos que fundamentam esta tese, nesta transposição considera-se Henrik Saxgren como um fotógrafo poeta e *Ultima Thule* como um poético livro fotográfico.

Ele é um dos fotógrafos mais reconhecidos da Escandinávia. As obras de Saxgren estão em diversas coleções de museus de arte, como no de Randers, sua cidade natal, no Museu Nacional da Fotografia (Copenhague), além de inúmeros outros em seu país, bem como em galerias. Desde 1974, o fotógrafo realiza exposições individuais em diversos países Europeus e da América. A *Hans Alf Gallery*, que o representa, avalia: “Em imagens esteticamente diretas e minuciosamente narradas, Saxgren transmite verdades e destinos humanos comoventes, castigando o indivíduo por trás dos marcos históricos da história recente”¹⁶⁰.

¹⁵⁹ O livro, original em alemão, é intitulado: *Die Verwandlung*. Na edição que é referência bibliográfica para esta tese, a capa é o retrato do próprio Kafka, sua imago.

¹⁶⁰ Tradução nossa para: “*In an aesthetically straightforward and minutely narrated imagery, Saxgren conveys heartbreaking human truths and destinies, castigating the individual behind the historic landmarks in recent history*”. Disponível em: www.hansalf.com/index.php/artists/itemlist/category/88-henrik-saxgren. Acesso em: 23 fev. 2022.

Henrik Saxgren foi um dos fundadores do grupo de fotodocumentaristas socialmente motivados, *2Maj*, em 1979. No século XXI, publicou diversos livros fotográficos, como *Solomon's House – the lost children of Nicaragua* (2000) sobre a situação do país centroamericano em um contexto pós-revolução, tocando em temas sociais sensíveis, incluindo a exploração sexual infantil; *War and love – immigration of the North* (2006), sobre a vida de imigrantes na Escandinávia, seu primeiro livro com fotografias coloridas; *Bus from Baghdad* (2012), sobre motoristas de Copenhague, com suas diferentes origens étnicas; *Ultima Thule* (2018), que rendeu vários prêmios, como o Prêmio Alemão de Fotolivro, na categoria livro de fotos artísticas conceituais, e o Prêmio Honorário do Fotógrafo Dinamarquês.

O livro de Saxgren, investigado nesta tese, passou pela fase da concepção; das pesquisas; da viagem fotográfica à região de *Thule* na Groelândia por mais de seis meses, grande parte entre os caçadores; de inspiração em outros fotógrafos; de diálogos com muitas pessoas; de contatos com curadores; da seleção das imagens; da finalização e da impressão do livro.

Sempre se refaz a história, mas inversamente, esta sempre é feita por cada um de nós, sobre seu próprio corpo. Que personagem você gostaria de ser, em que época, viver? E se você fosse uma planta, ou uma paisagem? Mas tudo isso você já é, você se engana apenas nas respostas. Você é sempre um agenciamento para uma máquina abstrata, que se efetua noutra parte em outros agenciamentos. Você está sempre no meio de alguma coisa, planta, animal ou paisagem. **Sempre se conhece seus próximos e seus semelhantes, jamais seus vizinhos, que podem ser de outro planeta, que sempre são de outro planeta.** Apenas os vizinhos contam. A história é uma introdução ao delírio, mas, em contrapartida, o delírio, única introdução à história. (Deleuze; Parnet, 1998, p. 91, grifo nosso)

A partir do excerto, podemos apreender que a elaboração de um livro – como o objeto de estudo desta tese – é uma forma de reorganizar a história. Uma história que também é feita pelo fotógrafo, pelos fotografados, pelos leitores. Especificamente quanto aos retratados, como o jovem da capa de *Ultima Thule* (Figura 32), fica evidente estar em meio a animais e paisagens. Os animais e as paisagens são conhecidos pelos caçadores, que têm contato direto com esses, e, a partir do livro, passam a não serem desconhecidos aos leitores. Poesia para lidar com a morte. Na imagem de capa, que contém uma elaborada narrativa, com diversos elementos: a juventude, a manutenção da tradição, a incorporação de novas ferramentas, a pele de

urso polar usada para esquentar, as roupas manufaturadas, os olhos apertados para se ver o longe, o rosto avermelhado do sol, a sombra, a foca caçada, tudo em um branco sem fim de *Ultima Thule*.

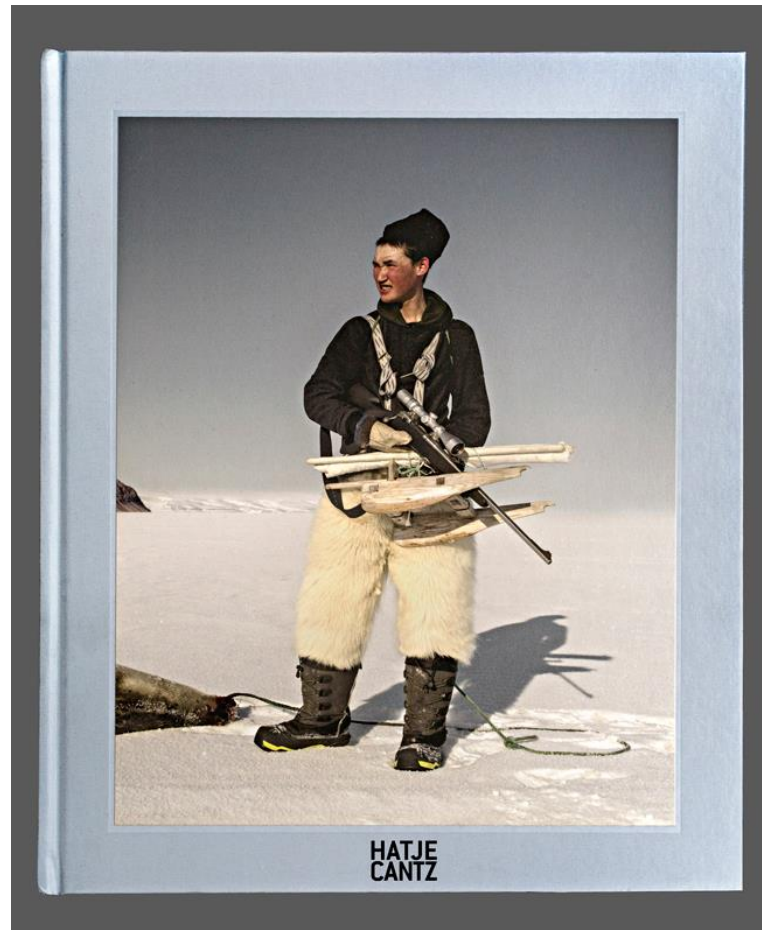


Figura 32 - Capa do livro *Ultima Thule*
Henrik Saxgren, *Whal Sund, Groelândia, 2015.*
SAXGREN, Henrik. *Ultima Thule*. Berlin: Hatje Cantz, 2018, capa.

Na fotografia selecionada para a capa do livro está o retrato de Qumangaapik, com 16 anos de idade. O jovem caçador acabou de abater uma foca, cujo pedaço do corpo está no enquadramento. É possível ver ainda uma mancha do sangue no animal. Corpos e paisagem. Segura nas mãos, ao mesmo tempo, uma arma moderna e um instrumento de madeira mais rudimentar para auxiliar na caça. As roupas também combinam o manufaturado da jaqueta e das botas com o artesanal das calças de pelo de urso polar.

As dimensões do livro são de 33,53 cm de altura, 27,7 de largura e 3 cm de lombada. Para o mercado editorial, a capa transmite o espírito do livro. Ela pode ser apreendida como a larva, no sentido do fantasma do livro. Um fantasma que pode

atormentar ou que protege a sombra, a depender da combinação entre a intenção artística e a interpretação do leitor. O ovo esconde, revela muito pouco. Já a larva vai ganhando autonomia. Ao mesmo tempo, a capa é o casulo, o capuz do livro, sua vestimenta, a parte exterior que protege e mantém juntas as páginas. A cobertura para as 184 páginas de *Ultima Thule*, grafado na lombada ao lado do nome do autor, Henrik Saxgren. A capa e o título são os primeiros contatos que o leitor tem com a obra. A capa dá a cara ao livro.

Quando um material artístico nasce, quando passa a ter vida no exterior do mundo, ele se torna aberto a interpretações, cabendo à Linha de Pesquisa A do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, focar na imagem, cultura e produção artística; nesta tese, lidando, especialmente, com o momento pós-parto do livro *Ultima Thule*, da construção de sentido centrada nas imagens e visualidades artísticas, articulada com a cultura e com os debates teóricos. O que aflora embaixo da pele? Sob a capa? Adentro da cara?

No Ártico, em meio à vida selvagem, está o *Ultima Thule* de Henrik Saxgren. Realizando uma decupagem temática, das 97 fotos do livro, praticamente metade apresenta paisagens ermas (com ou sem pessoas), enquanto a outra metade toca, diretamente, na questão-problema desta tese, de corpos (de animais selvagens caçados) em situação de metamorfose pela morte. De qualquer forma, a cadência narrativa é poética e complexa; uma amostra de seu ritmo está na introdução do livro (Figura 33).

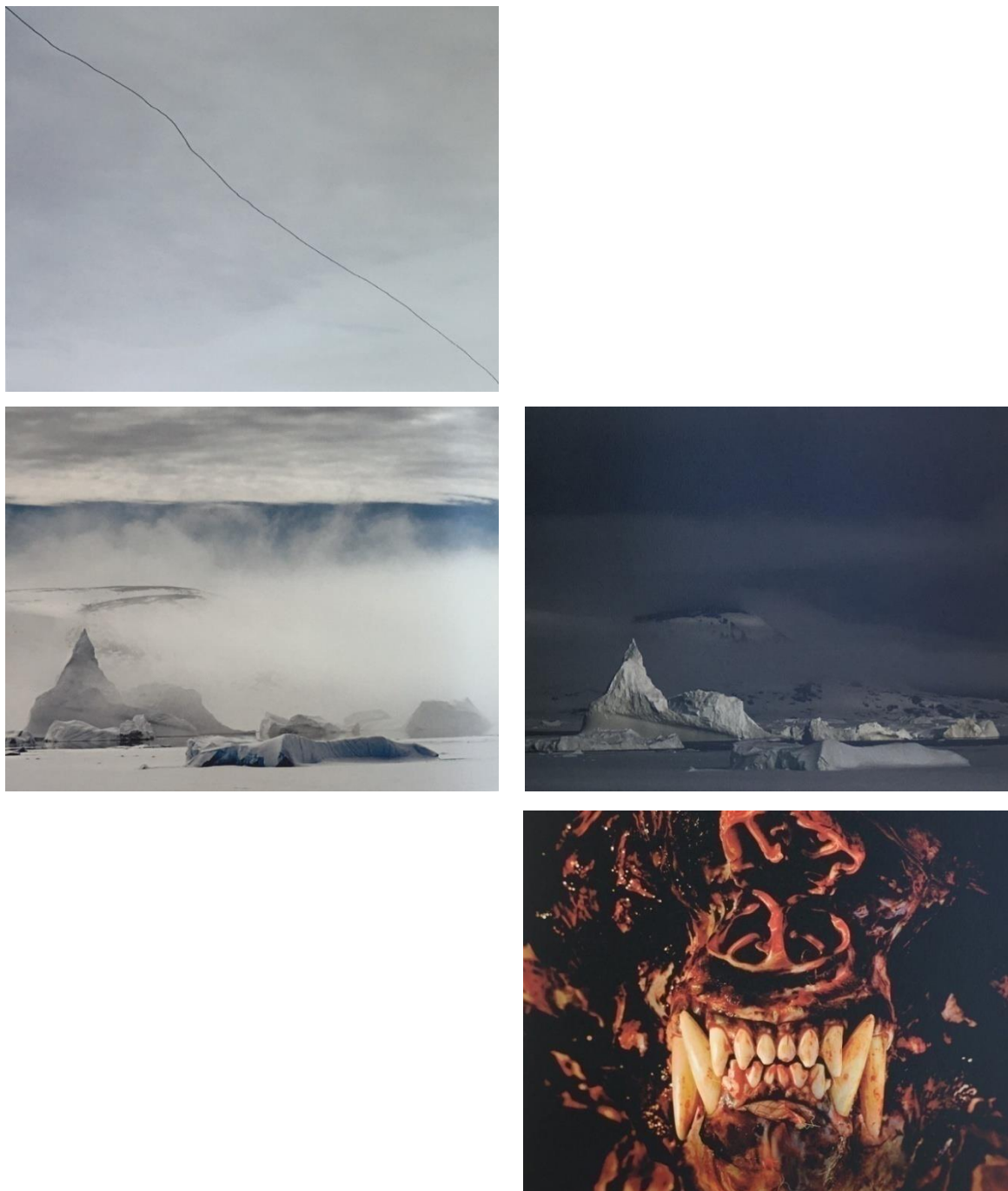


Figura 33 - Introdução do livro *Ultima Thule*
 Crack in the ice, Inglefield Bay, Groelândia, 2016; [s.n.], Baffin Bay, Groelândia, 2016;
 [s.n.], Baffin Bay, Groelândia, 2016; Polar bear cranium, Baffin Bay, Groelândia, 2016.
 SAXGREN, Henrik. *Ultima Thule*. Berlin: Hatje Cantz, 2018, p. 3-8.

A inserção das fotografias, aqui, respeita o ordenamento do livro, onde cada linha de fotos é uma página dupla. No sentido da leitura: rachadura no gelo (p. 3) e página em branco (p. 4); díptico da mesma paisagem, em diferentes horas do dia, com a baía e icebergs, onde o céu se confunde com o gelo (p. 5-6); página em branco (p. 7) e crânio de urso polar (p. 8). Propositalmente, ou não, é como se a primeira

fotografia já avisasse sobre as rupturas, as quebras das gélidas e serenas paisagens até o choque do crânio ensanguentado do urso, com seus caninos evidenciados. A máscara cai. Da ruptura do gelo, passando por paisagens ermas, até encarar o retrato deformado do urso polar.

Imagens, corpos e paisagens estão na introdução do livro. Em uma cadência poética do gelo rachando, da mesma paisagem sob a luz do sol e da lua e do crânio do urso polar. Rupturas da tradição do *post mortem* cândido. Quebra do retrato fisionômico. Saiu do familiar dentro do âmbito *post mortem* para confrontar o cru do desconhecido que assombra. O grandioso em terra incógnita. Tudo isso não fala apenas com a morte. É também vida.

A seção introdutória – entre a capa e o prefácio – do livro investigado é composta por quatro fotografias e duas páginas de respiro. Tradicionalmente, a introdução oferece ao leitor uma visão geral da obra. No livro, no encarar as máscaras dos animais sem vida, esfolados, no contraste do branco da paisagem com o vermelho da carne, há intervalos de fotografias de paisagens, retrato de pessoas e a pré-ação da caça. Cadências e quebras bem-elaboradas das imagens de paisagem, da monocromia do branco com rastros de sangue e pedaços dos animais caçados.

Para contrabalancear esse jogo de oposições e justaposições de verso/reverso, dentro/fora, branco/vermelho, intocado/esfolado, paisagem/corpo, vida/morte, o epílogo¹⁶¹ (Figura 34) traz quatro fotografias de página dupla de paisagens. São três aéreas e uma na linha do horizonte. Sem animais ou humanos, apenas a imensidão da paisagem natural.

¹⁶¹ As fotografias do epílogo não integram a exposição presente no Capítulo 4 desta tese. Esta escolha ocorre por duas motivações. Para criar diálogo entre diversos fotógrafos e obras, assumindo, de fato, uma exposição coletiva; ou seja, para não haver um excesso de fotografias de Henrik Saxgren e não reproduzir a narrativa de Ultima Thule. Além disso, as fotografias do epílogo estão inseridas nesta tese como estratégia de apresentação da obra, mas foge da questão-problema.

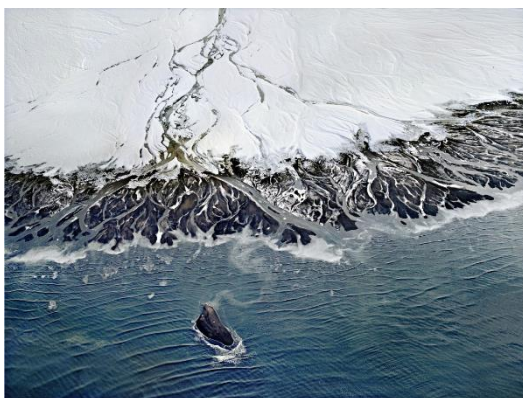


Figura 34 - Epílogo do livro *Ultima Thule*
Glacier lagoon, Politiken Glacier, Groelândia, 2016; Alluvial cones, Olrik Fjord, Groelândia, 2016; Alluvial cones, Politiken Glacier, Groelândia, 2016; After the storm, Qtanaaq, Groelândia, 2016.
SAXGREN, Henrik. *Ultima Thule*. Berlin: Hatje Cantz, 2018, p. 173-178.

Uma gradação de tons claros a escuros a cada virada de página. Iniciando pela predominância do branco, quase total, um terreno coberto por neve, com um pequeno lago glacial azul e nuvens ao fundo; passando por um fiorde, com cones aluviais, no encontro com o mar, onde o branco da neve é limitado pelas rochas escuras onde o mar azul bate; de difícil identificação, quase como se fosse um terreno fora da Terra, relevos marcantes de uma planície aluvionar, com texturas de sedimentos e predominância das cores marrom e amarelo. As três primeiras paisagens fotografadas: imensas e intocadas. Até chegar à última, na linha do horizonte, após a tempestade, onde nas rochas é possível ver uma rede de pesca, algum lixo e barcos a motor sobre as águas, ao fundo vários fragmentos de iceberg, o único elemento branco em meio aos tons de marrom. Uma última fronteira que está sendo alterada. No final da narrativa, o epílogo é o capítulo desfecho da ação. A conclusão ou o fechamento de um discurso.

Neste ponto, realizamos leituras do livro *Ultima Thule*, considerando sua introdução/início e epílogo/fim. Paralelamente, se faz o mesmo exercício com a *Metamorfose* de Franz Kafka, cujos trechos inaugurais iniciaram este capítulo e seu desfecho é um diálogo que remete a uma consoada: “— Onde está o café da manhã? — perguntou senhor do meio, resmungando, à faxineira” (Kafka, 2010, p. 98). Trata do ciclo da vida, da continuidade da rotina, visto que “a coisa empacotou de vez; ali está, mortinha da silva” (Kafka, 2010, p. 96), já que “O corpo de Gregor estava, de fato, completamente chato e seco” (Kafka, 2010, p. 98). Uma narrativa que se inicia com a metamorfose em um inseto monstruoso, o desejo da família de uma des-metamorfose, o grotesco no sentido de repulsa pelo aspecto inverossímil¹⁶², encontros e desencontros de olhares e termina com a satisfação na morte do bicho monstruoso¹⁶³.

Isto posto, nesta tese, como em uma exposição, não se busca olhar de forma isolada as fotografias de Saxgren. Pelo contrário, há diálogos com (outras) tradições, (outras) iconografias e (outras) narrativas. Debatem-se apreensões da ideia de (Ultima) Thule. Uma Thule não mais intocada. O fim das últimas fronteiras. E ao

¹⁶² Definições do *Oxford Languages* (2023).

¹⁶³ Nota do tradutor, Marcelo Backes, do livro *Metamorfose*: “única referência mais objetiva em relação à forma de Gregor. Não o refere como animal, como inseto daninho, mas apenas como (besouro) ‘rola-bosta’. Mas o que é objetivo pode ser tanto mais difuso, uma vez que Miskäfer (rola-bosta) pode-se referir também e inclusive a uma pessoa suja e descuidada, ou tratar de um escaravelho qualquer, uma vez que é designação comum a insetos coleópteros, coprófagos e escarabeídeos, que em geral vivem de excrementos de mamíferos herbívoros.” (Kafka, 2010, p. 81)

mesmo tempo ainda intocada em certos sentidos. Os Atlas atuais estão acurados, feitos com rigor, não mais relacionados à memória. Os mapas e os satélites desmistificaram localidades remotas ou imaginárias. Caiu por terra o paraíso terrestre de Atlântida. Descobriram e nomearam algumas Thules. Não há a fantasma Hy-Brasil¹⁶⁴, a metamorfose de uma ilha fruto de erro cartográfico¹⁶⁵. Mas Brasil é o nome do País aonde os portugueses chegaram em 1500 e encontraram povos originários. Este é um capítulo que versa sobre interpretações em primeira pessoa, sobre a imaginação e prosseguirá também sobre imitações.

¹⁶⁴ “Hy-Brasil aparecia nos mapas da Europa pelo menos 125 anos antes da chegada de Cabral ao nosso atual território. Segundo o mito celta que deu origem à confusão, Hy-Brasil é uma massa de terra circular à oeste da Irlanda, no norte do Atlântico, que passa períodos cíclicos de sete anos oculta sob grossa neblina – ao fim dos quais se revela por um único dia aos olhos, mas se mantém inalcançável aos navegantes. (...) Em 1375, Hy-Brasil apareceu em um Atlas catalão – lembra um óvulo, ou um ovo frito, pode escolher. Em 1525, deu as caras no Livro da Navegação (Kitab-ı Bahriye) do otomano Piri Reis – onde aparece também redonda, mas com o litoral recortado. Em 1595, sua existência foi “confirmada” de vez pelo mapa do holandês Gerardus Mercator – cuja representação da Terra revolucionou a história dos mapas e da navegação. É, fake news não é de hoje”. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/comportamento/conheca-hy-brasil-e-mais-5-lugares-que-so-existiram-em-mapas>>. Acesso em: 19 ago. 2023. “Para estudiosos, a ilha é vista hoje como uma representação simbólica do chamado ‘Outro Mundo’, expressão cunhada pelos celtas para explicar o inexplicável. Segundo eles, a morte não significava uma interrupção, pois a vida continuaria em outro lugar do planeta, como a Hy-Brasil”. Disponível em: <<https://istoe.com.br/ilha-hy-brasil-e-local-paradisiaco-onde-as-pessoas-viviam-felizes/>>. Acesso em: 19 ago. 2023.

¹⁶⁵ Sobre este mito geográfico, ver *Hy Brasil: a metamorfose de uma ilha: do erro cartográfico ao Elísio Celta*:

<<https://catalog.loc.gov/vwebv/search?searchCode=LCCN&searchArg=2015430518&searchType=1&permalink=y&loclr=blogmap>>. Acesso em: 19 ago. 2023.

3.1 O IMITAR, A IMAGINAÇÃO E A INTERPRETAÇÃO EM PRIMEIRA PESSOA

No estágio intermediário de pupa, também chamada de crisálida – entre a larva e o adulto – ou de ninfa¹⁶⁶ – nos insetos de metamorfose incompleta –, o inseto está envolto por um casulo que o protege. De maneira análoga, neste Capítulo 3, a argumentação está embalada por imagens e palavras, em dois sentidos do verbo embalar: tanto no de estar envolto, quanto no de ser posto em balanço. Imagens fotográficas e poéticas de corpos e paisagens embalam e envolvem este capítulo.

Em relação à forma de apresentação das ideias, a metamorfose ainda não está completa neste capítulo. O casulo é o envoltório de seda construído pelas larvas para passar o período de pupa¹⁶⁷. É o abrigo, a proteção. Uma capa. Para não ser morto por outros animais, muitas vezes, o casulo tem uma aparência que imita uma folha, uma casca ou até uma serpente¹⁶⁸. Assume uma falsa aparência, assemelha-se, lembra.

