

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM CULTURA VISUAL**

DÉBORAH RODRIGUES BORGES

REGISTROS DE MEMÓRIA EM IMAGENS:

usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade
de Bela Vista de Goiás (1920-1960)

Goiânia/GO

2008

DÉBORAH RODRIGUES BORGES

REGISTROS DE MEMÓRIA EM IMAGENS:

usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade
de Bela Vista de Goiás (1920-1960)

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM CULTURA VISUAL, sob orientação da Profa. Dra. Maria Elizia Borges.

Goiânia/GO

2008

Universidade Federal De Goiás
Faculdade de Artes Visuais
Mestrado em Cultura Visual

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

Dissertação defendida e aprovada em 04 de abril de 2008.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Maria Elizia Borges
Orientadora e Presidente da Banca

Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli (ECA/USP)
Membro Externo

Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro (FAV/UFG)
Membro Interno

Prof. Dr. Élio Cantalício Serpa (FCHF/UFG)
Suplente do Membro Externo

Profa. Dra. Rosa Maria Berardo (FAV/UFG)
Suplente do Membro Interno

A Sebastiana Maria Borges (*in memoriam*), minha avó paterna, que participou da minha alegria por ocasião da aprovação deste projeto para o Mestrado e que, mesmo não estando aqui para alegrar-se com a sua conclusão, me legou seu exemplo de coragem e resoluta vontade de viver, mesmo nos instantes finais de sua vida.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pois creio que veio Dele a força de que mais precisava nos momentos em que me sentia cansada demais para continuar lendo e escrevendo;

A meus pais, Sebastião Carlos Borges e Maria Dionais Rodrigues da Silva Borges, e a minhas irmãs, Polyana Rodrigues Borges e Mayara Rodrigues Borges, por participarem sempre dos meus desafios, das minhas alegrias e dificuldades;

A Edder Fernando Souza Oliveira, grande companheiro, que além de seu amor tem me dedicado seu tempo para ajudar em todas as minhas pesquisas de campo;

A Maria Elizia Borges, cuja generosidade e disponibilidade em receber, orientar e dialogar foram imprescindíveis para a realização desta pesquisa;

Aos belavistenses que me receberam em suas casas e me confiaram suas fotografias e suas histórias;

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, sempre solícitos, que acompanharam com interesse o desenvolvimento deste trabalho;

Ao CNPq, pela bolsa de pesquisa que me permitiu dedicação integral à pesquisa;

A todos aqueles que durante o período do Mestrado, direta ou indiretamente, me auxiliaram e contribuíram para o que se vê nas páginas seguintes,

Minha gratidão e meu carinho.

RESUMO

A pesquisa *Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920-1960)* propõe análises sobre as maneiras pelas quais famílias enlutadas utilizaram os retratos de pessoas falecidas no período de luto. Para isto, fixamos a cidade de Bela Vista de Goiás como espaço para a investigação, tentando estabelecer relações entre o conteúdo expresso nas fotografias coletadas no município e o contexto cultural que cercava a produção e os usos destas imagens. A fotografia mortuária surgiu praticamente junto com a própria técnica fotográfica, e gozou de grande aceitação social no Brasil e em outras sociedades ocidentais até meados do século XX. Encontram-se expressas nestes retratos certas idéias de uma mentalidade coletiva cristã sobre a morte, em especial o imaginário acerca da boa morte e da bela morte. Em Bela Vista de Goiás constatamos a interferência da fé católica na construção e em diversos usos que as famílias da cidade fizeram das fotografias de seus mortos, como meio de manter viva sua lembrança. Esta pesquisa, portanto, busca contribuir com as discussões acerca das mentalidades coletivas sobre morte e rituais de morte, além de refletir sobre um tipo específico de uso da fotografia num processo de construção de memórias familiares.

Palavras-chave: Fotografia mortuária, Memória, Família, Bela Vista de Goiás, Décadas de 1920 a 1960.

ABSTRACT

The research *Registros de memória em imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920 – 1960)* proposes analysis about the ways in which bereaved families used the portraits of the deceased during the mourning period. For this, we fixed the town of Bela Vista de Goiás as the space for research, trying to establish relations between the content expressed in the photographs collected in the town and the cultural context that was around the production and use of these images. The mortuary portrait appeared practically at the same time of the photographic technique, and enjoyed a great social acceptance in Brazil and in other western societies until the middle of the twentieth century. There are certain ideas expressed in these portraits of a Christian collective mentality about death, especially the imaginary about the good and the beautiful death. In Bela Vista de Goiás we found the interference of the Catholic faith in the building and in several uses that families of the town have did with the pictures of their dead, as a way of keeping alive his memory. This study, therefore, try to contribute with discussions about the collective attitudes towards death and death rituals, and reflect about a specific type of use of the photograph in a process of building family memories.

Keywords: Mortuary portrait, Memory, Family, Bela Vista de Goiás, Decades from 1920 to 1960.

SUMÁRIO

RESUMO	VII
ABSTRACT	VIII
INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE INDIVIDUALIZADA NO OCIDENTE	16
1.1. Imaginários sobre a morte: imagens do morto, da boa à bela morte	16
1.2. Mentalidades sobre a família, a criança e a morte	35
CAPÍTULO 2 – REPRESENTAÇÕES DO MORTO NAS FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA	51
2.1. Fotografia mortuária, luto e memória	51
2.2. Relações entre Morte e Fotografia	58
2.3. Os primeiros tempos da fotografia mortuária: da Europa para as Américas	75
CAPÍTULO 3 – MORTE EM BELA VISTA DE GOIÁS: O QUE DIZ E O QUE SE DIZ DA FOTOGRAFIA	90
3.1. Fotografia mortuária no Brasil	90
3.2. Retratos de Anjinhos	101
3.3. Relatos dos belavistenses sobre as fotografias mortuárias	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	151
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	157

INTRODUÇÃO

*“(...) E o destino se cumpre, inexorável, mudo.
Atrás, as ilusões que ficam desfolhadas;
adiante, o eterno e atroz dilema; ou nada ou
Tudo.”*

Leo Lynce¹, no poema *Fim de jornada*. In: LYNCE, Leo.
Poesia quase completa. Goiânia: Editora da UFG, 1997

Falar sobre a morte é uma tarefa difícil numa cultura onde a maioria das pessoas prefere nem mesmo pensar sobre ela. O homem urbano ocidental se sente atemorizado pelo fato de que a morte é certa, definitiva e repleta de mistérios. Numa era de tantos avanços técnicos e científicos, a morte parece ser a única capaz de desafiar a capacidade do ser humano atual de dominar todos os territórios e assuntos. Então, torna-se mais cômodo não pensar sobre ela. Segundo Rodrigues (1983, p. 66),

(...) tudo o que representa o insólito, o estranho, o anormal, o que está à margem das normas, tudo o que é intersticial e ambíguo, tudo o que é anômalo, tudo o que é desestruturado, pré-estruturado e anti-estruturado, tudo o que está a meio caminho entre o que é próximo e predizível e o que é longínquo e está fora de nossas preocupações, tudo o que está em nossa proximidade imediata e fora de nosso controle, é germe de insegurança, inquietação e terror: converte-se imediatamente em fonte de perigo.

A morte e tudo o que se refere a ela é localizado, pela nossa cultura, numa zona intersticial, sobre a qual as estruturas culturais não têm pleno domínio. Isto é resultado de um longo processo que se iniciou no século XVIII. Neste período, segundo Menezes (2004, p. 28), consolida-se “a mudança de paradigma que instituiu a racionalidade anátomo-clínica como fundamento da medicina. (...) A

¹ Cylleneo Marques de Araujo Valle, cujo pseudônimo literário era Leo Lynce, nasceu em Pouso Alto, hoje Piracanjuba, em 29 de junho de 1884, e morreu em Goiânia, no dia 7 de julho de 1954. Importante escritor goiano, viveu alguns anos na cidade de Bela Vista de Goiás, chegando inclusive a atuar como juiz de Direito no município no ano de 1938. Para mais informações, consultar http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/goias/leo_lynce.html, acesso em 10 de janeiro de 2008.

medicina, seu saber e sua instituição tornam-se referências centrais no que se refere a saúde, vida, sofrimento e morte”. Desta forma, o doente, o moribundo e a morte passam a ser cada vez mais confinados ao hospital, permanecendo longe do cotidiano imediato das pessoas. A autora aponta ainda que ao longo do século XX “a estrutura de personalidade dos indivíduos é alterada com o esvaziamento dos rituais seculares e um controle individual maior sobre a expressão dos sentimentos face ao sofrimento e à morte” (MENEZES, 2004, p. 35). Enfim, pode-se afirmar que a atitude ocidental contemporânea de repúdio à proximidade com a morte resulta destes dois processos: a medicalização da vida e da morte, sobretudo com a transferência cada vez mais freqüente do moribundo para o hospital, e a crescente desvalorização dos rituais, principalmente os religiosos, como meio de gerenciar a morte e o período de luto.

Se atualmente a maioria das pessoas não gosta nem de pensar na morte, o que se pode esperar de suas reações perante imagens que representam pessoas mortas? Incômodo, repulsa, medo, asco, horror. Afinal, a imagem possui um caráter explícito e, assim, coloca esses indivíduos diante de uma realidade que eles prefeririam ignorar. É este, portanto, o desafio que proponho com este trabalho: num contexto atual que incentiva o esquecimento da morte, refletir sobre a prática de fotografar os mortos num momento passado. Mais especificamente, considerar os usos da fotografia mortuária no contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás² entre as décadas de 1920 e 1960.

² As primeiras pistas indicativas do surgimento da cidade de Bela Vista remontam ao século XVIII. Neste período, construiu-se no local um ponto de pouso para os tropeiros que abasteciam, com diversos produtos, as expedições que exploravam o sertão dos Goiazes em busca de minerais preciosos. Havia um rancho para acolher os tropeiros e ao seu redor algumas pessoas começaram a se fixar. Posteriormente, foi construída no local uma primeira igreja em homenagem a Nossa Senhora da Piedade, concluída em 1872, aumentando ainda mais o número de pessoas dispostas a se fixar no lugarejo. A segunda igreja em homenagem à santa que se tornaria a padroeira do município teve sua construção concluída em 1911. A emancipação da cidade, que era ligada ao município de Bonfim – atual Silvânia – ocorreu no dia 5 de junho de 1896. Para mais informações sobre a história de Bela Vista de Goiás, consultar ALVES e JESUS (2003). A cidade de Bela Vista se localiza a 45 quilômetros de Goiânia e atualmente tem como principal sustentação de sua economia as atividades ligadas ao meio agropastoril. Segundo dados do IBGE (http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/contagem2007/contagem_final/tabela1_1_26.pdf, acesso em 15 de fevereiro de 2008), a estimativa populacional do município é de 20.615 habitantes (dados referentes ao ano de 2007).

Antes, porém, é importante que fique claro o que se entende por fotografia mortuária neste trabalho. Para Riera (2006) a expressão se refere a todos os tipos de fotos realizadas após a morte de alguém, incluindo as que são encomendadas pelos familiares, as que se utilizam nos veículos de comunicação e as imagens forenses, por exemplo. Entretanto, esta pesquisa considera “as imagens *post mortem* tomadas como recordação familiar do falecido, ou seja, fotografias encomendadas por particulares para sua utilização ou exibição privada, em geral, dentro do próprio lar ³” (RIERA, 2006). Trata-se, portanto, de fotografias produzidas com um fim específico e diferente de todos os outros tipos de imagens que representam pessoas mortas. Seu uso se associa ao processo de luto, que é uma experiência vivenciada, sobretudo, dentro de um núcleo familiar; daí o fato de ser restrita a um certo número de pessoas a visualização das fotografias dos mortos de uma determinada família.

Ruby (1995) utiliza em seu trabalho o termo *mortuary portraits*, que pode ser traduzido por retratos mortuários. Isto se deve, em parte, ao fato de que o autor aborda em sua pesquisa outras imagens de mortos além das fotografias. Entretanto, todas elas têm em comum o fato de serem retratos⁴, sejam pinturas, daguerreótipos, fotografias em papel ou porcelana. No caso do presente trabalho, utilizo tanto o termo fotografia mortuária quanto retrato mortuário, e outros termos semelhantes, como uma mesma referência às imagens fotográficas de pessoas mortas. De fato, as análises propostas aqui são feitas a partir de retratos fotográficos mortuários, termo que talvez atendesse melhor à necessidade de refinamento conceitual que o objeto exige, mas que não poderá ser utilizado em todas as ocasiões devido, unicamente, a prováveis dificuldades em produzir um texto coeso caso haja uma repetição excessiva de um termo extenso como este.

Além de delimitar conceitualmente o objeto deste estudo, é pertinente também tecer algumas considerações sobre a contextualização desta pesquisa. Assim, passo, no tópico seguinte, a um detalhamento sobre as condições atuais

³ Tradução da autora

⁴ “Representação tangível, em duas ou três dimensões, da fisionomia de uma pessoa” (LEMOS, 1983, p. 49)

nas quais esta temática emerge, e especificamente, como foi moldado meu interesse por este assunto.

Imagens proibidas

Tornou-se lugar-comum, atualmente, dizer que vivemos numa “era das imagens”, na qual a produção e o consumo destas visualidades teria se tornado banal, por um lado, e perigoso, por outro, pelo seu poder de ordenar e até mesmo impor os valores morais, sentimentos e comportamentos das pessoas no Ocidente. Associa-se a este fenômeno a emergência de uma sociedade de consumo, onde a efemeridade de produtos e idéias é apontada como necessária para a manutenção de um modelo sócio-econômico em que o sujeito se define como cidadão na medida exata de seu poder de compra.

Neste contexto, a produção de imagens se torna bastante facilitada pelo desenvolvimento de todo um aparato técnico que se renova diariamente e, desta forma, a fotografia, por exemplo, tem seus usos e funções reelaborados. Realidade, verdade, memória e sentimento são alguns dos conceitos que se encontram em processo de redefinição, num momento em que aparentemente todos os territórios, assuntos e modelos já foram captados pelas objetivas. Tudo já foi fotografado e pode ser visto. Entretanto, este sentimento com relação à fotografia parece não ser aplicado homogeneamente a todos os tipos de imagens. Quando as fotos têm como referentes temas tabus, a facilidade em produzir e veicular imagens parece incomodar. Isto ocorre com as fotografias eróticas, por exemplo. E ocorre também com as fotografias mortuárias.

O objeto das análises propostas neste trabalho causa estranheza e repulsa a muitas pessoas na contemporaneidade. São imagens de exibição e usos restritos, assim como as fotografias eróticas. Entretanto, se ambas podem causar repulsa a quem olha, pode-se afirmar que, ao contrário do que ocorre com a fotografia mortuária, a existência de fotografias eróticas não costuma causar estranheza. Parece haver uma compreensão sobre as razões para se fotografar o nu e a relação sexual, por exemplo, embora nem sempre este entendimento seja

acompanhado por um sentimento de aprovação ao uso desse tipo de imagem. Mas quando se trata da fotografia de um defunto, o homem ocidental contemporâneo muitas vezes não compreende e até mesmo condena quem produz esses retratos. E não só quem pratica, mas também quem estuda a foto mortuária tem sido alvo de críticas na contemporaneidade, segundo Ruby (1995). Como se tais pessoas nutrissem um reprovável gosto para o mórbido.

Percebe-se, desta forma, que atualmente a morte é um assunto mais incômodo do que o sexo nas culturas ocidentais. De acordo com Maranhão (1986, p. 9),

no espaço destas últimas cinco décadas assistimos a um fenômeno curioso na sociedade industrial capitalista: à medida que a interdição em torno do sexo foi se relaxando, a morte foi se tornando um tema proibido, uma coisa inominável. A obscenidade não reside mais nas alusões às coisas referentes ao início da vida, mas sim aos fatos relacionados com o seu fim.

Ora, o sexo é assunto polêmico e problemático porque, dentre outras coisas, envolve questões morais e religiosas que passam por intensas mudanças na atualidade. Mas, de qualquer forma, o sexo se encontra num domínio imediato, ainda que permeado de conflitos, do ser humano: a vida. A morte, ao contrário, ainda que também envolva questões religiosas e morais, é um terreno que está além do controle humano e, pior ainda, possui um caráter definitivo. Sexo é vida e fugacidade. E a sociedade ocidental contemporânea parece, justamente, ter entre seus mais importantes valores a vida e a velocidade que, em diversas situações, implica em fugacidade das relações e dos eventos.

Desta forma, diversas práticas fúnebres e de luto, assim como tudo o que se relacione ao tema da morte, vêm sendo cada vez mais afastadas do cotidiano do homem ocidental urbano contemporâneo. Vê-se a morte em filmes, livros, jogos eletrônicos e veículos de comunicação, diariamente. Mas a morte, enquanto fenômeno biológico desencadeador de uma série de manifestações e sentimentos socialmente compartilhados não se insere no dia-a-dia das pessoas no Ocidente. A morte, não o sexo, é o grande tabu contemporâneo. Conforme expõe Maranhão (1986, p. 10), “a permanente popularidade dos filmes de terror e o aparecimento

de um novo culto da violência nas produções cinematográficas confirmam esse deslocamento do tabu. A morte, não o sexo, é agora o tabu que violamos – a ‘pornografia da morte’ causa-nos excitação”.

Assim, pode-se dizer que, na atualidade, a morte é vivenciada sem grandes problemas como simulação e entretenimento, mas a partir do momento em que se manifesta como dor ela passa a ser repelida. Noys (2005), fala dessa contradição nas formas de percepção da morte na sociedade atual. Para o autor, apesar de uma exposição cotidiana à morte, cria-se em torno dela uma série de tabus, como se vivenciar a morte do outro fosse algo recriminável. Assim, há quem defenda a posição de que a sociedade atual tende a provocar uma invisibilidade da morte. Entretanto, para Noys (2005, p. 3) o fenômeno é bem mais complexo.

Ainda que possa ser verdade que a morte tem se tornado invisível de certo modo na cultura ocidental contemporânea, nós também temos que considerar a realidade e a visibilidade da ameaça da morte em uma escala industrial. Depois do Holocausto e durante um século de genocídios e exterminações em massa, do Camboja a Ruanda, é difícil defender que a morte é agora “invisível” ou “esquecida”. (...) Não apenas isto, mas há os meios mais banais por meio dos quais nós somos expostos à morte, como os acidentes de carro (...)⁵.

Contemporaneamente vivencia-se um posicionamento ambíguo com relação à morte: ela está presente todos os dias nos meios de comunicação, mas ao mesmo tempo muito distante do dia-a-dia imediato das pessoas. A morte anônima é consumida com relativa tranquilidade, ao passo que há uma tendência a se evitar um contato com um morto particularizado, numa tentativa de afastar a dor e o luto.

Neste contexto surgiu meu interesse em estudar sobre fotografia mortuária. “Por que trabalhar com fotos de gente morta?” “Você não se sente mal olhando para essas fotografias?” Estas são perguntas que freqüentemente são feitas pelas pessoas quando tomam conhecimento do que, exatamente, é o objeto de investigação deste trabalho. Como poderia alguém se interessar por imagens que

⁵ Tradução da Autora.

causam horror a tanta gente? Muitas vezes busquei propor aos meus interlocutores que refletissem sobre o porquê de tantas pessoas se sentirem horrorizadas diante destas fotografias.

O fato é que, para mim, elas nunca chegaram a causar repulsa. Minha avó paterna tinha três fotografias mortuárias guardadas numa caixa, entre dezenas de outras fotos de família. Eu as vi pela primeira vez há vários anos, mas de fato não me recordo se já sabia da existência da prática de fotografar os mortos antes de ver as fotos na casa de minha avó. De qualquer modo, não senti medo, horror ou qualquer coisa parecida diante destas imagens. Senti, antes de mais nada, vontade de compreender por que as pessoas desejavam ter fotografias de seus entes queridos mortos.

Esta inquietação voltou à tona no ano de 2004, quando eu trabalhava na monografia de conclusão do curso de Comunicação Social – Jornalismo na Universidade Federal de Goiás. Na ocasião, desenvolvi um trabalho de investigação sobre a obra de Antônio Faria, fotógrafo autodidata que atuou na cidade de Bela Vista de Goiás entre as décadas de 1930 e 1990, abrangendo temáticas variadas em suas imagens. Durante a pesquisa de campo em busca de fotografias para este estudo, foram localizados alguns retratos mortuários. Na ocasião, entretanto, optei por não abordar esse tipo de produção, por considerar que sua especificidade exigia um estudo mais direcionado e aprofundado. Além disso, naquele momento interessava-me mais conhecer a trajetória de Antônio Faria, além de perceber as temáticas mais comuns em suas imagens e as maneiras como ele manifestava esteticamente seu conhecimento técnico e suas preferências pessoais.

Assim, optei por elaborar um outro projeto de pesquisa para este objeto específico. O projeto “Fotografia Mortuária: Registro de uma Cultura Visual” foi inscrito para o processo de seleção do Mestrado em Cultura Visual da Faculdade de Artes Visuais da UFG. A partir da entrada neste programa de pós-graduação, tive a oportunidade de estudar, pensar e propor análises para as fotografias mortuárias encontradas na cidade de Bela Vista de Goiás, produzidas entre as décadas de 1920 e 1960. Num primeiro momento, as preocupações se centraram

na busca por artefatos fotográficos, ou seja, pelas imagens que seriam posteriormente analisadas. Depois de já ter observado o material imagético é que se processou a escolha de referenciais teóricos para orientar a interpretação das fotografias.

Metodologia

Os primeiros passos deste trabalho se deram com a pesquisa de campo para coleta de fotografias mortuárias. Elas foram encontradas sobretudo com familiares dos mortos retratados. Não há um arquivo municipal ou qualquer outra instituição responsável pela guarda e organização de acervos documentais na cidade de Bela Vista de Goiás. Aliás, uma das dificuldades no estudo da fotografia mortuária, de modo geral, é o fato de que são raras as coleções fotográficas com este tema disponíveis em acervos institucionalizados. Pela sua especificidade de serem imagens de um uso restrito a certos membros do grupo familiar, o mais comum é que estas fotografias sejam encontradas com parentes dos mortos retratados. Entretanto, localizar e se aproximar destas pessoas, criando algum tipo de cumplicidade a ponto de que elas permitam a visualização e a reprodução destas fotografias é um desafio para o pesquisador.

No caso da pesquisa feita em Bela Vista de Goiás, as buscas se iniciaram na casa de minha avó, onde eu já sabia haver três imagens mortuárias, e prosseguiram em meu meio familiar, entre vizinhos e amigos. Passei a comentar com várias pessoas sobre meu tema de estudo, perguntando sempre se elas não conheciam tais imagens, se sabiam quem poderia ter fotografias deste tipo. Assim, foram sendo estabelecidos contatos com pessoas conhecidas, sendo que algumas delas contribuíram com imagens para este estudo, enquanto outras auxiliaram no processo de aproximação a outras pessoas que também possuíam fotografias mortuárias que interessavam à pesquisa.

Esta dinâmica de trabalho resultou na captação de 35 fotografias mortuárias feitas na cidade de Bela Vista de Goiás entre as décadas de 1920 e 1960. Estas fotos foram convertidas em imagens digitais por meio de scanner ou câmera

fotográfica digital. As análises propostas no presente estudo foram feitas a partir deste acervo de segunda geração. É importante esclarecer que muitas das fotografias foram digitalizadas com o uso de uma câmera digital devido ao apego que algumas pessoas manifestaram com relação aos retratos mortuários de seus familiares. Elas se recusaram a emprestar o material para ser digitalizado em outro lugar, por medo de que as fotografias não fossem devolvidas. O uso da máquina fotográfica digital, portanto, mostrou ser um recurso adequado para garantir tanto a tranquilidade dos proprietários das fotos quanto a captação de imagens para a pesquisa.

Além das fotografias encontradas com familiares dos mortos, foram localizados retratos mortuários na residência do fotógrafo Antônio Faria. Trata-se de fotos que os familiares dos mortos preferiram não levar para casa, seja porque algumas cópias não ficaram perfeitas, ou por diversos outros motivos. Estas fotografias também foram digitalizadas a partir de uma câmera fotográfica, visto que a própria família de Antônio Faria tem receio de emprestar suas fotos e não as receber de volta.

Nenhuma das fotografias mortuárias coletadas para este estudo foi retirada de álbuns familiares. Devido ao fato de seu uso se restringir a alguns parentes do morto, é bastante comum que os retratos mortuários não sejam exibidos juntamente com outras fotografias da família. O álbum é um objeto que pode ser mostrado aos visitantes e, como nem sempre se deseja exibir as imagens dos mortos, estes retratos são comumente encontrados, segundo Riedl (2002), em locais mais reservados, como caixas, gavetas, envelopes. Ou seja: longe dos olhares de visitantes e estranhos.

No ato da coleta de imagens também realizei entrevistas com os proprietários das fotos, a fim de levantar informações como autor da foto, ano de realização e usos dos retratos no contexto familiar. Entretanto, a obtenção destas informações foi difícil, visto que a maioria das pessoas que atualmente estão de posse das fotografias mortuárias não viveu no período em que as imagens foram feitas. São de gerações posteriores às que vivenciaram o ato de fotografar os mortos como uma prática amplamente difundida. O próprio Antônio Faria, que

atualmente tem 93 anos de idade, não pôde fornecer maiores informações sobre os retratos encontrados em sua casa, devido a problemas de saúde que têm afetado sua memória.

A partir do momento em que já havia sido travado um primeiro contato com as imagens que seriam objetos de análise do trabalho, iniciou-se o processo de escolha dos referenciais teóricos para a pesquisa. De imediato, identificamos a necessidade de uma pesquisa bibliográfica acerca das concepções de morte, dos rituais de morte e da fotografia. Além disso, estabelecemos como viés orientador das análises imagéticas a História, em especial a História das Mentalidades, por privilegiar o estudo de manifestações cotidianas, e não dos acontecimentos oficiais, marcadamente de ordem política e/ou econômica.

O estudo da fotografia mortuária pode ser inserido na História das Mentalidades pelo fato de que constitui uma prática com uma trajetória simbólica própria, que não se subordina necessariamente a fatores políticos ou econômicos. Pertence, antes, ao domínio da vida cotidiana, marcado por sentimentos que são representados nos rituais funerários e nas imagens, por exemplo, a partir de certos referenciais socializados, desenvolvidos dentro de uma determinada cultura, embora nem sempre seus mecanismos de construção sejam conscientemente apropriados pelos membros do grupo social. Posteriormente, se discutirá um pouco mais sobre as propostas teórico-metodológicas da História das Mentalidades. Por hora, interessa destacar duas importantes referências nesta linha de estudos, importantes para este trabalho.

Trata-se de Philippe Ariès e Michel Vovelle, ambos autores que se localizam no ramo da História das Mentalidades com pesquisas sobre a história da morte. Apesar de não analisarem com maior dedicação a fotografia mortuária, estes dois estudiosos contribuem com importantes reflexões sobre as maneiras pelas quais a Europa Ocidental pensou e representou a morte ao longo dos séculos.

Na temática específica da fotografia mortuária, três autores são referências fundamentais para o presente estudo. O primeiro é Jay Ruby, antropólogo estadunidense que tem se ocupado, sobretudo, das relações entre as culturas e

as imagens. Seu livro *Secure the Shadow: death and photography in America* (1995) apresenta os resultados de 10 anos de pesquisa de Ruby nos Estados Unidos acerca dos usos da fotografia no contexto da morte, em especial a prática do retrato mortuário.