Imitar não significa apenas reproduzir ou tentar reproduzir fielmente, mas também assume a definição de: inspirar-se em, ter como exemplo¹⁶⁹. Neste sentido, Henrik Saxgren, no seu livro *Ultima Thule*, ressalta agradecimentos especiais – nessa ordem – a: Ilannguaq Qaerngaq (caçador inuíte), Olennguaq Kristensen (caçador inuíte), Minik Rosing (geólogo groenlandês, que também escreveu o prefácio do livro), Jens Fogh Jensen (pesquisador do *The Arctic Centre at the Ethnographic Department*, em Copenhague), Sebastião Salgado (fotógrafo brasileiro), Greger Ulf Nilson (diretor de arte), Birthe Pedersen (jornalista) e os caçadores em Qaanaaq, Siorapaluk & Savissivik.

Assume-se uma imitação a Sebastião Salgado (1944), no sentido de tê-lo como

¹⁶⁶ Na mitologia grega, ninfas são “as divindades das águas claras, das fontes, das nascentes (...) Engendram e educam heróis. Vivem também nas cavernas, em lugares úmidos: daí advém um certo aspecto ctônico, temível, todo nascimento tendo relação com a morte e vice-versa” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 709). Também foram nomeadas de ninfas, figuras femininas vestidas de túnicas em movimento, pintadas em afrescos ou esculpidas em mármore na Antiguidade, ornando inclusive sarcófagos. No Renascimento, estas eram temas recorrentes de pinturas. O historiador de arte alemão, Aby Warburg (1866-1929), a tomou como personagem central em diversas obras, como no livro *Ninfa Florentina - Fragmento de um projeto sobre as ninfas*, sendo recorrente em seu *Atlas Mnemosyne*. E inspirou historiadores de arte warburguianos. O filósofo e crítico de arte, Georges Didi-Huberman (1953), a retomou em obras como em *Ninfa Moderna – Essai sur le drapé tombé* e *Ninfa Fluida - Essai sur le drapé-desir*. Entre outros, como o filósofo italiano, Giorgio Agamben (1942), em *Ninfa*. Autores estes que também embalam esta tese.

¹⁶⁷ Definições do *Oxford Languages* (2023).

¹⁶⁸ A exemplo da borboleta *Dynastor darius*, cuja “pupa tem a forma de uma cabeça de cobra e é bege, marrom chocolate e cinza enevoado em cores básicas de fundo”. (Urich; Emmel, 1991)

¹⁶⁹ Definições do *Oxford Languages* (2023).

referência para o livro *Ultima Thule*. Manifesta-se gratidão a pessoas que contribuíram para o livro, inclusive inspiração fotográfica. Essa referência está simbolizada também no escritório¹⁷⁰ de Saxgren, onde entre diversos livros é possível identificar alguns de Sebastião Salgado: *Kuwait – um deserto em chamas*; e, em destaque, as gigantes e vermelhas lombadas dos dois volumes da Edição de Colecionador de *Génesis*, em grande formato.

No site oficial do fotógrafo dinamarquês há a seguinte citação de Salgado [s.d.]: “Meu objetivo para meus projetos é informar – e talvez influenciar – a opinião pública. Eu sei que os objetivos de Henrik Saxgren são os mesmos. Suas imagens são poderosas, sua visão é profunda e brota de dentro”¹⁷¹. Para tanto, o fotógrafo brasileiro considera que o trabalho do dinamarquês presta informações, instrui, ensina e, muito provavelmente através disso, exerça influência nos cidadãos, tudo isso por meio de imagens que dispõem de grandes forças, produzem efeitos impressionantes, são marcantes.

No último trecho do excerto, infere-se que o trabalho de Saxgren é interpretado também como autoral; uma visão que nasce de dentro é uma expressão autoral. O autoral é interpretar o mundo em primeira pessoa. É dar certo sentido por meio de uma criação original, seja ela científica, artística ou para outras finalidades. O original constitui a origem, o início. É algo que nunca existiu, que não foi copiado de modelo existente.

Imitar, especialmente sob a acepção de ter como referência, é uma prática no campo das artes e das ciências. Um trabalho científico é fundamentado por referências, pelas obras/autores que constituem a bibliografia. No campo das artes, na fundamentação também estão autores-artistas. A premissa é similar para artistas visuais, como abordado nesta tese, cuja criação é antecedida por pesquisas e referências de produções artísticas. Em meio ao contexto de criação, quando o imitar se afasta da ideia de cópia, fortalece-se a concepção de autoria.

O autor é quem produz, quem gera. Cabendo ampliar o sentido de gerar como uma analogia para gestação, preparação, relativo ao tempo demandado da

¹⁷⁰ Os exemplares de Sebastião Salgado são notados a partir de entrevista de Henrik Saxgren para Marc-Christoph Wagner em seu estúdio em Copenhague. Podem haver outros livros de Salgado no escritório de Saxgren, mas as lombadas estão desfocadas. Entrevista disponível em: <<https://channel.louisiana.dk/video/henrik-saxgren-an-intimate-space>>. Acesso em 28 maio 2022.

¹⁷¹ Tradução nossa para: “My Goal for my projects is to inform – and perhaps influence – public opinion. I know that Henrik Saxgrens goals is the same. His images are powerful, his vision is in-depth and spring from within”. (Salgado, [s.d.]

concepção ao nascimento de uma obra artística. Em sentido figurado, um livro pode ser parido: criado algo novo, produzido, engendrado. Infere-se ainda a noção de originalidade evocada por Lissovsky (2003, p. 124), não como o início de algo a aparecer, mas “como uma fonte que permanece pulsando, insistindo, e graças à qual algo pode sustentar-se como existente. No momento em que essa origem se enfraquece, desaparece junto com ela o vigor de uma certa experiência”.

Lida com o gerar no sentido de criação pessoal. Sobre esta, a fotografia de autor “não é destituída de contexto. Ao contrário: para que um trabalho ganhe repercussão é preciso que ele dialogue com outras referências do mesmo campo e que também esteja inserido nas grandes questões e temáticas em debate na sociedade contemporânea”¹⁷² (Branco, 2020, p. 3). O trabalho de Henrik Saxgren dialoga com outras referências no campo da fotografia, bem como se conecta temática e esteticamente ao foco desta pesquisa, que trata de corpos que resultam do processo da metamorfose pela morte, encontrando seus lugares de representação na fotografia.

Ultima Thule e *Génesis* são livros fotográficos de Saxgren e Salgado, respectivamente. Enquanto *Génesis* é a origem, a fonte da vida, a criação, *Ultima Thule* é a última fronteira. Um remete ao princípio e o outro ao final de uma sequência. Podem assumir também interpretações quanto ao ciclo da vida, de nascimento (*Génesis*) e de sobrevivência (*último*).

Génesis, do grego, é o princípio, a fonte da vida, a origem, mas também é a criação, a força produtora¹⁷³, termos estes que – para além da temática do livro, de paisagens e de povos e comunidades tradicionais, praticamente inalterados pela sociedade moderna –, se relacionam à fotografia autoral. Em ambos os sentidos, tanto temático quanto de expressão artística, Henrik Saxgren similarmente buscou a *Génesis*: a concepção de seu livro, que por sua vez é uma criação autoral, por meio de fotografias que retratam o prístino. Já Sebastião Salgado, *idem*, busca as últimas fronteiras.

A temática central das duas obras – *Génesis* e *Ultima Thule* – é semelhante. “Os animais e povos que escaparam, até agora, à marca da sociedade moderna — a terra e a vida de um planeta ainda intocado” (Salgado, 2020, Orelha do livro), é trecho

¹⁷² Em sentido similar, Fontcuberta (apud Edinger, 2019, p. 250) revela: “Não estou interessado em fotografia por causa da câmera, lentes ou pelos processos de ampliação e processamento das imagens. Me interessa porque é um repositório de todos os conflitos intelectuais, todos os problemas que tivemos de enfrentar nestas últimas décadas”.

¹⁷³ Definições do *Oxford Languages* (2023).

de *Génesis*, mas poderia – sem prejuízo ao mote temático central – ser de *Ultima Thule*. Nos dois livros fotográficos, as paisagens, os animais e os povos são vistos, contudo, estão, praticamente, intocados. Não recebem o toque da modernidade ou, pelo menos, o recebem pouco. Mas, são encarados pela câmera. “Contemplei um mundo inalterado a milênios (...) tribos remotas cujo estilo de vida se mantém em grande parte inalterado e às ancestrais formas de organização humana ainda existentes (...) Cedo ou tarde o mundo moderno irá atingi-los”, também são passagens do livro de Salgado (2020, p. 7, 8), todavia poderiam facilmente estar no de Saxgren.

O inverso também é válido e o excerto a seguir poderia estar no livro de Salgado, apesar de constar no de Saxgren (2018, p. 13) “(...) não é um livro de geografia. Aliás, nem precisa ser sobre uma região específica ou um país específico. Nem é o livro sobre as pessoas retratadas em suas fotos. Trata-se do fenômeno da própria humanidade.”¹⁷⁴. Portanto, o livro de Henrik Saxgren não é sobre as características geográficas da região de Thule, da Groelândia ou dos fotografados, é muito mais amplo que isso, versa sobre a natureza humana.

De qualquer forma, sobre os locais fotografados, enquanto *Génesis* é subdividido em cinco capítulos – Sul do Planeta, Santuários, África, Terras do Norte, Amazônia e Pantanal – *Ultima Thule* é inteiro de uma região específica nas Terras do Norte. Apesar dessa segmentação, as obras vão para além dos locais, dos corpos e das paisagens fotografados. A metodologia para o desenvolvimento das obras também converge, vinda da tradição de longas expedições fotográficas, tendo a de Salgado durado oito anos e a de Saxgren seis meses em campo. Em sentido correlato à citação de Salgado sobre Saxgren (2021), este aborda também o poder comunicacional de uma foto e sua busca por manifestar posicionamento: “Acho que uma boa foto pode ser a base de uma conversa entre as pessoas. Pelo menos o tipo de fotos que procuro fazer. Eu procuro fazer declarações abertas”¹⁷⁵.

Em relação à combinação entre declarações abertas, expedições fotográficas, livro e a temática de paisagens, animais e povos tradicionais em últimas fronteiras, outro fotógrafo brasileiro de referência na área é Araquém Alcântara (1951), grande expoente da fotografia de natureza, de vida selvagem, documentarista do meio

¹⁷⁴ Tradução nossa para: “(...) is not a geography book. For that matter, it need not even be about a specific region or a particular country. Nor is the book about the people portrayed in its pictures. It is about the phenomenon of humanity itself”. (Saxgren, 2018, p. 13)

¹⁷⁵ Tradução nossa para: “I think a good photo can be the basis of a conversation between people. At the least the type of pictures that I seek to make. I seek to make open statements”. (Saxgren, 2021)

ambiente, engajado, com mais de meia centena de livros já publicados e duas dúzias em coautoria. Autor do livro de fotografia mais vendido no País, *Terra Brasil* (1997), resultado de duas décadas de trabalho – entre percorrer todos os parques nacionais brasileiros e viabilizar a publicação (Alcântara, 2020, p. 34). “O fotógrafo tem que ter determinação, um propósito maior (...) meu caminho era ser um contador, um intérprete do Brasil” (Alcântara, 2020, p. 38).

Providencial para quem tem a vida marcada pela preservação ambiental o nome, Araquém, de origem Tupi, significar pássaro que dorme¹⁷⁶. A encarnação do “Eu queria crescer pra passarinho”, da poesia de Manoel de Barros (2010, p. 7). Alguém que nasceu passarinho – com a denominação de pássaro, em relação ao antropônimo – e cresceu pra substância ambiental. O próprio se define: “Sou um fotógrafo brasileiro, viajante, poeta e colecionador de mundos” (Alcântara, 2020, p. 41).

Similar ao *Ultima Thule* de Saxgren, em fotografias de povos tradicionais feitas por Araquém, há a captura de animais para fins de alimentação, de subsistência. Além do mais, em suas fotografias, estão paisagens, animais, povos (in)tocados pela modernidade e uma ideia questionável de progresso. É um progresso que denota tornar-se mais intenso, mais grave, e não de caminhar para frente, avançar¹⁷⁷.

Minhas fotos são um canto de amor à natureza e ao povo brasileiro. Ele parte das aldeias, dos rincões, das periferias, do fundo das indústrias, dos porões dos navios. O verso e o reverso, a história num instante (...) Sou um artista de combate, indomado, viajante, colecionador de mundos. **Minhas fotos convidam à reflexão, ativam a imaginação e o sonho** (...) Vejo a arte como agente de transformação, resultado de uma profunda verdade interior, de um compromisso em defesa da vida. (Alcântara, c2021, grifo nosso)

Na mesma linha de Salgado e Saxgren, Alcântara assume que seu trabalho é uma devoção à natureza, às pessoas e de profunda fidelidade interior. Parte de últimas fronteiras, de periferias. Entre versos e reversos também estão a condução desta tese, da vida e da morte, das fotografias *post mortem* sob a acepção da candura e da metamorfose, do exterior e do interior de corpos e de paisagens. O trecho é ainda uma convocação para refletir e imaginar. Imaginação, uma derivação do verbo

¹⁷⁶Araquém: pássaro que dorme, segundo dicionário Tupi-Guarani/Português (Yatra, [s.d.]).

¹⁷⁷ Definições do *Oxford Languages* (2023).

imaginar, que é apresentar uma imagem¹⁷⁸, derivada do *imagine* latino, da *imago*, com o mesmo radical de imitar; uma junção de forças vocabulares que movem esta tese: imagem, imitar e imaginação.

Este capítulo 3, como um todo, agita-se pela imagem do casulo e, nesse sentido, suscita outras imagens/palavras. No campo imaginativo residem as imagens, as produções artísticas e as culturas, sob o ponto de vista da construção de sentidos. O campo das artes permite a união da investigação científica com a imag(o)(em)(inação). Nas periferias do mundo, em meio a devastações e resistências, fotógrafos viajantes, por meio de textos e fotos, constroem – diretamente ou indiretamente – a partir de imagens e imaginações, intertextos com outras obras. Assim como os leitores dessas fotos o fazem. Esta tese, como com um fio de seda, costura todos. Fotógrafos que se lançam às paisagens, que, por denotação, são um espaço externo que pode ser apreendido pelo olhar, uma extensão de território que o olhar alcança; na acepção das belas artes, do francês *paysage*, um conjunto de países ou uma extensão de terra que a vista alcança¹⁷⁹.

Nas paredes do apartamento de Araquém Alcântara, existem fotografias feitas por Sebastião Salgado. Além dessa inspiração do conterrâneo brasileiro, sobre fotografia de natureza, Araquém Alcântara (2020, p. 39) admite: “já basta a obra de Ansel Adams para indicar o caminho”. A direção recomendada por Alcântara passa pela bússola do fotógrafo estadunidense Ansel Easton Adams (1902-1984). Para este, a fotografia não é uma captura, mas uma criação, e, assim como Alcântara, era ambientalista, com a prática fotográfica entrelaçada pela defesa da preservação ambiental.

Fotógrafos que vão ao encontro das paisagens e de outros vizinhos (retratados – pessoas e animais). Fotógrafos que vem de uma trajetória de viagens para o desconhecido e que, para além das conexões vocabulares ou imagéticas, trazem bagagens do contexto histórico e estético de pioneiros. Ainda sobre entrelaçamentos, imitações e imagens, a capa do livro *Génesis* de Salgado (Figura 35), pode ser interpretada como uma referência à célebre *opus* de Ansel Adams *Os Tetons e o Rio Snake, de 1942* (Figura 36).

¹⁷⁸ Definições do *Oxford Languages* (2023).

¹⁷⁹ Definições do *Oxford Languages* (2023).



Figura 35 - Refúgio Nacional da Vida Selvagem no Ártico
 Sebastião Salgado, Alasca, Estados Unidos, 2009. Fotografia.
 SALGADO, Sebastião. Génesis. Berlin: Taschen, 2020.



Figura 36 - Tetons e o Rio Snake
 The Tetons and the Snake River, Ansel Adams, 1942. Fotografia.
 Site National Archives at College Park, Estados Unidos¹⁸⁰.

¹⁸⁰ A Fotografia The Tetons - Snake River, de Ansel Adams, encontra-se no *National Archives at College Park - Still Pictures*. Disponível também em <<https://catalog.archives.gov/id/519904>>. Acesso em: 19 jun. 2022.

Cerca de 5.000 km de estradas (e locais intransitáveis) separam os dois parques nacionais estadunidenses fotografados, *Grand Teton* (Wyoming) e o Refúgio Nacional da Vida Selvagem no Ártico (Alasca), além de 67 anos entre as duas fotografias. Fotografias consagradas, em preto e branco, cujo olhar de leitura se inicia pelas nuvens, passa pelas montanhas e é direcionado pelos rios. As composições evidenciam os contrastes de claro e escuro, as variações tonais, as texturas. Sem legendas para fazer a devida referência geográfica, o assunto genérico é o mesmo: vale, rio, cadeias de montanhas e céu; podendo até serem vistas diferentes – o verso e o reverso – do mesmo local. Estilos tradicionais de fotografia de paisagem, evidenciando a preservação ambiental, naturezas cândidas. Com lembrança de um pioneiro da fotografia de paisagem.

Após este encontro de caminhos, embalado por imagens e palavras, destes quatro fotógrafos de natureza/paisagem (Ansel Adams, Araquém Alcântara, Sebastião Salgado e Henrik Saxgren) – entusiastas da criação de parques nacionais, preocupados com os perigos de um progresso não sustentável, com a necessidade de preservação de povos originários, com suas cartas de amor ao planeta, do épico nas paisagens e no heroísmo dos povos tradicionais, viajando em expedições fotográficas por suas Thules periféricas do mundo e das referências iconográficas levadas por imagens – esta tese prossegue rebobinando a cronologia, fundamentando-se na conexão entre a tradição de longas expedições fotográficas e histórias de latências fotográficas, do fim do mundo e do fim da vida encontrando-se.

3.2 QUANDO O FIM DA VIDA E O FIM DO MUNDO SE ENCONTRAM EM EXPEDIÇÕES FOTOGRÁFICAS

Este subcapítulo é embalado por imitações, no sentido de referências. Recapitula histórias de pioneiros em expedições fotográficas a locais considerados confins e que se conectam também por meio da junção de latências fotográficas e de metamorfoses do próprio material fotográfico. Histórias e poéticas que embalam fotógrafos que direcionam seus olhares a thules, corpos e paisagens.

Em intuito científico e curatorial, esta pesquisa debate o fundamento poético da imagem latente de Fontcuberta e o coloca em diálogo com outras fotografias. Conecta duas histórias distintas em temporalidade, contexto histórico e localidade, embaladas pela importância da comprovação fotográfica em expedições. A primeira, do pioneirismo ao alcançar o topo do Everest, cuja comprovação do fato pode(ria) se dar por uma fotografia. A segunda do alcançar o Antártico. Imagens latentes e que lidam com o velar, tanto no sentido de mortes nas expedições, quanto no de preservação do filme fotográfico para que ele não vele. Do Everest ao Antiártico. Do sempre Leste ao extremo Sul. Da fotografia não descoberta às encontradas. Do latente ao manifesto. O acordar imagens de seu sono eterno. Histórias que permeiam a imaginação de fotógrafos e tiram véus de thules.

Joan Fontcuberta (2014, p. 479-480) aponta: “A imagem latente se assemelha a uma imagem que existe como embrião (...) sobretudo na ordem do simbólico, a imagem latente constitui para a fotografia a porta para sua dimensão mágica: trata-se nem mais nem menos do primeiro estágio do contato físico que a realidade e sua representação estabelecem”. Ampliando esta compreensão e associando a metamorfose, a imagem latente é a larva escondida no ovo, é o inseto abrigado na crisálida; já a imagem (superada a latência) é a imago, o inseto adulto.

Pairam, na história do alpinismo, dúvidas sobre quem foram os primeiros a alcançar o topo do Everest. Os primeiros registros, datados de 1953, são do explorador neozelandês Edmund Percival Hillary (1919-2008), amparado pelo-xerpa nepalês Tenzing Norgay (1914-1986). Entretanto, aflora uma incerteza quanto a este pioneirismo pelo fato dos britânicos, George Herbert Leigh Mallory (1886-1924) e Andrew Sandy Irvine (1902-1924), terem se lançado rumo ao “topo do mundo”, em 1924, a mais de 8.848 metros e desaparecido. Apesar desta não ser uma expedição especificamente fotográfica, a fotografia tornou-se uma peça-chave e sua história

ficou registrada em livros de fotografia através de Fontcuberta (2014, p. 509):

Só havia uma prova que poderia oferecer a certeza necessária: localizar a câmera que os alpinistas levavam consigo e com a qual se comprometeram a documentar o sucesso de sua proeza (...) qualquer disparo realizado no cume, por mais deficiente que fosse, teria servido como evidência irrefutável.

Assim, caso encontrada, a câmera dos alpinistas Mallory e Irvine poderia comprovar que eles foram os primeiros a atingir o topo do Everest, antes mesmo de Hillary. A noção de imagem latente é um dos fundamentos mais poéticos da fotografia para Fontcuberta (2014), que ilustra seu ponto de vista com esta história de uma desconhecida, mas imaginável, fotografia que pudesse comprovar um pioneirismo ao alcançar o cume do Everest 29 anos antes do registrado oficialmente.

Em 1999, o corpo de George Mallory foi encontrado a 500 metros do cume, congelado “com a pele branca como mármore e uma perna quebrada” (Fontcuberta, 2014, p. 507). Foi conservado pelo frio, quase mumificado, estava “mais branco e mais branco” do que as rochas e a neve ao redor e “parecia estar em paz consigo mesmo”¹⁸¹. Imediatamente, fotografias dos restos mortais circularam na imprensa de todo o mundo¹⁸². A textura e a coloração da pele se assemelhavam a um mármore, que, por sinal, é um tipo derivado da metamorfose de rochas. O corpo do alpinista passou por transformações ao ponto de se assemelhar a uma rocha metamórfica.

A fotografia no cume não foi encontrada. Apesar disso, uma outra fotografia no contexto dessa expedição é tida como indício que possam ter alcançado o cume. Pois, junto ao corpo, foram encontrados os pertences do alpinista, exceto a fotografia da esposa de Mallory, que ele havia prometido deixar no topo¹⁸³. De qualquer forma, a Kodak Vest Pocket modelo B e seus filmes nunca foram encontrados e a “câmera legendária permanece sepultada nas neves do Himalaia (...) Supõe-se que as baixas temperaturas terão preservado a emulsão” (Fontcuberta, 2014, p. 517-518).

¹⁸¹ Trechos do relato de Conrad Anker, alpinista da equipe que revelou ter encontrado o corpo do alpinista George Herbert Leigh Mallory, no Monte Everest. Disponível em: <www.nytimes.com/1999/05/05/world/a-body-on-mt-everest-a-mystery-half-solved.html>. Acesso em: 8 mar. 2021.

¹⁸² Supostamente, o corpo de Mallory já havia sido descoberto em 1936 pelo montanhista Frank Smythe, que optou por deixá-lo em paz. Além disso, a última fotografia de George Mallory e Andrew Irvine, de junho de 1924, antes do desaparecimento na montanha, está também disponível na matéria: <www.theguardian.com/world/2013/nov/23/mallory-body-everest-secret-frank-smythe>. Acesso em: 8 mar. 2021.

¹⁸³ Relato sobre a promessa de Mallory deixar a fotografia da esposa no cume do Everest, disponível em <www.theguardian.com/theobserver/1999/oct/03/focus.news1>. Acesso em: 8 mar. 2021.

A suposição de que as baixas temperaturas poderiam preservar a fotografia tem suas fundamentações. Inclusive, isso ocorreu em outra expedição, em que o frio protegeu imagens da lendária expedição de Shackleton, entre 1914 e 1917, à Antártica. Em 2013, cientistas encontraram 22 negativos de nitrato de celulose – expostos, mas não processados (Figura 37) – em uma pequena caixa na sala escura de uma cabana abandonada em Cape Evans, na ilha de Ross.

Tal como um fóssil fotográfico, o material ficou aprisionado no “fim do mundo” por quase uma centena de anos. Foi retirado do gelo, acessado, ligado a um passado. Esteve latente. Seu sono, não mais eterno, foi interrompido. Foi revelado. A ação de todos estes anos é vista nas fotografias (Figura 38), no desgaste, na (meta)morfose na (de)composição e na (re)configuração, apesar de um minucioso tratamento de conservação após sua descoberta. O mesmo frio que foi responsável pela decomposição o conservou.

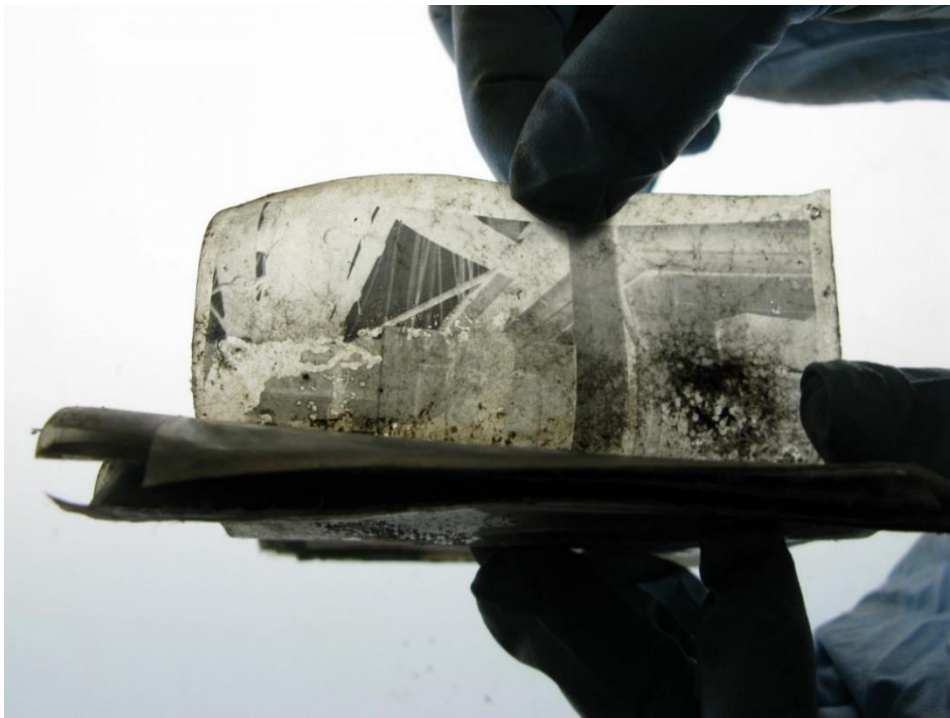


Figura 37 - Negativo descoberto na Antártica após 100 anos exposto
Negativo de nitrato de celulose, exposto [entre 1914 e 1917], fotógrafo não identificado.
Fotografia [entre 2013 e 2016], Antarctic Heritage Trust.
Site Antarctic Heritage Trust.



Figura 38 - Fotografia ampliada a partir de negativo descoberto em 2013 na Antártica. Fotógrafo não identificado. Tratamento de recuperação e conservação realizado em 2014 pela Antarctic Heritage Trust a partir de negativo exposto [entre 1914-1917]¹⁸⁴.
Site Antarctic Heritage Trust.

Esta fotografia, cujo negativo foi exposto no início do século XX e a revelação ocorreu no XXI, supera a ideia do click fotográfico. Em relação à forma nominal do verbo, sobrepõe o gerúndio ao particípio. Não apenas clicado. Isso ficou ocorrendo por cem anos. O amplo lapso de tempo é um exemplo sublime da poética da latência. É uma improvável imagem latente. Apesar da degradação do negativo pelo mofo e adversidades climáticas, há certo grau de velação e notável resistência. A materialidade foi danificada, mas, mesmo assim, foi possível obter uma imagem fotográfica com corpo e paisagem identificáveis. É possível reconhecer o chefe-cientista da expedição, o geólogo, Alexander Stevens, no deque do navio *Aurora*¹⁸⁵, bem como o estreito de McMurdo, no mar de Ross, que separa a ilha de Ross do continente Antártico. Há uma estrutura mítica não-ficcional na *Expedição Transantártica Imperial*, bem como um heroísmo do próprio material, o negativo de nitrato de celulose, que resistiu a situações tão adversas.

¹⁸⁴ Esta e outras fotografias ampliadas a partir de negativo descoberto em 2013 na Antártica estão disponíveis em: <<https://nzaht.org/ross-sea-party-photos/>>. Acesso em: 23 abr. 2021.

¹⁸⁵ A expedição Transantártica Imperial, dividida em duas equipes, contava com outro navio, o Grupo do Mar de Ross, que deveria instalar depósitos de mantimentos, comida e combustível para abastecer o grupo principal (Alexander, 2020).

A fotografia fotoquímica tradicional impõe um tempo entre o clique e a imagem. Devido a dissabores encontrados na expedição, o tempo entre o clique e a imagem foi de praticamente um centenário. E é preciso preservar o filme da luz para ele não velar. Aliás, este é um verbo com múltiplos significados. Do latim *vigīlo*, é não dormir, vigiar¹⁸⁶. Aproximando-se de um outro eixo norteador da pesquisa, ao velar o corpo de alguém, a celebração do velório, que segue a morte e antecede o sepultamento. De *vēlo* é cobrir (como com um véu), ocultar¹⁸⁷. Na fotografia, é o ser exposto à luz antes de ser usado ou receber excessiva impressão (diz-se de uma película virgem ou cópia)¹⁸⁸.

A narrativa envolvendo estas imagens austrais chama a atenção à poesia da imagem latente ao ampliar e amplificar o estar escondido, oculto. O latente está adormecido, assim como no aforismo do *post mortem* cândido. Está presente, mas é invisível, inativo, aguardando ser ativado. Esperando o revelar-se. É uma composição poética do velar. A imagem oculta e que (não) dormia. O rastro da imagem em potência ficou invisível ao olho. Afetou os sais de prata, oxidando e decompondo moléculas, para produzir o novo, na forma de gás halogênio e átomos de prata. Dá forma à luz.

“O pilar de sua metafísica realista: o real parece se transferir e aderir na imagem, ou inclusive se transmutar nela. O que o fotógrafo, como o xamã, faz no quarto escuro é explicitar o conteúdo latente dessa transmutação” (Fontcuberta, 2014, p. 485-486). Ademais, quando se amplia o período entre a latência e a revelação/ampliação para um centenário há uma transcendência da experiência sensível. Isso, a partir de fotógrafo não identificado, por volta de 1914, e dos cientistas da *Antarctic Heritage Trust*, que em 2014 invocaram a manifestação da imagem. A rara e inesperada possibilidade desta materialização fotográfica acrescenta imaginários de faculdades mágicas. Imagem e imaginação.

A Antártica é o continente que passou pelo maior período de latência, que por mais tempo ficou oculto. Até hoje, o mais inacessível dos continentes. Populações nativas vivem em área de abrangência do Círculo Polar Ártico – como os locais

¹⁸⁶ Definições do *Oxford Languages* (2023).

¹⁸⁷ Definições do *Oxford Languages* (2022).

¹⁸⁸ Definições do *Oxford Languages* (2023).

fotografados por Henrik Saxgren – há milhares de anos¹⁸⁹. Já o oposto geográfico ao Ártico – o antiártico ou Antártico – foi a última região do planeta a ser explorada. No início do século XX, o mais frio, mais seco, com maior média de altitude e com maior índice de ventos fortes dos continentes ainda não havia sido percorrido e pesquisado; aliás, nunca teve população permanente.

Apesar disso, considerando cada uma das extremidades do eixo imaginário em torno do qual a Terra executa seu movimento de rotação, as “descobertas” ocorreram com apenas dois anos de diferença. Em 1909, se alcançou o Polo Norte e em 1911 o Polo Sul. A Antártica foi o primeiro continente a ser descoberto pela câmera (Alexander, 2020). A Idade Heroica da Exploração Polar foi documentada e a cada retorno, as fotografias, os filmes, bem como os diários e relatos orais eram compartilhados com o mundo. Esta tese segue contextualizando expedições fotográficas ao chamado fim do mundo, com a morte à espreita e que findaram o período de latência do continente.

Na chamada Era Heroica, três capitães ficaram marcados na história pela popularidade de suas jornadas buscando o pioneirismo no alcance do mais meridional dos continentes. Comandando o *Discovery*, de 1901 a 1904, Robert Falcon Scott (1868-1912) rumou à Antártica. Chegou a 82°17'S, retornando à Inglaterra com as glórias de herói nacional. Mas, este trunfo não era bastante para o capitão. Em 1910, travou-se uma verdadeira corrida ao Polo Sul. Concomitantemente, duas expedições tentavam ganhar a disputa. Roald Amundsen¹⁹⁰ (1872-1928) saiu vitorioso, em 1910, a bordo do navio *Fridtjof Nansen*, o *Fram*. O norueguês partiu da Escandinávia, chegando ao Polo Sul em 14 de dezembro do ano seguinte, juntamente com a tripulação¹⁹¹. Scott liderava a expedição *Terra Nova*, acreditando serem os primeiros, os cinco¹⁹² homens atingiram os 90°S em 17 de janeiro de 1912 para, só então, perceberem o insucesso. No regresso, estavam abatidos pelo revés, fisicamente esgotados, sofrendo com doenças, pelo frio, falta de comida e de suprimentos

¹⁸⁹ Em 1909, o explorador de origem estadunidense, Robert Peary (1856-1920), declarou ser o primeiro a alcançar o Pólo Norte. Mais tarde, Matthew Alexander Henson (1866-1955), assistente de Peary, foi aclorado como o precursor, pois chegou 45 minutos antes do capitão; o fato foi ocultado por muito tempo, até que escreveu o livro *A negro explorer at the North Pole*. A jornada foi acompanhada por quatro inuítes, Ootah, Egingwah, Seegloo e Ookeah.

¹⁹⁰ No livro *Pólo Sul: relato da expedição antártica norueguesa a bordo do Fram – 1910/1912*, Amundsen narrou, detalhadamente, sua jornada, contendo também fotografias.

¹⁹¹ A tripulação do navio *Fridtjof Nansen* era formada por Olav Bjaaland, Helmer Hanssen, Sverre Hassel e Oscar Wisting.

¹⁹² O grupo da expedição *Terra Nova* dividiu-se em principal (Scott, Edward Wilson, Henry Bowers, Lawrence Oates e Edgar Evans) e de apoio (Teddy Evans, William Lashly e Tom Crean).

diversos. Todos os integrantes do grupo principal morreram. No mesmo ano, os corpos e diários e foram descobertos por uma equipe de resgate¹⁹³. A última anotação de Scott desvela:

Corremos riscos, mas sabíamos que o íamos fazer; enfrentamos muitas adversidades e, portanto, não temos razões para nos queixarmos, mas sim para nos curvar perante a Providência, determinados a fazer o nosso melhor até o fim... Se tivéssemos sobrevivido, teria uma história para contar sobre a audácia, resistência e coragem dos meus companheiros, que teria mexido com o coração de todos os Ingleses. Estas notas grosseiras e os nossos **cadáveres**, têm de contar a história, mas, com certeza, um grande país como o nosso verá que aqueles que dependem de nós estão devidamente preparados. (Huxley; Scott, 1913, p. 605-607, grifo nosso)

Ao contrário da latência, este trecho torna evidente o fim da vida que se aproxima. Um relato do fim do mundo e do fim da vida se encontrando. Uma reflexão sobre os momentos finais e as dificuldades da sobrevivência em um dos mais inóspitos ambientes terrestres. Uma aceitação perante a morte. Um remorso por não ter sido uma saga do herói. Momentos finais que não contam com fotografias, mas têm diário e cadáveres para contar a história.

Uma poética fotográfica promove o encontro de duas expedições à Antártica. O fotógrafo e cinematógrafo, Herbert George Ponting (1870-1935), acompanhou parte da expedição *Terra Nova* de Scott, registrou e publicou¹⁹⁴ fotografias e sequências cinematográficas. Durante a expedição, para revelar seus filmes fotográficos, montou um quarto escuro¹⁹⁵ na base em Cape Evans. Alguns anos depois, este mesmo quarto escuro foi utilizado para guardar materiais de outra expedição, aqueles da expedição de Shackleton e que ficaram latentes por um centenário (Figura 37, Figura 38). O frio intenso preserva, até hoje, vestígios das primeiras expedições rumo ao Polo Sul, cabanas, acampamentos, roupas e, inclusive, comidas, no ambiente de um freezer

¹⁹³ A equipe de resgate localizou a tenda que continha os corpos de Scott, Wilson e Bowers, desmontou a tenda e contruiu um memorial de neve, com uma cruz feita de esqui, para marcar. Disponível em: <<https://nzaht.org/conserva/explorer-bases/scotts-hut-cape-evans/history-of-scotts-expedition>>. Acesso em 5 jul. 2021

¹⁹⁴ Herbert George Ponting publicou o livro fotográfico, *The Great White South*. Seguido posteriormente por outros sucessos, também aclamados pelo público, os documentários: *The Great White Silence* e *Ninety Degrees South*.

¹⁹⁵ Fotografias da sala escura, bem como de demais cômodos da cabana e alguns dos 11 mil objetos artefatos em bom estado de conservação disponíveis em: <https://nzaht.org/frozen-in-time/?fbclid=IwAR2MXfRBI74J9Gxfenfi3qePE5pl_81KKjGKU83jpsBmCHTFhUrnP-W2bg#pointings-dark-room>. Acesso em: 4 mar. 2023.

natural. “Aqueles que visitam frequentemente comentam que parece que Scott e seus homens acabaram de sair e voltarão a qualquer momento” (Antarctic Heritage Trust, 2023). É como se estivesse congelado no tempo. O frio que paralisou a metamorfose e preservou a matéria.

Em relação ao fim da vida e o fim do mundo se encontrando em expedições fotográficas, outra descoberta é emblemática. Em 2012, o *Antarctic Heritage Trust Artefact Program* descobriu – nos arredores da base da expedição de Scott de 1911 em Cape Evans – um livro fotográfico. Enterrado há mais de um século sob a neve; período de adormecimento muito mais breve que o da Vênus de Willendorf (Figura 24), mas também uma possibilidade de ilustração quanto à imagem latente. Em meio a condições favoráveis, com derretimento da neve no verão, equipe de conservação encontrou um *Registo de exposição fotográfica e diário*¹⁹⁶ (Figura 39). Na página de abertura do livro foi grafado o nome a quem pertencia, George Murray Levick (1876-1956), explorador antártico, de origem inglesa, cirurgião, zoólogo e fotógrafo.

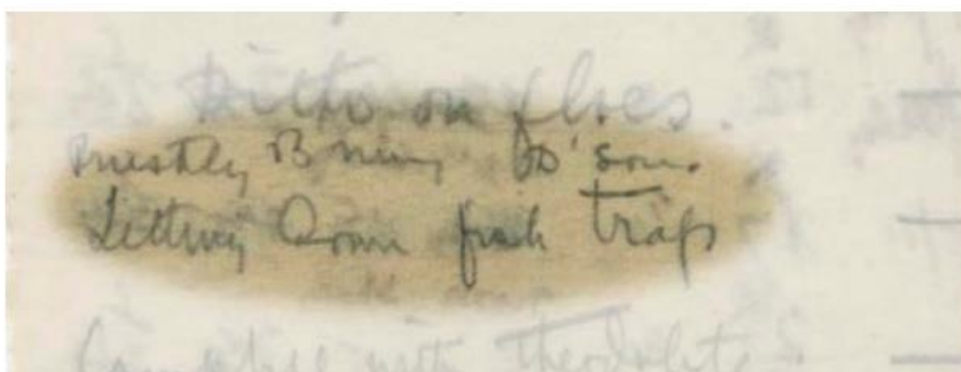


Figura 39 - Anotação do diário de Levick Priestley, Dickason e Browning armaram uma armadilha para peixes. Anotação a lápis, 1912. Site Antarctic Heritage Trust¹⁹⁷.

¹⁹⁶ Tradução nossa para o título do livro que pertenceu a George Murray Levick: *Photographic exposure record and diary*.

¹⁹⁷ O livro *Photographic exposure record and diary* passou por trabalhos de conservação, foi digitalizado e está disponível em: <<https://nzaht.org/wp-content/uploads/2019/03/levicks-notebook5786ad2dd55713.16312417-1.pdf>>. Acesso em 6 mar. 2023.



Figura 40 - Preparação de armadilha para peixes
George Murray Levick, 1912.
Site Antarctic Heritage Trust¹⁹⁸.

O fotógrafo utilizou o caderno para registrar informações, como a nota a lápis acima, que informa “Priestley, Dickason e Browning preparam uma armadilha para peixes”¹⁹⁹. A foto sobre a qual a anotação se refere (Figura 40) está de posse da Universidade de Cambridge: “um exame mais atento revela ligações entre anotações no caderno e fotografias mantidas pelo do Scott Instituto Polar de Pesquisa, de Cambridge e atribuídas a Levick”²⁰⁰ (Trust; Levick, 2014, p. 2). Após um século, investigações uniram novamente a fotografia de sua anotação.

Na fotografia, os três homens lançam uma armadilha sob o gelo para capturar peixes e se alimentar. Já o livro, com suas anotações, está metamorfoseado pelo século de gelo e neve que o encobria e, por esse mesmo elemento, o criopreservou. Páginas fundidas pela água, que demandaram um tratamento de conservação especializado. Nele há uma série de outras anotações sobre as quais é possível referenciar as fotos, há também informações quanto à exposição fotográfica, data, entre outras informações de arquivo.

¹⁹⁸ Fotografia cedida à Antarctic Heritage Trust pelo Scott Instituto de Pesquisa Polar, da Universidade de Cambridge.

¹⁹⁹ Tradução nossa para: “*Priestley, Dickason and Browning set a fish trap*”. (Trust; Levick, 2014, p. 5)

²⁰⁰ Tradução nossa para: “*Close examination reveals links between the notations in the notebook and photographs held by the Scott Polar Research Institute, Cambridge and attributed to Levick.*” (Trust; Levick, 2014, p. 2)

Levick fez parte da expedição de Scott de 1910 a 1913. Entre os feitos, seu nome é célebre entre os exploradores por ter integrado o Grupo do Norte, que passou o verão de 1911 a 1912 em uma caverna de neve na Ilha Inexpressível, em Cape Adare, antes de retornar para a base de Cape Evans: “Incrivelmente, todos vivos”²⁰¹ (Trust; Levick, 2014, p. 2). Se exprimir é dar-se a conhecer, revelar-se²⁰², o nome da referida ilha – cunhado pelo Grupo e que era um pequeno buraco na neve, cavado por eles mesmos – é o oposto, a impossível de conhecer a de revelar-se. A ilha latente, no sentido de oculta, encoberta²⁰³. No contexto da jornada do herói para sobreviver, sobre as pessoas que se estabeleceram nas proximidades do Polo Norte, (Saxgren, 2018, p. 15, grifo nosso) faz uma afirmação que cabe também à realidade do oposto austral:

Eles conhecem seu lugar na hierarquia e **se adaptam sabendo que sua morte é sempre uma possibilidade**. Todos os dias eles devem vencer o medo da crueldade da natureza e enfrentar os elementos. Todos os dias eles devem mostrar heroísmo. **É essa dança à beira da aniquilação que é tão sedutora. Onde a morte está próxima, heróis são feitos**²⁰⁴.

No Ártico, no Antártico, bem como em diversas outras regiões remotas, a adaptação é um imperativo para a sobrevivência. Humanos precisam imitar, se vestir de animais para sobreviverem. A morte é uma possibilidade iminente. Para não ser parado pela morte, é preciso enfrentar a crueldade da natureza, seus elementos. Mostrar o heroísmo, a capacidade de suportar uma sorte incomum. Isso em meio a um movimento dançante da natureza da aniquilação como vigia. Na contracapa, na parte de trás do livro, *Ultima Thule*, também está grafada parte da citação acima: “Onde a morte está próxima, heróis são feitos”.

Neste sentido de heroísmo, expedições a thules, na qual a fotografia é uma das protagonistas da jornada, em estratégia curatorial, emerge também “a maior história de sobrevivência já contada” (Antarctic Heritage Trust, 2023), a lendária expedição de

²⁰¹ Tradução nossa para: “incredibly, all alive”. (Trust; Levick, 2014, p. 2)

²⁰² Definições do *Oxford Languages* (2023).

²⁰³ Definições do *Oxford Languages* (2023).

²⁰⁴ Tradução nossa para: “*The people who have settled just beneath the North Pole know and live with the forces of nature. They know their place in the hierarchy and adapt in the awareness that their demise is always a possibility. Every day they must conquer the fear of nature’s ruthlessness and face the elements. Every day they must show heroism. It is this dance on the edge of annihilation that is so alluring. Where death is close at hand, heroes are made.*” (Saxgren, 2018, p. 15)

Ernest Henry Shackleton²⁰⁵ (1874-1922) – que, aliás, também utilizou a cabana de Scott. A corrida ao Polo Sul já havia sido vencida por Amundsen. Então, o plano de Shackleton foi alterado em busca de novo marco, atravessar a Antártica de mar a mar, passando pelo Polo.

A contextualização sobre esta jornada mesclará, aqui, a importância das imagens e a luta contra a morte. Além do interesse científico²⁰⁶, as incursões na vastidão branca intocada tinham grande apelo popular. Atento a isso, Shackleton fundou o *Imperial Trans Antartic Film Syndicate*. A finalidade era explorar os direitos cinematográficos sobre suas expedições. Antes da partida do navio, conseguiu vender os direitos sobre as imagens e as notícias da expedição. O australiano, James Francis Hurley²⁰⁷ (1885-1962), serviu como oficial de fotografia na *Transantártica Imperial* a bordo do *Endurance*.

Rumo à Antártica, o veleiro começou a testar a resistência, que lhe batizava, abrindo caminho sobre o gelo. Contudo, ficou aprisionado em uma gigantesca placa. Foram nove meses à deriva. Ainda dentro da proposta de imitações, de referências, esta tese aproxima dois dípticos fotográficos, cujas realizações ocorreram com quase um centenário de anos. Em Thules geograficamente opostas. No intuito curatorial do colecionismo de imagens e sob a perspectiva da imitação. São duplas de fotos de um mesmo assunto, em diferentes períodos do dia, sob luzes diferentes, o *Endurance* preso no gelo, fotografado por Hurley (Figura 41) e a Baía de Baffin fotografada por Saxgren (Figura 42).