Um autor importante para quem estuda fotografia mortuária no Brasil é Mauro Koury, que tem publicado diversos artigos sobre esta prática, dentro de uma perspectiva teórica que ele próprio denomina Sociologia da Emoção. Koury explora as formas como as emoções são socializadas, tanto na sua construção quanto nas suas formas de expressão. Neste sentido, o pesquisador tem investigado a configuração dos costumes brasileiros sobre a morte e os rituais de morte na contemporaneidade. No livro *Imagem e Memória – ensaios em Antropologia Visual* (2001), Koury publicou o artigo intitulado *Você fotografa seus mortos?*, no qual aborda o costume de fotografar os mortos nas capitais brasileiras na atualidade.

Outro importante estudo sobre a fotografia mortuária no Brasil foi feito por Titus Riedl. O trabalho deste pesquisador oferece uma interessante abordagem da prática de retratar os mortos num contexto cultural bastante específico. O livro *Últimas Lembranças. Retratos da morte no Cariri, região do Nordeste brasileiro* (2002) é fruto de pesquisas feitas nesta região do sul do Ceará, entre 1999 e 2001. Riedl coletou imagens e depoimentos orais para a realização do trabalho que foi apresentado como monografia no curso de Sociologia da Universidade Federal do Ceará. A linha de raciocínio de Riedl coloca a fotografia mortuária como um comportamento construído socialmente. Por isso, ele relaciona a produção desse tipo de imagem com fatores religiosos marcantes da região, e também com os contextos nos quais estas imagens eram concebidas e utilizadas.

Como se percebe, o amparo teórico deste trabalho é construído a partir de diálogos entre História, História da Arte, Antropologia, Sociologia e Teoria da Imagem, numa tentativa de conjugar diferentes modos de abordagem de problemas comuns: como se articulam as relações entre a imagem e seus contextos de produção e uso? De que maneira podemos, contemporaneamente, atribuir sentidos a imagens mortuárias produzidas dentro de realidades sócio-

culturais com mentalidades sobre a morte tão diferentes do que se percebe na atualidade? Assim, parte-se da idéia de que as imagens contêm, de fato, informações importantes para os estudos históricos. São, portanto, documentos.

A inserção deste estudo num programa de pós-graduação em Cultura Visual reforça a validade desta junção de diferentes propostas teóricas no estudo da imagem. Segundo Knauss (2006, p. 102),

a afirmação do universo do estudo da história das representações, valorizada pelos estudos da história do imaginário, da antropologia histórica e da história cultural, impôs a revisão definitiva da definição de documento e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais.

Os Estudos Visuais, cuja institucionalização teve início a partir dos Estados Unidos nos anos 1990, apresentam como objeto de estudo a Cultura Visual, numa tentativa de atender à crescente necessidade contemporânea de analisar e compreender as imagens e as dinâmicas estabelecidas entre estas e os contextos sócio-culturais onde são produzidas e consumidas. Reconhece-se, assim, que a imensa diversidade de imagens produzidas pela humanidade apresenta problemas igualmente diversos em cada uma de suas modalidades: visualidades artísticas, fotografias, cinema, televisão, imagens de síntese etc. O estudo desse tipo de representação torna-se mais rico à medida em que se aprofunda o diálogo entre as diferentes correntes de pensamento que se debruçam sobre esse mesmo objeto.

Neste estudo sobre fotografia mortuária, portanto, parte-se da premissa de que a atribuição de significados às imagens passa, necessariamente, por considerações acerca do contexto onde ela se encontra inserida. De acordo com Meneses (2007),

os atributos intrínsecos dos artefatos, é bom que se lembre, incluem apenas propriedades de natureza físico-química: forma geométrica, peso, cor, textura, dureza etc. etc. Nenhum atributo de sentido é imanente. O fetichismo consiste, precisamente, no deslocamento de sentidos das relações sociais – onde eles são efetivamente gerados – para os artefatos, criando-se a ilusão de sua autonomia e naturalidade. Por certo, tais atributos são historicamente selecionados e mobilizados pelas sociedades e grupos nas operações de produção, circulação e consumo de sentido. Por isso, seria vão buscar nos objetos o sentido dos objetos.

Partindo desta idéia, o caminho que proponho para pensar a fotografia mortuária na cidade de Bela Vista de Goiás entre as décadas de 1920 e 1960 se inicia, no capítulo 1, com a apresentação de uma trajetória das representações de mortos individualizados no Ocidente, desde a Grécia Antiga até o século XX. Para tanto, recorro a obras de arte, especialmente pinturas, nas quais é possível perceber a representação de certas mentalidades sobre a morte e os rituais de morte em cada período histórico. Pretendo, com isto, mostrar que a representação bidimensional do morto já integrava o repertório visual das culturas ocidentais bem antes do advento da fotografia, no século XIX, sendo que algumas das concepções sobre a morte que orientaram a produção de imagens mortuárias são perceptíveis em retratos fúnebres de períodos históricos diversos.

No capítulo 2 exploro as relações entre as imagens fotográficas e a morte. Neste sentido, analiso algumas das formas como as famílias têm utilizado os retratos de seus entes queridos mortos. Em seguida, faço uma explanação sobre a trajetória da fotografia mortuária propriamente dita, da Europa para os Estados Unidos e a América Latina. Identifico, nestas imagens, as principais tipologias de representação dos mortos e aponto especificidades visuais que podem ser associadas aos contextos sócio-culturais onde cada foto foi produzida.

Em seguida, no capítulo 3, continuo este percurso, só que no Brasil. Neste momento, abordo as maneiras pelas quais os modelos instituídos por fotógrafos europeus foram absorvidos por profissionais brasileiros que praticaram o retrato mortuário. Além disso, exploro como determinados aspectos de uma mentalidade sobre a morte marcadamente influenciada pela fé cristã são incorporados às imagens produzidas pelos profissionais no Brasil. Alguns nomes importantes dentro da história da fotografia brasileira realizaram retratos desse tipo, como é o caso de Militão Augusto de Azevedo. O Museu Paulista da USP possui um acervo com trabalhos deste fotógrafo que atuou na cidade de São Paulo no século XIX, sendo que esta coleção conta com retratos mortuários, alguns deles selecionados para auxiliar nas análises que proponho neste trabalho. Além das imagens de Militão, fotos mortuárias feitas em outros estados do Brasil são exploradas no

capítulo 3. Entretanto, nem sempre foi possível identificar o autor destas fotografias, o que não impede que sejam uma boa fonte de informações sobre a prática do retrato mortuário.

A seguir, as análises continuam especificamente na realidade goiana, para enfim atingirem o contexto de produção e uso das fotografias mortuárias na cidade de Bela Vista de Goiás. Neste momento, são exploradas algumas concepções de morte e rituais de morte socializadas no período estudado, as quais são perceptíveis nas fotografias analisadas. Além disso, delineiam-se algumas reflexões sobre a fotografia mortuária infantil, que possuem especificidades que requerem uma análise mais minuciosa e particularizada.

Finalmente, no capítulo 3, a partir dos cruzamento das informações obtidas nos retratos fotográficos mortuários belavistenses com os depoimentos dos proprietários das imagens analisadas, e do depoimento de Maria Adélia Mendonça Arantes⁶ no livro *Terra Branca, Terra Vermelha* (2007), tecem-se considerações a respeito da mentalidade sobre a morte na cidade de Bela Vista de Goiás no período estudado, bem como as maneiras como as famílias utilizaram estas imagens como meios de construção e manutenção de memórias. É importante ressaltar que a construção das análises deste capítulo se baseia em depoimentos de pessoas que viveram, ou ainda vivem, em Bela Vista devido, em especial, ao fato de que a história da cidade não se encontra ainda satisfatoriamente pesquisada e registrada. Assim, os depoimentos citados são de extrema importância para que se possa levantar e discutir algumas questões sobre como os belavistenses das décadas de 1920 a 1960 vivenciavam a morte de seus entes queridos, e quais os valores e usos da fotografia mortuária neste contexto.

Espero, desta forma, que esta pesquisa possa contribuir para as análises sobre a história da fotografia, ao propor reflexões sobre um tipo de foto pouco estudado. Além disso, creio que o estudo da fotografia mortuária poderá servir aos que se interessam por hábitos e representações relacionados à morte e aos rituais

⁶ Maria Adélia Mendonça Arantes, mais conhecida por Dona Menina, nasceu em 05/02/1906, na cidade de Pirenópolis. Aos 18 anos de idade, transferiu-se para Bela Vista de Goiás, onde lecionou no Grupo Escolar Antônio Carlos, criado em março de 1925. Faleceu em Bela Vista de Goiás no dia 03/09/1991.

de morte. Por fim, com esta pesquisa proponho uma alternativa para os estudos de imagem dentro da Cultura Visual a partir das maneiras pelas quais realiza a interação entre diferentes áreas do pensamento científico, como História, Antropologia e Sociologia.

CAPÍTULO 1 – CONSIDERAÇÕES SOBRE AS REPRESENTAÇÕES DA MORTE INDIVIDUALIZADA NO OCIDENTE

“(...)
Olha-me sempre e sempre assim, Querida!
- olhar de estrela que me aclara o norte –
E, quando os olhos eu fechar à vida,
Olha-me ainda, e bendirei a morte!...”

Leo Lynce, no poema *Olha-me*. In: LYNCE, Leo. **Ontem**. Editora Oriente: Goiânia, 1972, p. 60.

1.1 – Imaginários sobre a morte: imagens do morto, da boa à bela morte

O retrato do morto não constitui um gênero de representação exclusivo da fotografia. De fato, conforme se perceberá nas páginas seguintes, há toda uma trajetória anterior, no mundo das artes, de imagens mortuárias que priorizam o registro de um defunto individualizado. Partindo-se do referencial fornecido pela História das Mentalidades e pela História da Arte, pode-se considerar que tais obras contêm referências importantes para se verificar as dinâmicas estabelecidas entre o pensamento coletivo sobre a morte e as formas pelas quais essas idéias eram representadas. A partir da análise de imagens – sobretudo pinturas – desde a Grécia Antiga até o século XIX no mundo ocidental, delineio, ainda que de modo geral, algumas resistências de sentimentos e representações da morte que atravessam o tempo e são incorporadas por fotógrafos e familiares enlutados a partir do século XIX.

A prática de fotografar o morto parece apontar para algumas noções e conceitos perceptíveis nestas imagens independente de fatores culturais específicos de cada grupo social. Via de regra, o que vemos nas fotografias mortuárias é resultado de todo um esforço para perpetuar uma imagem bela do morto. Ora, enfeitar-se para tirar retrato era ato comum na sociedade ocidental no século XIX e até meados do século XX. Era uma ocasião especial, na qual muitos buscavam se apresentar com seus melhores trajes e ornamentos, bem penteados

e maquiados. O retrato fotográfico, assim, contém uma imagem idealizada do indivíduo, de sua família e amigos. Esta mesma lógica se aplica à foto mortuária.

Entretanto, sem considerar ainda as especificidades referentes a um grupo sócio-cultural determinado, o fato de que os familiares pretendessem eternizar uma bela imagem de seus mortos evidencia a ligação, dentro de uma mentalidade da morte ocidental, entre a aparência do defunto e as condições de sua alma – ou qualquer outra espécie de duplo – no momento da partida para o outro mundo. É importante salientar que essa preocupação com uma boa apresentação do defunto não é inaugurada com a prática de retratar os mortos. A fotografia mortuária foi incorporada, no século XIX, a uma rede composta por vários ritos fúnebres, os quais já eram orientados por certas concepções culturais e religiosas sobre a morte. Assim, de modo geral, pode-se considerar que, ao menos nas sociedades cristãs ocidentais, existe há vários séculos uma seqüência básica de ritos mortuários: preparação do corpo; velório; cortejo fúnebre; sepultamento.

O início de tudo o que se chama *ritual fúnebre* se dá após o decreto do falecimento de alguém. Segundo Santos (2005, p. 81), “constatada a morte, era chegada a hora de preparar o defunto para o velório e para o funeral. Os cuidados com o corpo eram de fundamental importância para que a alma não ficasse sem descanso e voltasse a afugentar os vivos”. Neste contexto, a autora salienta a importância da escolha da vestimenta do morto, que poderia ser comunicada pelo mesmo quando em vida. Ainda que Santos se ocupe de uma realidade bastante específica – a dos ritos fúnebres do Seridó, no Nordeste brasileiro dos séculos XVIII e XIX – as fotos mortuárias, tanto européias quanto estadunidenses e latino-americanas, deixam claro que a aparência do cadáver, bem como a disposição da cena onde ocorreria o velório, eram aspectos essenciais a serem observados pela família.

Conforme se perceberá pela posterior análise de retratos fotográficos mortuários, havia – como ainda há – a preocupação em vestir o morto com uma roupa diferenciada: a mortalha de algum santo de sua devoção, ou outro traje considerado especial, elegante, bonito etc. Além disso, segundo Santos, era comum que o corpo fosse banhado e limpo, tendo barbas, unhas e cabelos

cortados, quando necessário, e os rostos, comumente, eram maquiados. Também cuidava-se da arrumação do espaço para o velório que, diferentemente da atualidade, costumava ocorrer na casa do falecido. “Era preciso *armar a casa*. Na decoração, não eram dispensados os tecidos finos e luxuosos, todo um aparato necessário para que o defunto recebesse seu último adeus” (SANTOS, 2005, p. 85). Ainda que nem todas as famílias dispusessem de recursos financeiros que permitissem um tal refinamento, de modo geral, observa-se alguma tentativa de arrumar o morto e o local para o velório, bem como de organizar o cortejo fúnebre até o lugar do sepultamento.

Especialmente no século XIX, segundo Rodrigues (1983), três fatores marcam as concepções de morte e os rituais fúnebres que irão perdurar até meados do século XX. De acordo com o autor, verifica-se neste período uma apropriação familiar da morte; além disso, os últimos momentos do moribundo em seu leito tornam-se menos públicos; por fim, passa a manifestar-se uma necessidade de exibir a dor, de mostrá-la à sociedade: geme-se, grita-se, desmaia-se, quer-se morrer, partir com o morto. Ora, num tal contexto, o ato de mandar fazer um retrato do morto se alinha a uma mentalidade da morte que prioriza os rituais fúnebres como eventos essencialmente públicos. Assim, podia-se fazer um retrato do morto antes do velório, ou mesmo enquanto este estava em curso; era possível, ainda, tirar uma foto do morto no cemitério, antes do sepultamento.

O que importa ressaltar é a existência de um planejamento que visava ordenar, para que pudesse se tornar pública, a morte. Daí a importância de arrumar o morto e os locais onde ele seria inserido. A foto do defunto é incorporada, assim, como um dos ritos fúnebres, e compartilha das concepções culturais que orientam esses rituais, em especial a preocupação em garantir uma bela aparência ao defunto para se certificar de que ele gozava de uma boa morte.

No caso da fotografia mortuária, de fato, segundo Koury (2006) e Riedl (2002), existe uma relação entre a representação estética da morte nestas imagens de uso privado e a idéia do que seja uma boa morte. Segundo Riedl (2002, p. 38),

vigoram nas fotografias do *memento mori*, como traços possivelmente simultâneos e sem necessidade de exclusividade, elementos tanto de cunho cultural (tradição, símbolo cristão, boa morte etc.) e de cunho social (a família, os amigos se despedindo, prestígio etc.) como também elementos psicossociais (o luto, o desespero etc.).

Esses elementos se entrelaçam de tal forma que torna-se difícil considerá-los separadamente numa análise desse tipo de foto. Entretanto, em princípio, parece ser característica comum nos ritos fúnebres ocidentais – em meio aos quais se fazia a foto do morto – a preocupação com a bela aparência do morto. Feições belas e serenas poderiam apontar para os familiares que seu ente querido havia realizado uma boa passagem para o mundo dos mortos.

Percebemos, portanto, que o imaginário coletivo acerca da bela morte e da boa morte orientam a construção estética da fotografia mortuária. A constituição destas idéias se modificou com o tempo, mas elas estão presentes em determinadas imagens de mortos individualizados. São estes dois fatores que permeiam a construção do histórico das imagens mortuárias que proponho aqui. A busca por algum tipo de tradição pictórica de representação de mortos individualizados não tem, prioritariamente, a pretensão de localizar um referencial estético exato para as fotografias mortuárias surgidas no século XIX. Trata-se, antes de mais nada, da busca por determinadas permanências do imaginário coletivo registradas em imagens ao longo do tempo. Entretanto, vale ressaltar que, em especial a partir do século XVII, conforme será possível notar pelas imagens analisadas, percebe-se um tipo de composição estética que será bastante utilizada pelos fotógrafos de mortos no século XIX. Desta maneira, considera-se as imagens de mortos individualizados como artefatos que carregam certas idéias sobre a morte vigentes numa determinada sociedade, e que estas idéias acabaram sendo transmitidas de um período a outro por meio de referências estéticas.

Assim, por exemplo, verificamos que a noção do que seja uma boa morte, que é bastante importante para a interpretação da iconografia fotográfica da morte de uso privado, já se manifesta na Grécia Antiga. Neste contexto, havia a

associação da morte com o sono. Na mitologia grega, segundo Silva (1993), a Noite (Nýx) gerou a Morte (Thánatos) e seu duplo e irmão gêmeo, o Sono (Hýpnos). Percebe-se aí o estabelecimento de uma analogia entre o estado do morto e o estado de quem dorme. Iconograficamente, nota-se essa associação, primeiramente, em pinturas narrativas da morte de heróis (Sarian, 1994/1995).

A figura 01 representa um vaso produzido em 510 a.C. no qual há uma pintura do traslado do corpo de Sarpedão, herói da guerra de Tróia, por Morte e Sono guiados por Hermes, o condutor de Almas (Sarian, 1994/1995). Ora, se são Morte e Sono quem recolhem o corpo de um guerreiro herói, pode-se supor que isto aponte para o que seria, dentro do imaginário grego coletivo, uma boa morte, ou uma morte desejável: a de alguém que, tendo praticado atos de bravura, conquistou espaço na memória dos sobreviventes e, desta forma, pôde finalmente repousar após tantas agruras. Uma pessoa assim seria digna de ter seu corpo morto transportado por dois deuses.



Fig. 01: *Morte e Sono transportando o corpo de Sarpedão na presença de Hermes e de dois guerreiros.*
In: Revista Clássica, 1994/1995, p. 69



Fig. 02: *Morte e Sono depositando o corpo do morto na tumba.*
In: Revista Clássica, 1994/1995, p. 73

A noção de que esta pudesse ser uma idéia da boa morte para os gregos na Antigüidade é corroborada pelo estudo de Sarian (1994/1995), no qual o autor aponta, num período posterior, para a existência de vasos funerários em que são representados Morte e Sono transportando um morto que não é um herói mitológico. Neste caso, as imagens dos dois deuses “revestem-se de significação especial, sem referência particular ao mito, mas ao comportamento popular das práticas funerárias” (Sarian, 1994/1995, p. 65). Na figura 02 vê-se um exemplo deste tipo, no qual Morte e Sono depositam o corpo do defunto na tumba. Datada de 420 a.C., a imagem remete às práticas funerárias da população grega do período, assim como indica a importância da associação de Morte e Sono no imaginário coletivo desse povo.

Esta associação pode ser percebida, no Ocidente, até os dias de hoje. No caso das análises que proponho aqui, interessa verificar como esta forma de permanência se processou ao longo dos séculos. É preciso lembrar que, como afirma Silva (1993), “o Cristianismo nos primeiros séculos de sua formação não foi

mais do que um grande sincretismo de tradições religiosas gregas, judaicas, iranianas, orientais antigas e de diferentes vertentes do pensamento filosófico sobrevivente do helenismo.” (SILVA, 1993, p. 110). A noção da morte como sono surge ainda entre os primeiros cristãos. De acordo com a autora, a analogia entre morte e sono, neste período, pode ser interpretada de duas maneiras:

em primeiro lugar, a visão tradicional associando a morte às imagens de sono, adormecimento, frio e escuridão. A morte representava um descanso, um repouso das vicissitudes, cansaços e sofrimentos impostos pela vida. (...) Em segundo lugar, a imagem do sono na visão cristã foi contra a idéia de morte como aniquilamento total sem possibilidade de retorno. Quem dorme e repousa pode ser despertado, acordado, chamado à vida e à ressurreição. (SILVA, 1993, p. 120)

Ora, dentro do Cristianismo, o exemplo mais importante que possa preannunciar uma associação entre morte e sono se encontra numa narrativa que constitui sua própria gênese: a Ressurreição de Jesus Cristo. Para os cristãos, Jesus foi crucificado e morto. Uma vez sepultado, permaneceu em sua tumba por três dias, como numa espécie de repouso após os sofrimentos de seu martírio. Por fim, foi despertado para ascender à glória divina por meio da ressurreição. Sem dúvida, uma visão bastante positiva da morte: o sono, o descanso antes da ressurreição. Podemos considerar que esta seria uma boa morte para os primeiros cristãos.

O exemplo da morte de Cristo passa, gradativamente, a adquirir importância dentro da vivência cotidiana dos membros das primeiras comunidades cristãs. Não só isto, mas também a percepção de que Cristo conquistou a Ressurreição e a glória porque teve uma vida santa e aceitou se sacrificar para que toda a humanidade tivesse chances de obter a purificação de seus pecados e alcançar a vida eterna. Portanto, segundo Silva (1993), percebe-se que a concepção de uma boa morte já se delineia nos primeiros séculos do Cristianismo. A noção de que as ações praticadas durante a vida determinam o destino das almas também surge muito cedo entre os cristãos e permanece até os dias atuais.

Essa preocupação com os requisitos necessários para se alcançar uma boa morte constitui fator importante para o surgimento e continuidade de certas noções

e práticas dentro do Cristianismo e, mais tarde, especificamente do Catolicismo. A idéia de Purgatório, por exemplo, começa a se desenvolver entre os séculos II e IV a partir de

questionamentos sobre o estado espiritual entre a morte e o Juízo Final, da existência de uma escala de pecadores e uma perspectiva de diferenciação entre eles, assim como a crença na possibilidade de salvação de algumas almas em pecado após determinados tipos de provação a que seriam submetidas em um estágio espiritual intermediário (SILVA, 1993, p. 121).

Durante a Idade Média, a preocupação com o momento da morte era grande. Assim, estabeleceu-se uma série de ritos celebrados nas últimas horas do moribundo, a fim de garantir que ele alcançaria a salvação e a paz depois de sua morte. Neste contexto, a religião possuía um domínio quase absoluto sobre a condução dos ritos derradeiros. Por meio das entidades eclesíásticas se realizava o trâmite entre o moribundo e as instâncias sagradas a quem se pedia amparo, consolo e proteção contra as chamas do Inferno, além de libertação para as almas do Purgatório.

Neste período, são abundantes as imagens que fazem alusão direta a um conceito de Boa Morte. São pinturas que representam, sobretudo, a morte da Virgem Maria e de diversos Santos. Como bem expressa Binski (1996), o Cristianismo é uma religião de exemplos. As vidas de Jesus, da Virgem Maria e dos Santos, neste sentido, devem servir como modelos a serem seguidos pelos fiéis. De fato, segundo Silva (1993), o culto aos mártires e santos surgiu ainda no século II e permaneceu, de forma ininterrupta, até os dias atuais. A tais entidades sagradas se dirigiam orações pedindo intercessão junto a Deus em favor dos vivos, e seu exemplo de santidade e retidão na fé cristã deveria ser seguido.

Assim, durante a Idade Média são abundantes as representações da Morte da Virgem. A figura 03, por exemplo, reproduz uma pintura do início do século XIV na qual a superfície se encontra repleta de figuras masculinas aureoladas nas porções superior e direita da imagem. À esquerda, homens sem esta auréola, dois deles ajoelhados. Todos estes personagens estão dispostos ao redor do leito onde jaz uma mulher aureolada, envolta num manto azul. A Morte da Virgem, de Duccio

di Buoninsegna⁷, permite uma leitura da boa morte a partir do reconhecimento de que Maria, por ter servido a Deus durante sua vida, pôde repousar e ser acompanhada nos seus últimos momentos por uma série de outras entidades sagradas. A morte, aqui, é descanso, tanto que a personagem está deitada numa cama, e não em outra superfície qualquer. Note-se que as personagens ao redor de Maria não aparentam se ocupar com nenhum tipo de rito fúnebre. Trata-se, apenas, de um grupo que contempla a boa morte alcançada por Maria.



Fig. 03: *Morte da Virgem*. Duccio di Buoninsegna. 1308-11. Têmpera em madeira, 40 x 45,5 cm
In: <http://www.wga.hu>, acesso em 20 de julho de 2007.

⁷ Duccio di Buoninsegna (1255 – 1319): foi o primeiro grande pintor de Siena. Para mais informações, consultar o site: www.wga.hu.

Já na figura 04 percebe-se que algumas personagens executam algum tipo de ação que possivelmente constituiriam ritos finais. O homem com um livro à esquerda é uma entidade eclesiástica, na presidência dos rituais fúnebres. A personagem de joelhos e mãos postas em oração, mais à direita da tela, olha para cima, como se estivesse dirigindo orações à trindade santa (representada no alto da imagem) em favor da alma do morto. O quadro intitulado *A morte de São Martin*, de Simone Martini⁸, é também do início do século XIV, e parece se referir mais do que o anterior aos recursos de que, de fato, o homem da Idade Média dispunha para tentar alcançar a boa morte.



Fig. 04: *A morte de São Martin*. Simone Martini. 1312-17. Afresco, 284 x 230 cm. In: <http://www.wga.hu>, acesso em 20 de julho de 2007

⁸ Simone Martini (1280/85 – 1344): pintor de Siena, discípulo de Duccio di Buoninsegna. Para mais informações, consultar o site: www.wga.hu.

Neste período, toda a atenção se voltava para os momentos finais do moribundo. Assim, havia grande movimentação no quarto, em torno do leito de quem estava próximo da morte. Orações, confissões, últimos sacramentos, arrependimentos – eram muitas as práticas que visavam garantir a boa passagem para o mundo dos mortos. Esse estado de movimentação e dinamismo em torno do moribundo já é perceptível na imagem da figura 05, realizada por Hugo van der Goes⁹ em 1480. Neste caso, existe a presença de entidades sagradas no aposento onde Maria jaz sobre seu leito, mas num plano superior da imagem, pairando sobre o restante das personagens. O ritual de passagem é conduzido, no plano terreno, por entidades eclesiásticas.



Fig. 05: *A morte da Virgem.* Hugo van der Goes. 1480. Óleo sobre madeira, 147,8 x 122,5 cm. In: <http://www.wga.hu>, acesso em 20 de julho de 2007.

⁹ Hugo van der Goes (1436 – 1482): considerado o maior pintor holandês da segunda metade do século XV. Para mais informações, consultar o site: www.wga.hu.

A pintura de Joos van Cleve¹⁰, realizada em 1520, é ainda mais veemente com relação à importância dos ritos derradeiros em torno da cabeceira do moribundo. A imagem da figura 06 mostra a morte da Virgem num contexto muito diferente das figuras 03 e 05. A Virgem de Cleve é assistida em seus momentos finais por entidades eclesiásticas, e não há evidências de que haja seres divinos em torno de seu leito. Há uma humanização da personagem, na medida em que ela, assim como as pessoas da época, participa dos últimos ritos, conduzidos por um representante da Igreja Católica.