²⁰⁵ A primeira experiência na região polar sul – do irlandês, que vivia na Inglaterra desde criança – foi como terceiro-oficial no *Discovery*. Como capitão, liderou três expedições à Antártica: *Nimrod* (1907-1909), *Transantártica Imperial* (1914-1917) e *Shackleton–Rowett* (1921-1922). A *Transantártica Imperial* foi a mais espantosa de todas. Sobre isso, escreveu os livros: *South: The Heart of the Antarctic* (1911) e *The Story of Shackleton's Last Expedition 1914-1917* (1919).

²⁰⁶ Sobre o continente ter vocação científica, o Tratado da Antártida (1959) firma o compromisso dos países suspenderem reivindicações territoriais, com liberdade de exploração científica em regime de cooperação internacional. O Brasil aderiu ao Tratado em 1975 e criou o Programa Antártico Brasileiro (Proantar), cuja primeira operação ocorreu em 1982, dois anos depois inaugurou a Estação Antártica Comandante Ferraz. Disponível em:

www.marinha.mil.br/secirm/sites/www.marinha.mil.br/secirm/files/tratado-protocolo-madri.pdf.

Acesso em 10 ago. 2021

²⁰⁷ Hurley montou filmes documentários que ele gravou na Antártica: *Home of the Blizzard* (1911) e *In the Grip of the Polar Ice* (1917 e relançado em 1933). Disponíveis em www.screenonline.org.uk/film/id/725774/ Acesso em: 10 ago. 2021.



Figura 41 - Foto diurna e noturna do *Endurance* preso no gelo no mar de Wedell
Frank Hurley, 1915.
Atlas Photography Gallery²⁰⁸.



Figura 42 - Foto diurna e noturna de paisagem na região de Thule
Baffin Bay, Groelândia, 2016.
SAXGREN, Henrik. *Ultima Thule*. Berlin: Hatje Cantz, 2018, p. 5-6.

Frank Hurley está entre os pioneiros de fotografias de paisagens gélidas. É uma referência para os que se lançaram posteriormente a expedições austrais e boreais. Fotografou o *Endurance* aprisionado na imensa placa de gelo. Apesar de não ser

²⁰⁸ Fotografias disponíveis no Atlas Photography Gallery:
<<https://www.atlasgallery.com/exhibition/endurance-great-white-silence-antarctic-photographs-herbert-ponting-frank-hurley-captain-scott>>. Acesso em: 22 mar. 2023.

exatamente o mesmo enquadramento, em ambas a opção da composição foi deixar em primeiro plano algumas pontas de gelo e o navio ao fundo. A primeira fotografia ainda com as velas abertas, provando sua resistência. A segunda fantasmagórica, feita à noite, jaz o navio sobre o gelo, já sem vela, iluminado pelas lanternas, como um fantasma, uma larva. Em processo de metamorfose, até sua total aniquilação.

Henrik Saxgren optou por um mesmo enquadramento de icebergs à deriva na Baía de Baffin. Evidencia elementos da natureza, nuvens, montanha, nevoeiro, icebergs e mar. De dia e no entardecer. Apenas a paisagem. Apesar destas serem fotografias coloridas, o assunto é quase um monocromático branco. Fotógrafos de períodos diferentes. Um dos tempos da descoberta do Polo Sul, da fotografia analógica se desenvolvendo com equipamentos menores, mais práticos de se manusear. O outro dos tempos atuais, com praticamente todo o globo mapeado e até uma parte do universo, da fotografia digital popularizada e com uma gama de programas de edição. Entretanto, unidos por se lançarem às regiões polares, buscarem composições ousadas, indo além tanto no sentido geográfico quanto no fotográfico. Imitando alguns. Imitados por muitos.

Seguiremos um breve parênteses para a continuidade do esmagamento do navio, com foco na importância da fotografia em meio ao infortúnio da expedição. Uma comprovação que imagens são importantes, não só palavras. Na madrugada de 27 de outubro, a embarcação foi completamente esmagada pela pressão da placa de gelo²⁰⁹. Agora, a jornada não era mais rumo aos 90°S, mas atrás de terra firme. Os percursos passaram a ser a pé, montando e desmontando acampamento para prosseguir. O ano virou e em 9 de abril, enfim – em três botes abertos – abandonaram o gelo. Frank Hurley fotografou a saga, incluindo a gradual e total destruição do navio, a metamorfose da embarcação. Ainda embalado pela palavra imitação, outras célebres obras lidam com o esmagamento de navio pelo gelo, como *O mar de gelo* (Figura 43) do pintor alemão Caspar David Friedrich (1774-1840).

²⁰⁹ 107 anos após afundar, em 2022 o naufrágio do Endurance foi descoberto. Está a três mil metros de profundidade e em boas condições de preservação, o nome Endurance, por exemplo, juntamente com a emblemática estrela polar dourada estão claramente legíveis na popa. Fotografias disponíveis em: <<https://endurance22.org/endurance-is-found>>. Acesso em: 12 mar. 2023.



Figura 43 - O mar de gelo
 Das Eismeer, Caspar David Friedrich, 1823-1824. Olho sobre tela, 96,7 cm x 126,9 cm.
 Site Hamburger Kunsthalle, Alemanha²¹⁰.

Uma paisagem do Ártico, sem presença humana. Pontiagudos pedaços de gelo esmagando, impetuosamente, um navio. Do seu casco de madeira vê-se pouco. A fragilidade do navio frente a grandiosidade da natureza. Uma violência esmagadora. Da imagem plástica (pintura) à deformação plástica (navio). A mudança de forma irreversível, sob o gelo, longe do olhar. Seu casco quase invisível, praticamente, incorporado à torre de gelo. Sombrio. Acompanha a desgraça de um destino fúnebre. Devorado pela natureza.

Para fechar os parênteses da resistente expedição da tripulação comandada por Shackleton, cujo navio também foi esmagado pelo gelo, coincidindo com a 1ª Guerra Mundial, os 22 homens da *Transantártica Imperial* travavam outra luta, como relata Alexander (2020). Com temperaturas batendo os -25°C , boa parte do trajeto à deriva, sem a proteção e precisão náutica do navio, suprimentos escassos, enfermidades surgindo, a batalha passou a ser pela sobrevivência. Muitos pertences foram abandonados ou perdidos quando o navio sucumbiu. Outros tantos ignorados a cada avanço de acampamento ou ao se lançar novamente ao mar em pequenos botes. Eram cartas náuticas, mapas, alimentos, suprimentos. Apesar das

²¹⁰ Imagem disponível na Coleção do Hamburger Kunsthalle: <<https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/caspar-david-friedrich-0>>. Acesso em: 22 mar. 2023.

adversidades, parte dos equipamentos e materiais fotográficos seguiram viagem. A fotografia estava entre as prioridades. Até porque o financiamento da expedição dependia da divulgação das imagens.

Desembarcaram na inabitada Ilha Elefante em 15 de abril, após 947 dias no mar. Foram quase dois anos até a façanha do resgate definitivo de toda a tripulação com vida. Para isso, Shackleton, Worsley²¹¹ e Cream lançaram-se para a Geórgia do Sul, chegando à ilha ainda precisaram transpor as montanhas para alcançarem a estação baleeira Stommess. De aparência metamorfoseada, com pele bastante queimada pelo sol e pelo gelo, maltrapilhos. Sobreviveram e contaram a história ao mundo, com textos e imagens.

Quando o fim da vida e o fim do mundo se encontram em expedições fotográficas à *Ultima Thule*, ele também recapitula expedições fotográficas ao Evereste (topo do mundo) e ao Polo Sul (fim do mundo), discutindo a latência das imagens, a partir de metáforas e figuras de linguagem. Expedições ao por mais tempo latente dos continentes, ficaram marcadas no imaginário das gerações seguintes de fotógrafos, atraídos pelo conceito de *Thule* e pelas jornadas de luta pela sobrevivência nos ambientes mais inóspitos do planeta. Nesse contexto há ainda a metamorfose de corpos ao enfrentar tais lugares remotos. Esta tese singrou rumo à latência das imagens, em um exercício textual e imagético, e prossegue investigando o tema do retrato *post mortem* em meio a imitações na acepção de (de)compor e (re)configurar corpos.

²¹¹ Sobre a jornada pela sobrevivência, Worsley escreveu o livro: *Endurance: An Epic of Polar Adventure* (1931).

3.3 A (META)MORFOSE NO (DE)COMPOR E (RE)CONFIGURAR

Nos subcapítulos anteriores, o imitar foi evocado enquanto referência, inspiração. No Capítulo 3, contextualizando a trajetória de Henrik Saxgren, bem como a cadência narrativa e poética do livro *Ultima Thule*; no 3.1, referências do fotógrafo e outras imaginadas conexões imagéticas; no 3.2, histórias de pioneiros em expedições fotográficas a thules, que permeiam o imaginário de muitos.

Já neste 3.3, o imitar é constituído na qualidade de metamorfose dos corpos dos animais fotografados, não no sentido evolutivo, mas de imitações corporais, cópias para fins de sobrevivência. Nessas representações de resistência, retoma a força da dicotomia da vida e da morte. Para prosseguir sob a sentença estética da metamorfose no decompor e reconfigurar, no adquirir forma na criação e no imaginar, reside ainda a mudança completa de forma no *post mortem*.

Não posso chamar minhas viagens de científicas, embora a antropologia tenha desempenhado um papel de destaque em meu método (...) Além disso, meu livro está destinado a ser um importante documento que, devido ao aquecimento global, pode acabar se tornando o registro final da vida que talvez a última geração de caçadores em Thule desfrutará no gelo do mar, caçando e capturando os grandes mamíferos marinhos como seus ancestrais faziam - várias centenas, até milhares de anos atrás.²¹² (Saxgren, 2018, p. 15)

Henrik Saxgren considera que suas jornadas não são científicas, portanto, suas fotografias também não são científicas. Apesar disso, seu método imita a ciência. Seu método fotográfico inspira-se no científico. O desenvolvimento cultural e os costumes têm peso em seu método fotográfico, havendo elementos antropológicos em sua documentação. Alinhado ainda a questões de amplo debate atual, como as mudanças climáticas. Pulsando a arte e a cultura visual.

Somam-se a isso retratos de humanos imitando animais. Assim sendo, o método fotográfico de Saxgren imita o científico, inclusive ao retratar povos que imitam seus ancestrais e que, por sua vez, imita(va)m animais. Por exemplo, para se proteger do frio, pessoas assumem a (falsa) aparência de ursos (Figura 44).

²¹² Tradução nossa para: “I cannot call my journeys scientific, although anthropology has played a prominent role in my method (...)_In addition, my book is destined to be an important document that, due to global warming, may end up becoming the final record of the life that perhaps the last generation of the hunters in Thule will enjoy on the sea ice, hunting and catching the great sea mammals as their ancestors did — several hundred, even thousands of years ago.” (Saxgren, 2018, p. 15)



Figura 44 - Magnus esfolando urso polar
 Magnus skinning the polar bear, Henrik Saxgren, Baffin Bay, Groelândia, 2016.
 SAXGREN, Henrik. *Ultima Thule*. Berlin: Hatje Cantz, 2018, p. 141.

Nesta fotografia, a imitação não é acompanhada de uma máscara teatral, larvária. Sequer se vê o rosto do caçador. O retrato é do urso. A imago de destaque é do urso polar, imago como representação, como retrato e como máscara monstruosa – moldada pelo corte e fotografada. A cabeça do urso e as pernas do caçador, cobertas com pele e pelo de urso, são os corpos visíveis. Nisso, por meio da decomposição do urso, não no sentido de putrefação, mas no de transformação ao dividir em partes, seu post *mortem* se afasta da ideia de candura. E ao esfolar o urso e usar sua pele, o caçador reconfigura sua própria imagem.

O branco é predominante na paisagem e nos corpos desta fotografia. É a cor do urso, que imita a cândida neve do ambiente. É a cor do caçador, que ao se vestir

de urso o imita e se mimetiza na paisagem. A quebra ocorre nas luvas vermelhas do caçador e no sangue do urso. Para sobreviver nas Terras do Norte é preciso se adaptar e até se (con)fundir com um indivíduo de outra espécie.

O planeta existe há mais de 4,5 bilhões de anos, a humanidade há menos de 200.000 anos. Nessa perspectiva, somos apenas uma nota de rodapé muito pequena. **O planeta cria seus icebergs e congela os mares como quiser. Ele permite que as tempestades se enfureçam e o frio morda conforme sua própria conveniência. É o planeta que estabelece as condições. Se queremos estar aqui, temos que nos adaptar ou ser esmagados.** O quão pequenos nós somos neste jogo é experimentado mais intensamente no Ártico. As pessoas que se estabeleceram logo abaixo do Pólo Norte conhecem e convivem com as forças da natureza. Elas conhecem seu lugar na hierarquia e se adaptam na consciência de que sua morte é sempre uma possibilidade. Todos os dias elas devem vencer o medo da crueldade da natureza e enfrentar os elementos. Todos os dias elas devem mostrar heroísmo. É essa dança à beira da aniquilação que é tão sedutora. Onde a morte está próxima, heróis são feitos. Os caçadores não se veem como heróis, mas eu sim.²¹³ (Saxgren, 2018, p. 15, grifo nosso)

A Terra é bilénar. Já o *homo sapiens* tem apenas algumas centenas de milhões de anos. Proporcionalmente, se toda a história do nosso planeta fosse reduzida a 24 horas, os seres humanos surgiriam quase no minuto final. O astro habitado pelo homem sábio é uma força de criações, de intempéries, com apenas alguns episódios de calma. O planeta é quem rege as condições. E para que os seres se mantenham vivos, eles precisam se adaptar às condições. Esse senso de vulnerabilidade é, ainda mais forte, em regiões extremas, cujas condições de vida são muito reduzidas.

Resistência e adaptação são as palavras de ordem para a sobrevivência humana nas regiões glaciais que circundam as extremidades. A morte sempre está à espreita. Para vencer a morte é preciso enfrentar os elementos da natureza e superar o medo da crueldade da natureza. Como na metáfora do trecho anterior de Saxgren, a dança da sobrevivência é performada na borda/margem do reduzir-se a nada. Isso,

²¹³ Tradução nossa para: “*The planet has existed for more than 4.5 billion years, mankind for less than 200,000 years. In that perspective, we are but a very small footnote. The planet calves its icebergs and freezes the seas to ice as it chooses. It lets storms rage and the cold bite at its own convenience. It is the planet that sets the conditions. If we want to be here, we have to adapt or be crushed. How small we are in this game is experienced most intensely in the Arctic. The people who have settled just beneath the North Pole know and live with the forces of nature. They know their place in the hierarchy and adapt in the awareness that their demise is always a possibility. Every day they must conquer the fear of nature’s ruthlessness and face the elements. Every day they must show heroism. It is this dance on the edge of annihilation that is so alluring. Where death is close at hand, heroes are made. The hunters don’t see themselves as heroes, but I do.*” (Saxgren, 2018, p. 15)

para o fotógrafo, é sedutor. Na figura central, como protagonistas, estão homens e mulheres notabilizados por suas realizações, feitos de coragem, abnegação, magnanimidade, como o Magnus da fotografia anterior, vestido com pele de urso.

O urso é considerado símbolo da força e da resistência do Ártico. Etimologicamente, ártico vem do latim *arcticus*, que significa setentrional, do Norte, ou do grego *árktos*, que quer dizer: urso²¹⁴. O urso do polo, além de carne e gordura, provê pele, virando roupa para aquecer os humanos. Aquecer é fundamental neste cenário de *últimus*, o mais afastado, o mais remoto, o derradeiro.



Figura 45 - Ilannguaq
Henrik Saxgren, Herbert Island, Groelândia, 2015.
SAXGREN, Henrik. *Ultima Thule*. Berlin: Hatje Cantz, 2018, p. 31.

O retratado, Ilannguaq (Figura 45), é um dos caçadores inuítes dos

²¹⁴ Definições do *Oxford Languages* (2023).

agradecimentos especiais do livro *Ultima Thule*, o primeiro dos nomes listados por Henrik Saxgren. Nesta fotografia, não vemos seu rosto. Em um malabarismo para vestir-se com as pesadas roupas que o protegem do frio, sua cara está coberta. Não vemos um centímetro sequer de sua própria pele. O maior órgão do corpo humano está coberto pela pele do urso, toda a região das pernas, pulsos e contorno frontal do capuz – quase uma moldura para o rosto. Um espantalho imita a presença humana para espantar animais das plantações. Paralelamente, na foto, o caçador veste-se de pele de urso para espantar o frio.

Saxgren ‘faz’ imagens (autoral) e ‘registra’ fotos (documental) e, mais que isso, os mistura, entrelaça e confunde. Não recria um versus entre fotografia autoral e documental. Retomando a alusão da metamorfose dos insetos, é como se rompesse casulos das definições restritivas e estáticas, libertando as asas para uma compreensão expansiva. Sobre as complexidades das definições, Joan Fontcuberta (2014, p. 137) sentencia que “o patrimônio histórico da fotografia continua sendo o documental”, mas complementa:

A falta de verdadeiros profissionais da disciplina e a aplicação de extravagantes metodologias concluíram em estranhas versões do discorrer fotográfico. Uma das mais estendidas estabelecia a alternância entre uma fotografia documental versus uma fotografia autoral, como que reinstaurando uma dicotomia entre o restritivo e o expansivo, ou – se me permitem uma pequena transgressão filosófica – entre o estoico e o epicúrio. (Fontcuberta, 2014, p. 138)

Joan Fontcuberta considera que andares errantes de aplicações metodológicas geram problemas na compreensão dos atravessamentos fotográficos. Uma dessas extravagâncias é o rígido ordenamento restritivo de gênero do documental contra o autoral, como se o primeiro fosse restrito e sem flexibilidade e o segundo livre.

Neste sentido de discussão de gêneros e de narrativas ambientadas no Ártico, fruto de longas expedições em terras distantes, está também *Nannok of the North* (1922), o primeiro longa-metragem documentário. O documentário franco-estadunidense, de 79 minutos, foi dirigido por Robert Joseph Flaherty (1884-1951). O filme, que já tem mais de um centenário, é um exemplar de antropologia visual. Apresenta o que seria o cotidiano de Nanook (Allakariallak) e família, no Ártico canadense – em Hopewell Sound, na face Norte da Península de Ungava – realizando tarefas como caçando uma morsa, se alimentando, construindo um iglu, se

locomovendo de canoa ou de trenó, crianças brincando etc. A encenação ocorre pelo próprio povo local. O documentário cinematográfico, bem como a fotografia documental podem ser atravessados pelo autoral a depender do grau de liberdade que o autor/cineasta/fotógrafo assume para realizar o trabalho.

A primeira versão do filme queimou. Sobre isso, no prefácio, o diretor avaliou mudanças no roteiro: “Mas eu vi que se eu pegasse um único personagem e o fizesse tipificar os esquimós como eu os conhecia há tanto tempo e bem, os resultados valeriam a pena (...) Nanook, o esquimó gentil, corajoso e simples”²¹⁵ Flaherty, 1922).

Além disso, em um período de cinema-mudo, o filme se inicia com a legenda: “A esterilidade do solo e o rigor do clima, nenhuma outra raça poderia sobreviver; no entanto, aqui, totalmente dependentes da vida animal, que é sua única fonte de alimento, vivem as pessoas mais alegres do mundo – os destemidos, amáveis e despreocupados esquimós”²¹⁶ Flaherty, 1922). Para esta tese, o foco deste excerto está na dependência da vida animal para a sobrevivência, como fonte de alimento, em um ambiente marcado pela esterilidade do solo. Nanook é o Grande Caçador da tribo Itivimuit. Na mitologia inuíte, Nanuk, na língua Inuktitut, significa urso polar – era ele quem decidia quais caçadores mereciam êxito²¹⁷.

No entanto, a documentação do estilo de vida de comunidades tradicionais não é objeto de pesquisa desta tese. O assunto no qual versa esta pesquisa foca nas fotografias de mamíferos em situação de metamorfose *post mortem*. Fotografias em que defrontamos as caras (mesmo que descaradas). O que as imagens querem com isso? Ou o que queremos dessas imagens? Adentrando em exemplificações brasileiras, retoma-se, outra vez, a *O beijo e o porco* (Figura 46).

²¹⁵ Tradução nossa para: “*But I did see that if I were to take a single character and make him typify the Eskimos as I had known them so long and well, the results would be well worth while (...) Nanook, the kindly, brave, simple Eskimo*”. (Flaherty, 1922)

²¹⁶ Tradução nossa para: “*The sterility of the soil and the rigor of the climate no other race could survive; yet here, utterly depend upon animal life, wich is their sole source of food, live the most cheerful people in all the world – the fearless, lovable, happy-go-lucky Eskimo*”. (Flaherty, 1922)

²¹⁷ Disponível em: <<https://earth.google.com/web/@65.421505,-70.965421,125.78775421a,50000d,35y,0h,69.99996709t,0r/data=CjUSMxIqMzIxNTk1ZGMwMGY4MTFIN2I1NDIhN2JjNTZhOTU1NzkiD3dpbV9wb2xhcmJlYXJfMg>>. Acesso em: 27 ago. 2023.



Figura 46 - O beijo e o porco II
Fotografia retirada da rede social do autor, Marcos Alves,
presente na exposição *O beijo e o porco*, no Festival de Fotografia de Tiradentes, 2019²¹⁸.

O abate de porco dá-se para obtenção de gordura/manteiga e carne. Na fotografia, o animal está sendo esfolado, no gerúndio. As mãos firmes do senhor Antônio Simões Silva estão singrando a esbranquiçada gordura e avermelhada carne. A máscara do porco está sendo cortada com um formato que se assemelha a uma flor de lótus aberta. Na foto, coexistem o interior (cabeça) e o exterior (barriga e patas) do animal. Os dentes ainda permanecem. Rosely Nakagawa (1954), curadora da exposição *O beijo e o porco*, de Marcos Alves pondera sobre o que quer a imagem?

²¹⁸ Disponíveis também na rede social do autor: <www.instagram.com/p/CGODVCYnmqs/>. Para mais fotografias, ver o catálogo: <<https://livrosdefotografia.org/publicacao/25420/o-beijo-e-o-porco>>. Acesso em: 21 fev. 2023.

What do pictures want, o livro de W. J. T. Mitchell, apresenta uma imagem bizantina de Cristo cuja face foi desfigurada até o limite do irreconhecimento, pelos constantes beijos dados pelos seus devotos. Ele comenta como tratamos com a difícil questão dos desejos humanos e os desejos das imagens e como estas se relacionam. Aqui temos o ensaio de Marcos Alves. O que vemos nos atinge na alma, no corpo, na cultura, nos costumes. A imagem fotográfica nos atinge visualmente. O observador habituado com a ação cotidiana identificado à cultura compreende o fato e estranha a imagem. O observador habituado à imagem estranha a ação (...) Somos devoradores de imagens, imagens que devoram imagens, ou imagens que devoram homens, como descreve Norval Baitello em sua teoria da Iconofagia. O que desejam estas imagens do porco? O beijo? A punhalada? O fogo? (Nakagawa, 2019, grifo nosso)

Em intertexto com a imagem bizantina de Jesus Cristo, citada por Nakagawa a partir da obra de Mitchell, na imagem do porco de Alves, a face está também desfigurada até o limite do não reconhecimento. Nesta, não pelos beijos da devoção, mas uma deformação pelo ato de matar, cortar, desossar. É uma imagem que nos atinge. Atinge a alma, o corpo, a cultura, os costumes. É uma imagem fotográfica, intensamente, nos atingindo visualmente. Provoca estranhamentos, pela imagem ou pela ação. Provoca marcas. Sobre a miniatura bizantina do Século XI, Mitchell (2015, p. 179-180) aponta que “essa imagem deseja o corpo, sangue e espírito do espectador (...) A desfiguração da imagem não é uma profanação, mas um signo de devoção, um reposicionamento do corpo pintado no corpo do espectador”. Uma interpretação comparativa com a fotografia do porco sendo esfolado é mais literal, sem adentrar na questão do desejo da imagem, a fotografia mostra o corpo, o sangue e lida com o pensamento do espectador. Um signo de alimentação, sobrevivência. Um reposicionamento do corpo do porco, singrado pelo corpo do agricultor familiar.