Fig. 06: *A morte da Virgem*. Joos van Cleve. 1520. Óleo sobre madeira, 132 x 154 cm
In: <http://www.wga.hu>, acesso em 20 de julho de 2007

¹⁰ Joos van Cleve (1485 – 1540): pintor holandês conhecido como “O mestre da morte da Virgem”; realizou vários retratos ao longo de sua carreira. Para mais informações, consultar o site: www.wga.hu.

Em nenhuma das representações pictóricas mencionadas até agora o moribundo ou o morto se encontram sozinhos. De fato, segundo Ariès (1981b) e Rodrigues (1983), durante a Idade Média e mesmo no Renascimento a morte era um acontecimento público, ao qual compareciam parentes, amigos e mesmo pessoas desconhecidas que se introduziam nos aposentos do moribundo para participar dos ritos finais. Este fato começa a se modificar, segundo Ariès (1981b) a partir do século XIV, quando se inicia uma mudança na mentalidade cristã ocidental que atribuirá cada vez menos valor aos rituais fúnebres realizados na cabeceira do doente.

Observemos o contraste entre as figuras analisadas até agora e a figura 07. Nesta imagem feita por François Duchastel¹¹ no século XVII, intitulada *Irmã Juliana van Thulden em seu leito de morte*, vemos somente uma personagem: uma freira em posição jacente, as mãos cruzadas segurando uma cruz. De um quarto repleto de pessoas ocupadas com os últimos rituais antes da morte do moribundo, passa-se, assim, a uma pintura em que se vê uma pessoa que repousa serenamente sobre seu leito. Que mudanças de mentalidade orientaram esse novo tipo de construção pictórica da morte?

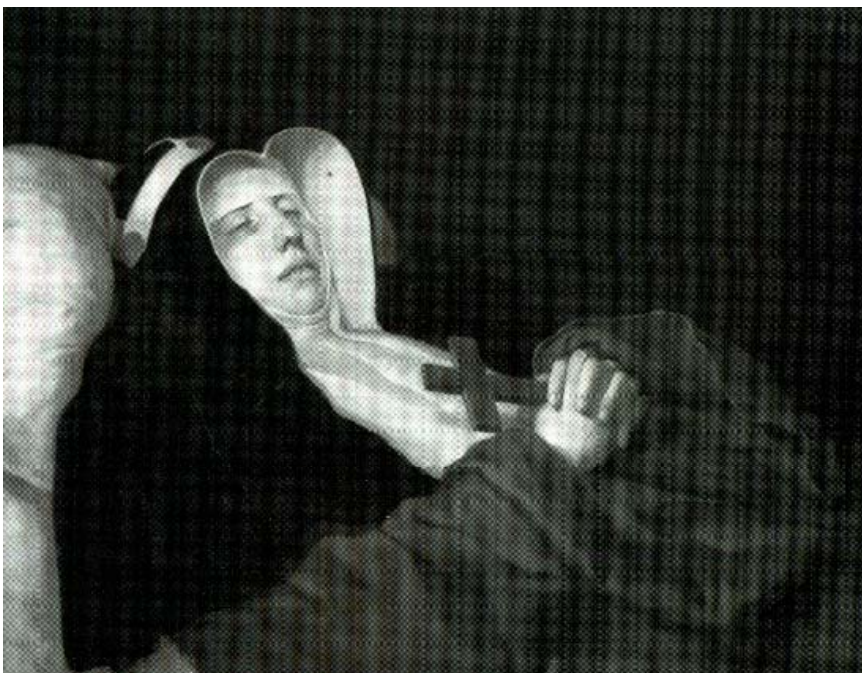


Fig. 07: *Irmã Juliana van Thulden em seu leito de morte.* François Duchastel. Óleo sobre tela, 73 x 88,9 cm. In: *Secure The Shadow*, p. 28

¹¹ François Duchastel: pintor flamengo do século XVII pouco conhecido.

Se, durante a Idade Média, a preocupação em alcançar uma Boa Morte passava obrigatoriamente pela execução exata dos ritos fúnebres, já no século XVII as ações praticadas durante a vida são consideradas mais importantes para a garantia de uma boa morte do que as celebrações finais em torno do moribundo. Segundo Ariès (1981b), trata-se de uma mudança de mentalidade que se iniciou num meio erudito a partir da Renascença, e depois passou a se manifestar nas práticas fúnebres de outros segmentos sociais. Assim, “a elite reformadora das Igrejas, tanto católica como protestante, acompanhando os humanistas, não cessou de desconfiar dos arrependimentos tardios arrancados pelo medo da morte” (ARIÈS, 1981b, p. 333).

Forma-se, neste período, um novo ideal de boa morte: é a morte bela e edificante; a morte serena do justo, que pensou sobre esse momento e se preparou para ele durante toda a vida. A visão da morte como sono ganha mais força e “um acento novo é dado à beleza, à indizível beleza que aparece após os últimos terrores da agonia” (ARIÈS, 1981b, p. 341). Pode-se considerar que é neste momento que começa a se delinear um ideal de morte que irá persistir durante o século XIX, e que será particularmente interessante nas análises sobre a fotografia mortuária deste período, com uma valorização cada vez maior do indivíduo – como defendiam os humanistas. No contexto religioso, isto se traduz numa preocupação maior com as ações do indivíduo no sentido de alcançar uma boa morte, e não da abundância de pessoas no quarto do moribundo em orações e ritos finais para ajudar a alma a conquistar a glória eterna.

Assim, no século XVII já se encontram imagens que registram somente o moribundo. Em alguns casos, como o das figuras 07 e 08 não há nem mesmo uma grande preocupação em representar o ambiente no qual se insere o morto. E mesmo a criança passa a ser digna de uma representação mortuária individual, como se percebe pela figura 08¹². Ora, se neste período a idéia de uma boa morte passava pela noção de que as ações praticadas durante a vida é que garantiriam

¹² A criança retratada por Charles Wilson Peale é sua filha, Margaret Bordley Peale. A pintura foi executada em 1772 a pedido da esposa do pintor, Rachel. Ao contrário do que usualmente ocorre com as imagens mortuárias, a pintura da filha morta de Peale foi exposta publicamente numa galeria da Philadelphia. Para mais informações, consultar Ruby (1995).

a vida eterna para a alma, pode-se supor que a morte da criança, dentro desta mentalidade, fosse sempre uma boa morte. Entretanto, note-se que a mulher retratada por Charles Wilson Peale¹³ já no século XVIII segura um lenço e mantém uma expressão que parece ser, a um só tempo, de pesar pela morte de sua filha e de esperança de que a pequena morta esteja no reino dos céus – ela dirige seu olhar para o alto, embora o corpo da menina esteja abaixo, à sua frente.



Fig. 08: *Rachel Chorando.* Charles Wilson Peale. 1772-1776. Óleo sobre tela, 94 x 82 cm. In: *Secure The Shadow*, p. 32

Ariès (1981b) destaca que o morrer acompanhado por entidades eclesiásticas a ministrarem os últimos sacramentos e por pessoas do círculo familiar jamais desapareceu por completo. O que houve foi uma mudança no valor atribuído a estes últimos ritos. Entretanto, o primado do indivíduo como

¹³ Charles Wilson Peale (1741 – 1827): pintor estadunidense. Para mais informações, consultar Ruby (1995).

protagonista maior em sua própria morte integrou-se, com bastante força, ao imaginário coletivo do século XIX e até meados do século XX.



Fig. 09: *A morte de Elizabeth I, Rainha da Inglaterra.* Paul Delaroche. 1828. Óleo sobre tela, 422 x 343 cm. In: <http://www.wga.hu>, acesso em 20 de julho de 2007.

Algumas imagens apontam para esta nova mentalidade. Na figura 09, vê-se uma pintura intitulada *A morte de Elizabeth I, Rainha da Inglaterra*¹⁴, de Paul

¹⁴ “Isabel I (7 de setembro de 1533 – 24 de março de 1603), também conhecida no Brasil sob a variante Elisabete I ou Elizabeth I, foi Rainha da Inglaterra e da Irlanda desde 1558 até a sua

Delaroche¹⁵. Realizada em 1828, a representação alude à morte desta rainha, em 1603. Na imagem, nota-se a opulência do ambiente onde a rainha jaz, moribunda, sobre mantos e almofadas ricamente bordados. Não há entidades eclesiásticas nesta cena. Isto pode ser atribuído ao fato de que Elizabeth I era protestante, mas também, o que é mais provável, ao fato de que no período romântico (que abrange o século XIX, quando a tela foi pintada) o cerimonial da morte se encerra na família (VOVELLE, 1993). Assim, ao redor da rainha, encontram-se membros da realeza que a acompanham nos últimos instantes de vida. A mulher de pé, à esquerda da imagem, mantém as mãos sobre o rosto, numa atitude de lamentação. É a morte solene de uma soberana, num ambiente, sem dúvida, de uma privacidade muito maior do que as imagens de morte da Virgem, de séculos anteriores.

Assim, no século XIX, ainda que permaneçam os ritos da última hora, não há mais grandes cerimônias públicas; a morte é, sobretudo, um fenômeno doméstico, em que se reúnem familiares e amigos íntimos em torno do leito do moribundo (ARIÈS, 1981b). Os laços familiares são muito valorizados neste momento. No imaginário coletivo, eles permaneceriam depois da morte, e é por isso que ela causava dor: a morte separa pessoas que se amam. Os préstimos realizados em favor das almas – em especial as que, porventura, estivessem no Purgatório – se intensificam, como meio de prolongar além da morte as solitudes e as afeições da vida terrestre.

Em aparente contraposição a esta valorização da morte no seio familiar, a figura 10 apresenta uma tela de Joseph-Denis Odevaere¹⁶, concluída em 1826.

morte. Também ficou conhecida pelos nomes de A Rainha Virgem, Gloriana e Boa Rainha Bess. Seu reinado é conhecido por Período Elisabetano (ou Isabelino) ou ainda Era Dourada. Foi um período de ascensão, marcado pelos primeiros passos na fundação daquilo que seria o Império Britânico, e pela produção artística crescente (...)"
In: http://pt.wikipedia.org/wiki/Elizabeth_I_de_Inglaterra

¹⁵ Paul Delaroche (1797 – 1859): pintor francês de inspiração romântica, especialista em pintura histórica, com destaque para cenas da História inglesa. Para mais informações, consultar Burke (2005).

¹⁶ Joseph-Denis Odevaere (1775 – 1830): pintor flamengo. Para mais informações, consultar o site: www.wga.hu.

Intitulada *Lord Byron*¹⁷ em seu leito de morte, a imagem representa um homem de aparência jovem deitado sobre um divã, tendo parte de seu corpo – representado segundo ideais de beleza clássica grega – envolto numa espécie de lençol branco. O braço direito repousa sobre o tronco do homem, enquanto o esquerdo pende suavemente. O defunto apresenta uma coroa de folhas verdes (louros, possivelmente) na cabeça, à moda dos heróis gregos.



Fig. 10: *Lord Byron em seu leito de morte.* Joseph-Denis Odevaere. 1826. Óleo sobre tela, 166 x 234,5 cm. In: <http://www.wga.hu>, acesso em 20 de julho de 2007

¹⁷ “George Gordon Noel Byron nasceu em Londres em 22 de janeiro de 1788. (...) Seu aristocracismo se reflete na escolha de um estilo classicista pelo qual tratou uma temática fundamentalmente romântica. Toda a obra de Byron, que exprime o pessimismo romântico, com a tendência a se voltar contra os outros e contra a sociedade, pode ser vista como um grande painel autobiográfico. Foram novos, em sua postura, o tom declarado de rebeldia ante as convenções morais e religiosas e o charme cínico de que seu herói demoníaco sempre se revestiu. Como moda literária, o byronismo se espalhou pela Europa até as últimas décadas do século XX, com projeções crescentes e importantes nos países jovens da América. (...) Morreu em Missolonghi em 19 de abril de 1824, após contrair uma misteriosa febre.”

In: <http://www.beatrix.pro.br/literatura/byron.htm>

Ora, o personagem desta tela, Lord Byron, foi uma das principais figuras do movimento romântico. Sua morte foi retratada por Odevaere de forma bela e serena: nada de agitação no ambiente em que jaz o defunto. Suas feições são tranqüilas e as partes expostas de seu corpo conservam a integridade e o vigor das formas. Nada mais apropriado para representar a importância da morte para a mentalidade do Romantismo. Nesta vertente artística e literária, a morte pode ser fuga, descanso (novamente a imagem do sono), evasão, meio de alcançar o infinito. A morte romântica, além de valorizar os laços familiares, prioriza a beleza do cadáver. O século XIX é, segundo Ariès (1981b), o tempo das belas mortes, como se percebe pela representação da morte de Byron.

A confecção e o uso da fotografia mortuária terão como referências básicas determinadas noções de boa morte, que por vezes remetem ao ideal romântico, e noutras ocasiões retoma conceitos medievais. Além disso, a noção das belas mortes românticas do século XIX parece ter importância na organização da cena para o retrato fúnebre. A beleza do cadáver foi – e ainda é – muito importante. Inicialmente, indicava a morte do Justo, como expus anteriormente. Uma face tranqüila e bela era considerada uma prova de que a alma se encontrava em paz, no reino dos céus. Entretanto, posteriormente essa beleza torna-se “um aspecto banal, mais reconfortante, da morte do ser amado. Quantas vezes, ainda hoje, os visitantes, quando ainda os há, murmuram com admiração diante do morto exposto: ‘Dir-se-ia que dorme’”. (ARIÈS, 1981b, p. 341)

Assim, essa última imagem do ente querido, já morto, poderia ser posteriormente retomada a fim de lembrar sua aparência de serenidade, o que serviria de conforto aos familiares e amigos. A imagem da morte como sono e descanso é fundamental para esse tipo de uso da fotografia, pois confere à morte um aspecto positivo, sendo a bela imagem do defunto uma espécie de triunfo sobre todo tipo de sofrimento e agonia que ele possa ter suportado nos momentos anteriores a essa passagem.

Percebemos, a partir das imagens analisadas, o modo como as representações de mortos individualizados caminhou desde a Grécia Antiga, passando pela Idade Média e pelo Renascimento até chegar ao Romantismo, no

século XIX. Neste percurso, foi possível delimitar algumas mudanças e permanências no imaginário coletivo sobre a morte, bem como explorar esses pensamentos a partir de imagens concebidas em cada um desses períodos. Tais representações indicam noções do que seja uma boa morte e uma bela morte em cada período histórico, associando-se a uma mentalidade da morte como sono ou como triunfo e heroísmo, uma vez que os defuntos foram retratados com as feições serenas e belas, sem marcas das agonias que porventura tenham sofrido nos últimos momentos de vida.

1.2 – Mentalidades sobre a família, a criança e a morte

Além da idéia da morte como sono, ligada às noções de boa e bela morte, é preciso destacar que o imaginário sobre a família também é importante para a compreensão da prática de retratar pessoas mortas. No caso da fotografia mortuária, tem-se uma imagem encomendada pelos parentes do morto, e esse retrato passará a compor uma série de outros registros visuais que marcam a trajetória dessa família, como as fotos de casamentos e batizados, por exemplo. Assim, percebe-se que a fotografia mortuária é, mais que um retrato, um retrato de família.

Na verdade, conforme assinala anteriormente, em diversos períodos históricos a morte não foi vista como uma experiência solitária do indivíduo, e sim como um fato marcante da vida do grupo social, tanto o mais amplo quanto o familiar mais restrito. Assim, há registros imagéticos da Grécia Antiga que mostram a lamentação da família em volta do morto¹⁸. As manifestações públicas de pesar pela morte de um membro da família – em especial do homem – constituíam, neste período, um meio de situar a magnitude desta perda para a família e, principalmente, para a sociedade onde o morto estivesse inserido.

Na Roma Antiga também se percebe noção semelhante. Na figura 11, por exemplo, vê-se o morto velado sobre uma superfície num ambiente doméstico. As

¹⁸ Ver exemplo de imagem deste tipo em: BURGUIÈRE, A et all (org). **Histoire de la famille**. Paris: Armand Colin, 1986. p. 188.

mulheres com as mãos no peito, nas porções superior e inferior da imagem, são carpideiras, e sua função era realizar dolorosa lamentação, em altos brados, como forma de homenagear o morto. Assim, segundo Veyne (2002), os ritos no leito de morte e as últimas palavras não possuíam na Roma Antiga a mesma importância verificada em outros locais e períodos históricos. Em contrapartida, “substituíamos o testamento, em que se manifestava o indivíduo social, e depois (...), o epitáfio, em que se manifestava o que devemos chamar de indivíduo público” (VEYNE, 2002, p. 43).

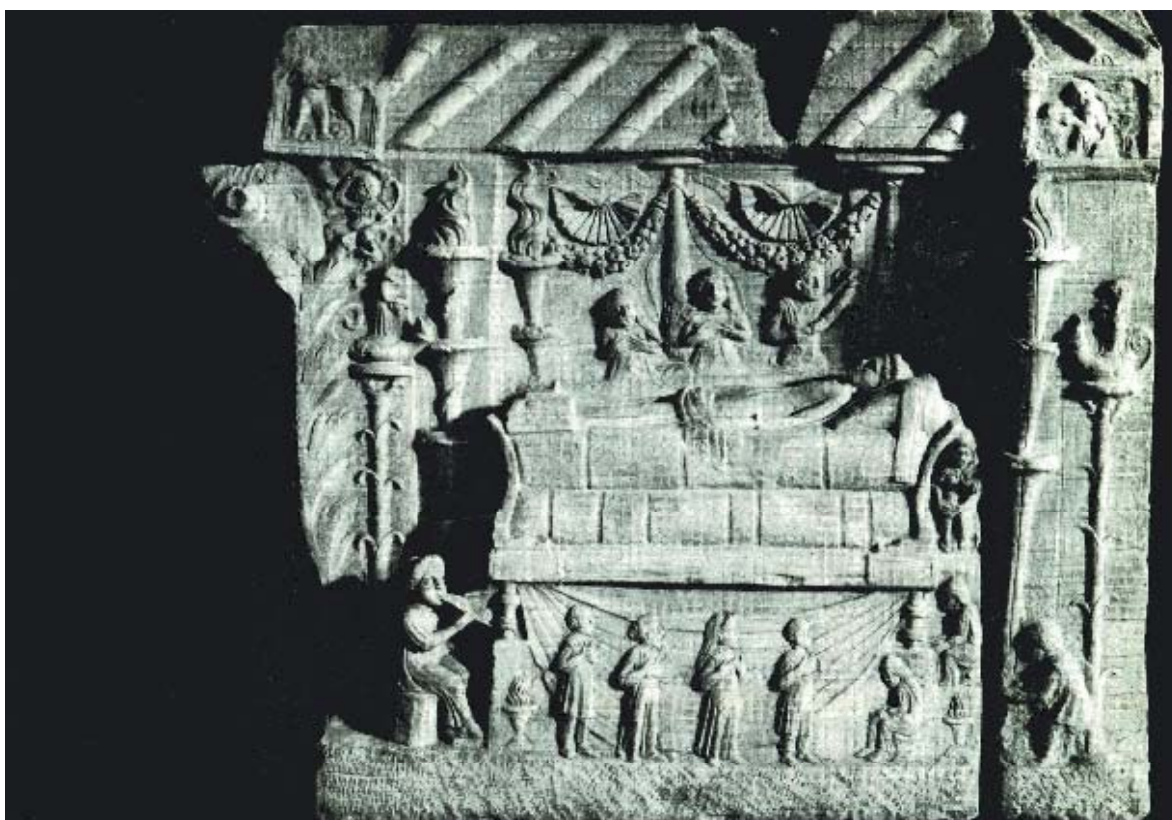


Fig. 11: *Exposição do morto por volta do ano 100.* In: *Tomb Sculpture* (sem número de página)

Percebe-se, assim, que a importância atribuída ao indivíduo como membro de uma família era muito menor do que sua localização social. De fato, pode-se dizer que a morte, em Roma, pertencia ao domínio público, assim como também a vida. O termo “privado”, segundo Veyne (2002), tinha sentido pejorativo. Ora, segundo a mentalidade do período, tudo o que uma pessoa fizesse deveria estar

de acordo com sua posição social e seus deveres perante a sociedade, não havendo a noção de privacidade e intimidade que existe hoje. Portanto, o ambiente privado, local privilegiado da família, não possuía tanto valor quanto a projeção pública do sujeito – especificamente, do homem chefe de família, proprietário de bens e direitos.

Neste contexto, a morte, por exemplo, era um acontecimento público e o senhor se preparava para isto fazendo seu testamento e seu epitáfio. Constituíam grande homenagem ressaltar as virtudes do defunto e suas honras oficiais nestes textos. Percebe-se que na Roma Antiga já havia, portanto, uma preocupação com a manutenção da memória do falecido, embora se valorizasse mais uma memória civil do que familiar. Interessava mais a posição do sujeito na sociedade do que suas relações familiares e de afetividade. Assim, é compreensível que se verifique, neste período, a existência quase exclusiva de representações visuais de homens que possuíam algum prestígio social. Mulheres, crianças, escravos e homens pobres, por não possuírem tal projeção na sociedade, raramente foram consideradas merecedoras de tal honraria.

Um cenário bem diferente se delineia na passagem da Antigüidade romana para a Idade Média. Neste período, “a vida privada torna-se efetivamente um fator predominante da civilização, para não dizer o mais importante. A mais evidente prova disso é o eclipse da cidade diante do campo. Antes a alegria de viver estava nas ruas e nos grandes monumentos urbanos; agora se refugia nas casas e nas cabanas” (ROUCHE, 2002, p. 403). Ora, com a queda do Império Romano e a posterior formação dos feudos, um outro tipo de sistema social se estabeleceu e, assim, o âmbito privado ganha valor na medida em que se mostra necessária a formação de algum tipo de comunidade fraternal a fim de garantir até mesmo a sobrevivência do indivíduo num tempo marcado pela violência e pela peste.

A partir daí, inicia-se um movimento de crescente valorização do indivíduo como membro de uma família, e esse tipo de grupo social começa a adquirir o status que ainda mantém, em diversos contextos, até os dias de hoje. Segundo Ariès (1981a, p. 225), “a família transformou-se profundamente na medida em que modificou suas relações internas com a criança”. De fato, ainda segundo o autor,

não se pode considerar que a família não tivesse valor no período medieval, como afirmam diversos historiadores. Para Ariès, não se reconhecia um valor suficientemente forte à família nesta época; mais importante era a linhagem, a permanência da família durante muitas gerações. A criança era importante pelo fato de que constituía o meio pelo qual se garantia a continuidade da linhagem; não possuía ainda, portanto, um valor por si mesma, como indivíduo. Diferentemente, o sentimento moderno de família – modelo que ainda perdura na atualidade – se forma em torno da união conjugal que resultará num grupo formado pelos pais e seus filhos.

Assim, segundo Ariès (1981a), a partir do século XV a família passa a ser representada iconograficamente segundo novos valores ligados a um sentimento que, de acordo com a mentalidade da época, unia os componentes familiares. Para o autor, “esse sentimento está muito ligado também ao sentimento da infância. Ele afasta-se cada vez mais das preocupações com a honra da linhagem ou com a integridade do patrimônio, ou com a antigüidade ou permanência do nome: brota apenas da reunião incomparável dos pais e dos filhos” (ARIÈS, 1981a, p. 223). Segundo GÉLIS (1999), esta mudança de mentalidade com relação à criança foi lenta e não é possível delimitar períodos exatos dentro deste processo. Entretanto, o autor afirma que esse movimento se inicia na cidade a partir do século XV e, posteriormente, avança rumo ao campo.

Já Phillippe Ariès, ao realizar um estudo iconológico de representações da criança, afirma que até o século XIII não havia um sentimento de infância, propriamente dito (Ariès, 1981a). Nas artes, a representação da criança se fazia pelo uso de figuras adultas diminutas, numa clara alusão ao pensamento vigente na época de que a infância era uma fase transitória que deveria ser superada assim que possível, e logo esquecida. Neste período, a mortalidade nos primeiros anos de vida era grande. A perda de um filho pequeno não causava grande comoção, pois havia muitos outros, de cuja sobrevivência era necessário cuidar.

Entretanto, diferente do que afirma Gélis (1999), Ariès (1981a) aponta que um sentimento de infância como fase específica da vida de um ser humano começa a se delinear já em meados do século XIII. Nas artes, essa idéia da

criança surge associada ao anjo, que começa a ser representado neste período como um jovem adolescente. Esse tipo de representação persistiu durante o século XIV, e a ela se somaram o modelo do menino Jesus e de Nossa Senhora menina. A infância começa, assim, a ser associada nas artes à pureza das entidades sagradas.

No domínio familiar, a transição do século XVII para o XVIII foi um marco importante na elaboração do conceito moderno de infância. Se antes havia uma certa noção de desperdício necessário (como as mulheres, em geral, tinham muitos filhos, considerava-se natural que alguns morressem), começa a surgir, no século XVII, “o desejo de fixar os traços de uma criança que continuaria a viver ou de uma criança morta, a fim de conservar sua lembrança. O retrato da criança morta, particularmente, prova que essa criança não era mais tão geralmente considerada como uma perda inevitável” (Ariès, 1981a, p. 58).



Fig. 12: *Retrato de uma criança morta.* Autor desconhecido. Aproximadamente 1650. In: *Le dernier Portrait*, p. 25.

Neste período, conforme assinala Ariès (1981a), já se encontram retratos mortuários de crianças, tanto as pequenas quanto as de idades próximas à fase que hoje se denomina adolescência. Na figura 12 vemos um exemplo de como se retratava o bebê morto: a criança é representada sobre um leito, sem cenário ao fundo. A superfície sobre a qual se estende seu corpo é forrada de branco, assim como o lençol que forma uma dobra sobre uma espécie de colcha vermelha. As vestes da criança também são brancas. Os olhos estão entreabertos; ora, parece ter havido a intenção de informar, pela pintura, que o retratado não estava dormindo, e sim, morto. Não há sinais de doença ou sofrimento, mas a presença dos olhos mal fechados parece, de fato, apontar a condição de um defunto, e não de alguém que dorme.

Já na figura 13 vemos uma jovem em seu rico leito de morte: uma cama ampla, adornada por um enxoval feito em tecidos finos, com elaborados bordados na colcha. Percebe-se também que a cena parece se localizar num quarto, pelas paredes ao fundo. As vestes da moribunda, bem como seus travesseiros e lençóis são de cor branca. Assim como no caso da figura 12, parece já haver, aqui, alguma noção da pureza da alma – da criança ou, neste caso, de uma moça – relacionada a essa cor, idéia que permanece ainda nos dias atuais no imaginário coletivo cristão ocidental. Entretanto, ao contrário da imagem anterior, nesta percebem-se traços da enfermidade da agonizante: a boca entreaberta, a palidez da pele, a expressão de leve terror ou cansaço e, além disso, as mãos esqueléticas que parecem reforçar a idéia de fraqueza ou de movimentos desordenados causados pela agonia da doença.

Em todo caso, é possível perceber que a criança, bem como os jovens de modo geral, já no século XVII gozam de um status privilegiado na família, a ponto de se desejar registrar sua morte. E parece haver uma idealização sobretudo da morte dos bebês. Pelos exemplos anteriores, percebe-se que o sofrimento da moça é representado, enquanto a morte na primeira infância constitui uma imagem de passagem tranqüila para o outro mundo.