No livro, Mitchell (2015) analisa diversas obras e as categoriza em relação ao desejo das imagens. Ele não analisa *O beijo do corpo*, mas sobre esta, pode-se interpretar que ela promove um desejo hipnótico e violento. Em uma metáfora com um ser metamorfoseado, um monstro com cabelo de serpentes e que transformava em pedra os que olhavam para o seu rosto, o autor denomina o Efeito Medusa: “desejo da pintura é trocar de lugar com o espectador, fixá-lo em seu lugar, paralisá-lo, tornando-o assim uma imagem para o olhar da pintura” (Mitchell, 2015, p. 174). Já a fotografia do porco (do urso ou as demais *post mortem*, especialmente as contrárias à acepção da candura) aterroriza pelo medo da troca de lugar com a imago, o encarar

a vulnerabilidade dos corpos e da vida, pela apunhalada.

A curadora da exposição, Rosely Nakagawa, convida o espectador a refletir sobre o que deseja a imagem do porco, se seria o beijo, a punhalada, e/ou o fogo. Para além da conexão com a imagem bizantina de Cristo, o beijo é algo que nos toca, que nos carimba pelo pressionar dos lábios. O beijo emana da boca, assim como os característicos e perturbadores sons do porco ao ser abatido. Uma fotografia que carimba o espectador e que, assim como o grito do porco, paralisa.

A respeito do famoso cartaz de recrutamento do exército dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), de James Montgomery Flagg (1877-1960), intitulado *Uncle Sam* (Tio Sam), de 1917, com os dizeres “Eu quero você”, Mitchell (2015, p. 174-175) pontua que a imagem “interpela o espectador verbalmente e tenta paralisá-lo com seu olhar penetrante e (seu elemento pictórico mais extraordinário)”. Ao contrário, nas fotografias de Henrik Saxgren do urso ou de Marcos Alves do porco, as imagens estão desfiguradas, sem olhar penetrante; o elemento pictórico mais extraordinário é o da desfiguração dos corpos. Sobre imagens, “elas apresentam não apenas uma superfície, mas uma *face* que encara o espectador” (Mitchell, 2015, p. 167). Este encarar é de grande evidência nas fotografias de *Ultima Thule* ou de *O beijo e o porco*. É o encarar a imago para não morrer de fome. Duplamente. O encarar de quem abate os animais e o encarar de quem olha as fotografias. Sobre a metamorfose, na acepção de (de)compor e (re)configurar, Goethe a traduz nos versos:

Nenhuma criatura pode se decompor em Nada!
 O Eterno agita-se em tudo,
 Conserva-te no Ser, feliz!
 O Ser é eterno; pois leis
 protegem o tesouro vivo
 com o qual o Todo se embeleza.
 (Goethe, *apud* Jaeger, 2009, p. 297)

O metamorfosear-se de animal para viver, (de)compondo e (re)configurando o próprio corpo, bem como corpos dos animais. O de/re/compor para criar o novo. A recomposição da carne enquanto alimento. O eterno agitando-se nessas metamorfoses para a manutenção da vida. Em Thule, o caçador que encara o urso e veste sua pele. No interior do Brasil, o agricultor que encara o beijo do porco e o transforma em comida e gordura. Imitações também no sentido de referências, visto que imagens de caçadas, eternizadas como pinturas rupestres, estão entre as mais

antigas produzidas pela humanidade.

A neurociência atual confirma que processamos experiências estéticas envolvendo conteúdo humano de uma forma diferente da forma como processamos experiências estéticas sem conteúdo humano. Além disso, nossa atração primária pela humanidade se estende a formas semelhantes a humanos (por exemplo, animais) e artefatos humanos (por exemplo, ferramentas comuns). (...) De acordo com estudos em neurociência, nossa leitura de experiências visuais ocorre em pelo menos duas camadas, mental e perceptiva. Os pesquisadores descrevem "fatores semânticos desempenhando papéis importantes na atribuição de preferências ao visualizar conteúdo humano". Em termos leigos, isso significa que quando ouvimos um mentor ou olhamos a um retrato, nossos cérebros priorizam a "informatividade mental" à estrutura composicional **à medida que nos associamos a um rosto, nos conectamos através dos olhos de alguém**, consideramos a linguagem corporal e ouvimos/percebemos mensagens. Através de uma mistura de assistir, emular e imaginar, estabelecemos uma confortável mudança de mente entre ver um retrato/tema (de fora para dentro) e nos visualizar em seu papel/mundo (de dentro para fora)²¹⁹. (Mord et al., 2018, p. 24-25, grifo nosso)

Interpretando as fotografias desta tese, a partir deste fragmento baseado na neurociência, a atração primária se estende ao retrato. O semblante ocupa-se do nosso olhar, como na iconografia desta tese que remete à vida: o livro de nascimento de um queridinho (Figura 9); a pintura de Narciso em metamorfose (Figura 2); o mosaico de uma máscara trágica de Pompeia (Figura 22); o bebê que nasceu empelicado (Figura 23); a estatueta de mulher do paleolítico (Figura 24); o anjo novo (Figura 31); o jovem caçador retratado na capa do livro *Ultima Thule* (Figura 32) ou o caçador se vestindo, lembrando um espantalho, mas sem rosto (Figura 45). Há ainda latências que visibilizaram, a fotografia ampliada (Figura 38) deu vida ao negativo descoberto após cem anos exposto (Figura 37); a descoberta da anotação no diário (Figura 39) deu nome a quem preparava a armadilha para peixes (Figura 40).

²¹⁹ Tradução nossa para: "*Current neuroscience confirms that we process aesthetic experiences involving human content in a fashion different from the way we process aesthetic experiences without human content. Furthermore, our primary attraction to humanness extends to human-like forms (e.g., animals) and human artifacts (e.g., common tools) (...) According to studies in neuroscience, our reading of visual experiences occurs in at least two layers, mental and perceptual. Researchers describe "semantic factors playing important roles in preference-ascription when viewing human content." In layman's terms this means that when we listen to a mentor or gaze at a portrait, our brains prioritize "mental informativeness" over compositional structure as we associate with a face, connect through someone's eyes, consider body language, and hear/perceive messages. Through a mix of watching, emulating, and imagining, we establish a comfortable mind shift between viewing a portrait/subject (outside to in) and envisioning ourselves in their role/world (inside out).*" (Mord et al., 2018, p. 24-25)

Em linha, seria uma percepção diferente da morte se não houvesse o retratado falecido e suas máscaras, suas imagos. Se fosse apenas o cenário, o caixão com flores, o véu de tule e as mãos do meu avô (Figura 1); o leito do desvanecimento, com as três pessoas que se despedem da garota, mas sem ela (Figura 3); os trajes e pertences do afogado em desespero, que – em vida – finge ser morte (Figura 4); o caixão da atriz, com o lençol, travesseiro, flores e ramos de trigo no cenário de um cômodo (Figura 5); as superfícies que sustentam as crianças (Figura 6, Figura 13, Figura 14) ou os animais falecidos (Figura 7, Figura 8); os trajes imperiais sem corpo, com um livro e almofadas (Figura 10); a cama com cortina e jogo de cama onde descansou pela última vez outro ex-Imperador (Figura 11); sem a visibilidade do coração (Figura 12); sem a forma do corpo da vítima plastificada de Covid-19 (Figura 17); sem as máscaras mortuárias do faraó (Figura 18), de homem e mulher tatuados e pintados () ou da Desconhecida com sorriso de Mona Lisa (Figura 21).

O mesmo vale não só para os retratos de humanos curados nesta tese, mas também para os retratos de animais, pela semelhança com o humano – imitação no sentido de referência. O belo gato na morte (Figura 7), o companheiro que se foi (Figura 8) ou a máscara da ovelha clonada (Figura 19). São animais. Mamíferos. Portanto, se assemelhando em certas medidas ao corpo humano. Retratados e com rosto. Há preferência por visualizar retratos, humanos e animais. A associação ao rosto, a conexão com os olhos, a linguagem corporal, tudo isso confere interesse na imagem. Ver um retrato tem relação com nossa visualização.

Também por essa associação humana, fotografias de animais em situação de metamorfose *post mortem* chocam. Por meio de cortes, desfigurações, extravasamento do que estava interno, elas escandalizam e assombam. Da deformação ao encarar o monstro, como a marca deixada em nosso olhar pelo porco esfolado (Figura 25, Figura 46); o pinguim sendo esfolado pelo cozinheiro (Figura 29); o urso polar sendo esfolado pelo caçador (Figura 44); o crânio do urso polar (Figura 26); a pele do urso polar (Figura 27); a presa do narval (Figura 28); ou os intestinos expostos que tornam irreconhecível a foca barbuda (Figura 30).

Por outro lado, nem todos os animais provocam tantos afetos ou familiaridades. O pássaro que jaz (Figura 15) ou o peixe (Figura 16) chocam menos, pela forma não semelhante ao humano. Também por isso é mais fácil não serem considerados retratos, mas natureza morta. Não nos vemos em um animal alado com penas ou marinho de escamas – os pontapés deste capítulo. Na Islândia, não tão distante da

Thule groenlandesa, jaz em terra preta seus corpos. Sua estrutura de peixe ainda é visível, seu interior segue encoberto pela escama. Ainda se veem as nadadeiras e o opérculo. A boca está aberta. O olho, sem brilho, encara o espectador. Mas, esse encarar seria mais perturbador se fosse outro animal, como um cão, um gato ou até animais selvagens com caras, rostos e globos oculares mais próximos aos humanos. Os animais nessa situação nos lembram da nossa própria vida e da efemeridade dela.

Nesta tese, em meio a todos estes corpos, estão interstícios com sua ausência. Imagens de paisagens sob a ideia de fronteiras, locais longínquos, como as da introdução do livro *Ultima Thule* com a rachadura no gelo e baía de icebergs (Figura 33); o epílogo do mesmo livro com uma lagoa de glacial, aluviais ou tempestade (Figura 34); um refúgio da vida selvagem no Ártico (Figura 35); o rio que cobreia a cordilheira Teton (Figura 36); navio aprisionado no mar (Figura 41); e paisagem de gelo (Figura 42).

Por todo este exposto, esta tese imita a elaboração metodológica de um dos grandes expoentes da cultura visual, William John Thomas Mitchell (1942), que considera as imagens como coisas vivas. Em *O que as imagens realmente querem?* (2015), ele – todo o tempo – indaga o que as imagens analisadas querem e o que elas pedem, faz perguntas e expõe possíveis respostas, hipóteses. Em alinhamento com os movimentos de zigue-zague desta tese está a imaginação sobre as imagens, a interpretação, muitas vezes em primeira pessoa, sobre a imagem, a cultura e a produção artística. Traçado que prosseguirá no próximo capítulo com mais metáforas, imagens latentes e a imago da tese, a exposição curada neste percurso.

4 IMAGOS: QUANDO AS MÁSCARAS CAEM E O CASULO SE ABRE

No repertório desta tese são expostos casulos imagéticos. Imagens envoltas por contextos sociais, históricos e estéticos. Costuradas por fios de textos, de conceitos, de ideias expressas. Um envoltório de palavras e de metáforas construídas por essas palavras. Para além do léxico da vida dos insetos, mas em sentido análogo à função, casulo também é o abrigo, a proteção, a casca. Sua etimologia vem da casula, da liturgia do paramento eclesiástico, comumente de seda, cujas cores variam conforme o rito, e que o sacerdote veste sobre a alva e a estola para celebrar missa²²⁰. Para abrigar as imagens – o âmago –, a tese precisa passar pelas suas fases, pelo seu desenvolvimento, sua fundamentação.

As imagens são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e à personalidade: **exibem corpos** físicos e virtuais; **falam conosco**, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou **silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem**. (Mitchell, 2015, p. 167, grifo nosso)

Como ao fazer marca com ferrete em pele/couro, nas imagens são deixados sinais visíveis, cicatrizes próprias à animação e à personalidade. Mitchell, em outras palavras, aponta que a imagem tem a marca da ação de dar alma, dar vida. E de dar também um caráter individual, de algo que é análogo a uma distinta personalidade humana. As imagens exibem corpos, corpos que estão nas fotografias ou na ordem do virtual. Conversam comigo, contigo e com as demais pessoas que cruzarem seu caminho. As imagens falam, literalmente – à letra – ou seja, expressamente ou também figurativamente – à figura – isto é, em sentido figurado, por meio de expressão simbólica. Contudo, não se limitam a estas formas de se expressar, visto que mansamente podem nos devolver o olhar através de uma profundidade não conectada pela linguagem, as vezes até se abstendo de falar. É a latência das imagens. Sua força. Esta forma latente ora está presente, mas invisível e inativa, ora visibiliza-se, ativa-se. Esta tese é ordenada também pela manifestação dessas imagens na minha trajetória, trazendo a primeira pessoa do autor não apenas como quem escreve a tese, mas assumindo e arriscando-me em subjetividades no meio acadêmico, alinhavando poéticas artísticas.

²²⁰ Definições do *Oxford Languages* (2022).

A literatura gera associações de palavras e imagens. Esta tese busca uma conexão não só do literal e figurativo pelo aspecto de conter textos e imagens – até porque tanto as imagens quanto os textos podem ser lidos de forma literal e figurativa –, mas impulsionando leituras figurativas por meio da estratégia narrativa desta tese, com forte apelo a uma cadência à deriva, ora ao sabor dos aspectos morfológicos ora dos semânticos, ora se atendo aos sociais da linguagem. E, quem sabe, uma hora, indo além da linguagem e atingindo a quinta-essência do olhar, devolvendo o olhar através dos silêncios.

As metáforas e as imagens latentes iniciam-se – como um ovo – no começo de tudo, com a fotografia *post mortem* da minha avó, em acepção cãndida, bem como acompanhada por outros retratados na mesma vertente do descansar em paz. Elas seguem em desenvolvimento – como uma larva – ao encontrar outros intertextos imagéticos e textuais com a temática morte e seu equilíbrio com a vida, em certos momentos pendendo mais ao polo da morte e em outros para o da vida. Conecta-se ainda com minha produção fotográfica acerca do tema. Expande-se – como um casulo – até o livro fotográfico *Ultima Thule* – responsável pelo meu interesse em cursar o doutorado em um programa de Arte e Cultura Visual –, objeto que abriga corpos que resultam do processo de metamorfose pela morte e interstícios das paisagens, além de diálogo com outros fotógrafos.

Esta é uma das (quase) infinitas formas de contar a história da fotografia *post mortem*. Uma forma que, especificamente, está alinhada a partir da minha própria história com este gênero fotográfico. A latência das imagens *post mortem* na minha vida, em processo de sair do sono, acordando. A fotografia *post mortem* na minha história é também uma forma de contar a história da fotografia *post mortem*. Iniciando com uma fotografia do meu álbum de família, da minha avó, para, posteriormente, se correlacionar a minha produção fotográfica, de animais metamorfoseados pela morte, encontrados em viagens a *thules*, relacionando ainda com o livro que amarra o cãndido e a metamorfose e foi o responsável pelo meu interesse em desenvolver uma pesquisa doutoral.

Também por esses motivos, culminam no Capítulo 4. Seu ponto mais alto, sua imago, se dá na forma de uma exposição, de um Atlas. A alma da tese, inclusive pela “analogia alma-borboleta e a passagem do símbolo à imagem” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 188). Ainda remetendo ao excerto anterior de Mitchell (2015, p. 167), são as imagens exibindo seus corpos na exposição, conversando com os

espectadores literalmente (pelo textual da tese), figurativamente (pelas metáforas e imagens latentes) e, quem sabe, para alguns, silenciosamente (não conectado pela linguagem). Este, o mais alto grau da restituição do olhar, não quando a imagem vale mais do que mil palavras, mas quando a imagem cala as palavras, seria a imagem que emudece mil palavras.

Apesar da fotografia ser uma arte visual, Georges Didi-Huberman (2002, p. 127) defende que: “Para abrir os olhos, é preciso saber fechá-los. O olho sempre aberto, é um olho seco. Para olhar melhor nos são necessárias – paradoxo da experiência – todas as nossas lágrimas”²²¹. Abrir e fechar. Ver e olhar. Estes são os verbos sobre os quais o historiador e crítico de arte se debruça neste trecho. O olho sempre aberto perde a sensibilidade, fica esgotado, ressequido. O olho que vê tudo, olha pouco.

Como escreveu Mia Couto (2003, p. 61) em um diálogo ficcional entre dois personagens: “Certas coisas vemos melhor é com os olhos fechados”. É preciso saber fechar os olhos para recuperar os eflúvios e afetos pelos quais os poetas podem refazer o mundo por imagens – aproximando a ideia de olho seco (de Didi-Huberman) com os eflúvios (de Manoel de Barros). É uma definição similar à de Mirzoeff (2016) que ver é a operação física-biológica. Já o olhar percebe, sente, pleiteia uma subjetividade, é autônomo e afetuoso.

É uma tese inserida na Linha A do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, como já explicitado desde a Introdução. Contudo, carrega consigo elementos de poéticas artísticas e processos de criação, o que fica explícito não só no capítulo final, mas ao incluir como fonte meu próprio trabalho artístico, além de experimentar articulações entre teorias, narrativas e linguagens na produção de poéticas artísticas – o foco da Linha B. Abastece-se também de óticas de processos de mediação em arte e cultura visual ao focar a própria prática educativa/pedagógica pela qual optou-se por elaborar esta pesquisa – próprio à Linha C. É um traçado imaginário, alegoricamente costurado com fios de seda, como o casulo de insetos, buscando ser uma tese resistente (fundamentada), e macia (com sutilezas na linguagem).

As sutilezas da língua buscam construir a coesão da tese, em compor e

²²¹ Tradução nossa para: “*Pour ouvrir les yeux, il faut savoir les fermer. L’œil toujours ouvert est un œil sec. Pour bien regarder, il nous faut – paradoxe d’expérience – toutes nos larmes*”. (Didi-Huberman, 2002, p. 127)

decompor os aspectos morfológicos e semânticos das palavras para criar uma estratégia narrativa criativa e poética. Até porque a língua é uma estrutura mental e social. “A linguagem, escrita ou falada, está impregnada de valores simbólicos: imagens, ideias, emoções, sonoridades, grafismos etc” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 619).

Para tanto, figuras de linguagem são bem-vindas. A antítese da morte e da vida ou da morte cândida e dos corpos em metamorfose. Anáforas, repetições para dar cadência em frases. Metáforas, como muito já abordado. Elipses, omitindo termos, as vezes até o sujeito, para trazer uma riqueza na construção dos parágrafos. Personificações, humanizando seres, dando voz a fotografias. Metonímias, trocando um termo por outro, especialmente ao remeter a obras ou autores. Utiliza-se ainda de recursos literários. A paráfrase é um recurso para autores fazerem referência a outro texto, como no trecho bíblico, “No começo era o Verbo”, que Manoel de Barros (2010, p. 301) alterou a palavra começo para descomeço e elaborou:

No descomeço era o verbo.
 Só depois é que veio o delírio do verbo.
 O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
 criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
 A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
 para cor, mas para som.
 Então se a criança muda a função de um verbo, ele
 delira.
 E pois.
 Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
 nascimentos —
 O verbo tem que pegar delírio.

O *descomeço* mais famoso em língua portuguesa. Muitos declamarão trecho do poema apenas ao escutar a palavra descomeço, sozinha. O prefixo *des* pode indicar negação. Assim, para o autor, no contrário do começo era a palavra. Depois veio sua confusão. Um delírio em sentido positivo²²². Um profundo entusiasmo das palavras pode ocorrer no começo das nossas vidas, é a experiência sensível em relação ao som, à ação, às imagens, de misturar sentidos e poeticamente escutar a cor dos passarinhos em vez de escutar seu canto ou ver suas cores. Poesia é fazer nascimentos e para fazê-la é preciso que as palavras delirem.

²²² Em *Retrato do artista quando coisa*, Manoel de Barros (2010) reflete: “poema é um lugar onde a gente pode afirmar que o delírio é uma sensatez”.

Esta tese lida com *descomeços*. Com a morte no sentido de contrário do começo, o fim da vida. Lida também com delírios das palavras. Fundamenta-se de poesias, de fazer nascimentos. Seu brilho e toque únicos são constituídos pela criatividade. Busca silêncios e palavras pela poesia, que é a arte de compor versos, de gerar associações harmoniosas de palavras, ritmos e imagens, um poder criativo que desperta emoção e apreciação estética; a criação, a obra poética, do latim *poësis* e do grego *poíēsis*²²³. A poética é a “análise das propriedades de um objeto dado, como se possuísse alma” (Mitchell, 2015, p. 185) e distingue-se da retórica “o estudo da comunicação e seus significados”. Imagens que possuem almas. Esta é uma tese que preza pelas poéticas, pelos *descomeços* e pelas *despalavras*:

Hoje eu atingi o reino das **imagens**, o reino da
despalavra.
(...)
Daqui vem que os **poetas** devem aumentar o mundo
com as suas **metáforas**.
Que os poetas podem ser pré-coisas, pré-**vermes**,
podem ser pré-musgos.
Daqui vem que os poetas podem compreender
o mundo sem conceitos.
Que **os poetas podem refazer o mundo por imagens**,
por eflúvios, por afeto.
(Barros, 2010, p. 383, grifo nosso)

O neologismo *despalavra*, criado e eternizado pelo poeta, Manoel de Barros, que revela que sua meta é elevar-se ao reino das imagens, à negação das palavras. Explora o domínio das imagens ao ampliar a percepção de mundo pelas metáforas. Defende o fazer-poético de refazer o mundo por imagens, por fluxos, por afetos.

Esta tese promove uma conexão entre a Língua Portuguesa e a Linguagem das Artes. Buscando não ser apenas uma tese no campo das artes escrita em português, mas uma conexão mais profunda. Buscando, a partir destas linguagens, formas de (re)significação de realidades, de expressão de subjetividades, de exploração de práticas de linguagens artísticas e linguísticas, verbais e visuais para defender e confrontar proposições. Uma poética das imagens, em todos estes casos, registradas e inseridas neste trabalho também a partir de fotografias de acervos e usos múltiplos.

²²³ Definições do *Oxford Languages* (2022).