Fig. 13: *Jovem em seu leito de morte*. Escola flamenga do século XVII. 1621. In: *Le dernier Portrait*, p. 25.

No âmbito da sociedade, a importância atribuída à criança só se consolida no século XVIII. Na segunda metade deste século, a criança “passa a ter existência como categoria social, à qual se reconhece uma certa dignidade, dignidade destinada a crescer extraordinariamente com o desenvolvimento da sociedade industrial” (RODRIGUES, 1983, p. 212). A criança, neste contexto, é vista como potencial força de trabalho para a indústria. Ela é, assim, fonte de riquezas e, por isso, torna-se grande beneficiária das melhorias nas condições de vida que emergiram no período, propiciadas pelo aparecimento de preocupações higiênicas e de serviços de saneamento básico.

Percebemos, portanto, que a formação do sentimento moderno, que é também o que se pode chamar de um sentimento burguês, com relação à família e à criança teve muitos estágios e não se deu da mesma forma em todas as sociedades. Entretanto, ao menos na Europa Ocidental, Gélis (1999) afirma que

as mudanças de mentalidade neste terreno se devem, antes de mais nada, a uma mudança nas idéias coletivas acerca da vida e do corpo. Segundo o autor,

a um imaginário da vida que era aquele da linhagem e da comunidade substituiu-se o da família nuclear. A uma situação em que 'público e 'privado' desempenhavam seu papel na formação da criança sucedeu outra, que amplia os direitos da mãe e sobretudo os do pai sobre o filho. (...) Ao modelo rural sucedeu um modelo urbano, o desejo de ter filhos não para assegurar a continuidade do ciclo, mas simplesmente para amá-los e ser amado por eles. (GÉLIS, 1999, p. 328)

Desta forma, percebemos que, no século XVIII, a criança já gozava do status de sujeito individualizado, importante para o sistema sócio-econômico e para a família. Nas representações estéticas, a criança aparecia nos retratos familiares ao lado dos pais ou mesmo sozinha. A primeira infância, em especial, era associada a qualidades como ingenuidade e pureza. Se nesta época já existe a noção de uma necessidade de disciplinar o gênio da criança para que ela se torne um adulto racional e bom cristão (algo que às vezes era obtido às custas de castigos físicos e outras condutas perversas), a idéia geral da infância é de uma fase onde o ser humano se encontra mais próximo dos entes sagrados.

Neste período, a mentalidade burguesa com relação à morte se modifica. A perda de um membro da família é sentida com pesar, e mesmo – ou principalmente – a morte da criança é vivenciada com muita dor, ainda que, como uma espécie de consolo, já estivesse difundida a idéia de que meninos e meninas mortos, pela sua característica de seres inocentes e queridos por Deus, se transformassem em anjos. Podemos considerar que a morte infantil, neste sentido, era sempre uma boa morte, pois tratava-se de seres puros cujas almas alcançariam imediatamente o céu. Entretanto, o fato de que a criança já estivesse fortemente inserida numa relação sentimental com os outros membros da família não deixava que esse tipo de consolo servisse para minar completamente o sofrimento dos pais enlutados.

Também a morte dos adultos se reveste de valores diferenciados na mentalidade burguesa, como é possível perceber ao se considerar os ritos derradeiros. Conforme analisei anteriormente, as dramatizações em torno do leito

do moribundo e o ritual público da partida do morto perderam importância frente a novas preocupações modernas. Segundo Lowe (1986, p. 96-97),

antes, o ritual funcionava como uma preparação para morrer; capacitava o moribundo a dar o passo deste mundo para o outro. Mas na sociedade burguesa houve maior preocupação pelos que ficavam para trás. (...) Portanto, a sentimentalização da morte, em benefício dos enlutados, modificou os rituais de morte. Esta sentimentalização também foi evidente nos retratos de moribundos nesta época¹⁹.

A família burguesa, moderna, se preocupava com os últimos ritos, portanto, na medida em que pudessem amenizar a dor dos sobreviventes e, em outra instância, sinalizar para a sociedade a magnitude desse sentimento de pesar, também como forma de assinalar o prestígio social desse morto. A fotografia mortuária é engendrada, assim, a partir de uma série de interesses da família: o de, privadamente, utilizar esse retrato no processo de luto; o de registrar nesta imagem seu próprio status de riqueza por meio da pompa dos objetos utilizados no velório; o de se fazer representar nesta fotografia em torno do morto, como um autêntico retrato de família que reúne às vezes várias gerações, como meio de afirmar a unidade familiar no momento da perda. Além destas, é possível que houvesse outras intenções familiares na produção da fotografia mortuária. Entretanto, o que pretendo ressaltar aqui é que a produção destas imagens se processa, no século XIX, numa sociedade ocidental em que são fortes os sentimentos burgueses e cristãos sobre a família.

Inclusive em sociedades marcadamente protestantes, como é o caso dos Estados Unidos, onde a fotografia mortuária foi bastante praticada, percebe-se a existência desses valores burgueses e cristãos de valorização da família e da criança. Neste sentido, Snyder (1992, 1992, p. 11) afirma que na sociedade americana do período vitoriano

as crianças eram vistas como puras, imaculadas e sem malícia. Elas eram fortemente associadas com o lar, que estava em contraste marcado com o mundo externo, um mundo considerado para ser dominado por homens. Sendo inocentes,

¹⁹ Tradução da autora.

bebês pequenos eram intocados pelas forças externas; eles não eram parte do “mundo”²⁰.

Assim, percebemos como se dava a conexão entre as idéias de privado, lar, família e criança. Elas estavam, de fato, fortemente ligadas umas às outras, e isto pode ser percebido na fotografia mortuária, na maneira como nestas imagens se representa a mentalidade sobre a morte a partir desse ideário burguês e cristão, pela presença de certos símbolos e atributos nos retratos fúnebres.

Com o advento da fotografia, essas idéias sobre a família e a criança passaram a ter um novo veículo de expressão. Neste contexto, o retrato fotográfico, de modo geral, foi utilizado pela família burguesa na construção de discursos, ou narrativas visuais. Segundo Riedl (2002), o exemplo por excelência são os álbuns familiares, onde a saga da família é construída por meio de fotografias posadas, nas quais usualmente se suprimem as imagens que possam indicar conflitos. No caso das fotografias mortuárias, em geral elas não apresentam pessoas em atitude de desespero.

Sendo assim, conforme percebemos pelo estudo de Riedl, em diversas situações as fotos do defunto podiam ser expostas publicamente, ainda que seu principal contexto de utilização fosse o âmbito da família em luto. Na região do Cariri, o pesquisador fez um levantamento dos locais onde o retrato do *memento mori* aparece; desta forma, o autor fez considerações sobre a relação entre a prática de fotografar os mortos e a exibição destas imagens em um santuário católico (instituição da ordem capuchinha); no Cemitério do Socorro, em Juazeiro do Norte; em casas de ex-votos; em oficinas de profissionais de fotografia; em um estúdio fotográfico e em um álbum de família. Em todos estes contextos, Riedl destaca a importância de olhar para a foto mortuária no Cariri tendo em vista o referencial religioso católico, bastante forte no local.

O autor aponta ainda outros fatores, além dos religiosos, que possam ter influenciado para a expansão da prática de fotografar os mortos. Segundo ele, a exibição de retratos fúnebres de pessoas famosas, como D. Pedro II, Padre Cícero e Getúlio Vargas, possivelmente contribuiu para a legitimação social desse

²⁰ Tradução da autora.

tipo de imagem. Obviamente, não foi o fator determinante pois, como evidenciei anteriormente, o retrato de mortos individualizados já era praticado vários séculos antes do advento da fotografia. Entretanto, não deixa de ser importante notar como as formas idealizadas de representação do morto foram utilizadas em contextos tão diversos como o álbum de família, a obra de arte e os veículos de comunicação.



Fig. 14: *Victor Hugo em seu leito de morte.* Nadar. 23 de maio de 1885. In: *Le dernier Portrait.*, p. 53.

Um caso interessante de uso da foto mortuária em contexto público ocorreu na ocasião da morte de Victor Hugo, em 22 de maio de 1885. Nadar, famoso fotógrafo francês da época, fez a foto mortuária que, posteriormente, foi utilizada como referência pelo reverendo Henry Dochy para a confecção de uma gravura publicada no jornal *L'illustration* de 30 de maio de 1885. Na figura 14 vemos a foto

feita por Nadar: Victor Hugo em trajes brancos jacente sobre um leito forrado com lençóis e travesseiros também brancos. A iluminação da cena foi projetada de tal modo que a face direita do escritor foi retratada em contraluz.

Já a figura 15 mostra a gravura reproduzida no jornal *L'illustration*, na qual percebemos um clareamento de zonas que, na foto de Nadar, haviam ficado com sombras mais acentuadas. Ainda hoje, a fotografia mortuária é utilizada nos meios de comunicação, conforme o exemplo da figura 16, que mostra uma fotografia feita durante o velório de Otávio Lage, ex-governador goiano falecido em 2006. Como possui significados específicos, diferentes do retrato fúnebre de uso familiar, não analisarei estas imagens com mais profundidade neste estudo.



Fig. 15: Gravura de Victor Hugo em seu leito de morte publicada no jornal *L'illustration* em 30 de maio de 1885. Reverendo Henri Dochy. In: *Le dernier Portrait*, p. 54.



Fig. 16: Velório do ex-governador goiano Otávio Lage. Wildes Barbosa. In: Jornal *O Popular* – edição de 15 de julho de 2006.

No caso das obras de arte, já abordei alguns aspectos da representação do morto individualizado anteriormente. Entretanto, é interessante ressaltar que, mesmo na fotografia, o tema será utilizado em propostas artísticas. Dentro do movimento pictorialista²¹, por exemplo, destaca-se a fotografia intitulada *Fading Away*, de Henry Peach Robinson, feita em 1858. Segundo Fernandes (2007, p. 59), nesta fotografia o artista “sobrepõe cinco negativos. Esta sobreposição era utilizada para corrigir distorções de perspectiva, possibilitando, assim, a manipulação total da imagem. Logo, como vemos na fotografia abaixo, a

²¹ Segundo Fernandes (2007, p. 55), a fotografia inicia suas tentativas de legitimar-se enquanto manifestação artística no movimento pictorialista. “Para isso buscou bases na pintura como composição e enquadramento na sua materialização visual, a fim de reclamar o mesmo prestígio dado a esta, considerando, assim, a fotografia uma das belas-artes”.

profundidade de campo é suprimida, sendo que todos os elementos aparecem nítidos, como acontece na pintura ou no desenho”.



Fig. 17: *Fading Away*. Henry Peach Robinson. 1858.

In: http://www.eastman.org/taschen/htmlsrc6/m197601160001_ful.html, acesso em 20 de julho de 2007.

O resultado final é uma imagem que apresenta, conforme percebemos pela figura 17, uma idealização romântica da morte: uma bela jovem jaz (morta? moribunda?) em trajes brancos sobre um móvel coberto por travesseiros igualmente alvos. Uma mulher encontra-se em pé atrás do divã, enquanto outra, sentada aos pés da figura jacente, segura um livro com a mão esquerda. Em segundo plano vê-se uma janela aberta emoldurada por cortinas escuras. Um homem se encontra posicionado de costas para o interior da casa, em frente a esta janela, como se não aceitasse a finitude da vida daquela bela moça. Percebemos, aqui, que o fotógrafo-artista se utilizou de pelo menos dois ideais da morte romântica: a morte bela e a morte como evento familiar.

Já num contexto mais contemporâneo, Man Ray – que realizou várias fotografias mortuárias em sua atividade como fotógrafo profissional – utiliza-se do

referencial da morte individualizada na obra *L'Inconnue de la Seine pour Aurélien (ou Bérénice au miroir, les yeux fermés)* (figura 18). Feita em 1966, a imagem retoma a idéia da máscara mortuária, que pode ser vista como uma espécie de retrato do morto. É importante ressaltar que, ainda neste caso, trata-se de uma morte idealizada pela beleza das feições do defunto²².



Fig. 18: *L'Inconnue de la Seine pour Aurélien (ou Bérénice au miroir, les yeux fermés)*. Man Ray. 1966. In: *Le dernier Portrait.*, p. 185.

²² Sobre esta obra de Man Ray, cuja temática também foi explorada por outros artistas em períodos diferentes, ver: PINET, Hélène. *Léau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine*. In: **Le dernier Portrait**. Musée d'Orsay, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.

Assim, percebemos que a morte individualizada é representada imagneticamente em diferentes instâncias sociais, com usos diversos, mas com ideais e esquemas compositivos semelhantes. Reconhece-se uma certa beleza no corpo morto; por isto, ele pode ser transformado em imagem reconfortante para a família, passível de ser exibida pela mídia e explorada como recurso estético nas artes.

CAPÍTULO 2 – REPRESENTAÇÕES DO MORTO NAS FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA

“(...)
*Adeus, amigo! Ao voltares
por aqui, se noite for,
alguns gemidos nos ares
não te produzam pavor...*

*Se vaga sombra a lembrança
te trazer do vulto meu.
Vai dizer à vizinhança
que o teu patrício morreu...”*

Leo Lynce, no poema *Estrada Fora*. Disponível em http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_brasis/goias/leo_lynce.html, acesso em 10 de janeiro de 2008

2.1 – Fotografia mortuária, luto e memória

A fotografia mortuária é uma prática que teve início quando do advento do daguerreótipo, na Europa, cuja descoberta foi anunciada oficialmente em 1839 (AMAR, 2001). Durante todo o século XIX, fotografar os mortos foi uma atividade desempenhada correntemente pelos fotógrafos na Europa e nas Américas, a ponto de muitos deles publicarem anúncios em veículos de comunicação, propagandeando suas habilidades em fazer belos retratos de pessoas falecidas. Mellid (2006) e Riera (2006) afirmam que os retratos mortuários tiveram considerável importância para o próprio desenvolvimento da fotografia, tanto que os defensores da nova técnica faziam referência aos bons resultados obtidos nos retratos de defuntos para exemplificar as qualidades da nova tecnologia.

De fato, segundo Bolloch (2002), o retrato mortuário foi praticado desde o advento da daguerreotipia, até mesmo como oportunidade de aprendizado e aperfeiçoamento da nova técnica pelos artistas da época. Assim, o autor relata que em

14 de outubro de 1839, ou seja, alguns meses após a apresentação à academia de ciências do método desenvolvido por Daguerre e dois meses após a sua divulgação, as Atas entregues à Academia de Ciências fazem exposição da leitura de uma carta assinada pelo doutor Alfred Donné: “Eu tenho a honra de vos enviar as novas imagens Daguerrianas gravadas pelo procedimento cujos primeiros ensaios apresentei à Academia”. O autor elabora uma lista de obras em questão: “Eu já obtive um ótimo resultado tomando a imagem de uma pessoa morta”. Infelizmente nenhum vestígio deste daguerreótipo foi encontrado²³. (BOLLOCH, 2002, p. 112)

Entretanto, por este depoimento percebemos que o ato de retratar uma pessoa morta pôde ser comunicado abertamente pelo doutor Alfred Donné, sem a preocupação em se tornar alvo de críticas. Isto aponta para o fato de que no século XIX o ato de registrar as feições de um morto era socializado na Europa Ocidental. Além disso, a fala mencionada por Bolloch (2002) demonstra a importância desse tipo de retrato nos primórdios do desenvolvimento da técnica fotográfica.

Na verdade, fazer um belo retrato de um defunto não era uma das atividades mais complicadas dos daguerreotipistas, visto que, como ressalta Mellid (2006),

tratavam-se dos melhores modelos nesse momento em que os tempos de exposição necessários eram muito grandes. A quietude dos falecidos favoreceu em alguma medida a proliferação deste tipo de retratos, já que o fotógrafo não tinha que tomar precauções para que o modelo não saísse tremido e, além disso, tinha certa liberdade de manipulação, como se se tratasse de uma natureza morta²⁴.

Portanto, havia, de certa forma, uma considerável liberdade criativa do fotógrafo, que poderia fazer o retrato em algum ambiente dentro da casa do falecido ou mesmo em seu próprio estúdio fotográfico, sem precisar se preocupar muito com os tempos de exposição necessários. Assim, poderiam utilizar-se inúmeros arranjos de luz, poses e diversos atributos a fim de embelezar o morto e a cena.

²³ Tradução: Carolina Diomara.

²⁴ Tradução da autora

Além da publicidade feita pelos fotógrafos sobre suas habilidades em retratar defuntos, também era comum que, no século XIX, estes profissionais discutissem em veículos especializados sobre as técnicas para a produção de boas fotografias de mortos. Segundo Ruby (1995, p. 110), “fotógrafos profissionais eram regularmente solicitados para retratar o morto. Eles anunciavam o serviço em jornais e mantinham discussões profissionais nos seus jornais sobre o melhor meio de realizar a tarefa”²⁵.

Fotografar os mortos era, pois, uma prática aceita socialmente no século XIX, embora não tenha chegado a constituir uma obrigatoriedade entre os ritos mortuários existentes no período. Os familiares poderiam optar por fazer, ou não, retratos de seus mortos. Não há evidências da existência de um dever moral ou religioso desta natureza nas sociedades cristãs ocidentais, como ocorria, por exemplo, com o uso de roupas pretas como marca de luto numa família, comportamento com regras cuja observância deveria ser bastante rígida. Apesar de Riera (2006) afirmar a existência de uma quase “obrigatoriedade” das famílias em fazer retratar seus mortos no século XIX, considero mais acertado falar numa grande aceitação social desse tipo de imagem. A popularização dessa prática provavelmente fez com que houvesse uma certa expectativa das pessoas em encomendarem fotografias de seus entes queridos mortos, não propriamente em cumprimento a uma exigência sócio-cultural mas, antes, pelo reconhecimento de um certo valor em perpetuar uma última imagem do morto.

O costume de fotografar os mortos persistiu com maior força na cultura cristã ocidental até meados do século XX. Segundo Koury (2006, p. 107), “a fotografia mortuária surge logo após o aparecimento da fotografia como arte e como técnica de registro e fixação de um presente passado específico. Sua popularização, contudo, vai se dar entre os anos de 1920 e 1950, quando é utilizada por várias camadas da população”. Entretanto, embora o hábito de fotografar os mortos tenha se mantido na passagem do século XIX para o XX, Ruby (1995, p. 55) aponta uma diferença na prática desse tipo de representação

²⁵ Tradução da autora

nos dois séculos. Segundo o autor, “no século dezenove os fotógrafos anunciavam e discutiam abertamente a prática”²⁶.

Já no século XX, embora a fotografia mortuária tenha continuado a ser praticada, os profissionais já não anunciavam o serviço e tampouco discutiam técnicas específicas para a produção destes retratos. Ruby (1995) atribui este silêncio sobre a fotografia mortuária na primeira metade do século XX ao fato de que a existência da prática de fotografar os mortos se tornou tão conhecida e aceita socialmente que era desnecessário anunciar tais serviços ou discutir sobre sua produção publicamente, uma vez que já se encontravam estabelecidos certos modelos para a produção destas imagens.

Com relação às motivações para a realização de fotos mortuárias e seus usos, podemos dizer que tanto no século XIX quanto no XX, tanto na Europa quanto nas Américas, não são fatores morais, religiosos ou sociais os principais justificadores desta prática. A imagem de um morto particularizado é concebida e utilizada, sobretudo, dentro de um contexto de vivência da dor pela perda de um ente querido. Para Ruby (1995), não há dúvidas de que as pessoas encomendavam retratos assim porque elas sentiam a necessidade de uma última lembrança visual de seus parentes e amigos. É importante destacar que esta necessidade se manifestava não apenas como um desejo de reter apenas os traços fisionômicos do ente querido falecido, mas, mais do que isso, ter um registro permanente do morto enquanto morto. Nas palavras de Koury (2001, p. 68), a foto mortuária “visa deter os traços da morte e da deterioração posterior do cadáver, amenizando a dor dos que ficam, quando da evocação do morto através do registro”.

O uso da fotografia mortuária, então, estava relacionado ao processo de vivência da morte, na medida em que permitia aos familiares recordarem os acontecimentos relacionados a essa passagem e aos ritos fúnebres realizados na ocasião. Esta função do retrato mortuário permanece nos dias atuais, conforme Ruby (1995) e Koury (2001), embora num outro contexto de produção e consumo, diferente do que existia no século XIX e na primeira metade do século XX.

²⁶. Tradução da autora

Além de sua importância no processo de luto, destaco também uma função de comunicação desempenhada pela fotografia mortuária que, segundo Ruby, ainda é verificada nos círculos sociais onde persiste a prática de retratar os mortos. Há vários casos em que a comunicação da morte de alguém foi feita por meio de retratos fotográficos do morto enviados a parentes que não puderam comparecer ao velório. Conforme expressa Ruby (1995, p. 161), “a fotografia foi tomada como um substituto para a experiência – obviamente uma das mais básicas funções da fotografia”.

Na complexa relação que as pessoas tentam estabelecer com seus mortos, portanto, a fotografia, enquanto objeto de rememoração, tem uma considerável importância, segundo Ruby. Entretanto, o mesmo autor chama a atenção para a existência de poucos estudos sobre os usos da fotografia, de modo geral, nos processos de luto. Quanto à foto mortuária, particularmente, ao menos no século XIX e na primeira metade do século XX, sua importância e seus usos parecem ter sido socializados de forma harmoniosa tanto na Europa quanto nas Américas. A prática de fotografar um morto e a posterior contemplação desse retrato como meio de elaborar a perda e reverenciar a memória do falecido não eram alvos de críticas. No século XIX, ainda que os usos e a exibição das fotos mortuárias nem sempre se estendessem para fora do círculo familiar, a prática era conhecida e aceita por fotógrafos e demais atores sociais.

Ver o morto no contexto mesmo de sua morte, seja para lembrar de uma experiência vivida ou para formular um outro tipo de experiência de dor e pesar pela morte de um parente ou amigo. Seja qual for o uso que a fotografia mortuária possa ter tido, parece haver uma forte ligação entre a prática de retratar os mortos e a construção e manutenção de memórias. A relação da fotografia com a lembrança e a memória, em especial a de família, não se restringe aos retratos mortuários. Entretanto, como o ato de recordar, de (re)construir memórias é inerente ao processo de vivência da dor da perda durante o período de luto, a preservação da memória é uma das razões mais fundamentais para se fazer a fotografia de um defunto. Para Sontag (2003, p. 96),

recordar é um ato ético, tem um valor ético em si mesmo e por si mesmo. A memória é, de forma dolorosa, a única relação que podemos ter com os mortos. Portanto a crença de que recordar constitui um ato ético é profunda em nossa natureza de seres humanos, pois sabemos que vamos morrer e ficamos de luto por aqueles que, no curso normal da vida, morrem antes de nós – avós, pais, professores e outros amigos. Insensibilidade e amnésia parecem andar juntas.

Ora, segundo o raciocínio da autora, podemos perceber o quanto é difícil e também necessária a relação dos vivos com seus mortos. Nenhum grupo humano mantém indiferença no tratamento dispensado aos defuntos. Bayard (1996, p. 43) expressa a importância deste comportamento afirmando que “o homem é o único animal que acende fogo e enterra mortos”. O fato de nutrir sentimentos em relação a seres que deixaram de existir neste mundo diferencia o homem dos outros animais. E a maneira básica pela qual essa relação entre vivos e mortos se processa é pela memória. Alimentar esta memória é a função primordial de construções tumulares, monumentos funerários e da fotografia mortuária, dentre outros objetos confeccionados no contexto de vivência do sofrimento pela morte do ser amado. E, sendo a recordação um ato ético, segundo Sontag (2003), ao edificar um túmulo ou tirar uma foto de seu morto, o ser humano expressa determinados valores morais, religiosos e culturais que são socialmente compartilhados.

O conceito de *memória coletiva* desenvolvido por Halbwachs (2004) auxilia na reflexão sobre o encadeamento de valores morais, sociais, religiosos e sentimentais, em suma, nas maneiras como se dá o trânsito entre o coletivo e o privado na prática da fotografia mortuária. Segundo o autor,

nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2004, p. 30)

Ora, o que Halbwachs defende é que não pode haver uma lembrança totalmente individual, visto que o ser humano é um ser social e, assim, mesmo suas vivências mais íntimas são orientadas e compreendidas a partir de um

repertório individual que é fruto do cruzamento de várias correntes do pensamento coletivo. No caso da fotografia mortuária, no século XIX e na primeira metade do século XX pode-se dizer que havia um pensamento coletivo específico sobre a morte e o luto, e que segundo esse pensamento era perfeitamente admissível que as pessoas quisessem ter e ver imagens de seus entes queridos mortos. Assim, admitindo-se a imagem como um artefato cultural, faz-se necessário um esforço para compreender o contexto no qual ela foi concebida e utilizada, a fim de que se possa estabelecer ligações entre essas informações e aquilo que, de fato, a imagem mostra.

Nesta perspectiva da memória coletiva, é importante também, segundo Halbwachs (2004), a duração dos grupos humanos onde são construídos os pensamentos e as lembranças. Quanto maior for a perenidade do grupo e mais constantes as experiências de um indivíduo nesse meio sócio-cultural, mais marcante será a presença de memórias coletivas nas vivências cotidianas deste indivíduo. Para o autor, toda lembrança ou memória é construída a partir da inserção do ser individual num contexto social, ainda que se trate de memórias relacionadas a fatos íntimos, que se julguem extremamente individuais.

No caso da fotografia mortuária, isto aponta para o fato de que mesmo sendo sua confecção e seu uso privados, trata-se de práticas marcadas por certas orientações sociais advindas de um pensamento coletivo, ou imaginário coletivo, como prefere Vovelle (1991). Quer-se, com isto, desconsiderar o valor sentimental que a fotografia mortuária possa ter tido para um indivíduo específico em período de luto? De forma alguma. Acontece que, como expressa Halbwachs (2004, p. 51),

com muita freqüência nos atribuímos a nós mesmos, como se elas não tivessem sua origem em parte alguma senão em nós, idéias e reflexões, ou sentimentos e paixões, que nos foram inspirados por nosso grupo. Estamos então tão bem afinados com aqueles que nos cercam, que vibramos em uníssono, e não sabemos mais onde está o ponto de partida das vibrações, em nós ou nos outros.

Assim, uma experiência de dor vivenciada no âmbito individual, ou mesmo no ambiente privado de uma família, está em acordo com certos valores culturais

coletivos. Eis, então, a importância de uma análise sobre a prática de fotografar os mortos feita sob a ótica da História das Mentalidades. Afinal, segundo Vovelle (1991, p. 19), “as mentalidades remetem (...), de modo privilegiado, à lembrança, à memória, às formas de resistências.” Podemos entender estas resistências no sentido da continuidade do grupo social em que se inserem as práticas estudadas. Essa perenidade do grupo possibilita a permanência de modos de vida e de representações. O pesquisador deve empreender um esforço para estabelecer os vínculos desta permanência, que às vezes se processam em períodos de longa duração. Como bem expressa Vovelle (1991, p. 20), há, “nessas lembranças que resistem, o tesouro de uma identidade preservada, estruturas intangíveis e enraizadas, a expressão mais autêntica dos temperamentos coletivos: em resumo, o que há de mais precioso.”

2.2 – Relações entre Morte e Fotografia

As análises que proponho a seguir se iniciam a partir de uma provocação de Barthes (1984, p. 137-138), que assim se expressa:

(...) de minha parte, preferiria que em vez de recolocar incessantemente o advento da Fotografia em seu contexto social e econômico, nos interrogássemos também sobre o vínculo antropológico da Morte e da nova imagem. Pois é preciso que a Morte, em uma sociedade, esteja em algum lugar; se não está mais (ou está menos) no religioso, deve estar em outra parte: talvez nessa imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida.

O que o autor propõe é uma nova maneira de analisar o impacto e a importância da fotografia no meio social onde ela surge e experimenta ampla aceitação. Assim, em vez de avaliar a fotografia tendo em vista seu status de imagem comercial, ressaltando seu caráter técnico de reprodutibilidade – como propõe Fabris (1991) – Barthes prefere considerá-la, antes de mais nada, como o grande reduto da morte a partir do século XIX. O autor considera que toda fotografia contém em si um aspecto de morte, visto que se trata do registro de um momento passado, de algo que, mesmo quando ainda goza de existência na

realidade presente, remete a um tempo e a uma ocasião irrecuperáveis enquanto experiências objetivas.

Ao mesmo tempo em que remete a natureza da fotografia a sua relação com a morte, Barthes destaca outro ponto fundamental: esse tipo de imagem surge num momento de crise dos ritos em geral, e em especial daqueles ligados à morte. O autor chega a mencionar uma “crise de morte” no Ocidente do século XIX, e não sem razão. Neste período se amplia o processo de medicalização do social, iniciado no século XVIII, na esteira da racionalização e individualização que passarão a reger a organização das sociedades ocidentais. Segundo Menezes (2004, p. 28), “a partir da emergência da família como núcleo de valor social e do surgimento do hospital, medicamente administrado e controlado, surge a ‘morte moderna’”. É justamente sobre essa morte moderna – medicalizada, racionalizada, individual, ritualizada sobretudo no âmbito familiar, conforme exploramos no capítulo anterior – que Barthes elabora sua crítica ao dizer sobre a relação da fotografia com a morte.

Além disso, apesar de os fotógrafos terem, historicamente, buscado referências pictóricas na pintura para a produção de suas imagens, Barthes (1984) recoloca a relação da fotografia com as artes em outros termos: para ele, a fotografia não nasce do quadro, embora tecnicamente tenha se pautado por esse tipo de estética, e sim de uma relação mais íntima com o teatro, por se tratarem de “artes de cena”. De acordo com o autor,

é conhecida a relação original do teatro e do culto dos Mortos: os primeiros atores destacavam-se da comunidade ao desempenharem o papel dos Mortos (...). Ora, é essa mesma relação que encontro na Foto; por mais viva que nos esforcemos por concebê-la (e esse furor de “dar vida” só pode ser a denegação mítica de um mal-estar de morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro Vivo, a figuração da face imóvel e pintada sob a qual vemos os mortos. (BARTHES, 1984, p. 53-54)

De fato, se considerarmos a importância da pose, da cena, da representação na fotografia de família, sobretudo do século XIX até meados do século XX, compreenderemos as relações entre teatro, morte e fotografia que, para Barthes, compõem a gênese desse tipo de imagem. Sobretudo os retratos

fotográficos deste período são, quase sempre, posados, premeditados, planejados para transmitirem uma determinada informação sobre o indivíduo ou sobre um grupo social. No caso das fotografias de família, há vários elementos que denotam a intencionalidade de construir uma espécie de narrativa da saga familiar por meio dos álbuns fotográficos: são imagens que registram a sucessão das gerações, os fatos mais marcantes da vida familiar – casamentos, batizados, aniversários, mortes – os laços de parentesco, enfim, que pretendem instituir e reforçar constantemente a idéia e o sentimento de união familiar, tanto para os membros do próprio grupo quanto para o restante da sociedade.

Devemos considerar, ainda, que outros fatores interferem neste uso da representação por meio da pose nos retratos fotográficos, sobretudo no século XIX. Como ressalta Leite (1993, p. 75-76),

a posição estática, a pose, não pode ser atribuída inteiramente à imagem que a família queria transmitir de si mesma, se quando foi produzida a imagem fotográfica exigia um longo tempo de exposição e a atenção dos retratados precisava ser despertada por um “Vai sair um passarinho” do fotógrafo.

Assim, ainda que a pose e a encenação sejam elementos de aproximação da fotografia com o teatro por meio da relação de ambos com a morte, como queria Barthes, é preciso levar em conta também o aspecto técnico que, em muitas situações, contribuía decisivamente para as opções estéticas adotadas. De resto, cabe ressaltar a importância que adquire, neste estudo, o fato de concentrarmos nossas análises sobre as fotografias mortuárias como retratos de família, cuja criação e utilização possuem sentido dentro do grupo de parentesco do retratado. Portanto, conforme descreve Leite (1993, p. 75), “aqui se trata da utilização da família, agrupamento de parentesco e convívio, como instrumentação de análise da documentação fotográfica, e não da utilização de retratos para o estudo da família”.

No que diz respeito à utilização da fotografia nos ritos mortuários, essa relação é mediada, sobretudo, pela família do morto. É ela quem encomenda ou realiza fotografias e outros artefatos produzidos a partir de retratos fotográficos de seus mortos para uso nos rituais fúnebres, alguns deles, inclusive, de cunho

religioso. Podemos identificar diferentes ocasiões em que as famílias das sociedades ocidentais, sobretudo cristãs, fizeram – e ainda fazem – uso de fotos nos ritos funerários, as quais discuto brevemente a seguir, a fim de evidenciar a riqueza destas relações ainda pouco exploradas pelos pesquisadores.

Em primeiro lugar, consideremos o redimensionamento por que passavam – e ainda passam – as fotografias de pessoas falecidas feitas enquanto ainda estavam vivas, gozando de saúde. No âmbito familiar, estas imagens ganham novos valores: perpetuação da memória de um de seus entes queridos, inclusive pelos discursos produzidos por meio da arrumação do álbum fotográfico, ou pela exposição da imagem do morto, enquanto vivo, em quadros e porta-retratos; no que se refere ao trabalho de luto, encontram-se as mais variadas formas de relacionamento dos familiares com as fotografias de seus mortos, desde aqueles que preferem não olhar para estas imagens e escondem-nas, até aqueles que, ao contrário, retomam-nas e mesmo exibem-nas constantemente, como meio de auxiliar a aceitação da perda.

Freire (2006, p. 142), ao relatar as experiências de um grupo de pessoas enlutadas que se reuniam regularmente num espaço de um dos cemitérios de Natal – RN, constata que “a relação mantida entre os enlutados e as fotografias de seus mortos mostrou-se bastante curiosa. A imagem fotográfica revela para o sobrevivente a memória, a lembrança dos tempos compartilhados em vida com o falecido”. Desta maneira, a fotografia pode acenar para estes familiares como uma possibilidade de eternidade, mas que se manifesta de maneira ambígua: como eternidade da memória do falecido que permaneceria, de alguma forma, vivo como lembrança, ou eternidade do sofrimento causado pela perda, uma vez que a foto é vista apenas como imagem, e não como substituto da pessoa enquanto presença material. “A foto, desta forma, traz para os enlutados o sentimento de lembrança que pode se refletir na convivência ‘pacífica’, ou na dor causada pela consciência da perda” (FREIRE, 2006, p. 143).

Uma das mais contundentes explicações para essa ambigüidade no relacionamento dos enlutados com as fotografias de seus mortos pode ser encontrada no livro *A Câmara Clara*, de Roland Barthes (1984). No processo de

elaboração do luto pela perda de sua mãe, o autor relata como buscou recuperar a memória do que ela significava para ele por meio de fotografias, até que se depara com aquela que, para Barthes, contém a essência de sua mãe morta. Trata-se de uma fotografia de sua mãe quando criança, chamada por ele de a Foto do Jardim de Inverno. Ele descreve assim sua relação com esta imagem:

eis novamente a Foto do Jardim de Inverno. Estou só diante dela, com ela. O círculo está fechado, não há saída. Sofro, imóvel. Carência estéril, cruel: não posso *transformar* meu pesar, não posso deixar derivar meu olhar; nenhuma cultura vem me ajudar a falar desse sofrimento que vivo inteiramente na própria finitude da imagem (...); a Fotografia – minha Fotografia – é desprovida de cultura: quando é dolorosa, nada, nela, pode transformar o pesar em luto. (...) Só posso coloca-la em um ritual (sobre minha mesa, em um álbum) se, de algum modo, evito olhá-la (ou evito que ela me olhe) (...). (BARTHES, 1984, p. 135)

Eis aí um depoimento que aparentemente contradiz muito do que já discuti até agora neste trabalho. Evidenciei, anteriormente, como vão se construindo, por meio das relações sócio-culturais, certas mentalidades coletivas que orientam mesmo os comportamentos mais individuais e íntimos, como as reações diante da morte de um ente querido. Entretanto, Barthes aponta justamente para o contrário: que não há cultura capaz de auxiliá-lo a lidar com a dor de encontrar e, ao mesmo tempo, ver esvaír-se a essência de sua mãe morta na imagem fotográfica. A confrontação destas duas posições deixa muito clara a importância de se considerar os locais de fala de cada sujeito: o meu, como pesquisadora, quando adoto um certo viés teórico para analisar um uso específico da fotografia no contexto da morte, e os dos sujeitos que, ao vivenciarem e expressarem suas experiências neste campo acabam sendo selecionados pela pesquisadora para comporem seus estudos.

Assim, tem-se aparentemente duas posições conflitantes: a de quem sofre a perda e a de quem observa e avalia este fenômeno de fora. Entretanto, cabe ressaltar que não se pretende, aqui, avaliar como positivas ou negativas as relações dos sujeitos com os objetos estudados; conforme se discutiu anteriormente, interessa-nos analisar como essas vivências, marcadamente individuais e íntimas, estão em acordo com a mentalidade coletiva sobre a morte

vigente na sociedade em que essas pessoas se inserem. No caso de Barthes, toda a tragicidade atribuída por ele à imagem fotográfica de sua mãe – já morta – pode ser compreendida ao levarmos em conta toda a discussão do capítulo 1 sobre como as sociedades ocidentais moldaram, ao longo do tempo, uma idéia de morte como fim, separação, sofrimento, enfim, como evento trágico. Isto se torna ainda mais claro quando o autor expressa que

o horror é isto: nada a dizer da morte de quem eu mais amo, nada a dizer de sua foto, que contemplo sem jamais aprofunda-la, transforma-la. O único “pensamento” que posso ter é o de que no extremo dessa primeira morte está inscrita minha própria morte; entre as duas, mais nada, a não ser esperar (...) (BARTHES, 1984, p. 138)

Neste trecho percebe-se a interferência de uma mentalidade trágica da morte cultivada no Ocidente: ao confrontar-se com a morte da mãe, por meio da fotografia, Barthes descreve esta experiência como “horror”, manifestando em seguida que a consciência de sua própria morte lhe é dada por meio da consciência da perda de sua mãe. Ora, pode até ser verdade que nenhuma cultura ajude a aplacar o sofrimento que o autor experimenta ao confrontar-se com a Foto do Jardim de Inverno; mas percebe-se que essa tragicidade atribuída por ele à imagem fotográfica da mãe remete justamente a uma mentalidade coletiva sobre a morte verificada na sociedade em que ele viveu. Por fim, percebe-se aí o registro de um dos usos – ou re-usos, re-significações – da fotografia do vivo após sua morte, como meio que os familiares utilizam para elaborar o luto.

Uma outra ocasião em que os retratos fotográficos são utilizados no contexto da morte é na elaboração das construções tumulares. De acordo com Ruby (1995, p. 142-143), “retratos fotográficos em túmulos são conhecidos do início da era do daguerreótipo até os dias presentes e logicamente seguem a idéia do retrato mortuário. A vasta maioria destas imagens retratam o falecido sozinho e vivo. Raramente as imagens mortuárias ou de funerais são usadas”²⁷.

As fotografias colocadas nos túmulos manifestam um desejo dos familiares de eternizarem uma imagem bela de seus mortos, tanto para si mesmos quanto

²⁷ Tradução da autora.

para as outras pessoas que visitam o cemitério. Sendo assim, esses retratos que são integrados ao túmulo devem ser resistentes às intempéries, para que possam ter uma boa durabilidade. Por isso, o processo que resulta num retrato em porcelana se inicia com a escolha de uma fotografia da pessoa e, em seguida, segundo Maria Elizia Borges (1995, p. 177), “o fotógrafo faz um negativo especial da foto; aplica-o na porcelana; efetua retoques com tintas e pincéis especiais; sobrepõe uma película protetora em toda a peça e, por último, leva a porcelana ao forno para a fundição da foto na peça”.

Em muitas situações, após todo este processo, a família ainda encomenda ao próprio fotógrafo que encaixe a fotografia em molduras pré-fabricadas de metal, mármore, madeira ou granito. O resultado final, quase sempre, é um retrato de formato ovalado, com guirlandas de flores, onde a família espera ver representados seus sentimentos com relação ao morto. A confecção da foto de porcelana demanda um planejamento cuidadoso por parte da família, uma vez que esta imagem ficará disponível ao olhar e à avaliação de todos aqueles que se defrontarem com o túmulo do ente querido falecido.

Desta maneira, de modo geral, existe a preocupação em escolher para ornamentar o monumento uma fotografia da pessoa em vida. Além disso, priorizam-se os retratos de busto, nos quais as pessoas apareçam de frente ou ligeiramente de perfil. Na maioria dos casos, a foto apresenta uma pessoa que olha fixamente para a câmera ou, então, um pouco para o lado. De qualquer forma, são fotografias posadas. Isto significa que deu-se preferência não a retratos que mostrassem a pessoa no seu dia-a-dia, mas sim a uma imagem idealizada, produzida. Não interessa expor no túmulo um momento em que a pessoa tenha sido “pega de surpresa”, no qual ela possa apresentar uma expressão não condizente com os sentimentos e informações sobre o morto que a família queira comunicar entre os seus e todas as outras pessoas que visitam o cemitério.

É interessante observar que a idealização daquele que morreu é obtida por meio de uma fotografia feita enquanto a pessoa estava viva. Isto significa que há uma revalorização deste retrato. Num primeiro momento, ele foi feito com um objetivo outro: seja presentear alguém, seja compor o álbum de família, seja

registrar um fato marcante da vida familiar. No momento em que a família decide retirar esse retrato de seu contexto original para fazer dele uma fotografia de porcelana para ornamentar o túmulo do falecido, há uma reavaliação dos significados dessa fotografia: ela passa a evocar beleza, ternura, respeito, alegria, melancolia, saudade, enfim, uma série de sentimentos que amigos e familiares passam a associar com aquela imagem, como forma de reverenciar o morto.

As maneiras pelas quais os familiares mantêm essa memória de seus mortos na fotografia de porcelana do túmulo são variadas; encontram-se retratos de noivos, de crianças no dia do batismo ou da primeira comunhão, homens em trajes militares, etc. Este estudo, obviamente, não dará conta de todas as questões que envolvem a escolha destes retratos, mas interessa ainda frisar um tipo de uso da fotografia na ornamentação dos túmulos. Trata-se dos casos em que “a proliferação da imagem fotográfica em um mesmo túmulo, encontrada atualmente, chega a transformar alguns deles num verdadeiro álbum de família público, com o qual se pode até traçar a árvore genealógica da família” (BORGES, 1995, p. 177).

Essa intenção de registrar a genealogia familiar se torna bastante clara ao analisarmos o jazigo da família Faleiro (figura 19), do Cemitério Municipal de Bela Vista de Goiás²⁸. Neste caso, não houve apenas a preocupação em dispor as fotografias no túmulo, mas também em identificar as pessoas sepultadas com o nome e o grau de parentesco em relação a quem construiu o monumento. Percebe-se que as imagens não foram dispostas numa ordem de fato genealógica, visto que os retratos dos avós, que foram os primeiros a falecer, foram colocados na parte inferior esquerda do jazigo. Ora, sendo os membros mais velhos da família, era de se esperar que essas fotos estivessem na parte superior da construção. Entretanto, neste local encontram-se as imagens dos pais. Ao que tudo indica, este túmulo foi refeito, após o sepultamento de um

²⁸ Segundo Pereira (1995), o Cemitério Municipal de Bela Vista de Goiás foi inaugurado em 1893. Fato inusitado com relação a esse espaço dos mortos é que a primeira pessoa a ser enterrada no local foi a filha de Antônio Cândido da Costa Moraes, construtor do cemitério. A menina faleceu aos 10 anos de idade, vítima de tifo.

determinado número de pessoas, e neste momento optou-se por destacar as fotografias dos pais de quem custeou a reconstrução do monumento.

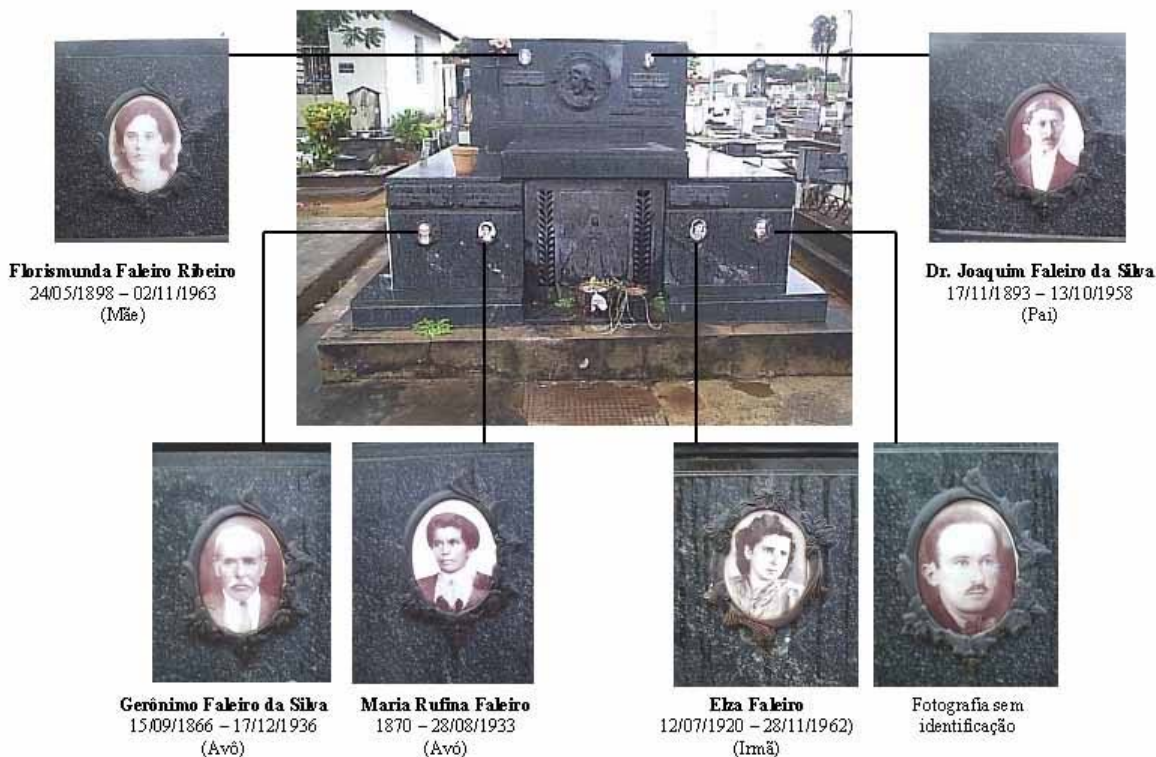


Fig. 19: Jazigo da Família Faleiro – Cemitério Municipal de Bela Vista de Goiás. Déborah Rodrigues Borges. 2006.

Particularmente interessantes para este estudo são, também, os casos em que a família seleciona, para a confecção do retrato de porcelana que adornará o túmulo do falecido, uma fotografia mortuária. Segundo Horne (2004), embora a prática de fotografar os mortos tenha sido comum de meados do século XIX até a década de 1950, o uso desse tipo de retrato como adorno nas construções tumulares é raro. O autor atribui esse uso a casos em que a família, desejando manter uma identificação visual da pessoa enterrada no jazigo, e dispondo apenas de uma única imagem deste morto, não teve outra escolha senão utilizar justamente a foto mortuária na confecção do retrato de porcelana. Ainda segundo Horne, na maioria dos casos em que se verifica esse tipo de uso do retrato fotográfico mortuário, trata-se do registro visual de crianças mortas – casos em

que era mais comum que o indivíduo viesse a falecer sem nunca ter tirado uma fotografia.

De fato, no Brasil encontramos poucos registros de fotografias mortuárias utilizadas em túmulos. Riedl (2002, p. 92) relata o uso de fotografias mortuárias no Cemitério do Socorro, em Juazeiro do Norte – CE: “em duas contagens de imagens fotográficas, dificultadas pelo acesso e pelo fato de que a maioria dos mausoléus permanece o maior tempo do ano fechada, verifiquei que havia poucas imagens de defuntos retratados como mortos: apenas uma meia dúzia”. Trata-se, portanto de casos isolados, mas suficientes, segundo o autor, para demonstrar que “a fotografia do memento mori faz parte do universo burguês, considerando que os mausoléus pertencem a uma faixa social com poder aquisitivo mais alto do que a média e não apenas ao mundo dos pobres” (RIEDL, 2002, p. 92).



Fig. 20: *Fotografia mortuária em túmulo do Cemitério Municipal de Bela Vista de Goiás. Déborah Rodrigues Borges. 2006.*

No Cemitério Municipal de Bela Vista, encontrei duas fotografias mortuárias em túmulos, ambas de adultos. Em uma delas (fig. 20), vemos uma senhora já idosa. Na imagem em questão, priorizou-se o registro das feições da defunta, uma vez que optou-se por fotografar o busto e este, ainda, encontra-se bastante coberto pela mortalha, deixando ver apenas o rosto da morta.



Fig. 21: *Fotografia mortuária em túmulo do Cemitério Municipal de Bela Vista de Goiás. Déborah Rodrigues Borges. 2008.*

Já no caso da figura 21 temos a fotografia mortuária de um homem, na qual percebemos que houve retoques na imagem, no momento de confeccionar o retrato em porcelana. Além disso, a fotografia foi disposta no túmulo na vertical, talvez numa tentativa de simular que o retratado estivesse sentado ou de pé, numa alusão à vida, e não deitado, morto. Como se percebe, também em Bela

Vista de Goiás constata-se a pouca utilização da fotografia mortuária como adorno tumular, a exemplo do que ocorre no restante do Brasil e mesmo em outros países.

Outro tipo de uso da fotografia no contexto familiar de luto observado no Brasil é a inserção dos retratos dos mortos, geralmente enquanto vivos, em cartões distribuídos a familiares e amigos, sobretudo por ocasião da missa de sétimo dia de falecimento. Este uso, portanto, está diretamente ligado a um rito fúnebre de cunho religioso. Ainda hoje esta prática é mantida em diversas localidades. Entretanto, segundo Ruby (1995), o costume de confeccionar e distribuir cartões fotográficos em memória de pessoas falecidas deriva de um costume anterior, que era o de utilizar representações pictóricas de pessoas ilustres nas comemorações de suas mortes, sobretudo no caso de políticos famosos. Posteriormente, com o advento da fotografia, a prática foi estendida entre outros segmentos sociais.



Fig. 22: “Lembrança” de sétimo dia. Bela Vista de Goiás. 2007. Acervo particular da autora.

Em Bela Vista de Goiás, a confecção desse tipo de cartão é bastante comum entre as famílias católicas, e sua distribuição ocorre ao final da missa de sétimo dia de falecimento. Em geral, nestas “lembrancinhas” encontra-se disposta uma fotografia do morto ainda em vida. Podemos notar que há uma preocupação em selecionar um retrato no qual o indivíduo apresentasse uma boa aparência, boa saúde, alegria e outras características que denotem uma boa vida. Junto a esta imagem, encontram-se dados como nome, data de nascimento e de falecimento do retratado, além de um texto que pode apresentar conteúdo religioso ou mensagens de despedida e encorajamento aos familiares sobreviventes, conforme percebemos pelo exemplo da figura 22. Neste caso, a escolha do retrato fotográfico que comporia a lembrança de sétimo dia desta senhora recaiu sobre uma imagem bem anterior ao período de sua morte, que ocorreu quando ela tinha 75 anos de idade. Houve a preocupação em selecionar uma fotografia em que ela se mostrasse mais jovem, com mais saúde – uma tentativa de eternizar uma bela lembrança do ente querido falecido.



Fig. 23: “Lembrança” de sétimo dia. Bela Vista de Goiás. 1986. Acervo particular da autora.

Já no caso da figura 23 temos uma situação diferente, na qual a família decidiu fazer o cartão fotográfico por ocasião da morte da mulher e, neste

momento, lembrou-se de incluir também seu esposo, falecido três anos antes. Provavelmente, os familiares não haviam feito nenhuma “lembrancinha” de sétimo dia quando Antônio faleceu, e ao mandarem confeccionar os cartões em homenagem a Maria, incluíram sua imagem, por meio de uma montagem, junto ao retrato da mulher. É importante ressaltar a importância que adquire, aqui, a noção de reunião familiar que passa a compor o pensamento coletivo sobre a morte no período romântico, fundindo-se posteriormente ao imaginário cristão, sobretudo católico. Tanto na figura 22 quanto na figura 23 percebemos que os familiares expressam esta crença, ou esperança, de que seus entes queridos falecidos se encontram no além: na imagem de Antônio e Maria, isto é feito pela junção dos dois num mesmo cartão comemorativo, mesmo com um intervalo de três anos entre a morte de um e outro; já no caso da figura 22, o texto elaborado pela família alude a um reencontro da mulher com seu esposo num plano espiritual, e que desta maneira eles continuariam presentes de alguma forma entre os vivos.

Um outro tipo de uso da fotografia no contexto familiar de vivência da morte de um dos seus membros é o que se pode chamar de fotografia pré-morte. Durante a pesquisa, localizei apenas duas fotografias deste tipo em Bela Vista de Goiás, e não foi possível obter informações sobre imagens semelhantes em outros locais do Brasil, embora elas provavelmente existam. Trata-se de retratos fotográficos feitos do moribundo, onde se percebe claramente a consciência do próprio retratado e de sua família da proximidade da morte. São imagens nas quais podemos constatar um interesse da família e/ou do retratado em eternizar uma última lembrança do indivíduo, ainda em vida. Fato importante é que este último registro, propositalmente, deixa clara a condição do retratado: trata-se de um registro do fim da vida de um dos membros da família.

Quanto às motivações para a realização desse tipo de retrato, podemos apenas elaborar especulações: reafirmar os laços de união familiar no contexto da morte? Registrar na fotografia a imagem de uma bela morte, uma morte digna? Necessidade de, em face da morte iminente, providenciar um registro fotográfico do indivíduo enquanto este ainda está vivo? Explorar estas possibilidades torna-se difícil tendo em vista que estas imagens não constituem o principal objeto de

análise deste estudo, e levando-se em conta também o número bastante reduzido de fotografias pré-morte localizadas. Entretanto, estas imagens podem, desde já, auxiliar na delimitação de alguns pontos importantes sobre a mentalidade da morte na cidade de Bela Vista de Goiás.