Polissêmica, a fotografia serve a múltiplos usos, permitindo a construção de todo tipo de sentidos. Ao trabalhar com acervos, é comum nos defrontarmos com várias destas vertentes se articulando entre elas, **criando labirintos instigantes de significantes**. Esta polissemia é interessante para pensar recortes curatoriais que cruzem fronteiras entre algumas modalidades. Entre os fatores a ser levados em conta está que, dentro desta gama imensa de possibilidades, não há uma hierarquia a ser estabelecida entre uma fotografia mais “nobre” em detrimento de outra. Todo e qualquer canal em que esteja uma imagem pode levar à reflexão, à sensibilização, ao conhecimento. (Chiodetto, 2013, p. 21, grifo nosso)

Ao trabalhar com acervos, no plural – como ocorre nesta tese – defrontamos várias vertentes fotográficas. O curador e jornalista prossegue afirmando que articulando tais fotografias criam-se emaranhados de caminhos estimulantes e com revelações interessantes. Eder Chiodetto também vê que este exercício quebra hierarquias. No caso desta tese, colocamos lado a lado fotografias familiares, históricas, documentais, de museus e galerias de arte, de imprensa, entre outras. O objetivo final é que elas levem à reflexão, sensibilização e conhecimento. Elaborando mais a concepção de casulos imagéticos, no Capítulo 1, criam-se alusões da fotografia como o casulo de momentos. Protegendo sombras familiares e amorosas. Recordam uma pessoa querida. Respeitam a hora. Partem da minha história pessoal.

Minha avó ficou protegida pela fotografia de seu funeral, um de seus únicos retratos (Figura 1); A imaginação de Salvador Dali protegida pela pintura da *Metamorfose de Narciso* (Figura 2). Entre diversas outras fotografias que protegeram ideias, manifestações artísticas, ocasiões e histórias. Um desvanecimento acontecendo, em curso, como um desbotamento da vida (Figura 3); Um (im)possível e (in)imaginável autorretrato de um afogado (ex)clamando reconhecimento enquanto desenvolvedor de método fotográfico (Figura 4); Uma atriz, dentro de caixão, encenando seu sono eterno (Figura 5); O *post mortem* de uma criança, como forma dos parentes encararem o luto (Figura 6). O imaculado descansa em paz não só de humanos, mas também de animais. Retrato de gato belo na morte (Figura 7); De tutor ao lado de seu falecido cão (Figura 8); Um livro que protege as lembranças do nascimento de um queridinho (Figura 9).

O último retrato de personalidades. O cartão *cabinet* com fotografia mortuária de Dom Pedro II, com vestes imperiais e outros simbolismos (Figura 10); Pintura mortuária de Dom Pedro I em seu leito de morte (Figura 11); O embalsamado, mas metamorfoseado coração de Dom Pedro I, protegido por uma solução aquosa e um

recipiente de vidro (Figura 12). Recortes históricos de falecimentos de pessoas de grande reconhecimento, ocorridos durante a elaboração desta tese, que causaram grande comoção social e cujas fotografias repercutiram pela imprensa nacional e internacional. E histórias envolvendo fotografias *post mortem* de personalidades, como Jô Soares, Maradona, Pelé, Príncipe Albert, Rainha Victoria e Rainha Elizabeth II; em diálogo com a contemporaneidade.

Ao final do capítulo, findando um aforismo do *post mortem* cândido, um ponto de inversão, do imaculado aos indícios do corpo em metamorfose *post mortem*. Meninas vestidas com tule, mas sem esconder sinais de doença (Figura 13) e desfiguração severa (Figura 14). Indícios da metamorfose em meio ao desafio de paralisar o tempo.

O poema, *Porque eu não pude parar para a Morte*, de Emily Dickinson abriga uma composição sobre a chegada da morte, gerada com associações de palavras, ritmos e imagens. Associei também com a história do falecimento de minha avó materna, encontrei conexões de palavras e imagens entre o poema e a fotografia. Manoel de Barros em *Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho* e em *Com os loucos de água e estandarte* fez poesia com insetos, ovos e silêncios. Augusto dos Anjos compôs *Versos Íntimos*, associando à imagem de um enterro assistido por ninguém, entre palavras com sentidos opostos, beijos e véspera de escarro. Emílio de Menezes e sua *Marcha Fúnebre* retratou uma cova revolvida e vazia e uma inconsolada imagem do adeus. Manuel Bandeira e sua *Consoada* expôs suas dúvidas de quando a indesejada das gentes chegar. Thomas Babington e seu *Horatius* ateu-se sobre a chegada da morte a todos, cedo ou tarde.

No capítulo 2, máscaras e caras desmascaradas de humanos e animais. Fotografia de minha autoria, dípticos de peixe fora d'água e aves, jazendo em terra preta (Figura 15, Figura 16); Vítima da Covid-19, com corpo envolto em plástico, para proteger os que seguem em vida, jazendo no leito de um hospital (Figura 17). A feição protegida por máscaras mortuárias, como a dourada do faraó Tutancâmon (Figura 18); Em gesso da ovelha Dolly (Figura 19); Pintada com cores, reproduzindo as pinturas corporais e tatuagens (); Com quase uma infinidade de cópias, de moça desconhecida, com sorriso enigmático, supostamente encontrada no Rio Senna (Figura 21).

Encaram-se máscaras. Uma teatral, em um painel de mosaico (Figura 22), encontrada em uma casa que tem o nome de um ser mitológico, meio animal, meio

humano, que ficou protegida por cinzas vulcânicas; Um *postpartum* de um recém-nascido ainda empelcado (Figura 23), protegido pelo âmnio/pelica; O renascimento da estatueta paleolítica da Vênus de Willendorf (Figura 24), protegida por dezenas de milhares de anos pela terra e pelas cinzas.

Todo este deslocamento para, enfim, encarar máscaras monstruosas, animais descarados, com contextualizações prévias sobre o impacto que elas nos causam. Os grunhidos que não foram suficientes para proteger o porco (Figura 25). Algumas imagens do livro *Ultima Thule*, protegidas pelo fotógrafo Henrik Saxgren; Um abominável crânio de urso polar (Figura 26), desprotegido, sem sua alva pele, de branco apenas os pontiagudos dentes, já esfolado, o resto é a carne do seu interior; A pele de um urso polar (Figura 27), que jaz estendida, sobre a neve; A presa de um narval (Figura 28), sustentada pelo pouco que resta da carcaça do animal, quase fincada no gelo.

Remete a outras viagens a outras thules e à necessidade de encarar o animal virando alimento. Cozinheiro esfolando pinguim (Figura 29) em uma das primeiras expedições à Antártica. Retorna à Thule fotografada por Saxgren, como a foca barbuda (Figura 30), cujo corpo está praticamente irreconhecível, sendo vistos apenas os órgãos internos, nada do seu corpo exterior. O *Angelus Novus* de Paul Klee (Figura 31), que encara fixamente e queria acordar os mortos e juntar seus fragmentos.

Clarice Lispector, por sua vez, protegeu no papel seus pensamentos íntimos sobre o viver e os deu vida longa ao publicar *Água Viva*; a preservação e o estranhamento de sua vida por meio de metáforas com insetos. O poema *A Carolina* é uma preservação da vida da esposa de Machado de Assis. Ou o oposto, do mesmo autor, do verme roendo as frias carnes do cadáver de Brás Cubas em suas memórias póstumas. Imagens latentes de *Thule* nos versos de Johann Wolfgang von Goethe, Edgar Allan Poe e Charlotte Brontë.

Até deslocar-se ao Capítulo 3, de imagens, corpos, paisagens, imitações, imaginações e interpretações autorais. Kafka e seu Samsa despertando de sonhos intranquilos, entre metáforas e metamorfoses em um inseto. Na capa de *Ultima Thule* (Figura 32), o retrato de um jovem caçador, vestido com calça de pelo de urso e roupas manufaturadas, pouco se vê da foca que ele caçou; A elaborada cadência narrativa que introduz o livro (Figura 33), do rasgo no gelo que, silenciosamente, nos devolve o olhar ou do contrastante díptico de paisagens da baía de icebergs, que joga com o claro e o escuro, até o baque do encarar a cara desfigurada do urso polar e seus

reconhecíveis dentes. E o oposto, o andamento do fim do livro, que abriga paisagens, sem corpos, sem carnes, apenas elementos naturais, com glaciares, aluviais e tempestades (Figura 34).

Abriga o inspiracional. O *Refúgio da vida selvagem no Ártico* (Figura 35), fotografado por Sebastião Salgado, uma reimaginação de *Tetons e o Rio Snake* (Figura 36) de Ansel Adams; faz menção ainda ao fotógrafo Araquém Alcântara, do livro fotográfico *best-seller* brasileiro.

Leva ao ápice da ideia da latência e suas poéticas. O abrigo no gelo, o negativo descoberto um centenário após ser exposto (Figura 37) e que foi ampliado (Figura 38), mostrando expedição à Antártica em meio a icebergs; Anotação em diário (Figura 39), que foi reconhecida em fotografia (Figura 40); Fotografia diurna e noturna de navio preso no gelo (Figura 41); Referência a esta temática na pintura, como o mar de gelo que aprisiona navio, de Caspar David Friedrich (Figura 43); Díptico de paisagem na Thule Groenlandesa (Figura 42).

Humanos vestidos de animais como estratégia de sobrevivência. Caçador abrigado com calça de pele de urso polar e as mãos que esfolam outro urso, este já ficando descarado (Figura 44); Um caçador vestindo as roupas pesadas que o abrigam do frio (Figura 45); Encerrando com a fotografia do *beijo e o porco*, da pele que abriga a carne e gordura do já singrado animal (Figura 46).

Até culminar neste Capítulo 4, cujo espírito é a curadoria de imagens, encapsulada em blocos, organizada principalmente por contrastes e similaridades, teóricos ou visuais e, sempre, imagéticos. Uma forma autoral de (re)cortar e (re)contar a história da fotografia *post mortem*. Em consonância com a Introdução, é também o autorreferencial da tese, mais uma forma de demonstrar as costuras traçadas no desenvolvimento desta pesquisa.

Para chegar na imago, a larva sai da pupa. Na última fase da metamorfose, a lagarta rompe o casulo, libertando as asas. Sem o envoltório que acobertava o inseto, agora é possível ver sua cabeça e todas as suas demais estruturas. A máscara de seda cai. Sua imagem, sua forma de inseto adulto, é vista. É um movimento de expansão do corpo. Um “aspecto do simbolismo da borboleta se fundamenta nas suas metamorfoses: a crisálida é o ovo que contém a potencialidade do ser; a borboleta que sai dele é um símbolo de ressurreição. É ainda, se se preferir, a saída do túmulo” (Chevalier; Gheerbrant, 2021, p. 187).

Entomologicamente, a imago é a fase adulta, o estágio reprodutor do inseto. Faz referência ao ciclo da reprodução. É um produzir de novo. Um dar origem, perpetuar-se pela geração. Na fase da imago, a estrutura dos insetos já está pronta para procriar. Aqui, reproduz um Atlas. Imita uma exposição. Etimologicamente, também está ligada à palavra imago, é o copiar ou reproduzir a imagem de alguma coisa. *Imitāre* liga-se à *imago*, à imagem, à forma visível de alguma coisa, um objeto visível ou a representação visual de alguma coisa²²⁴, como uma fotografia. Em meio a metáforas e imagens latentes, após os ovos eclodirem, as máscaras caírem, os casulos se abrirem e, enfim, a imago bate as asas. Atinge-se o reino das visualidades; nesta tese, com seu ápice – após toda a fundamentação exposta – em uma exposição com recortes da minha história pessoal com a fotografia *post mortem*, em diálogo com outros acervos.

²²⁴ Definições do *Oxford Languages* (2023).

4.1 ATLAS DO POST MORTEM CÂNDIDO



A morte gentilmente parou nos retratos da minha avó, Maria Cândida de Souza Muniz (1919-1972), e da atriz, Sarah Bernhardt (1844-1923). Cerca de 130 anos separam as duas fotografias, unidas pela representação do descansar em paz. A candura das flores, do tule e de outros tecidos equilibram a imagem do caixão. Buscam conversar com a beleza do estar em sua hora para amenizar a dor da perda.

Descansou, dizem!

Uma é a foto, feita por fotógrafo desconhecido, de uma atriz mundialmente famosa que costumava dormir em um caixão, uma teatralização. A outra é do Estúdio Foto Elite, de Itumbiara (GO), encomendada pelos familiares para que Maria Cândida tivesse vida longa, mais longa que seus 53 anos, idade em que faleceu de enfarte.

Minha avó faleceu, mas sua imagem continua viva. Saiu da escuridão de uma caixa de sapatos para se eternizar também nesta tese. É a introdução de uma forma de recontar a história da fotografia *post mortem* a partir do meu próprio olhar.



Indo, no gerúndio. O momento em que se está partindo, retratado em duas marcantes fotografias grafadas nos livros de história da fotografia. Do Século XIX à eternidade dos livros.

Outras semelhanças criam diálogos entre elas. No extracampo, aproximam-se pela encenação: os retratados não estavam em seu leito de morte. No enquadramento, aproximam-se pela similaridade na posição dos corpos, com as costas encostadas e lençóis sobre os corpos.

Contrastam-se pela presença e pela ausência. O fotógrafo, Henry Peach Robinson (1830-1901), encenou como se a garota estivesse desvanecendo, como no título da fotografia, *Fading away*, entretanto acolhida pelos familiares. Hippolyte Bayard (1801-1887) exibiu a solidão, um autorretrato como se estivesse afogado em desespero; na cena, apenas o próprio e o olhar do espectador invadindo o momento. A própria materialidade fotográfica está gasta, desbotada, desvanecendo.

Bayard lamenta estar desaparecendo da história. É como nos *Versos Íntimos* (2012) de Augusto dos Anjos (1884-1914), ninguém assistiu ao enterro, somente a ingratidão esteve presente, a companheira inseparável, um homem que precisa se acostumar à lama, já foi reconhecido – recebeu o beijo, amigo – agora, sobra apenas o escarro, a mão que um dia afagou, apedreja.



Desde sempre. A pintura e a fotografia mortuária estão presentes desde o início da chegada dos portugueses. Nos idos do Brasil Império, Dom Pedro I (1798-1834) foi eternizado em seu leito de morte em uma pintura de José Primavera (1793-1846), que foi litografada. Adormecido, em seu sono eterno, deitado em sua cama, com os lençóis ainda sobre o corpo e o travesseiro sob a cabeça. Um grande crucifixo jaz em seu peito.

Peito este que foi embalsamado e reside em recipiente de vidro em uma capela em Portugal. Aberto ao público. Para todos verem o coração.

Seu filho, Dom Pedro II (1825-1891), um entusiasta da fotografia, contou com uma no seu leito de morte. Félix Nadar (1820-1910) o fotografou em Paris, em trajes imperiais, com as mãos cruzadas sobre o corpo, a cabeça sustentada por um livro e por um travesseiro com terra brasileira. Simbolismos dos seus desejos em vida.



Protegendo a sombra de crianças para não obscurecer a memória. A sombra que vive nas fotografias, para se ter mais tempo com as memórias de quem viveu tão pouco. São familiares e amorosas. Não versam sobre a morte, é sobre se fazer viva a presença. Estar presente.

Dois daguerreótipos da década de 1850. De arquivo pessoal, familiar, mas que com o correr dos séculos passaram a figurar também em livros e em museu.

Uma das crianças tem marcas no rosto e nos braços, talvez da própria doença que tirou sua vida. Mesmo assim, ambos os retratos simulam candura, independentemente da *Indesejada das gentes* ter chegado dura ou caroável e cada coisa está em seu lugar, como termina o poema *Consoada* (2020), de Manuel Bandeira (1886-1968).

Simulam o sono, mas eterno. Corpo deitado. Mãos no ventre. Cabelo penteado. Com seu melhor vestido. O caixão e a cama estão forrados de tecido. O aconchego para tornar mais tolerável a dor dos que ficam. É mais que a boa morte, é a paz eterna.



O adeus de companheiros. Animais de estimação em situação *post mortem* são retratados na fotografia desde muito cedo. Em 1846, o senhor Amos R. Monroe, com a mão sobre o peito, eternizou-se junto a seu cão recém-falecido. Pippo, o belo gato morto também foi fotografado em estúdio, em 1915.

Composição fotográfica e posição do corpo semelhante ao último retrato de humanos. Deitados, como se dormissem. Animais que ganharam nome, afeto e posição de destaque na vida de seus tutores. A fotografia, como rito de despedida para os que ficam se conectarem com os que foram, não vale apenas para humanos.

4.2 ATLAS DE MÁSCARAS



Do ouro ao coronavírus. De 1300 a.C. a 2020 d.C. Do Vale dos Reis a um hospital. Da máscara mortuária ao período em que máscaras cobrindo o nariz e a boca protegeram vidas.

Contrastes de dois retratos de corpos embalsamados. Da múmia do faraó, a máscara de ouro e pedras preciosas mais famosa da Humanidade e da múmia anônima envolta em camadas de plástico e bálsamo de desinfetante.

Conforme crenças ritualísticas, a reluzente máscara de Tutancâmon o guiaria à eternidade. Já a vítima da pandemia mundial da Covid-19 sequer pôde contar com ritos mortuários para evitar a disseminação do vírus.

Um apresenta uma máscara para realçar, reluzir. O outro está mascarado, descaracterizado de feições. Um é eterno e estica o tempo. O outro é perecível e lembra da brevidade da vida.



Do paleolítico ao clone. A figura esculpida em calcário associada à fertilidade, lado a lado da ovelha criada através de clonagem e que foi copiada com uma máscara. Cerca de 30 mil anos separam estas criações humanas, símbolos de reprodução, um pela via natural e outro pela artificial.

A Vênus de Willendorf é uma das figuras humanas mais conhecidas da pré-história. A estatueta ficou adormecida por milhares de anos, até ser descoberta da terra em 1908.

A ovelha Dolly é o mamífero clonado mais famoso da história, o primeiro. O avanço científico que foi parar em museu. Em 2003, foi taxidermizada, seu rosto foi moldado, preenchido com gesso e feita uma máscara mortuária.



Da serenidade ao choque. Um Atlas pode reunir mapas de diferentes localidades e colocá-los a uma distância de poucas páginas. Uma exposição tem o mesmo poder e unir objetos geográfica e temporalmente tão distantes, como as máscaras mortuárias de mulher da Cultura Tashtyk e da Desconhecida do Sena.

Serenas, como se o fim fosse pacífico. Cujos olhos estão delicadamente fechados e a boca lança um enigmático sorriso. A máscara branca adornada com véu de tule preto, fotografada por Man Ray (1890-1976) para um romance de Louis Aragon (1897-1982). E a branca com espirais vermelhas, de mulher da congelante Sibéria, reproduzindo suas pinturas ou tatuagens. Na mesma página.

25 séculos que causaram marcas na máscara mortuária do homem Tashtyk, rachando o gesso, deixando a mostra seus dentes, seu crânio e seu cabelo. Devastando sua máscara, que deveria mascarar a morte. Devastada também estava a feição da criança retratada em 1862. Nem as flores, nem o vestido delicado, nem o aconchego do leito de morte conseguiram afastar o choque da sua imagem.



Da vida, o aperto. As figuras que parafraseiam Clarice Lispector (1920-1977), em *Água Viva* (1998), que relembram os desconfortos da vida, os apertos, o ter sono e não poder dormir.

Noah nasceu. Libertou-se da compressão do ventre, e foi fotografado por Jana Brasil ainda na bolsa d'água. Sob o signo da boa sorte.

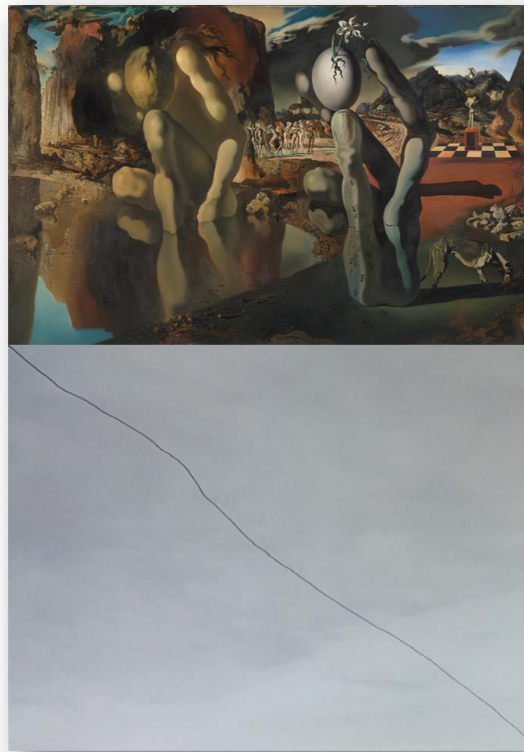
O mosaico de máscara trágica da Casa do Fauno teve outra sorte, a de ser preservada, mesmo após a erupção do Vesúvio sobre Pompeia. Ficou empelcada, protegida. Até renascer das cinzas.

Externalizam o que está interno – figurativa e literalmente.

Mascarados: a máscara larvária, vinda do teatro; e a máscara amniótica, vinda do útero.

À imagem e semelhança. Um do outro e com a literatura. E com a vida!

4.3 ATLAS DE PAISAGENS



A quebra. O ovo quebrando na *Metamorfose de Narciso* (1937) de Salvador Dalí (1904-1989). O gelo quebrando na fotografia (2016) de Henrik Saxgren (1953).

A ruptura provocada pelo surrealismo, enquanto uma vanguarda artística. A ruptura do ovo para o nascer da flor. Vida e morte coexistindo na obra.

A ruptura no livro fotográfico *Ultima Thule*, das paisagens ermas aos corpos revirados, em situação de metamorfose pela morte. A imagem fronteira, que separa a candura do choque, que antevê a morte frontal, em sustentação da vida.

E as diferenças entre a rachadura em um pequeno elemento da imagem e a rachadura que corta a imagem inteira, a profusão e o vazio, as cores e a monocromia.

As paisagens em situação de metamorfose. As vidas que se quebram para sustentar as vidas que permanecem. As quebras que levam ao novo.

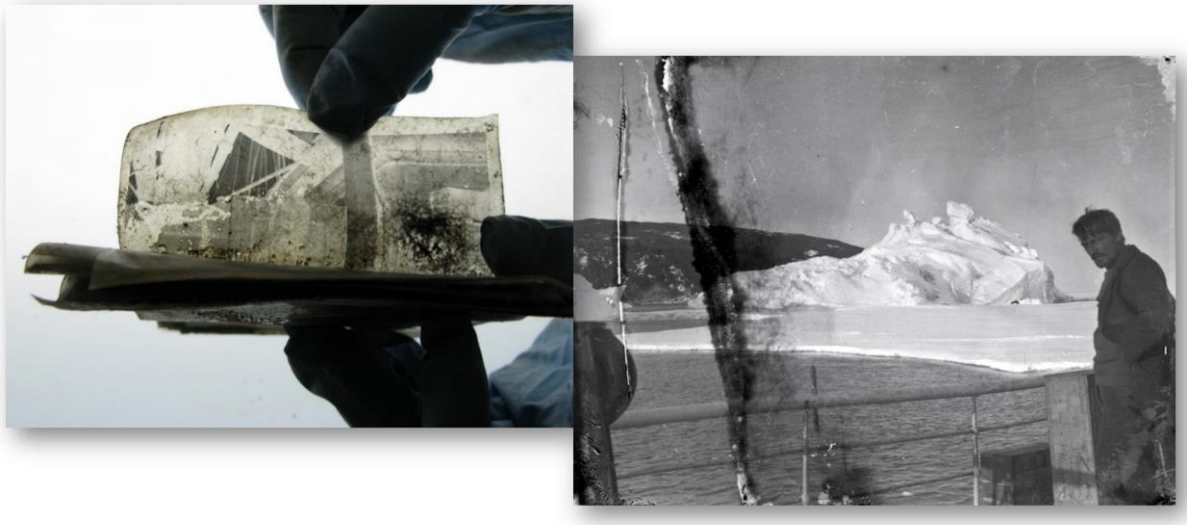


O imaginário da expedição rumo aos 90°S, que marcou exploradores e fotógrafos às fronteiras do mundo. O continente descoberto pela câmera embala a imaginação dos que se lançam a congelantes paisagens, nos (con)finos do mundo

A fotografia como protagonista. Fotos que contam histórias, alimentam com imagens o que era só imaginação e as cristalizam no imaginário.