Fig. 24: *Fotografia pré-morte.* Antônio Faria. Década de 1940. Bela Vista de Goiás. Acervo Particular – Maria Enoi de Souza

Na figura 24 temos a fotografia de uma senhora idosa, visivelmente doente – as pernas estão muito finas e o rosto, sulcado pela magreza decorrente da enfermidade. A mulher está sentada numa cadeira, enquanto duas jovens amparam-na, apoiando as mãos nos ombros da moribunda. Apesar da debilidade

denotada pela condição física da retratada, ela se encontra dignamente vestida, penteada e calçada, assim como as moças que a amparam. A fotografia foi feita na década de 1940 por Antônio Faria, na zona rural da cidade de Bela Vista, segundo depoimento de Maria Enoi de Souza (2006). Fato interessante que corrobora a informação dada pela proprietária desta imagem de que as jovens estavam sustentando a velha senhora, muito fraca para ficar sentada sem apoio, é que na casa do antigo fotógrafo foi localizada uma cópia deste retrato onde se realizou um recorte que privilegia o busto da moribunda, sem mostrar a quem pertencem as mãos que a escoram na cadeira.

Por fim, notamos que a mulher se fez fotografar – se é que foi ela mesma quem decidiu mandar fazer o retrato – tendo nas mãos imagens religiosas, cuja identificação se torna difícil pelas condições da própria fotografia. De qualquer modo, interessa destacar que, nesta fotografia pré-morte, parece ter havido a preocupação em fazer um registro visual de uma morte digna: as retratadas bem arrumadas, com suas roupas “domingueiras”; a velha senhora com as imagens de santos, como se desejasse deixar registrada sua fé numa vida após a morte, na qual contaria com a intercessão destas entidades sagradas para alcançar a bem-aventurança da vida eterna.

Na outra fotografia pré-morte localizada em Bela Vista, percebemos que o caráter de reunião familiar ressaltado anteriormente é bastante importante. Na imagem da figura 25 vemos vários membros de uma família – inclusive crianças – junto a uma mulher visivelmente doente e debilitada. Todos os retratados trajam roupas de cores claras – coincidência ou não? – e voltam o olhar para a moribunda, exceto por uma jovem no centro da foto, que olha para a câmera. Uma criança, na parte esquerda da imagem, sustenta uma vela acesa, enquanto outra, meio escondida pelo braço de um homem, mantém as mãos unidas em pose de oração. Um homem, sentado sobre a cama, mantém parte do corpo da moribunda em seu colo, enquanto outro homem, também sentado na cama, segura o pulso da mulher, atitude mantida também por dois homens que se encontram de pé.



Fig. 25: *Fotografia pré-morte.* Autor desconhecido. Período indeterminado. Bela Vista de Goiás. Acervo particular – Onice Aparecida de Souza Oliveira

Esta fotografia – que, pelo tipo de vestimenta dos retratados parece ter sido feita entre as décadas de 1950 e 1960 – evoca algumas das idéias exploradas anteriormente na análise de outras representações pictóricas de mortos e moribundos: a reunião familiar, a solidariedade ao indivíduo que está à beira da morte, a importância de certos símbolos e ritos no fim da vida, a morte como evento público, do qual inclusive as crianças participam. Percebemos, assim, como a cidade de Bela Vista apresenta uma mentalidade coletiva sobre a morte numa temporalidade diversa da que se experimentava em centros urbanos maiores: enquanto nestes se vivenciava uma medicalização e um processo de ocultamento da morte cada vez maior, em Bela Vista verificamos a persistência de ritos fúnebres e mentalidades coletivas sobre a morte oriundos de séculos passados. Estes aspectos serão importantes para a compreensão dos usos da fotografia mortuária no município, conforme explorarei posteriormente.

2.3 – Os primeiros tempos da fotografia mortuária: da Europa para as Américas

Segundo Jay Ruby (1995), é possível identificar três estilos de representação do defunto nos retratos fotográficos mortuários do século XIX. Segundo o autor, “dois tipos foram elaborados para ‘negar a morte’, ou seja, para simular que o falecido não estava morto, enquanto uma terceira variação retrata o falecido com os enlutados”²⁹ (p. 63). No primeiro estilo, denominado por Ruby como *O Último Sono*, representa-se o morto como se estivesse, na verdade, repousando. A figura 26 mostra um exemplo desta tipologia. Esta fotografia do século XIX é o retrato de uma mulher morta, bem vestida, penteada e disposta sobre um móvel, uma espécie de divã, sendo que o panejamento de seu amplo vestido cobre as pernas e os pés da defunta, além de parte do móvel. A cena inspira serenidade e descanso; nada faz alusão a algum tipo de sofrimento anterior ao momento da morte. É, enfim, o retrato de alguém que desfruta de uma boa morte, evidenciada pela organização da cena a partir da concepção de uma bela morte romântica.

Na figura 27 percebemos uma intenção semelhante de registrar a criança morta como se estivesse repousando. A pequena defunta foi colocada numa cama enfeitada por um rico enxoval branco, mesma cor das vestes da menina. O esmero com que foi feito o arranjo da cena chama a atenção. O lençol que cobre parte do corpo da criança foi cuidadosamente esticado; as flores foram distribuídas de maneira harmoniosa ao redor da pequena morta. Entretanto, esta imagem possibilita, de maneira mais direta, uma interpretação de que a retratada esteja morta, e não simplesmente repousando, como seria possível dizer sobre a mulher da figura 26. As mãos da menina da figura 27 estão postas em pose de oração, com os dedos entrelaçados, de onde pende um rosário. Ora, é perfeitamente possível a compreensão de que esta criança está morta, uma vez que a produção da cena evidencia isto pela presença de elementos que aludem aos ritos funerários da época, tais como as flores e o rosário.

²⁹ Tradução da autora



Fig. 26: *Fotografia mortuária do tipo Último Sono.* Século XIX. In: <http://www.thanatos.net>, acesso em 20 de julho de 2007.

Assim, é possível destacar uma ambigüidade com relação à pose denominada *Último Sono*. Aparentemente, havia um desejo de retratar o morto como se não estivesse morto, mas dormindo. Entretanto, o enlutado que fazia uso de uma imagem assim tinha consciência de que o retratado estava, de fato, morto. Percebemos, aí, a importância da bela aparência do defunto e da associação da morte com o sono dentro da mentalidade ocidental sobre a morte no século XIX. Ora, estas imagens cumpriam um papel no processo de elaboração do luto e, neste sentido, fazia-se necessário cuidar para que o último registro visual da pessoa morta reforçasse nos sobreviventes a crença de que seu ente querido desfrutava de uma boa morte.

Vale lembrar que a fotografia mortuária, de modo geral, e especialmente a pose do *Último Sono*, foi prática comum em países predominantemente protestantes, caso dos Estados Unidos (Ruby, 1995). Em geral, associa-se a noção da boa morte com a doutrina católica, mas como já evidenciei

anteriormente, este é um conceito de alguma forma desenvolvido em diversas culturas. Se a doutrina protestante não permitia as figuras dos santos e da Virgem – quanto mais contempla-las como exemplos de boa morte! – com o advento da fotografia os retratos mortuários serão amplamente utilizados entre fiéis desta vertente religiosa tanto na Europa quanto na América do Norte.



Fig. 27: *Fotografia mortuária do tipo Último Sono.* Século XIX. In: <http://www.thanatos.net>, acesso em 20 de julho de 2007

A idéia da morte como sono foi mantida entre os protestantes como um repouso entre a morte individual e a ressurreição. Segundo Silva (1993, p. 143),

de acordo com o espírito reformado, só existiam dois lugares para as almas após a morte: o Paraíso, onde repousavam as almas dos justos e não precisavam da intervenção dos vivos pois estavam ao lado de Deus, e o Inferno, de onde as almas condenadas jamais saíam. Desta maneira, as almas não retornavam de

onde estavam como também não adiantavam orações ou sufrágios especiais para os mortos.

Sendo assim, podemos supor que a boa aparência do morto na foto seria uma necessidade ainda maior entre os protestantes do que entre os católicos. Ora, se não há nada que os sobreviventes possam fazer para contribuir com a salvação da alma de seus entes queridos, então não é de se estranhar que os protestantes necessitassem de algum tipo de garantia de que seus parentes e amigos tiveram uma boa morte, digna do reino dos céus.



Fig. 28: *Fotografia mortuária do tipo Vivo, embora morto. Século XIX.*

In: <http://www.thanatos.net>, acesso em 20 de julho de 2007.

Talvez ainda mais ambíguas possam parecer as fotografias mortuárias do segundo estilo definido por Ruby (1995), denominado *Vivo, embora morto*. Nestas imagens pretende-se eternizar a figura do morto como se, na verdade, estivesse vivo; não dormindo, mas posando para a objetiva como uma pessoa viva. Na figura 28, por exemplo, vemos uma criança morta que foi posicionada sobre uma poltrona e tem os olhos abertos. Houve uma clara intenção de simular vida nesta imagem de uma pessoa falecida.



Fig. 29: Fotografia mortuária do tipo *Vivo, embora morto*. Século XIX. In: <http://www.thanatos.net>, acesso em 20 de julho de 2007.

Por que isto acontecia? Não é fácil encontrar uma resposta exata para esta questão. Afinal, como bem expressa Riedl (2002, p. 171), “para o ato de fotografar os mortos não há necessariamente uma relação causal entre origens e efeitos”. Entretanto, podemos supor uma explicação para pelo menos parte dos casos de

fotografias do estilo *Vivo, embora morto*. Em diversas situações o que ocorria era que o retratado morria sem nunca ter tirado uma fotografia em vida. Assim, a foto mortuária acabava sendo o único registro visual disponível para os familiares. Daí, talvez, a necessidade de utilizar uma série de estratégias para fazer com que o defunto parecesse estar vivo nestas fotografias, como por exemplo, utilizar uma colherinha de café para abrir os olhos do morto e, depois, recolocá-los corretamente na órbita ocular (Riera, 2006). Em outras situações, como ocorre na figura 29, podia-se também pintar os olhos abertos na fotografia após a fixação da imagem, ou apenas efetuar retoques em retratos onde os olhos do defunto já estivessem abertos.

Além disso, podia-se colocar a pessoa morta sentada, com as pernas cruzadas, segurando algum objeto, ou fazer com que ela permanecesse de pé apoiada em outras pessoas ou em outros tipos de suporte mais elaborados (esta última pose é mais rara). Enfim, percebemos que

costumava-se dar completa liberdade à pessoa encarregada de tomar a imagem para vestir e dispor o corpo como considerasse apropriado. Muitos dos fotógrafos daquela época se converteram em autênticos especialistas da maquiagem, chegando a obter-se resultados muito espetaculares em alguns casos e bastante patéticos em outros.³⁰ (RIERA, 2006)

Como expressa o autor, nem sempre os esforços em produzir uma imagem do morto como vivo – ou mesmo dentro de outra tipologia qualquer – se convertiam em bons resultados. Na figura 30, por exemplo, vemos uma menina morta bem vestida, sentada sobre uma cadeira, com os olhos abertos. Enfim, um exemplo típico do tipo *Vivo, embora morto*. Mas chama a atenção o fato de que seu rosto se encontra deformado, não harmonioso. Os olhos, apesar de abertos, estão desalinhados, cada um virado para um lado. Teriam sido essas deformidades causadas pelo mesmo motivo que levou a criança à morte? Independente disso, percebemos que, aqui, não houve necessariamente uma intenção em registrar uma boa morte, tampouco uma bela morte. Antes de mais

³⁰ Tradução da autora

nada, parece ter havido uma necessidade da família em preservar algum registro visual desta curta existência que desaparecia.



Fig. 30: *Fotografia mortuária do tipo Vivo, embora morto.* Século XIX. In: <http://www.thanatos.net>, acesso em 20 de julho de 2007.

Estes dois primeiros tipos – *O Último Sono* e *Vivo, embora Morto* – ocorreram com mais frequência no século XIX, conforme Ruby (1995). Já a terceira categoria de fotos mortuárias, que retrata o morto como morto, surge concomitantemente às outras e persiste como principal modelo até meados do século XX. Nestas imagens, encontram-se elementos que permitem a interpretação exata de que o retratado está, de fato, morto. Na figura 31, por exemplo, vemos uma criança morta dentro de um caixão branco, mesma cor de suas vestes. A foto foi feita no cemitério onde a menina seria enterrada em seguida: no segundo plano, erguem-se algumas construções tumulares, e logo

atrás do caixão parece haver uma cova aberta. Ora, neste exemplo há elementos mais do que suficientes para afirmar que a criança retratada está morta.



Fig. 31: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Século XIX.

In: <http://www.thanatos.net>, acesso em 20 de julho de 2007

Já em outros casos, apesar da ausência de referenciais tão específicos como caixão, construções tumulares ou covas em cemitérios, também é possível perceber que a fotografia registra pessoas mortas como mortas. Na figura 32, por exemplo, há dois adultos e três crianças dispostos sobre o que parece ser uma cama. Notamos diversos ferimentos em seus rostos. É provável que sejam membros de uma mesma família e tenham morrido todos em decorrência de algum tipo de acidente. A imagem não parece evocar a idéia de sono. É, antes, o

registro de pessoas vitimadas por ferimentos letais, perfeitamente perceptíveis nesta imagem. De qualquer forma, não deixa de ser surpreendente a boa aparência dos defuntos, apesar dos hematomas e das feridas. Podemos imaginar o trabalho dispensado para o preparo dos corpos, para que estivessem bem apresentáveis tanto na fotografia quanto nos demais ritos fúnebres.



Fig. 32: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Século XIX. In: <http://www.thanatos.net>, acesso em 20 de julho de 2007.

Não é possível estabelecer, com certeza, a proveniência das fotografias mortuárias analisadas até agora. Todas foram coletadas num mesmo site da internet (www.thanatos.net), no qual os membros registrados podem compartilhar imagens e comentários sobre o material disponível. É bastante provável que boa parte delas tenha sido feita nos Estados Unidos e na Europa, pelo contexto que cerca os mortos retratados. De qualquer maneira, as tipologias apresentadas, bem como a relação deste tipo de retrato com alguma noção sobre a boa morte podem ser identificadas em grande parte das fotografias de mortos de uso privado.

Na América Latina, encontram-se exemplos de composições bastante semelhantes às das fotografias mortuárias da Europa e dos Estados Unidos no século XIX. Isto se deve, em parte, ao fato de que muitos dos fotógrafos que vieram para a América Latina no século XIX eram europeus e, portanto, acabaram aplicando às fotografias realizadas aqui os modelos de representação já consolidados na Europa. Além disso, ainda havia uma certa tendência a se copiar, em terras latino-americanas, costumes, hábitos e formas de representação européias, conforme se percebe pelo seguinte relato, feito por um fotógrafo peruano da época, publicado no jornal *El Comercio* em 1846 e reproduzido por Julca (2006):

as famílias que tenham a desgraça de perder algum defunto de quem desejem possuir um momento desta natureza podem obtê-lo por meio do daguerreótipo, para cujo efeito o professor – Furnier – oferece executar o retrato no mesmo aposento mortuário; como é costume na Europa hoje em dia³¹.

A fotografia mortuária, apresentada como costume mantido pelas civilizadas sociedades européias, poderia, assim, gozar de maior aceitação na América Latina, e os fotógrafos fizeram uso desse tipo de recurso ao anunciar seus serviços. Posteriormente, ela foi incorporada também por fotógrafos e artistas locais. Riedl (2002, p. 55) explora a questão, destacando que

nas obras de Romualdo Garcia e Hugo Brehme constam vários retratos da morte, que podem ser caracterizados pela categoria do último sono ou da morte como vivo. A presença de imagens da morte e de mortos nos seus espólios artísticos e em outras obras de profissionais latino-americanos, especificamente da criança morta (...) possivelmente permite caracterizar o motivo como um tópico específico da fotografia no continente, embora não haja, até hoje, nenhum estudo comparativo sobre o tema.

Neste trabalho, exploro imagens mortuárias feitas no Peru, no século XIX, e disponíveis no site da Biblioteca Nacional do Peru, organizadora de uma exposição com estas fotografias realizada em 2004. Entre estes retratos, podemos constatar a existência de fotografias do tipo *Último Sono, Vivo, embora Morto* e

³¹ Tradução da autora.

também fotos do morto enquanto morto. Exemplo de uma equivalência entre os modelos europeu e latino-americano de representação dos mortos é a semelhança entre a figura 33, fotografia feita por Adolphe Dubreuil³², com a figura 27 quanto ao modo de exposição do morto para o retrato. Em ambas, a criança está deitada numa cama forrada com lençóis brancos, mesma cor de seus trajes. Ao redor dos pequenos defuntos, dispuseram-se flores brancas.



Fig. 33: *Fotografia mortuária de Maria S. Fort.* Adolphe Dubreuil. Peru. 1891. In: http://bvirtual.bnpp.gov.pe/memento_mori/PAGEPOSTM/Catalogo.htm, acesso em 20 de julho de 2007

No caso da figura 33, feita no Peru, a câmera foi posicionada quase de frente à cama onde jaz a criança morta. Além disso, sua cabeça foi ornamentada com uma coroa de flores. Atenção para a pintura na parede atrás da cama onde a criança está deitada: trata-se de um tipo de ornamentação típico da época, o que permite localizar temporalmente essa fotografia no século XIX, ainda que não houvesse outras informações acerca da imagem. Além disso, o bordado na fronha do travesseiro onde se apóia a cabeça do pequeno defunto apresenta um bordado

³² Fotógrafo francês radicado no Peru. Para mais informações, consultar Julca (2006).

característico da região onde a fotografia foi feita, o que permite ao menos inferir que tal retrato foi feito na América Latina, e não nos Estados Unidos ou na Europa.



Fig. 34: *Fotografia mortuária de Rosa Quinteros.* Adolphe Dubreuil. Peru. 1892. In: http://bvirtual.bnp.gob.pe/memento_mori/PAGEPOSTM/Catalogo.htm, acesso em 20 de julho de 2007.

Na figura 34 temos uma outra situação. As flores também foram utilizadas em elaborados arranjos, como se percebeu também nas imagens anteriores, só que neste caso houve a intenção de simular que a criança morta estivesse viva. Ela apresenta os olhos abertos e está sentada sobre uma poltrona. Entretanto, nota-se que a pose é artificial, e ela parece mais estar presa a algum tipo de suporte que a sustenta nesta posição. Trata-se, pois, de uma tentativa deliberada de conservar uma última imagem de vida num corpo morto. Percebemos, ainda, que o cenário ao fundo parece ser o de um estúdio fotográfico. Não há outros móveis além da poltrona onde a criança se encontra, nem qualquer outro elemento que permita inferir que esta imagem foi tomada dentro de uma residência. Ao que tudo indica, a família se encarregou de levar o bebê morto ao

estúdio do fotógrafo para fazer o retrato. Notamos, assim, a importância adquirida pela prática de fazer fotografar os entes queridos mortos, uma vez que as famílias se dispunham a realizar uma série de preparações a fim de obter uma bela última imagem do ser amado.

Já no caso da figura 35, percebe-se que o retratado está de fato morto. A foto feita por Eugene Courret³³ mostra o corpo morto deitado sobre uma superfície forrada com tecidos ornamentados com franjas e bordados, e praticamente marca o meio da imagem. Ao fundo, foram dispostas cruces feitas com flores. Temos, aí, o registro de um morto como morto. Trata-se, mais do que isto, da imagem do defunto no ambiente do velório, com toda a opulência permitida pela condição financeira do retratado, que foi um bem sucedido empresário peruano.



Fig. 35: *Fotografia mortuária de Henry Meiggs Williams.* Eugene Courret. Peru. 1877. In: http://bvirtual.bnq.gob.pe/memento_mori/PAGEPOSTM/Catalogo.htm, acesso em 20 de julho de 2007.

³³ Fotógrafo francês radicado no Peru. Para mais informações, consultar Julca (2006)



Fig. 36: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Século XIX. In: <http://www.thanatos.net>, acesso em 20 de julho de 2007.

Segundo Koury, a fotografia mortuária também teria importância como meio de referenciar socialmente o morto³⁴. Assim, um dos propósitos da prática de retratar um defunto seria “fixar para a eternidade o prestígio do morto e dos seus familiares que ficam, para a comunidade à qual pertencia. (...) Fotografias que consolidavam não apenas o prestígio social, político e econômico do morto, mas a sua continuidade através da família” (KOURY, 2001, p. 85-86). Assim, em diversos casos, como o da figura 35 analisado anteriormente, parece haver um interesse em registrar a opulência dos funerais, captando na fotografia a riqueza das vestes

³⁴ Neste sentido, podemos destacar também a prática de fazer máscaras mortuárias do defunto, que foi exercida com bastante frequência até o século XIX, sobretudo para pessoas ilustres. Segundo Raynaud (2002, p. 22-23), “a máscara mortuária é uma evidente manifestação da obsessão macabra que assombra os homens do fim da Idade Média. (...) Artifício dos funerais do século XV que celebravam, pela pompa estendida, a glória terrestre do defunto, oferecia outra forma de imortalidade a este último permitindo aos artistas compor retratos póstumos. (...) Por trás da máscara perfila-se assim um fenômeno essencial: a afirmação do indivíduo” (Tradução: Carolina Diomara). Exemplos de máscaras mortuárias podem ser encontrados em Normand-Romain (1995).

e dos adereços de mortos e vivos, a exuberância dos adornos utilizados na decoração da cena e a presença de pessoas ilustres ao velório.

Em outros casos, como o da figura 36, a fotografia mortuária se apresenta como uma típica fotografia de família. No caso da foto em questão, os pais e duas crianças com trajes pretos se posicionaram ao redor de um pequeno caixão branco assentado sobre duas cadeiras, onde jaz um bebê. Aqui, não se priorizou o registro das feições do morto, mas da família reunida neste momento de perda. Como dito anteriormente, os laços familiares eram considerados muito importantes dentro da mentalidade romântica sobre a morte. Assim, a fotografia mortuária registra também a saga familiar: retratam-se os eventos mais significativos para o grupo, como casamentos, batizados e, também, a morte de um dos membros.

Delineei até agora, de forma breve, um panorama das formas de representação do morto na fotografia do século XIX na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina. Percebemos a presença de certas tipologias e exploramos algumas possibilidades de análise sobre a construção estética destes retratos, bem como sua utilização e seus sentidos no contexto da família enlutada. Constatamos, assim, que apesar da permanência de certos modelos de representação, as fotografias mortuárias, assim como outros tipos de retratos, incorporam elementos específicos do grupo sócio-cultural dentro do qual foi concebida sua construção e utilização. Assim, a partir destas imagens, é possível recuperar alguns aspectos da mentalidade sobre a morte e os rituais de morte presentes nestas sociedades nos períodos abarcados pela produção dos retratos fotográficos mortuários.

CAPÍTULO 3 – MORTE EM BELA VISTA DE GÓIAS: O QUE DIZ E O QUE SE DIZ DA FOTOGRAFIA

“(…)
*O vento a soluçar nas ramas do cipreste
e uma gota de orvalho em cada flor agreste
bastam para dizer ao mundo que eu morri.”*

Leo Lynce, no poema *No Cemitério*. In: LYNCE, Leo. **Ontem**: Editora Oriente, Goiânia, 1972. p. 88

3.1 – Fotografia mortuária no Brasil

Ao longo do século XIX, estabeleceram-se alguns modelos de representação de mortos na fotografia, conforme foi possível perceber pelos exemplos anteriores. No Brasil, esses modelos são adotados ainda no século XIX, simultaneamente a sua difusão por outros países fora da Europa, assim como ocorreu com o retrato de família, de modo geral. Como observa Leite (1993, p. 82),

a difusão precoce da prática de fotografias de família, com relação à invenção e à difusão social desse meio de reprodução da imagem, alastrou-se pelas diferentes camadas sociais, nos diferentes países. Observou-se uma padronização cultural dessa prática, ligada ao desenvolvimento da técnica fotográfica que privilegia esse núcleo temático.

Portanto, no Brasil haverá uma tentativa dos fotógrafos de se orientarem pelas opções estéticas dos retratos fotográficos feitos na Europa; em muitas situações, o próprio fotógrafo que aqui se estabelece e inicia sua atividade profissional é estrangeiro, e acaba exercendo a prática do retrato fotográfico em solo brasileiro a partir de referenciais europeus que constituíam sua formação neste campo. Assim, é importante observar que a família brasileira se utilizará da fotografia para elaborar discursos sobre si mesma, mas a partir de um referencial

de representação imagética que é europeu. Como bem expressa Lavelle (2003, p. 55),

sobretudo a partir do final da década de 1860, o ateliê fotográfico serve de palco e cenário para uma complicada representação do modo de vida e da personalidade dos atores que aí se movimentam. Roupas, gestos e adereços funcionam como signos de um novo estilo de vida, urbano e moderno, do qual participa o próprio ato de se fazer retratar: são charutos, penteados, bengalas, móveis, tapetes e poses. Bem ou malsucedida, a representação fotográfica não dispensa a superposição de símbolos de distinção à “européia”.

Notamos, assim, como o comportamento europeu pauta o que se pensa, no Brasil do século XIX, sobre o ideal a ser seguido pela família civilizada. Na fotografia mortuária, verificamos que, a exemplo do que ocorre nos retratos pós-morte de outros países mostrados anteriormente, no Brasil predomina a pose, a cena composta para perenizar um determinado conjunto de valores sobre a família, o morto e como eles se localizam socialmente neste processo de perda e luto. Conforme ressalta Riedl (2002), quando as fotos registram o morto em companhia de outros membros da família, não há nestas imagens demonstrações de desespero, prantos ou qualquer espécie de exaltação; isto não quer dizer que esse tipo de comportamento não fosse, porventura, expressado pelos familiares ao perderem um ente querido. As imagens pós-morte demonstram, apenas, que essas atitudes não eram consideradas apropriadas para o momento da fotografia.

Podemos perceber isto, por exemplo, na figura 37, que é uma fotografia feita por Militão Augusto de Azevedo em São Paulo³⁵. Apreendem-se a partir deste retrato várias informações acerca da prática fotográfica do período, em geral, e da foto mortuária, em particular. Ela corresponde ao modelo “O Último Sono”, conforme descrevi anteriormente, pois a criança morta é retratada como se dormisse no colo da jovem mulher.

³⁵ Esta imagem compõe o acervo do fotógrafo que se encontra sob a guarda do Museu Paulista da USP, cujas imagens abarcam, especialmente, o período compreendido entre as décadas de 1860 e 1880.



Fig. 37: *Fotografia mortuária do tipo Último Sono.* Militão Augusto de Azevedo. Século XIX. Acervo do Museu Paulista da USP

A imagem possui uma certa ambigüidade, justamente porque nela, “a estratégia implicou, não só retirar da criança qualquer elemento simbólico (fora a roupinha branca) que a associe com a morte, mas também em fotografá-la no colo de um adulto (sua mãe, presume-se)” (VAILATI, 2005, p. 152). A conotação de morte é dada, nesta fotografia, pelo vestido preto da mulher que segura a criança, a qual sustenta o olhar na direção do menino, indicando que é ele o homenageado da foto, embora, talvez por alguma dificuldade técnica, o foco da objetiva tenha se concentrado na própria mãe. O comportamento da mulher é absolutamente contido, civilizado, diante da câmera, o que não constitui atitude exclusiva da fotografia mortuária, como expõe Leite (1993, p. 97):

afora o riso comprimido de crianças e adolescentes forçados a fixar desconfortavelmente a câmera e aguardar a atuação do fotógrafo, aparentemente,

os adultos não têm motivos para sorrir. No caso das mulheres, convém acrescentar, as fisionomias vão ganhando uma rigidez e uma grande severidade com o avançar da idade.

Ora, assim como o riso não é considerado apropriado para uma foto de família no século XIX, e podemos dizer que até meados do século XX, o choro também não aparece nestas imagens. E, mesmo nesse caso, nem sempre a fotografia mortuária é considerada um retrato adequado para compor o álbum familiar. De acordo com Riedl (2002, p. 17),

imagens que possam indicar conflitos, via de regra, são excluídas nestes discursos ou narrativas visuais. (...) Neste sentido, o álbum de família, às vezes, representa um lugar sociável, um cartão postal da família burguesa que serve como representação perante visitantes e estranhos, e as gavetas, caixas etc. constituem um lugar mais íntimo para a memória.

Assim, embora o autor constate em sua pesquisa na região do Cariri, no Nordeste Brasileiro, a existência de vários lugares nos quais o retrato do morto integra o convívio, as crenças e o comportamento social, ele também admite que a fotografia mortuária jamais obteve o status de legitimidade que garantisse a ela uma exibição e distribuição tão abrangente quanto outros retratos de família, fato comprovado pela escassez de coleções fotográficas com este tema no Brasil, e também em outros países. De qualquer forma, Riedl teve acesso a um vasto material fotográfico na região do Cariri, onde ele conseguiu localizar cerca de 800 fotografias pós-morte, entre negativos, contatos e ampliações.

Em muitas das imagens exploradas por ele em seu trabalho, percebemos ainda a mesma preocupação dos retratados de não expressarem afetação ou desespero junto ao morto no momento da fotografia. As imagens estudadas por Riedl, a exemplo da figura 38, foram feitas já no início do século XX, e ainda neste período constatamos, apesar da distância espaço-temporal, preocupação semelhante à da família dos retratados da figura 37. Tanto em São Paulo quanto no Cariri, tanto no século XIX quanto no XX, a família brasileira manifesta preocupação com a perfeita ordem de todos os que tomariam parte no retrato, que passaria a compor a narrativa da saga de um grupo, como registro para as

gerações futuras. Notamos que cada integrante da família se postou, estático, em frente à objetiva para a realização da foto da figura 38. Nenhuma desordem, apesar da grande quantidade de pessoas – tão grande, aliás, que chega a fazer com que a figura do próprio morto perca importância em meio a tanta gente. Trata-se, enfim, de um registro da coesão familiar no momento da perda de um dos seus membros, conforme expõe Michel Vovelle (1991).



Fig. 38: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Cariri, Nordeste Brasileiro. In: *Últimas Lembranças*, p. 45.

Observamos a mesma atitude contida na fotografia mortuária da figura 39, na qual o pai da jovem morta se posiciona atrás do caixão e dos arranjos de flores, sem expressar choro ou desespero pela morte da filha. A foto, feita em Caxias do Sul – RS por volta de 1940, compõe o acervo do Arquivo Municipal João Spadari, da mesma cidade, e deixa ainda mais evidente a importância atribuída pelos brasileiros ao caráter civilizado, discreto, grave dos gestos mantidos no momento de posar para o fotógrafo. No caso da figura 39, cabe ainda ressaltar a

importância que adquirem, neste registro, os atributos que acompanham a morte, em especial os arranjos de flores. Conforme explicitiei anteriormente, a fotografia mortuária também serve a esse desejo de ostentação de algumas famílias, que em muitas situações não mediam esforços ou despesas na preparação do velório.



Fig. 39: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Fotógrafo desconhecido. Caxias do Sul – RS. Década de 1940. Acervo do Arquivo Municipal João Spadari.

Isto fica claro na foto da figura 40, na qual vemos o retrato pós-morte de uma mulher falecida em 1901, no interior de São Paulo. Como membro de uma família abastada, seu velório foi organizado com toda a pompa devida: ricos arranjos de flores, cruzes e imagens religiosas, velas grandes e uma elaborada mortalha. A fotografia, neste caso, pode servir a interesses diversos da família: manter consigo a última imagem de um de seus membros, a qual pode ter tido

algum uso no processo de elaboração do luto, e também ter um registro de sua condição social por meio da opulência deste velório.



Brandina Benassi, falecida em 00-01-1901 em E.S.do Pinhal, casada com Oreste Palmiro Giuseppe Benassi, (trisavões de Roberto Vasconcelos Martins).

Fig. 40: *Fotografia mortuária do morto como morto. Fotógrafo desconhecido. E. S. do Pinhal. 1901. Acervo particular – Maria Elizia Borges*

Mesmo nos casos em que a família não aparente possuir tantas posses, percebemos que há, pelo menos, uma preocupação em garantir uma dignidade ao morto por meio de suas vestimentas e de algum eventual atributo incorporado à cena do velório. Nas figuras 41 e 42 vemos duas fotografias feitas no velório de um menino na década de 1950 em Piracanjuba – GO. Notamos pela imagem 41 que a família não era abastada: a parece da casa ao fundo da foto é de adobe,

tipo de material rudimentar utilizado em grande parte das construções goianas no período; a casa não possui revestimento ou pintura. O pequeno defunto foi posicionado sobre uma mesa, em cima da qual foi estendido um tecido branco (um forro? Um lençol?). Ainda na imagem 41 vemos a preocupação dos retratados em se apresentarem bem vestidos ao velório, ocasião em que se fez a fotografia. Assim, apesar de tratar-se de uma família sem muitas posses, todos se apresentam com seus trajes “domingueiros”.



Fig. 41: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Fotógrafo desconhecido. Piracanjuba – GO. Década de 1950. Acervo particular – Terezinha Divina Magalhães

A roupa da criança morta também não é a mesma de uso cotidiano: como vemos pela figura 42, o menino foi vestido com uma túnica longa, de cor branca, a mesma do caixão. Em sua cabeça foi colocada uma coroa de pequenas flores também brancas. Posteriormente, neste trabalho, explorarei os significados dos atributos utilizados especificamente em casos de morte infantil. Por ora, interessa salientar que a vestimenta do morto também era carregada de significados; por

isso, a maioria era enterrada com suas melhores roupas, e não as roupas do dia-a-dia, sendo comum também o uso de mortalhas de santos, conforme observam Reis (1997) e Santos (2005) ao tratarem do imaginário da morte no Brasil oitocentista. Ainda sobre a imagem 42, notamos que ao lado do pequeno caixão foram dispostos dois castiçais com velas, um em cada extremidade, e arranjos com flores colocadas em latas reutilizadas. Percebemos, mais uma vez, a preocupação da família em assegurar a dignidade do velório da criança, mesmo que por meio do improviso de alguns atributos, na falta de recursos para providenciar arranjos mais elaborados.



Fig. 42: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Fotógrafo desconhecido. Piracanjuba – GO. Década de 1950. Acervo particular – Terezinha Divina Magalhães.

Em Bela Vista, encontramos também vários exemplos dessa disposição familiar em proporcionar ao morto uma vestimenta adequada e uma bela cena para seu velório, mesmo quando não se pode dispor de muito dinheiro. Na imagem 43 vemos o retrato mortuário de um homem que faleceu na década de

1950 na cidade de Bela Vista. O retrato mostra o morto dentro de um caixão forrado com tecido branco, trajando terno escuro. Os pés parecem estar descalços, e há uma faixa amarrando-os para que permaneçam juntos e mantenham a pose. Percebemos, inclusive pelo despojamento da cena, destituída de quaisquer outros atributos ou enfeites, e pelos pés nus do morto, que não se trata de uma família abastada. Ainda assim, houve a preocupação em vestir o morto adequadamente, com um traje que, muito provavelmente, não era utilizado por ele no seu dia-a-dia.

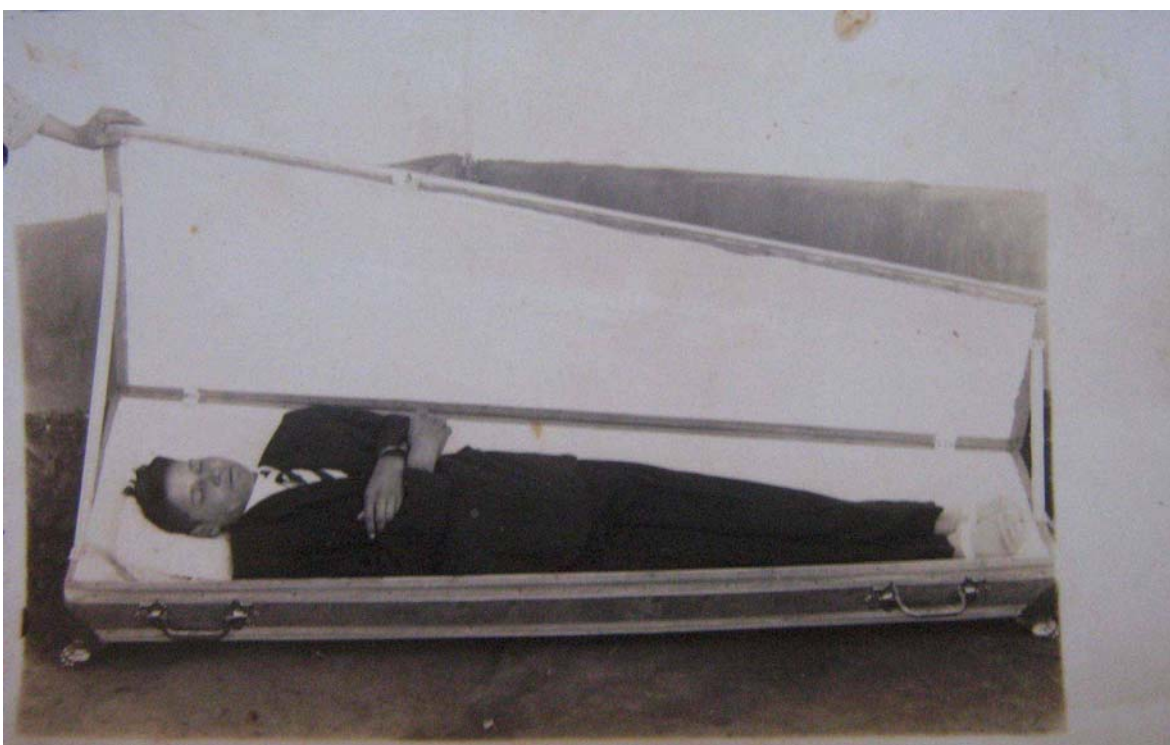


Fig. 43: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Fotógrafo desconhecido. Bela Vista – GO. Década de 1950. Acervo particular – Terezinha Divina Magalhães.

A figura 44 mostra uma cena em que o contraste entre a apresentação do morto e as condições financeiras da família fica ainda mais evidente. Este retrato mortuário feito por Antônio Faria em Bela Vista de Goiás (período não delimitado), mostra um homem morto, vestido com um terno de cor clara, calçado com sapatos escuros e deitado dentro de um caixão forrado com tecido branco. Sobre o homem foi disposto um arranjo de flores. Os trajes do defunto denotam conformidade com

a ocasião. Entretanto, a parede ao fundo da imagem, a exemplo da que analisamos anteriormente, é de material rústico, sem acabamentos.



Fig. 44: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Antônio Faria. Período indeterminado. Acervo particular – Antônio Faria.

Mas o contraste maior se dá entre os trajes do morto e a maneira como se apresentam os familiares retratados ao redor do caixão. Todos estão com roupas simples, e percebe-se que as crianças cujos pés estão visíveis na imagem encontram-se descalças. O banco sobre o qual o caixão foi disposto está virado, provavelmente para acomodar melhor o caixão. Um menino segura um crucifixo à direita do retrato. Além disso, a criança que segura um dos pés do falecido, na parte esquerda da foto, está nua! Enfim, o contraste que se estabelece é grande: o morto bem vestido, a família, provavelmente vestida com suas melhores roupas, apresenta trajes bastante simples. Às despesas que a família possa ter tido para arrumar o defunto adequadamente, soma-se o gasto com a foto. Percebemos,

assim, o quanto o bom cumprimento dos rituais fúnebres se mostrava importante para a população belavistense.

Quanto ao menino nu na figura 44, é importante ressaltar que, apesar das precárias condições financeiras desta família, a ponto de serem obrigadas a usar roupas bastante simples no funeral de seu ente querido, prescindindo até mesmo de calçados, nem a mulher e nem as crianças maiores se permitiram fotografar despidas. Ou seja: até admite-se que algumas crianças se apresentem descalças, e que a criança pequena seja retratada nua, mas os outros não podem se apresentar da mesma maneira. Isto aponta para o fato de que, na sociedade belavistense da primeira metade do século XX, as crianças, especialmente as mais novas, possuíam um status diferenciado que garantia a elas certas exceções com relação às exigências de comportamento feitas aos demais membros da sociedade. Isto se aplica também a outras regiões do Brasil, onde se verificará essa mentalidade diferenciada para a criança em vida e, principalmente, na morte.

3.2 – Retratos de Anjinhos

Gélis (1999) observa que as mudanças de atitude que irão conferir um status privilegiado à criança ocorreram ao longo de um período extenso, sendo difícil delimitar datas exatas para todo o processo. Entretanto, ele afirma que essas mudanças se iniciaram na cidade, onde, a partir do século XV, emerge progressivamente o modelo de família moderna, constituída pelo casal e seus filhos. Assim, conforme analisei anteriormente, a valorização atribuída à infância e às crianças se associa intimamente às maneiras como os adultos as vêem e se relacionam com elas no âmbito familiar. Ainda segundo o mesmo autor,

devemos interpretar a afirmação do “sentimento da infância” no século XVIII – quer dizer, *nosso* sentimento da infância – como o sintoma de uma profunda convulsão das crenças e das estruturas de pensamento, como o indício de uma mutação sem precedente da atitude ocidental com relação à vida e ao corpo. A um imaginário da vida que era aquele da linhagem e da comunidade substituiu-se o da família nuclear. A uma situação em que “público” e “privado” desempenhavam seu papel na formação da criança sucedeu outra, que amplia os direitos da mãe e sobretudo os do pai sobre o filho. (...) Ao modelo rural sucedeu um modelo urbano,

o desejo de ter filhos não para assegurar a continuidade do ciclo, mas simplesmente para amá-los e ser amado por eles. (GÉLIS, 1999, p. 328)

Notamos, assim, que a construção de um conceito de infância como fase específica da vida, dotada de características como ingenuidade e pureza, que são perceptíveis nas fotografias mortuárias dos anjinhos, foi um processo complexo, que envolveu instâncias sociais diferenciadas ao longo de um grande período histórico. Gélis entende que os fatos que levaram à conformação de um novo status para a criança ocorreram em todo o mundo ocidental, embora possamos observar que nem sempre ao mesmo tempo e da mesma forma. Entretanto, é importante observar, novamente, que em diversas sociedades do Ocidente uma nova valorização da infância e da criança se mostra já bastante consolidada no século XVIII, em grande parte graças a uma série de eventos sociais que resultarão no estabelecimento de um novo modelo familiar centrado na união entre os pais e seus filhos.

Esta concepção permaneceu e se desenvolveu no século XIX, período das belas mortes românticas e da preocupação com a boa morte. A morte, na visão romântica, é especialmente idealizada no caso de pessoas jovens. Esse tipo de visão foi bastante influenciado pelo culto dos santos mártires, muitos deles mortos precocemente (ARIÈS, 1981b). Assim, também o ente querido morto passa a compor o grupo das entidades do “outro mundo”. Valoriza-se a beleza do defunto como sinal da morte do Justo e a essa pessoa que morreu em paz com Deus os familiares dirigem orações, pedindo intercessões pelos vivos.

Essa associação do morto com as entidades sagradas é ainda maior, no século XIX, com relação às crianças, devido ao fato de que neste período já estava consolidado seu status de membro social e familiar importante, inocente e puro, sendo querido por Deus. Segundo Vailati (2005, p. 94), no século XIX existia uma forte crença

no papel de intermediária que a criança morta ocupa entre os vivos e as autoridades celestes. Essa função se assentava no estado de pureza com a qual ela era caracterizada e que já garantia prerrogativas especiais à criança enquanto viva. (...) Quando morta, estando em contato mais direto com os santos, esse poder de intermediação entre os homens e as entidades celestes era potencializado.

Neste sentido, muitas das fotografias mortuárias infantis do período representarão o morto utilizando-se de determinados símbolos que remetem a esse ideal da criança morta como membro da corte celeste de anjos. Na figura 45, temos um exemplo explícito desse tipo de associação. Neste caso, a menina morta foi vestida de branco e posicionada num cenário no qual se utilizam tecidos também brancos e esculturas de anjos, como a informar a nova condição da pequena defunta. Esta imagem demonstra que a crença de que a criança morta se transformava em anjo não existia apenas no Brasil, uma vez que a fonte de onde ela provém agrupa, sobretudo, imagens mortuárias feitas nos Estados Unidos e na Europa.



Fig. 45: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Século XIX. In: www.thanatos.net, acesso em 22/12/2007.

Outra situação encontrada peculiarmente nas representações de crianças mortas é o uso de brinquedos para compor o cenário onde o defunto é retratado.

Embora não tenhamos conseguido localizar nenhum exemplo como este no Brasil, eles não são raros entre imagens fúnebres européias e estadunidenses, conforme podemos perceber pelos exemplos existentes no site www.thanatos.net. Nas figuras 46 e 47 temos duas imagens em que os brinquedos aparecem junto aos anjinhos. Na primeira, de modo mais discreto, uma vez que apenas uma pequena bola e um chocalho, colocado numa das mãos do bebê, foram incorporados à cena. Já na segunda fotografia, o uso de vários brinquedos, entre os quais a criança morta foi disposta, como a reproduzir o local onde ela brincava enquanto viva, pode remeter a mensagens diferenciadas: ou que a família, por exemplo, buscou perpetuar uma última lembrança de seu pequeno morto num cenário alegre, por meio dessa referência lúdica; ou que há, mesmo, uma intenção de afirmar a condição social da família por meio da exibição, na foto, dos vários brinquedos da criança.



Fig. 46: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Século XIX. In: www.thanatos.net, acessado em 22/12/2007.



Fig. 47: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Século XIX. In: www.thanatos.net, acesso em 22/12/2007.

Para Snyder (1992), o uso de brinquedos na composição de cenas da morte infantil – sua pesquisa explora, especificamente, as esculturas tumulares – pode informar, ainda, uma outra característica da sociedade estadunidense da era vitoriana. Segundo a autora (1992, p. 25), “o uso desses brinquedos na perpetuidade reflete um crescente reconhecimento oitocentista da naturalidade do brincar e sua importância para a educação adequada de crianças”.

No Brasil, embora não tenhamos encontrado registros de fotografias mortuárias infantis que utilizassem esse tipo de artefatos, percebemos que há vários elementos recorrentes nas representações das crianças mortas como anjos. A exemplo do que ocorre em outras sociedades ocidentais, a cor branca é bastante utilizada nas vestimentas e nos demais objetos que compõem a cena da foto, como caixões, terços e flores. Estas últimas, também, eram comumente

utilizadas para a construção de arranjos para ornamentar a cabeça dos pequenos falecidos, em forma de pequenas coroas.

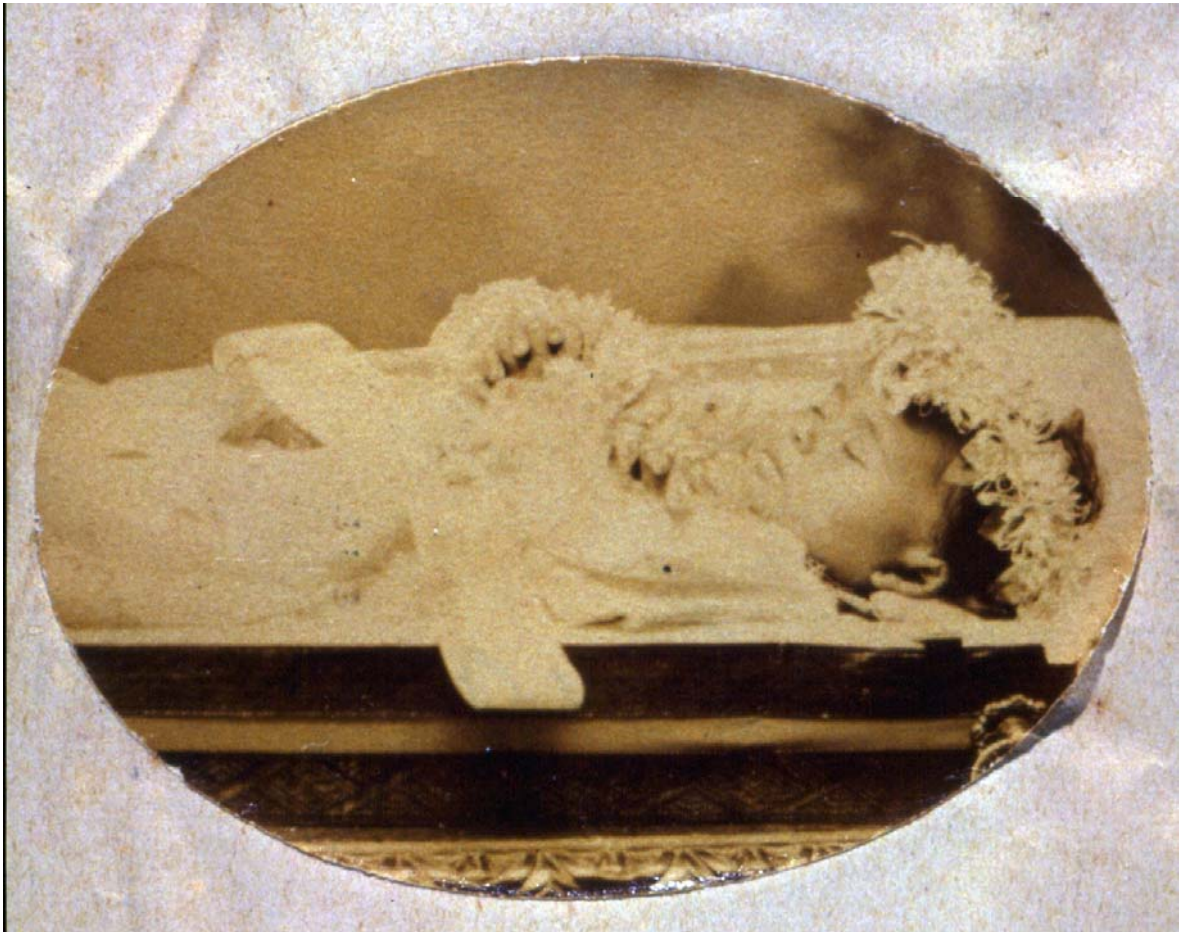


Fig. 48: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Militão Augusto de Azevedo. Século XIX. Acervo do Museu Paulista da USP.

Nas figuras 48, 49 e 50 temos exemplos do uso desses dois elementos. Nos três casos as crianças estão vestidas com mortalhas brancas e ostentam coroas de flores na cabeça. É interessante notar que o branco foi utilizado nos caixões apenas nas imagens 49 e 50 e, por sinal, nas duas imagens o modelo de esquife é o mesmo. Importante também é ressaltar que a mesa sobre a qual estão dispostos o caixão da figura 49 e o da figura 50 é a mesma, o que indica que, muito provavelmente, as duas fotografias foram feitas no estúdio do fotógrafo. Ou seja: as famílias desses anjinhos se ocuparam em levar seus pequenos defuntos para serem adequadamente fotografados antes de serem enterrados.

Percebemos, desta forma, a importância adquirida pela prática de guardar uma última – e muitas vezes única – lembrança imagética da criança, a ponto de os pais não pouparem o esforço de se locomoverem pela cidade com o pequeno caixão, a fim de que a fotografia resultasse mais bela pelo uso dos recursos existentes no estúdio de Militão.



Fig. 49: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Militão Augusto de Azevedo. Século XIX. Acervo do Museu Paulista da USP.

Vailati (2005) ao pesquisar as imagens mortuárias produzidas por Militão Augusto de Azevedo, e cruzando essa informação com outras fontes, constata que o branco era a cor mais utilizada para as mortalhas infantis, Segundo o autor (2005, p. 99),

nos primeiros tempos do cristianismo o branco era a cor que representava por excelência os mártires da Igreja. Ainda que isso diga respeito a uma associação bastante distante na história dessa religião, a relação entre a criança morta e a figura dos mártires é (...) tão recorrente em outros aspectos do aparato fúnebre infantil, que não poderíamos deixar de assinalá-la.

Esta posição é compartilhada por Lavelle (2003), que aponta para o fato de que no século XIX havia um culto da morte precoce, para o qual contribuía bastante a idealização da criança morta, o anjinho. A idéia da morte de um ser inocente e puro, muitas vezes precedida por um intenso sofrimento causado pela doença, ligava-se, assim, no imaginário coletivo brasileiro do período, ao martírio dos santos. Entretanto, esta não chegava a ser uma idéia completamente triste, pelo contrário. Segundo relata Reis (1997, p. 113), “o mais comum era considerar positivo que as famílias contassem com anjos familiares que as protegessem”. Desta forma, o retrato mortuário da criança constituía um registro da nova condição desse pequeno morto.



Fig. 50: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Militão Augusto de Azevedo. Século XIX. Acervo do Museu Paulista da USP.

Lavelle (2003, p. 83) prefere não utilizar o termo “retrato” para se referir às imagens fotográficas dos anjinhos. Ao analisar a foto mortuária de uma menina ela argumenta que

não se trata aqui exatamente de um retrato, nem de uma nova espécie de máscara mortuária, cuja finalidade seria exaltar a personalidade do morto, conservando a imagem do seu corpo no leito de morte, como ocorria nos retratos post mortem das celebridades do século XIX. Não é o corpo (nem o indivíduo) que é posto em relevo nesta fotografia, mas a alma, incorpórea e distanciada do mundo dos vivos. Não é uma criatura deste mundo que vemos representada, mas um anjo que volta ao céu. Neste sentido, não é a singularidade daquela menina que se quer eternizar na fotografia da morta, mas sua identificação com um tipo ideal, em que se projeta um certo horror ao mundo e o desejo de fuga deste.

De fato, conforme expõe Lavelle, os familiares pareciam buscar essa identificação de suas crianças mortas com o tipo ideal do anjo. No Brasil havia esta mentalidade que atribuía à criança um status diferenciado, devido à sua “natureza” pura e ingênua, e isso era representado imgeticamente nas fotografias dos anjinhos. Entretanto, não me parece correto que não houvesse uma preocupação com o registro da singularidade deste pequeno ser que deixava este mundo. A pesquisa de fotografias mortuárias na cidade de Bela Vista de Goiás trouxe evidências de que os familiares desejavam, sim, fazer um retrato fotográfico da criança a fim de registrar a individualidade desse ser que passava à categoria de anjo. O modelo ideal serviu, assim, à necessidade familiar de elaborar seu luto pela criança morta associando a ela características, de certa forma, positivas.