O díptico de Henrik Saxgren na Baía Baffin, na Thule Groenlandesa, posto em conversação com fotografias de Frank Hurley (1885-1962), do navio *Endurance* (1915) aprisionado no gelo. Gelo que também testou – e venceu – a resistência do navio esmagado pelo *Mar de gelo* (1824), pintado por Caspar David Friedrich (1774-1840).

Do Antártico ao Ártico, estão enigmas a serem desvendados pela curadoria ao colocar lado a lado imagens que, até então, estavam separadas por polos, mares e século.



A latência da improvável imagem que resistiu por um centenário sob o gelo. A história do negativo que foi revelado e ampliado cem anos após ser exposto. A reviravolta de ter seu sono eterno interrompido para se tornar visível. Ressuscitou.

O filme, incrivelmente, não foi velado. Ao se descobrir do gelo, descobriu-se fotografia da lendária expedição de Shackleton, entre 1914 e 1917, à Antártica.

Caído seu véu, desvelou-se um retrato do chefe-cientista no deque do navio, com uma geleira ao fundo. A jornada, não mais encoberta, do negativo de nitrato de celulose e da expedição.



A inspiração de fotografias e de expedições. O eco das paisagens imaginadas ressoando em fotografias. A imitação, não no sentido depreciativo, mas no inspiracional.

Pondo lado a lado *Tetons e o Rio Snake* (1942) de Ansel Adams e *Refúgio Nacional da Vida Selvagem no Ártico* (2009) de Sebastião Salgado, a imaginação nos leva a intertextualidades fotográficas. Uma paráfrase pela linguagem visual.

A forte relação estabelecida pelas produções, os diálogos existentes, mesmo que sejam fotografias separadas por 67 anos, de paisagens milhares de quilômetros distantes. Uma recriação que retoma o original.

A repetição do preto e branco. Do sentido de leitura, que percorre os mesmos elementos, começando pelas irradiantes nuvens, passando pelas montanhas e descendo pelos rios. Fotografias de paisagem, de naturezas cândidas em lugares remotos.

Um fotógrafo que se inspirou no outro. Uma imagem que insiste na outra.

4.4 ATLAS DE CORPOS EM METAMORFOSE



Despedaçado. O díptico que corta a imagem em duas, despedaça o peixe. Fotografado pela autora (Marina Muniz Mendes), o animal jazia não mais no mar, mas nas areias negras de uma praia. Na Islândia, que já representou uma Thule distante para além da imaginação geográfica.

Sua boca está dilatada, como se buscasse água. Seu olho ressequido. Não serviu de alimento para humanos, mas sorrateiramente está servindo outros minúsculos seres. E talvez até aves maiores.



Depenado. O pássaro que poderia bicar o peixe também jaz na mesma areia da praia preta. Só sobraram as penas. O restante do corpo já havia desaparecido antes de ser fotografado pela autora (Marina Muniz Mendes). Pode ter sido despedaçado por um animal.

Não se sabe sua história. Sua vida foi-se com seu corpo. E, com isso, a vida de outros insiste em vir. O fim de uns e a permanência de tantos. A duras penas.



Desentranhados, mas sequer são vistas as vísceras. Da ave emaranhou-se uma planta. E o que resta da carcaça do narval segue emaranhada em sua presa.

Fotografada pela autora (Marina Muniz Mendes), em areia negra, está a ave. Ela permanece com seu bico e com suas asas. Apesar disso, é difícil imaginar a posição do corpo e se perderam pedaços. Dada a abstração da imagem, é preciso considerável esforço imaginativo para desembolar o corpóreo e reimaginá-lo enquanto ave.

Fotografada por Henrik Saxgren, em branquíssimo gelo, está o que resta da baleia. Seu espiralado e alongado canino resiste. Quase fincado no solo, como um estandarte. É a marca do animal, agora, cadavérico. Não apenas figurativamente, como a etimologia de cadáver de baleia – *nāhvalr*, do nórdico antigo – por sua cor marmorizada. Mas nesta fotografia, também literalmente um cadáver.



Descarados estão o urso fotografado por Henrik Saxgren e o porco por Marcos Alves. Retratos sem caras. *Magnus esfolando o urso polar* (2016) e *O beijo e o porco* (2019) revelam o pós-abate.

Não lidam com as memórias, com o afeto. Apesar disso, lidam com corpos, com o que teve vida e, por isso, chocam. Da deformação ao encarar o monstro para obter carne, gordura e pele.

É sobre a sobrevivência de quem corta a carne. E o abate de quem está sendo cortado.

As mãos de povos tradicionais singrando a carne. A ação do corte em curso, congelada na fotografia. Ultrapassou a pele. Metamorfoseou o corpo. Externalizou o que era interno - o que estava protegido pela peliça e, em breve, protegerá a vida dos que seguem vivos.



Efolados também estão o porco fotografado por Marcos Alves e o urso por Henrik Saxgren. Jazem no solo. Não sob as lamúrias de um descanse em paz. Jazem imóveis, mortos. Não mais animais, não mais animados. Jazem como carne. Ainda não em pedaços. Ainda unida pelas juntas e ossos. Ainda revelando traços de sua feição de porco e de urso.

Unem a Serra da Canastra e o Ártico. O Brasil e a Groelândia. Thules onde é preciso encarar animais, encarar o abate, encarar o corte, encarar o esfolar. E os fotógrafos também encaram tudo isso para que nós, leitores das imagens, os encaremos.



Plásticos. A plasticidade da foca barbuda, fotografada por Henrik Saxgren, e do *Angelus Novus*, pintado por Paul Klee (1879-1940).

A revelação do interior. Do que está revirado. Do irreconhecível corpo, já bastante metamorfoseado. O vermelho da carne e os tubos do intestino é o pouco que se pode reconhecer. Deformada, a foca mudou de forma de modo irreversível. Uma incógnita carnal, metamorfoseada, clama por legenda, por uma voz para ser reconhecida.

O anjo em contato com o mundo exterior. Dada voz por Walter Benjamin (1892-1940), como se quisesse se afastar de algo que encara fixamente. Olhos escancarados. Asas abertas para todo o sempre. O anjo que queria acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas que não consegue. Foi arrebatado para o futuro, para o progresso.

Se a foca pudesse, talvez, quisesse também acordar os mortos e juntar os fragmentos.



Remotos. Em Thules antiárticas ou árticas, a adaptação é um imperativo. Para enganar a morte, que está sempre prestes a pará-los, é preciso encarar a crueldade. A crueldade do clima. A crueldade da sobrevivência. A crueldade do aniquiliar para não ser aniquilado, como em face do austral pinguim, dos submersos peixes ou do boreal urso polar.

Como eternizado, em palavras, por Henrik Saxgren, a dança à beira da aniquilação, onde a morte está próxima, os heróis são feitos. Expedições a regiões remotas, fotografadas e cujas histórias, vivas no imaginário, dão vida-longa ao conceito de Thule nos séculos XX e XXI.



Do verso, à capa. Retrato de Ilannguaq se revirando, no gerúndio, para vestir o pesado casaco. E de Qumangaapik, a capa do livro *Ultima Thule*. Ambos fotografados em 2015 por Henrik Saxgren, na face Norte da Groelândia. Um com o rosto encoberto. Já o rosto do outro dá a cara do livro.

Jovens caçadores, cujas calças são de pele de urso polar. Vestem-se do maior carnívoro terrestre para suportar o frio. Desde sempre, reconfiguram sua própria imagem ao trajar a grossa e cândida pele do animal.

Na cândida paisagem. Cândida pela imensidão branca. Nada cândida na luta pela sobrevivência, onde comida e gordura não existem em supermercado, onde roupas não estão em loja. Precisam suas próprias sombras proteger.

A quebra da serenidade das paisagens, o choque. Em lugares remotos, é preciso encarar os animais, lidar com a plasticidade dos corpos, esfolar, descarar, desentranhar, despedaçar, depenar e o que mais for preciso para se manter vivo.

A morte que nem sempre gentilmente está nos retratos. O adeus a muitos. O verso e o reverso. O aperto da vida.

O poder de criar imagens na cabeça das pessoas, as vezes muito maiores do que as imagens que estão marcadas no papel fotográfico, como percebe Henrik Saxgren. Nesta exposição, que coloca imagens do fotógrafo lado a lado de outras tão distantes temporal ou geograficamente, que vai da máscara de ouro ao coronavírus, do

paleolítico ao clone. Puxado pela linha da subjetividade, do aitoral, incluindo fotografias realizadas pela autora (Marina Muniz Mendes) e de arquivo pessoal, familiar.

Tudo isso fala sobre a latência no imaginário. Sobre inspirações. Imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese, as fases da metamorfose foram consideradas como categorias de análise. Os vocábulos ovo, larva, casulo e imago foram responsáveis por embalar o desenvolvimento da pesquisa. Deram a cor das interpretações de fotografias *post mortem*, a cor do trabalho curatorial, manifestando-se por meio de metáforas ao investigar a construção de sentido das visualidades e das imagens, inclusive as latentes. Um modo de revigorar o campo das imagens, que alimenta de imagens outras imagens, mesmo as lidas a partir de textos. E, assim, reconfiguram-se.

Por analogia, fazendo uso da licença-poética das metamorfoses dos insetos, do ciclo da vida, as considerações desta tese seriam seu fim, sua morte. E o são, em certos sentidos. Mas não em todos. Aqui, mais uma vez, se assume o peso do termo *post mortem*, visto que as considerações versam sobre o prolongamento da própria tese para além do seu fim. Como na vertente das fotografias mortuárias que buscam a vida.

Para além da vida humana ou dos insetos, essa analogia leva em consideração o ciclo da tese. A passagem do símbolo à imagem, em que a conclusão da tese pode ser vista como a expressão de sua reencarnação. A leitura da tese por outros atores da comunicação científica – sejam os da disseminação científica (especialistas) ou da popularização científica (inserção de outros da sociedade) dá vida longa às pesquisas sobre as temáticas, bem como alimenta a própria ciência.

É preciso tempo para lidar com os saltos de crescimento de uma pesquisa. O ciclo de vida completo de um inseto pode ser de alguns poucos dias, outros são de alguns poucos anos e alguns outros de poucas décadas. Cada um com seu tempo de vida e de determinado tempo em cada ciclo. O ciclo desta tese foi de quatro anos, tempo necessário para amadurecer a ideia inicial do projeto de pesquisa, para pesquisar, para refletir sobre teorias, para imergir em imagens, para tomar decisões quanto à forma e conteúdo, para escrever. As imagens podem muito, mesmo dentro do campo científico! Esta é a grande consideração desta tese.

Uma pesquisa com imagens pode se expandir rumo à expressão artística de quem escreve. Pode tratar da arte artisticamente, mesmo que nas arenas científicas, especialmente estando inserida em um Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, em uma Faculdade de Artes Visuais. Um artista se expressa

artisticamente, prioritariamente. Considerando o *ethos* científico, uma pesquisa em artes que se constrói a partir de palavras, imagens e suas sutilezas – a matéria-prima da tríade que forma esta grande área de conhecimento, Linguística, Letras e Artes – e as usa não apenas pela função de comunicação instrumental, mas também pelo potencial de expressão artística, pode ser também proveitosa por exemplificar uma abordagem menos usual de pesquisas. Do mesmo modo, isso pode favorecer a popularização científica.

Este é também um posicionamento em relação às imagens. Para muito além de dispor a iconografia da tese da maneira habitual, com imagens subjugadas ao texto, esta tese (re)hierarquiza a relação imagem-texto. Afinal, assim como as palavras, as imagens podem muito. É justo tratá-las pela potência que oferecem e trazê-las ao protagonismo sempre que puderem mais que as palavras. É a partir desta ideia que o desenvolvimento da tese está embalado. Para tanto, considera-se como pertinente a escolha desta tese de afrouxar a rigidez do formato e da escrita padrão acadêmica, acertada a busca por uma escrita original e criativa no campo científico, a aspiração e inspiração ensaística desta tese.

Sobre a temática do retrato, as considerações orbitam ao redor da relação profunda que temos com o corpo a partir das representações *post mortem*. Quanto à linha de força dos corpos que jazem em situação de metamorfose pós-abate, dos animais que nos chocam, isso trata da sobrevivência. Encarar estas máscaras monstruosas pela necessidade de se alimentar e de se aquecer para prosseguir com o ciclo da vida. O querer viver.

Neste querer viver, as paisagens aparecem como segundo plano no contexto de sobrevivência. Porém, quando em primeiro plano, as fotografias de paisagens tratam da ausência dos corpos ou, ao menos, da ausência de seu protagonismo. Prioritariamente trazem o onde. As thules, locais ermos e extremos, são apresentadas ao mundo a partir das expedições fotográficas.

Por outro lado, quanto às imagens póstumas ou encenadas como póstumas, especialmente as de cunho familiar, há uma relação do material com a morte, pois a desmaterialização do corpo é motivo de luto. Assim, as fotografias preservam um fragmento de existência. Fragmento este que é mais que material, que nutre uma memória. Daí emerge a fotografia post mortem de cunho familiar, que contém a ambivalência da relação de quem se ama com sua ausência, mas a apazigua por este objeto-memória.

Tudo isso trata do amor! Com a finalização da tese, com sua completude, conclui-se que ela não lidou apenas com a morte, mas versou sobre o amor. O amor à vida. O amor às pessoas. Os corpos que se vão, e o amor que ainda permanece. Quem fica não sabe o que fazer com este amor. Aliás, é também um luto ser tirado desse amor. Ele só vai. Não mais volta. Um amor que não pode mais ser recíproco. Não há a confirmação que chegou à pessoa amada. É como uma carta em uma garrafa jogada ao mar em uma thule distante, sem qualquer confirmação de recebimento.

É uma reconfirmação da justificativa social desta tese: não podemos ignorar a morte, sob o risco disso nos fazer menos vivos, disso nos tornar ociosos. E as imagens participam do preenchimento desse vazio. Para tanto, um olhar sensível, poético e com amor é bem-vindo. Uma dedicação ao encarar os rostos dos que se foram, conhecidos ou não, familiares ou distantes. Honrá-los com uma escrita que demanda atenção, que não é burocrática. Uma escrita que ecoa uma visita a um museu ou a uma galeria de arte, cuidadosa e imaginativa.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Araquém. **Uma longa jornada**. [s.l: s.n.] Revista Fotografe.

ALCÂNTARA, Araquém. **Profissão de fé**. c2021. Disponível em: <<https://araquemalcantara.com/profissao-de-fe/>>. Acesso em: 29 maio. 2022.

ALEXANDER, Caroline. **Endurance: a lendária expedição de Shackleton à Antártida**. Tradução de Sergio Flaksman. 2ª edição ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

ANJOS, Augusto Dos. **Eu e outras poesias**. 2ª edição ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.

ANTARCTIC HERITAGE TRUST. **Frozen in Time: Scott's Antarctic Legacy**. 2023. Disponível em: <<https://nzaht.org/frozen-in-time/>>. Acesso em: 6 mar. 2023.

ASSIS, Machado De. **Relíquias de Casa Velha**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1906. Disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4776>>. Acesso em: 3 set. 2021.

ASSIS, Machado De. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. [s.l.] : Nova Aguilar, 1994.

BANDEIRA, Manuel. **Poesia completa e prosa seleta: Manuel Bandeira**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2020.

BARROS, Manoel De. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o Conceito de História (1940)**. In: **Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Mi viaje a Italia em Pentecostés de 1912 (Anotaciones 1906-1932)**. In: **Walter Benjamin. Escritos autobiográficos**. Madrid: Alianza, 1996.

BERNHARDT, Sarah. **Memories of my life: being my personal, professional, and social recollections as woman and artist**. New York: D. Appleton and Company, 1907. Disponível em: <<http://archive.org/details/memoriesofmylife00bern>>. Acesso em: 24 jul. 2023.

BRANCO, Sérgio. Revista Fotografe. **Carta ao leitor**, [s. l.], n. 288, p. 3, 2020.

BURNS, Stanley. **Sleeping beauty: memorial photography in America**. First edition ed. Altadena, CEstados Unidos: Twelvetrees Press, 1990.

CAPINERA, John L. **Encyclopedia of Entomology**. Gainesville FL, Estados Unidos: Springer Science & Business Media, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª edição ed. São Paulo: Ediouro, 2002.

CAVALLARI, Guilherme. **Transpatagônia. Pumas não Comem Ciclistas**. 1ª edição ed. [s.l.] : Kalapalo, 2015.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Vera da Costa E Silva et al. 35ª edição ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

CHIODETTO, Eder. **Curadoria em fotografia: da pesquisa à exposição**. São Paulo: Prata Design, 2013. Disponível em: <<https://fotoeditorial.com/produto/curadoria-em-fotografia-da-pesquisa-a-exposicao/>>. Acesso em: 24 set. 2022.

COUTO, Mia. **Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CRIVELLARO, Débora. Tese analisa sexualidade e afeto entre a camada popular de Pompéia. **Revista Fapesp**, [s. l.], n. 86, 2003. Disponível em: <<https://revistapesquisa.fapesp.br/tese-analisa-sexualidade-e-afeto-entre-a-camada-popular-de-pompeia/>>. Acesso em: 29 jul. 2021.

Death Mask. 2021. Disponível em: <<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.+archaeological+artifacts/3513549?lng=pt>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

Dicionário Michaelis. [s.l.] : Melhoramentos Ltda, 2023. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 17 fev. 2024.

DICKINSON, Emily. **Because I could not stop for Death (479)**. text/html. 1890. Disponível em: <<https://www.poetryfoundation.org/poems/47652/because-i-could-not-stop-for-death-479>>. Acesso em: 14 mar. 2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ninfa moderna: essai sur le drape tombé**. Paris: Éditions Gallimard, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou a Gaia Ciência Inquieta**. Rio de Janeiro: Imago, 2013.

DOMÍNGUEZ, Nuño. **Sonda revela o mundo mais distante e antigo do Sistema Solar**. 2020. Disponível em: <<https://brasil.elpais.com/ciencia/2020-02-14/sonda-revela-o-mundo-mais-distante-e-antigo-do-sistema-solar.html>>. Acesso em: 11 out. 2021.

DRIEUX, Christiane. **Les Inughuit, chasseurs de narvals. Évolution et adaptations des savoirs et savoir-faire dans un environnement en changement**. 2019. École Pratique des Hautes Études, Paris, 2019. Disponível em: <https://theses.hal.science/tel-02796560/file/2019PSLEP024_archivage.pdf>

EDINGER, Claudio. **História da fotografia autoral e a pintura moderna**. Santo André: Ipsis, 2019.

Encyclopedia Britannica. [s.l.: s.n.]. Disponível em: <<https://www.britannica.com/>>. Acesso em: 17 fev. 2024.

EWER, Gary. **The daguerreotype: an archive of source texts, graphics, and ephemera**. 2023. Disponível em: <http://www.daguerreotypearchive.org/texts/S8430001_BARRETT_LETTER_1843-12-07.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2023.

FLORES, Guilherme Gontijo. A arte poética de Horácio: uma nova tradução poética. **Em tese**, Tradução e edição. [s. l.], v. 25, Tradução e edição, p. 234–268, 2019.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. 1ª edição ed. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

Funerary golden mask of King Tutankhamun. 2023. Disponível em: <<https://egyptianmuseumcairo.eg/emc/artefacts/mask-of-tutankhamun/>>. Acesso em: 25 jul. 2023.

GRANGE, Jeremy. Resusci Anne and l'Inconnue: the Mona Lisa of the Seine. **BBC News**, [s. l.], 2013. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/magazine-24534069>>. Acesso em: 26 jul. 2023.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Editora Sextante, 2012.

HANNAVY, John. **Encyclopedia of nineteenth-century photography**. New York: Taylor & Francis Group, 2008.

HUXLEY, Leonard; SCOTT, Robert Falcon. **Scott's Last Expedition**. London: Smith, Elder & Co, 1913. v. I: Being the Journals of Captain R.F. Scott, R.N., C.V.O Disponível em: <<https://www.americanas.com.br/produto/1600521838>>. Acesso em: 14 ago. 2022.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. Tradução de Marcelo Backes. Edição comentada ed. Porto Alegre: L&PM, 2010. Disponível em: <<https://www.papelariablau.com.br/a-metamorfose>>. Acesso em: 30 mar. 2022.

KOURY, Mauro Guilherme. **Uma fotografia desbotada: atitudes e rituais do luto e o objeto fotográfico**. 2ª ed. João Pessoa: Edições do Grem, 2017.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISSOVSKY, Maurício. O tempo e a originalidade da fotografia moderna. Em: **Tempo dos tempos**. [s.l.] : Jorge Zahar Editor, 2003.

MACAULAY, Thomas Babbington. **Lays of Ancient Rome**. Champaign, Estados Unidos: Project Gutenberg, 1997.

MATTISON, Ben. **The social construction of the American Daguerreotype Portrait**. 2023. Disponível em: <<http://www.americandaguerreotypes.com>>. Acesso em: 16 jan. 2023.

MELO, Patrícia. **Ladrão de cadáveres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MENDES, Marina Muniz. Antes, agora e projeções futuras: narrativa crítica de redesenho metodológico de pesquisa. **Anais do XXIX Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Dispersões**, [s. l.], p. 1365–1377, 2020.

MENDES, Marina Muniz. Do ovo à imago: metáforas a partir do Estado da Arte. Em: **Múltiplos olhares sobre a pesquisa com imagens**. 2. ed. Goiânia: Cegraf UFG, 2022. a. p. 13–34.

MENDES, Marina Muniz. Aqui jaz: o aforismo do post mortem cândido. **Arte(s), memórias e universo visual: miradas e investigações**, [s. l.], v. 2, n. 1, p. 9–20, 2022. b.

MENDES, Marina Muniz; JESUS, Samuel José Gilbert De. O último retrato: recortes históricos e estéticos da fotografia mortuária. Em: **62ª Jornada da Associação Brasileira de Críticos de Arte, 2021, on-line. Crítica de arte diante das críticas atuais**. 1. ed. São Paulo: ABCA Edições, 2021. p. 178–185.

MENEZES, Emílio De. **Poemas da Morte**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1980. Disponível em: <www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/0006-02017.html>. Acesso em: 28 mar. 2020.

MIRZOEFF, Nicholas. O direito a olhar. **ETD - Educação Temática Digital**, [s. l.], v. 18, n. 4, p. 745–768, 2016.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem? Em: **Pensar a Imagem**. Autêntica: ALLOA (org.), 2015. p. 165–190.

MORD, Jack et al. **Beyond the Dark Veil: Post Mortem & Mourning Photography from the Thanatos Archive**. 5th. ed. San Francisco: Last Gasp, 2018.

NABUCO, Joaquim. D. Pedro II. **Jornal do Brazil**, Rio de Janeiro, 1891. a. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_01&pagfis=1140>

NABUCO, Joaquim. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 1891. b. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_01&pagfis=1140>. Acesso em: 10 jan. 2021.

NAKAGAWA, Rosely. **O que quer a imagem?** [s.l.: s.n.]

NANCY, Jean-Luc. **The ground of the image**. New York: Fordham University Press, 2005. Disponível em: <https://www.academia.edu/15223212/THE_GROUND_OF_THE_IMAGE_JEAN_LUC_NANCY>. Acesso em: 1 nov. 2020.

NATURHISTORISCHES MUSEUM WIEN. **Venus of Willendorf**. 2012. Disponível em: <https://www.nhm-wien.ac.at/presse/top10/venus_of_willendorf>. Acesso em: 23 mar. 2021.

Oxford Languages. [s.l.] : Oxford University Press, 2022.

PALIN, Michael. **Pole To Pole**. UK ed. edição ed. [s.l.] : Weidenfeld & Nicolson, 2010.

PIGAFETTA, Antonio. **Journal of Magellan's Voyage**. França, 1522. Disponível em: <<https://www.wdl.org/pt/item/3082/>>. Acesso em: 30 jul. 2021.

RUBY, Jay. **Secure the shadow: death and photography in America**. Cambridge, Estados Unidos: MIT Press, 1995.

SALGADO, Sebastião. **Genesis**. 1ª edição ed. Alemanha: Taschen, 2020.

SALGADO, Sebastião. **texts**. [s.d.]. Disponível em: <<http://henriksaxgren.com/texts/>>. Acesso em: 28 maio. 2022.

SALLOT, Anne-Gaëlle. **The drowned muse: the unknown woman of the Seine's survival from nineteenth-century modernity to the present**. Oxford: Oxford University Press, 2015.

SAXGREN, Henrik. **Última Thule**. 1ª edição ed. Berlin: Hatje Cantz, 2018.

SAXGREN, Henrik. **Henrik Saxgren: an intimate space**. [s.l.: s.n.] vídeo. Disponível em: <<https://channel.louisiana.dk/video/henrik-saxgren-an-intimate-space>>. Acesso em: 28 maio. 2022.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. 1ª edição ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2020.

TATE. **'Metamorphosis of Narcissus', Salvador Dalí, 1937**. 2023. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-metamorphosis-of-narcissus-t02343>>. Acesso em: 7 fev. 2023.

TOKARCZUK, Olga. **Sobre os ossos dos mortos**. Tradução de Olga Baginska-Shinzato. 1ª edição ed. [s.l.] : Todavia, 2019.

TRUST, Antarctic Heritage; LEVICK, George Murray. **Levick's Notebook**. Christchurch, Nova Zelândia. Disponível em: <<https://nzah.org/wp-content/uploads/2019/03/levicks-notebook5786ad2dd55713.16312417-1.pdf>>

URICH, F. Clive; EMMEL, Thomas C. Life histories of Neotropical butterflies from Trinidad, 5. *Dynastor darius darius* (Lepidoptera: Nymphalidae: Brassolinae). **Tropical lepidoptera**, [s. l.], v. 2, n. 2, 1991.

VASQUEZ, Pedro Karp. **A fotografia no Império**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

WARBURG, Aby. **Atlas Mnemosyne**. Madrid: Akal, 2010.

WILKINSON, Philip. **O livro da mitologia**. Tradução de Bruno Alexander. 1ª edição ed. [s.l.] : Globo Livros, 2018.

YATRA, Jhulana (Ybotira). Dicionário Tupi-Guarani / Português. [s. l.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.academia.edu/42639210/Dicion%C3%A1rio_Tupi_Guarani_Portugu%C3%AAs_Dicion%C3%A1rio_Tupi_Guarani_Portugu%C3%AAs>. Acesso em: 1 fev. 2023.

NANOOK OF THE NORTH. Direção: [s.l: s.n.] Disponível em: <<https://www.criterion.com/films/574-nanook-of-the-north>>. Acesso em: 26 jun. 2022.

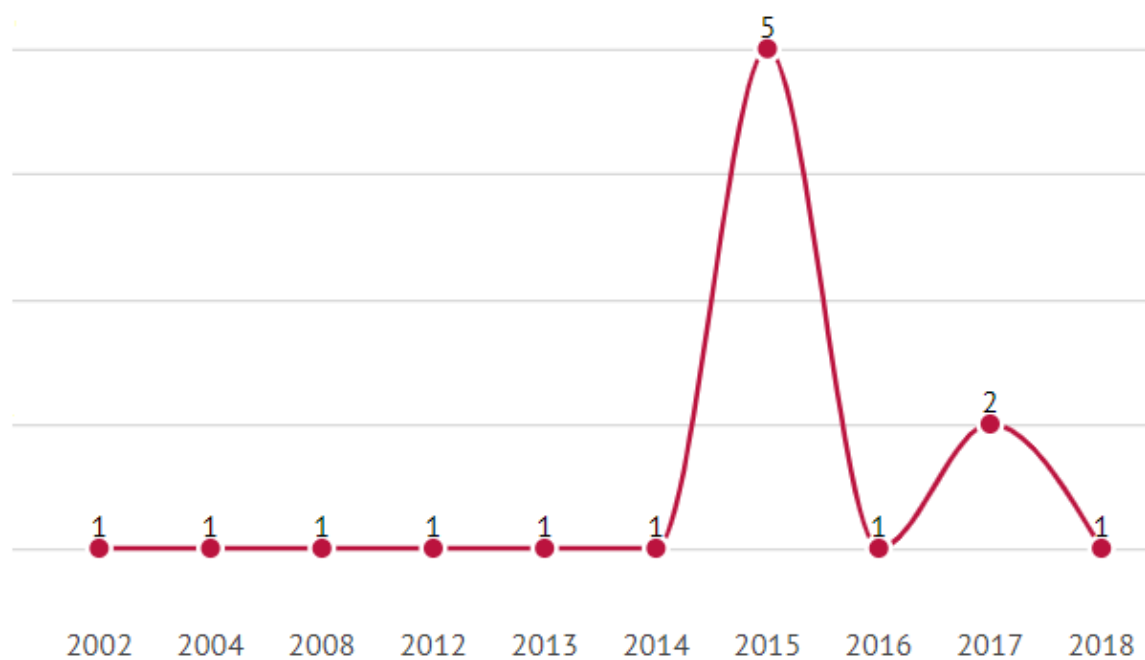
APÊNDICES

APÊNDICE A - Dados da amostra de teses e dissertações correlatas da área de Artes

Ano	Tipo	Universidade	Título	Autor
2002	Mestrado	UFF	Réquiem - Estética da Morte (Memorial)	Marcelo José Frazão Izaquiel
2004	Mestrado	UnB	Sentir na fotografia. Um estudo sobre os modos do sensível na imagem fotográfica	Ana Valecia Ribeiro
2008	Mestrado	UFG	Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920-1960)	Déborah Rodrigues Borges
2012	Mestrado	UFU	O sorriso da caveira: genealogia de uma representação da morte nas artes visuais	Arley Gomes Leite
2013	Mestrado	UFRJ	Post mortem fotográfico: confrontos entre ver o morto e a morte na origem da fotografia	Marcia Carnaval de Oliveira
2014	Mestrado	USP	Vi da morte vida: criações ficciográficas	Mônica Cristina Junqueira Berto
2015	Doutorado	UFMG	O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem	Carolina Junqueira dos Santos
2015	Doutorado	UFRJ	A infinita finitude: estudo da matéria e de seu tempo desde a dobra entre a vida e a morte	José Alejandro López Pérez
2015	Mestrado	UFRGS	Tanatografias da aids nas artes visuais: o corpo enfermo diante da morte e da fotografia	Ricardo Henrique Ayres Alves

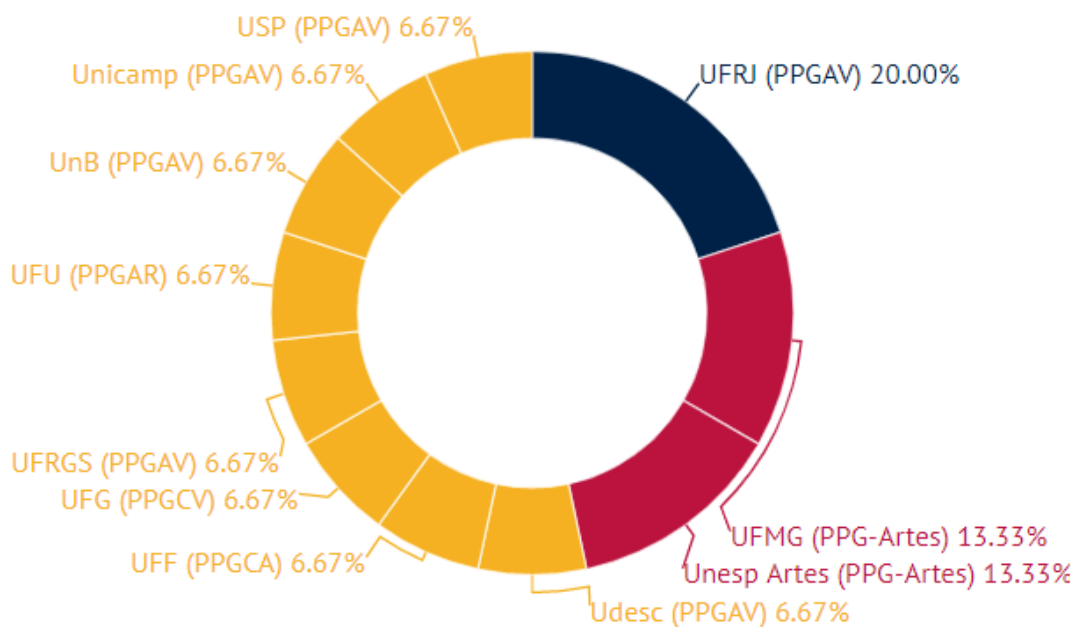
2015	Mestrado	Unesp	Do bagaço da pintura às pictocartografias	Rogério Rauber
2015	Mestrado	UFMG	Seres morrentes. Poética audiovisual da decomposição	Maria Alejandra Espinosa Moreno
2016	Mestrado	UFRJ	Finitude do corpo > Finitude da Imagem	Francisco Fernandes
2017	Doutorado	Udesc	A presença de imagens de anjos na arte contemporânea	Fernanda Maria Trentini Carneiro
2017	Mestrado	Unesp	Reminiscências: fotografia, identidade, memória e morte	Maíra Imenes Ishida
2018	Mestrado	Unicamp	Representação da morte na arte contemporânea: um olhar para os retratos como vanitas	Thiago Fernandes Ribeiro

Fonte: Elaborada pela autora, com base em Capes (2020).

APÊNDICE B - Ano de defesa das teses e dissertações correlatas da área de Artes

Fonte: Elaborada pela autora, com base em Capes (2020).

APÊNDICE C – Universidades e programas de pós-graduação das teses e dissertações correlatas da área de Artes



Fonte: Elaborada pela autora, com base em Capes (2020).

APÊNDICE E – Nuvem de palavras a partir das referências bibliográficas das teses e dissertações correlatas da área de Artes



Fonte: Elaborada pela autora, com base em Capes (2020).

APÊNDICE F – Diário digital da autora, escrito durante o primeiro ano de doutorado**03 set. 2019**

À deriva. Após a calmaria da aprovação, a sensação é de sentir os ventos e as correntes. As leituras batem com força, desestabilizando as sustentações. Nuvens encobrem o que era conhecido. E lampejos cintilam as possibilidades. Este diário será relevante para traçar rotas, mesmo que novas. Rumando ao feito de sensificar a jornada!

04 set. 2019

(O) muito me interessa! E a imensidão rodeia. Já não me reconheço no caminho tracejado. Suspeito, até que nunca tenha me identificado nele, apenas repetido manuais. Recalculando a rota...

09 set. 2019

A orientação, agora, é com bússola. O primeiro momento de instrução reconfigurou as sensações. O tempo presente também é de ação: clarear o rumo e (re)estudar as rotas.

P.S. Em meio à ansiedade de abrir as velas, mas forcejando o cuidado de respeitar o prazo necessário para um bom planejamento.

23 set. 2019

18 de novembro! Apeguei-me a esta data na esperança de ser o deadline para diminuir minhas inquietudes. O plano - de forma individualizada - será discutido daqui dois meses. Enquanto setembro e outubro não passam, seguirei adentrando nas problematizações e bibliografias. Acompanhada da vastidão e do agito das ondas, luto contra a pressa. Momento é de organizar a embarcação e discutir coletivamente.

30 set. 2019

Um foco luminoso sinaliza o que ocorre após no espaço e no tempo, repositando e reconfigurando a perspectiva planejada; mas, se distanciando da linearidade e provocando derivas. E, apesar das (novas) perturbações provocadas, - no momento - não sinto ser o rumo que seguirei. De qualquer forma, passei a enxergar este farol e me interessa observá-lo um pouco mais.

17 out. 2019

Era para ser outro dia. Mas, aconteceu ontem.

Poupei este diário de minhas profundas inquietações, enquanto deixava à mostra apenas a superfície. Ao passo que aguardava o tal 18 de novembro, confabulava sobre decomposições e despontamentos no tema que rege(ria) esta jornada. Outro projeto foi gerado, eu vi potência, solidez. De repente e despretensiosamente – antes mesmo que eu compartilhasse com precisão as inseguranças – muito se esvaiu. Um comentário *en passant* na aula inverteu as posições e antes do A virar B, o projeto inicial voltou a me acender. Nisso, também me lembrei que:

- Eu vim para as artes pelo canto da liberdade!

28 out. 2019

Neste mundaréu ao meu redor, virei esponja. Absorvi até me encharcar. Todavia – aos poucos – estou decidindo o que vale a pena embeber e o que não devo sorver. Caso contrário, o chafurdar está no porvir.

7 nov. 2019

Há quanto tempo não escrevia em primeira pessoa. Não me lembro da última vez que assumi textualmente estar falando sobre e para mim mesma. Eliminando as redes sociais, claro. Deve ter sido nas cartinhas do ensino médio. Aliás, ainda guardo várias delas.

Ainda mais nova, tive um diário. Lembro bem da capa de ursinhos, do cadeado em forma de coração e até de alguns acontecimentos que revelei ali. Devo ter escrito por menos de um ano.

Apesar disso, escrevo muito. Diariamente meus dedos teclam uma batelada de notas retorno, releases, matérias e por aí vai. Tudo impessoalmente, assumindo o ponto de vista da Instituição.

No divã epistemológico eu optaria por discorrer sobre outros temas. Este não me inquieta. Não sinto – pelo menos ainda – a necessidade de me expor ainda mais intensamente na redação da tese. Tampouco anseio aprofundar nas autobiografias alheias.

Voltando à infância, confesso que eu preferia escrever resumos das histórias

que lia. Enxergo potência criativa além do eu. Mesmo assim, neste diário virtual, me levei a ofuscar a terceira pessoa e a objetividade. Ah... e que exercício estimulante. O influxo de sair da zona de conforto atrai!

25 nov. 2019

Das folhas de papel para o digital.

Iniciei o doutorado com objetivo de mudar também minha forma de estudar. Este diário digital para uma disciplina de metodologias de pesquisa conversa muito sobre isso. É preciso (re)pensar sobre métodos de estudo, conhecer novas possibilidades e avaliar o que tem ou não funcionado. Aliás, essa última questão é bastante pessoal.

Está sendo desafiador preferir as versões digitais dos textos e fazer a leitura a partir de uma tela; combinado com resumos ou fichamentos. Assim, todo material fica salvo no computador (olá backups). Gasto muito tempo para fazer isso. Porém, visualizo que com a facilidade de identificação e recuperação dos materiais, quando minha pesquisa estiver de vento em popa, esta opção trará bons frutos.

As folhas seguem presentes, não serão abandonadas. Estão para tomar notas durante a aula e presentes nas ocasiões em que não há textos digitais. Estarão também em diversas outras situações como em livros fotográficos ou livros que falem forte para mim e para a pesquisa. A materialidade segue com grande valor.

05 dez. 2019

Sem perceber, regressei ao ponto de partida deste semanário digital. As jornadas neste mundão de águas fizeram-se presentes na iconografia. Precisei de três meses para enxergar que a navegação presente nos relatos iniciais não era apenas perfumaria. Fui a 90°S e a 77°N em busca de corpos e paisagens em expedições fotográficas. E voltei! Vi embarcações e diários no caminho da tese, e não apenas na forma de analogias, mas como conteúdo expresso da pesquisa.

Devagar eu fui longe. E (fascinada) voltei!

18 dez. 2019

Repeteco!

Sem perceber, regressei ao ponto de partida deste semanário digital. As jornadas relatadas em diários fizeram-se presentes no contexto das iconografias.

Precisei de quase quatro meses para enxergar que este exercício de escrita não era apenas perfumaria. Fui a 90°S para encontrar os diários de Amundsen, Scott e Shackleton. Bem como descobrir 22 negativos de Hurley, cujo material fotográfico hibernou por uma centena de anos em um bloco de gelo. Nos 77°N, abeirando Saxgren, colidi com outros diários de Amundsen. Todos estes foram em busca de corpos e paisagens em expedições. E voltei!

Singrando (e fascinada), estou assumindo diários no caminho da tese.

28 dez. 2019

Afixei uma batelada de fotografias nos murais da minha pesquisa. Na verdade, muitos desses meus tabiques estão na forma de pastas no computador. Após quase 1.500 palavras digitadas neste diário, despeço-me, aqui, com algumas das fotografias que me acompanharam neste primeiro semestre de jornada doutoral.



Eric Rondepierre - 1993-1995-
Manual de decomposição



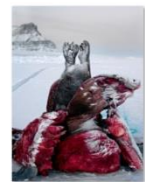
Flor Guarduno - 2004 - Tortuga
azul



Foto Elite Itumbiara - 1972
Velório da vó Nenzinha



Frank Hurley - 1915-1915



Henrik Saxgren - 2017



Joan Fontcuberta - 1987 -
Fauna - Truita peluda



Marco Alves - 2019 - O beijo e
o porco



Marina Muniz - 2017



Sofia Borges - 2012 - Caverna
ou Elefante



Susan Meiselas - 1978 -
Manágua

Que a metamorfose siga...

APÊNDICE G – Parecer consubstanciado do Comitê em Ética de Pesquisa



PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

Título da Pesquisa: DAS LARVÁRIAS ÀS IMAGOS: metamorfoses na fotografia contemporânea post mortem

Pesquisador: MARINA MUNIZ MENDES

Área Temática:

Versão: 2

CAAE: 57474122.5.0000.5083

Instituição Proponente: Universidade Federal de Goiás - UFG

Patrocinador Principal: Financiamento Próprio

DADOS DO PARECER

Número do Parecer: 5.458.646

Apresentação do Projeto:

O protocolo refere-se a uma pesquisa de doutorado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG, sob a orientação do Prof. Dr. Samuel José Gilbert de Jesus.

Cronograma de estudos com término previsto para agosto/2023.

Objetivo da Pesquisa:

Objetivo Primário:

O objetivo primário é analisar como ocorre, pela fotografia contemporânea que tem como questão a dismorfia no fim da vida, a expressão artística.

Objetivos Secundários:

- contextualizar historicamente e esteticamente a fotografia post mortem;
- debater as representações do conteúdo post mortem nas histórias da fotografia;
- identificar o repertório na fotografia contemporânea de corpos em situação de metamorfose pela morte;
- examinar a qualificação de Thule na iconografia.

Avaliação dos Riscos e Benefícios:

Como riscos decorrentes da participação na pesquisa, a proponente indica a possibilidade de danos psicológicos, tais como apreensão dos participantes e cansaço ao responder as perguntas. No TCLE são apresentadas formas de lidar com esses riscos, bem como as garantias de sigilo e

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br



Continuação do Parecer: 5.458.646

anonimato aos participantes.

Como benefícios, ela aponta a compreensão de realidades, reflexão sobre o tema da pesquisa, contribuição para a sistematização do conhecimento sobre o próprio trabalho, visibilidade do próprio trabalho e intercâmbio de informações.

Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:

Tendo como seu objeto central a fotografia mortuária, a proponente pretende realizar um estudo no qual contextualizará o paradoxo entre vida e morte a partir da ótica das artes e da cultura visual. Assim, ela não apenas analisará imagens fotográficas post mortem, a fim de observar e interpretar as representações convencionais que elas trazem, como também fará entrevistas em profundidade, individuais e semiestruturadas com fotógrafos e pesquisadores que trabalham com a temática das metamorfoses post mortem e transitam entre a fotografia autoral, de natureza e científica. A pesquisa prevê uma amostra de seis participantes, os quais serão convidados por e-mail, e as entrevistas deverão ocorrer de forma virtual no período de 01/06 a 31/07 de 2022. A pesquisa está prevista para finalizar em agosto de 2023 com a defesa da tese.

Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:

Na primeira versão do protocolo, foram apresentados os seguintes documentos:

- Folha de Rosto
- Termo de compromisso
- Projeto Detalhado
- Roteiro das entrevistas
- Informações Básicas do Projeto
- TCLE

Na segunda versão, foram acrescentados os seguintes documentos:

- Carta de atendimento das pendências
- Projeto Detalhado revisado
- Informações Básicas do Projeto revisadas
- TCLE revisado

Em geral, os documentos atendem às exigências do CEP, tendo sido solucionadas as pendências listadas no parecer anterior.

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.690-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br



Continuação do Parecer: 5.458.646

Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:

Tendo em vista a documentação anexada ao protocolo, considero que não há impedimentos éticos para a realização da pesquisa. Protocolo Aprovado

Considerações Finais a critério do CEP:

Informamos que o Comitê de Ética em Pesquisa / CEP-UFG considera o presente protocolo APROVADO e lembramos que o pesquisador responsável deverá encaminhar ao CEP-UFG o Relatório Final baseado na conclusão do estudo e na incidência de publicações decorrentes deste, de acordo com o disposto na Resolução CNS n. 466/12. O prazo para entrega do Relatório é de 30 dias após o encerramento da pesquisa.

Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_1905786.pdf	12/05/2022 19:47:21		Aceito
Outros	cartaatendimento.pdf	12/05/2022 19:46:50	MARINA MUNIZ MENDES	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projetopesquisav2.pdf	12/05/2022 19:44:32	MARINA MUNIZ MENDES	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLEv4.pdf	12/05/2022 19:43:36	MARINA MUNIZ MENDES	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projetopesquisa.pdf	22/03/2022 19:52:57	MARINA MUNIZ MENDES	Aceito
Declaração de Pesquisadores	termocompromisso.pdf	22/03/2022 19:52:25	MARINA MUNIZ MENDES	Aceito
Brochura Pesquisa	roteiroentrevistas.pdf	22/03/2022 19:51:25	MARINA MUNIZ MENDES	Aceito
Folha de Rosto	folharosto.pdf	22/03/2022 19:45:37	MARINA MUNIZ MENDES	Aceito

Situação do Parecer:

Aprovado

Necessita Apreciação da CONEP:

Não

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110
 Bairro: Campus Samambaia, UFG CEP: 74.690-970
 UF: GO Município: GOIANIA
 Telefone: (62)3521-1215 E-mail: cep.prpi@ufg.br



UFG - UNIVERSIDADE
FEDERAL DE GOIÁS



Continuação do Parecer: 5.458.846

GOIANIA, 09 de Junho de 2022

Assinado por:
Marilúcia Lago
(Coordenador(a))

Endereço: Alameda Flamboyant, Qd. K, Edifício K2, sala 110
Bairro: Campus Samambaia, UFG **CEP:** 74.890-970
UF: GO **Município:** GOIANIA
Telefone: (62)3521-1215 **E-mail:** cep.prpi@ufg.br