Como mostramos anteriormente, na imagem há certos recursos que serão utilizados para indicar essa aproximação dos pequenos defuntos com as entidades sagradas, como é o caso do uso da cor branca nos caixões e demais atributos, bem como a presença das coroas de flores como ornamento para a cabeça. Entretanto, é importante observar, como aponta Lavelle (2003), que os atributos destinados às crianças mortas antes dos sete anos de idade, em diversas situações, é compartilhado pelas moças solteiras. Sales (1992) aponta três visões que, ao longo da história ocidental, justificaram a forte crença na inocência infantil, e uma delas pode ser apontada como a razão pela qual as virgens também gozam dos mesmos atributos destinados aos anjinhos: primeiro, a

crença disseminada entre alguns grupos de que a criança não tinha alma e, portanto, não manifestava consciência e intenção; segundo, a de que a criança possuía alma imaculada, como um anjo, e tudo podia ver, escutar e praticar sem incorrer em pecado; e, por último, a idéia de que a criança não tinha sexualidade, pois não podia procriar e, assim, seus atos não eram pecaminosos.

Esta terceira noção da pureza infantil é a que nos interessa para tentar compreender o porquê de as moças virgens, muitas vezes, serem também vestidas de branco e ostentarem coroas de flores na cabeça, tais quais os anjinhos. Havia uma idéia no imaginário coletivo brasileiro segundo a qual o pecado maior seria introduzido na vida de uma pessoa por meio da relação sexual. E, embora Sales (1992) tenha destacado que a falta de sexualidade infantil seria atribuída ao fato de que a criança não podia procriar, por razões fisiológicas, o mesmo princípio funciona para as moças solteiras pois, ainda que possuíssem um corpo preparado para a procriação, estavam moralmente impedidas de fazê-lo. Assim, de acordo com a expectativa culturalmente estabelecida de que as moças permanecessem virgens até o casamento, estas também não estariam incorrendo em pecado capaz de macular suas almas e, portanto, caso viessem a falecer nesta condição, poderiam ser sepultadas portando atributos semelhantes aos dos anjinhos.

Na figura 51 encontramos um exemplo que demonstra essa associação das moças virgens com a pureza angelical. Nesta imagem, feita por Militão Augusto de Azevedo na cidade de São Paulo no século XIX, vemos o retrato mortuário de uma jovem, no qual se priorizou o registro do busto. Ela foi vestida com uma mortalha branca e ostenta uma coroa de flores na cabeça, bem como um pequeno buquê em uma das mãos. Segundo Vailati (2005), as mortalhas dos adultos casados, no estado de São Paulo, normalmente eram pretas, roxas ou de outras cores escuras, o que reforça ainda mais a condição desta jovem que, apesar de não mais ser criança, também foi enterrada com trajes brancos.



Fig. 51: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Militão Augusto de Azevedo. Século XIX. Acervo do Museu Paulista da USP.

Em Bela Vista de Goiás encontramos exemplos que comprovam a recorrência desta aproximação entre as moças virgens, as crianças e os anjos. As jovens solteiras belavistenses também eram vestidas com mortalhas brancas, conforme percebemos pelas figuras 52, 53 e 54. No primeiro caso, vemos que a fotografia mortuária da jovem foi feita no cemitério, fato raro entre as imagens coletadas no município. A moça foi vestida com uma espécie de camisola branca e ostenta uma coroa de flores na cabeça. Embora o caixão não seja branco, o forro interno foi confeccionado em tecido desta cor.



Fig. 52: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Antônio Faria. Período indeterminado. Acervo particular – Antônio Faria.

Na figura 53 a jovem defunta também foi vestida com uma mortalha de cor clara – não é possível afirmar que seja branca, pois o tom ligeiramente acinzentado pode sugerir que as vestes sejam de um tom azul-claro. Entretanto, notamos que a moça foi vestida tal qual uma santa, ou uma Virgem, com túnica longa e véu na cabeça. Já na figura 54, podemos perceber que as condições sociais da morta são bem mais modestas, tanto pela ambientação do fundo – uma parede rústica sem revestimento – quanto pela singeleza da mortalha que envolve o corpo da jovem defunta. As vestes parecem ser compostas, simplesmente, por uma espécie de lençol branco que envolve a morta, inclusive a cabeça, como um véu. Neste caso, assim como nos dois anteriores, o forro interno do caixão é branco. É interessante observar, também, que os caixões das figuras 53 e 54 são bastante parecidos. O forro externo possui uma estampa com motivos florais nos dois casos, o que

aponta para a possibilidade de que tenham sido confeccionados por um mesmo profissional, ou empresa³⁶: trata-se de modelos produzidos em série, que atendiam parte da população belavistense. O mais provável é que a escassez de serviços funerários no município fizesse com que todos, independente da condição social, recorressem ao(s) mesmo(s) profissional(is).



Fig. 53: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Antônio Faria. Período indeterminado. Acervo particular – Antônio Faria.

³⁶ A primeira empresa funerária da cidade de Bela Vista de Goiás foi inaugurada apenas no final da década de 1970. Isto nos leva a crer que este modelo de caixão mais elaborado fosse fornecido por fabricantes de outras cidades vizinhas mais desenvolvidas, como Goiânia ou Anápolis, por exemplo. Os proprietários das fotografias mortuárias exploradas neste estudo afirmaram que os marceneiros belavistenses supriam a demanda por caixões na cidade, o que não impedia que algumas famílias mais abastadas fizessem vir de localidades vizinhas esquifes mais suntuosos.



Fig. 54: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Antônio Faria. Período indeterminado. Acervo particular – Antônio Faria.

Voltando às fotografias mortuárias infantis, os diferenciados tratamentos e representações dispensados aos pequenos defuntos no Brasil apontam para o fato de que a criança possuía um valor específico como sujeito dentro da família e de outros grupos sociais, e em Goiás não era diferente. Isto se reflete, por exemplo, no pequeno número de abandonos identificado no século XIX na estado. Em outras regiões do país, e também do mundo, o abandono de crianças chegava a ser um problema tão grave que se multiplicaram as chamadas “rodas dos expostos”, tentativa implementada a fim de reduzir os riscos aos quais eram submetidas as crianças rejeitadas. Em análise comparativa com os dados apresentados por outras regiões do Brasil, segundo Valdez (1999) Goiás, no século XIX, apesar das dificuldades impostas pela pobreza gerada no período de transição entre a mineração e a agropecuária, apresentava um baixo índice de crianças abandonadas.

As famílias goianas prezavam as crianças. É certo que havia práticas como entregar um filho para ser criado por parentes ou amigos, mas raramente os pais abandonavam a criança à sua própria sorte. A adoção era comum. Havia, portanto, uma forte mentalidade de valorização da criança, em geral, e de uma piedade com relação aos rejeitados, que passavam a ser integrados em outros núcleos familiares.

Outra marca da importância atribuída às crianças no estado de Goiás era sua expressiva presença nas festas religiosas. De acordo com Diane Valdez (1999, p. 109),

os meninos e meninas participavam das festividades, não só como espectadores, mas também como protagonistas. (...) As crianças, reconhecidas pela sua inocência e pureza, eram escolhidas para representar santos e anjos em dias de festas, cuja prática provém da Idade Moderna, em que o culto ao Menino Jesus e aos santos-crianças, de qualidades notórias, colocava a criança como centro das atenções da sociedade cristã (...).

Em Bela Vista de Goiás, verificamos tanto no século XIX quanto em grande parte do século XX esse mesmo ideário. Ainda que houvesse uma expressiva mortalidade infantil no período, a criança era valorizada enquanto membro da família e sujeito com alguns papéis sociais específicos. Assim, era constante sua participação nas procissões de Nossa Senhora da Piedade, padroeira da cidade, em homenagem de quem os belavistenses católicos dedicam uma festa anual, realizada no mês de julho. Como se percebe pelas figuras 55 e 56, os pequenos eram vestidos com túnicas longas, de cores claras (preferencialmente branco) ou vermelhas. As asas, o rosário, a coroa e a junção das mãos em posição de reza são outros elementos que caracterizam essa representação das crianças como anjos nas festas religiosas do município.



Fig. 55: *Criança vestida de anjo.* Antônio Faria. Período indeterminado. Acervo particular – Antônio Faria.

Maria Adélia Mendonça Arantes, conhecida por Dona Menina, ao narrar suas memórias no livro *Terra Branca, Terra Vermelha* (2007), oferece ricos relatos que atestam a recorrência da associação da criança com a figura do anjo em diferentes regiões de Goiás, e os modos como se fazia essa representação. De sua infância na cidade de Pirenópolis, ela relembra a ocasião em que foi escolhida para representar o anjo no drama Santa Dorotéia:

minha mãe desmanchou seu vestido do casamento e fez-me uma túnica comprida, toda salpicada de lantejoulas. Ela tirou o modelo de um quadro. O cinto era largo todo cheio de canutilhos dourados. As asas (...) eram como as de São Gabriel, passavam acima dos ombros e as pontas iam até o tomozelo. A túnica era repuxada de um lado e aparecia a perna trançada de fita, que vinha da sandália, que minha mãe mandou fazer. Na testa, três fios de contas douradas. Meus cabelos eram compridos e minha mãe me fez cachos. (2006, p. 47-48)

Nesta narrativa, nota-se que o imaginário popular buscava referências para conduzir a representação das crianças como anjos em modelos acadêmicos. Embora não se saiba em qual tela a mãe de Dona Menina se inspirou, percebe-se que há a presença de atributos comumente associados ao anjo: a túnica comprida, as asas, a sandália trançada nas pernas, a coroa na cabeça e os cachos nos cabelos. Neste caso, a criança foi vestida para participar de uma peça teatral, mas esse tipo de indumentária era também utilizada pelas crianças em outras ocasiões.



Fig. 56: Criança vestida de anjo. Antônio Faria. Período indeterminado. Acervo particular – Antônio Faria

Era comum que crianças vestidas de anjos fossem levadas às procissões e missas em pagamento de promessas, em agradecimento a graças recebidas por eles mesmos, ou por seus familiares. Muitos, inclusive, recebiam o nome do santo ao qual se atribuía o alcance de milagre ou graça. Além disso, as crianças e as

moças virgens eram preferencialmente escolhidas para encenar a cerimônia de coroação da Virgem (fig, 57), no mês de outubro, e que só podia ser feita por inocentes, seres sem pecado. Aliás, um tipo de prática comum no período consistia em prometer a algum santo o oferecimento de um almoço para os inocentes, com presença de, no mínimo, sete crianças, como meio de alcançar uma graça. No “almoço dos inocentes”, de alguns dos quais eu mesma participei quando criança, meninos e meninas eram os convidados de honra, e percebemos aí uma clara alusão a uma suposta preferência das entidades celestes pelas crianças. Acreditava-se que, realizando alguma coisa em favor dos “inocentes”, o pedido seria atendido mais rapidamente pelos santos.



Fig. 57: *Coroação da Virgem.* Antônio Faria. Período indeterminado. Acervo particular – Antônio Faria

No caso da fotografia mortuária infantil, a idéia da inocência do anjo está presente em diversos retratos analisados neste trabalho. Segundo define Valdez (1999, p. 127) em pesquisa sobre a infância em Goiás no século XIX,

os anjinhos eram qualquer criança que morresse até cerca de sete anos, idade máxima concedida aos não-pecadores. (...) Os anjinhos eram maquiados, enfeitados com coroas de flores, vestidos com mortalhas coloridas e por eles não se devia chorar “para não molhar as asas do anjo que vinha recolher o anjinho”. O normal era que se considerasse positivo a ida de mais um anjo para o céu para proteger os que aqui na terra permanecessem, ou para recebê-los no portal dos céus (...)

Reis (1997) e Vailati (2005) comprovam a amplitude desse tipo de mentalidade quanto à morte infantil no Brasil oitocentista. Entretanto, o estudo da fotografia mortuária nas primeiras décadas do século XX demonstra que essas concepções permaneceram com bastante força no imaginário coletivo brasileiro pelo menos até a década de 1950, conforme afirma Koury (2006). Nas fotografias mortuárias infantis coletadas em Bela Vista, e em outras cidades do estado de Goiás, essa crença na transformação da criança morta em anjo é representada por meio de diferentes atributos: para o velório e o enterro, os pequenos defuntos eram vestidos com túnicas longas, geralmente brancas, e em suas cabeças costumavam-se colocar coroas de flores, conforme ocorria em outras regiões do Brasil.

Esses atributos serviam bem à tentativa de imprimir à última imagem da criança morta um aspecto belo, em referência à boa morte alcançada por ela. Riedl (2002, p. 126) relata que, no Cariri,

não era raro que se levassem caixões de anjinhos, de crianças prematuramente mortas, e alguns dos fotógrafos sabiam aproveitar bem estes retratos, na medida em que criavam uma encenação considerada bonita, colocando junto ao caixão outras crianças, às vezes fantasiadas como anjos ou em pose devota de reza. Ao lado do anjinho retratava-se o irmão ou os amigos, como símbolo da inocência das crianças.

A construção da cena para o retrato não era exclusiva à prática de fotografar os mortos, mas algo generalizado num período em que “ninguém iria

mesmo se fotografar mal ajambrado, documentando mau gosto ou relaxamento de hábitos, ou mesmo pobreza e incapacidade de vestir-se bem” (LEMOS, 1983, p. 58). Entretanto, essa “ambientação ilusória”, conforme a denomina Lemos, possuía facetas interessantes: era utilizada, sim, para construir imagens idealizadas dos sujeitos *representados*, e não só dos que eram *retratados*. Dois episódios ilustram bem essa afirmação, pois demonstram que, no âmbito familiar, veracidade na construção da imagem do sujeito e construção de memórias não precisam, necessariamente, coincidir na fotografia.

O primeiro caso é relatado por Riedl (2002), que se deparou no Cariri com o caso de um fotógrafo, chamado Josias, que supostamente fingia fotografar os anjinhos que eram levados pelos pais ao seu estúdio, mas que na verdade entregava aos familiares a ampliação de algum negativo que já tivesse em seu acervo, no qual também houvesse retratado um pequeno defunto. Os pais levavam a fotografia para casa e, satisfeitos, nem desconfiavam de que a criança retratada não era a sua. Este fato demonstra, por um lado, o quanto as maneiras de representação do anjinho morto eram socialmente compartilhadas, a ponto de muitos deles serem vestidos de forma tão parecida uns com os outros que na imagem essa distinção se torna difícil. Por outro lado, Riedl chama a atenção para o fato de que a imagem fotográfica possui uma complexidade que, segundo os fotógrafos do Cariri, não era plenamente resolvida pelos clientes enganados, por serem estas pessoas humildes, sem muita instrução. Nas palavras do autor, “segundo sugere a anedota, os pais dos anjinhos, na sua aparente ingenuidade ou ignorância, não sentem o prejuízo e ficam assim mesmo felizes com o resultado de suas supostas lembranças, que, na verdade, eram simulacros e portanto falsas” (2002, p. 133).

Entretanto, o episódio seguinte coloca em xeque essa conclusão de Riedl. Até que ponto pode-se dizer que uma lembrança é falsa? Já não destacamos, anteriormente, o caráter de simulação propiciado pela “ambientação ilusória”? Não possuiria, toda fotografia de família, neste sentido, uma certa falsidade enquanto registro de memória? O fato relatado por Dona Menina mostra como a construção de lembranças por meio de imagens é complexa. Após a morte de um de seus

filhos em 21 de maio de 1941, por difteria, ela relata as condições do falecimento de outro filho, enquanto estava no hotel de propriedade de seus sogros, em Bela Vista de Goiás, onde também estava hospedado um fotógrafo ambulante:

as meninas estavam tristes e o Carlos, que só tinha um ano e três meses, corria alegre pelo corredor. Ele era lindo. (...) No dia 25 de maio, pela manhã, o fotógrafo Benjamim³⁷ vendo-o, encantou-se com ele e pediu para tirar-lhe uma foto. Aleguei que ele havia caído e estava com uma feridinha no queixo, quase sarando. Disse-lhe que assim que a casquinha caísse, faríamos a foto. (...) Ali pelo meio dia, Carlos começou com febre, chorando, não engolindo nada. Ele foi piorando, piorando e, dentro de doze horas morreu de crupe galopante, no dia 26 de maio. (...) Seu Benjamim voltou tarde da noite e não percebeu a luta que se travava no quarto para salvar o Carlos. Quando se levantou no outro dia, Carlos jazia sobre a mesa, na sala do hotel (...). Não deixei que tirassem retrato da criança morta. (...) A minha grande paixão era não ter nenhuma foto do Carlos. Um dia, José Umbelino chegou em casa com um cartão, que representava uma criança de um ano, só de fraldas, com um colar de flores no pescoço, sorrindo. Ele me disse: – Sei que não tem foto de Carlos. Mas guarde este cartão, é a carinha dele. De fato era. Guardei sempre este cartão. (ARANTES, 2007, p. 344-345)

Este relato, além de informar sobre a passagem de um fotógrafo ambulante por Bela Vista de Goiás no início do século XX, e de demonstrar a recorrência da prática de retratar os mortos – afinal, a autora, ao dizer que não deixou que fotografassem seu filho, deixa claro que houve quem o requisitasse, comprovando ser este um tipo de imagem aceita socialmente – aponta para a importância da imagem fotográfica como meio de construir e manter a memória familiar e, especialmente neste caso, de um membro que deixava precocemente a vida. Ora, a exemplo dos pais dos anjinhos do Cariri, do relato anterior, Dona Menina sabia que a imagem do cartão não era a de seu filho. Isto, no entanto, não a impediu de se apropriar dela como meio de se lembrar da criança morta, e manter um registro de sua passagem pela família.

Neste sentido, podemos explorar um certo caráter devocional nas imagens dos mortos dentro da família, estando o retratado morto ou mesmo vivo nas imagens. É muito tênue, em algumas situações, a linha que divide a reverência da

³⁷ Sobre este fotógrafo, as únicas informações disponíveis são as que a própria Maria Adélia registrou em seu livro: “Seu Benjamin, um retratista de São Paulo, vinha hospedar-se no Hotel Arantes por ocasião das festas e fazia a fotografia de Deus e todo mundo. Voltava para São Paulo e lá ampliava, retocava, compunha o vestuário – todos os homens de terno – e trazia, no ano seguinte, as fotos em quadros de vidro, com moldura” (2007, p. 327).

memória do falecido e a devoção a ele, em especial quando se trata de crianças mortas. De fato, Valdez (1999) aponta a existência de relatos de adorações feitas em torno de crianças mortas em diferentes regiões do Brasil. Afinal, trata-se de anjinhos! A fotografia, ao preservar a imagem idealizada dos pequenos defuntos, servia bem a esse propósito de devoção. De acordo com Moura (1983, p. 25),

esses anjinhos (...) e as pequenas virgens defuntas passavam a ser objeto de enlevo e quase adoração por parte de pais e avós. Era necessário ter permanentemente diante dos olhos a derradeira imagem, convenientemente emoldurada e pendurada nas paredes, testemunho constante da dor e, quem sabe, um dia, de amável indiferença...

Retirar desta “amável indiferença” as fotografias mortuárias, fazendo emergir delas algum significado é um desafio. Neste sentido, a contribuição das informações fornecidas por familiares proprietários das imagens utilizadas nesta pesquisa foi de suma importância. Em várias das imagens analisadas a seguir são estas informações que fornecem os caminhos para a interpretação das fotografias e de seus usos no contexto familiar. Passemos, portanto, aos retratos de anjinhos belavistenses.

A figura 58 é o retrato mortuário de um menino falecido em 7 de novembro de 1925 (ano aproximado), vítima de sarampo. O caixão e as vestes do garoto são brancos, numa alusão à pureza infantil. Foi colocada uma coroa de flores na cabeça da criança, e suas mãos estão entrelaçadas, numa posição de reza, atributos associados à figura do anjo. Uma das coisas interessantes neste caso é que o menino retratado tinha um irmão gêmeo que faleceu exatamente um mês depois, vítima da mesma doença. Entretanto, não foi feita fotografia mortuária desta criança, pois ela já havia sido retratada em vida junto de sua madrinha.

Percebemos, pois, que de fato a criança tinha um valor individual dentro das famílias belavistenses, na medida em que, ainda que fossem gêmeos idênticos, houve a preocupação da família em manter fotografias distintas como lembrança de cada um dos filhos. Importante também para a prática da fotografia mortuária é o fato de que, muitas vezes, o retratado não possui fotografia anterior,

em vida. Ainda que este não seja um fator determinante na decisão de se fazer um retrato do morto, sem dúvida tinha alguma importância.



Fig. 58: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Adelino Roque. 07/11/1925 (ano aproximado). Acervo particular – Messias Ferreira Prego.

Na figura 59, vemos a fotografia de uma menina falecida poucos dias após seu nascimento, que foi prematuro. Não foi possível identificar a data de seu falecimento. Entretanto, a proprietária da foto afirma que o pai da criança encomendou a fotografia a fim de mostrar aos parentes que não estavam na cidade na ocasião do velório. Além disso, foram feitas cópias deste retrato, que os pais distribuíram entre familiares e amigos. A comunicação da morte, portanto, era feita também por meio da fotografia mortuária. E não só a comunicação da morte, mas a de uma boa e bela morte. No caso, a criança com vestes brancas, dentro de um caixão branco, evoca a idéia do anjo, que os pais pretendiam transmitir às pessoas que receberam a fotografia. Atenção, ainda, para a colcha de tear³⁸

³⁸ Constituía atividade doméstica cotidiana, especialmente entre a população rural belavistense do período estudado, a confecção de colchas e outros tecidos no tear, para consumo da própria família. Ainda hoje, na

disposta ao fundo, bastante utilizada em outros retratos localizados no município de Bela Vista, como recurso para embelezar a cena.



Fig. 59: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Antônio Faria. Período Indeterminado. Acervo particular – Messias Ferreira Prego.

Esta função da fotografia na comunicação da morte é constatada em outras regiões do país. Na imagem 60, por exemplo, vemos um menino falecido uma semana após seu nascimento, em Itumbiara, Goiás. A criança foi vestida com uma túnica branca longa; suas mãos estão entrelaçadas, em pose de reza; o corpo foi disposto sobre uma superfície sobre a qual incidia uma luz que ressalta ainda mais a alvura dos trajes. No verso da foto, que se encontra na figura 61, os dizeres deixam clara a função que a fotografia mortuária desempenhava como lembrança familiar e, neste caso, como meio de comunicar a boa morte alcançada pelo menino.

cidade de Bela Vista, há grupos de fiandeiras, compostos em sua maioria por senhoras mais idosas, as quais ainda dominam todo o processo, desde o descaroçamento do algodão até a tecelagem.



Fig. 60: Fotografia mortuária do morto como morto. Fotógrafo desconhecido. 25/09/1949. Acervo particular – Maria Elizia Borges.

Oferecemos para seu hora
Vadico e Marlene esta recor-
dação de Sergio Rubens pelo
seus paes
Jurenal e Aparecida
nascido em 19-9-1949
falecido em 25-9-1949

Fig. 61: Verso da fotografia da fig. 60.

Também na figura 62 temos um exemplo de fotografia mortuária infantil encomendada pelos pais para posterior reprodução de cópias, que foram distribuídas entre os familiares e amigos mais íntimos. A menina, cujo nome, causa e data da morte não foram identificados, está vestida de anjo (vestes longas brancas, coroa de flores na cabeça) e tem as mãos cruzadas em pose de oração. Seu caixão tem acabamento rude: os pregos da tampa estão bastante visíveis. Isto se deve ao fato de que, na época, não havia na cidade de Bela Vista empresa funerária ou qualquer pessoa que se ocupasse exclusivamente da produção de indumentárias relacionadas aos ritos mortuários, como caixões, mortalhas, arranjos de flores etc. Assim, quando alguém morria, encomendava-se um caixão a algum marceneiro, e a tarefa de vestir o morto e enfeitá-lo para o velório cabia, quase sempre, à família. Nesta fotografia notamos que as flores utilizadas, muito provavelmente, foram colhidas em algum quintal e dispostas sobre a criança morta, sem a preocupação em construir algum tipo de arranjo com elas.



Fig. 62: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Antônio Faria. Período indeterminado. Acervo particular – Messias Ferreira Prego.

Na figura 63 há outro fato importante com relação às práticas mortuárias da cidade de Bela Vista no período considerado (décadas de 1920 a 1960). A criança, cujo nome, data e causa de falecimento não foram identificados, foi retratada sobre a mesa onde era velada. Como disse anteriormente, o caixão eram encomendados a algum marceneiro após a morte de uma pessoa. Assim, enquanto não ficava pronto, o velório ocorria desta maneira, com o defunto disposto sobre uma superfície (uma mesa ou banco), ornamentada com forros, colchas, flores e velas. O pai da criança desta fotografia se encontrava fora da cidade quando do seu falecimento. Assim, o retrato mortuário foi produzido de modo que o pai pudesse ter algum tipo de contato com a imagem – no caso, a bela imagem do anjo, que se tentou reproduzir – de seu filho morto, a fim de poder vivenciar a dor de sua perda e manter uma lembrança de seu anjinho.



Fig. 63: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Fotógrafo indeterminado. Período indeterminado. Acervo particular da autora.



Fig. 64: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Fotógrafo indeterminado. Período indeterminado. Acervo particular da autora.

O mesmo tipo de velório se observa na figura 64, onde a criança foi colocada sobre uma mesa, também ornamentada com forro branco e flores. Apesar das precárias condições de preservação desta fotografia, é possível perceber que a criança está vestida de anjo, e o homem do lado direito da imagem exibe uma vestimenta sóbria, tanto pelo tipo de roupa quanto pela cor escura, condizente com a situação de velório. Esta fotografia, como as seguintes, não possui qualquer tipo de identificação do morto, nem qualquer pista sobre as motivações para a produção do retrato fúnebre, tampouco de seus usos. Assim, só é possível investigar a própria imagem em busca de alguns dos seus significados.



Fig. 65: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Fotógrafo desconhecido. Período indeterminado. Acervo particular da autora.

Na figura 65, por exemplo, tem-se um tipo de representação fotográfica da criança morta diferente das demais deste grupo de imagens: foi retratado apenas o busto do garoto, dentro do caixão. Nas outras fotos, vê-se a imagem de corpo inteiro do anjinho. Na figura 65, parece ter havido uma intenção de priorizar o rosto do pequeno defunto. Houve, de alguma forma, uma valorização da criança como indivíduo cuja perda foi sentida pelos familiares que buscaram, por meio desta fotografia, eternizar a memória do menino morto. A representação da criança a partir de elementos associados à figura do anjo permanece: vestes brancas, mãos cruzadas em pose de reza.

A figura 66, em comparação com as demais, evidencia uma condição social mais privilegiada da família deste anjinho. A superfície do velório, bem como o próprio defunto, foram ricamente enfeitados: as rosas ao fundo, por exemplo, são mais opulentas e refinadas do que as flores utilizadas para ornamentar os

pequenos caixões das outras fotografias deste grupo. Além disso, o forro e o travesseiro sob o bebê são de material mais nobre e caro do que as colchas de tear das fotos anteriores. A longa túnica com a qual se vestiu a criança possui um rico bordado ao longo da barra, e foi cuidadosamente disposta de modo a evidenciar este efeito, pois as dobras do tecido estão bem feitas. Isto indica, portanto, que a idéia da criança morta que vira anjo não se restringe às camadas socialmente menos privilegiadas, como se poderia supor. A família deste bebê, possivelmente, tinha algumas posses, e ainda assim fez retratar seu pequeno defunto como anjo, com vestes brancas e mãos em pose de reza.



Fig. 66: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Antônio Faria. Período indeterminado. Acervo particular – Antônio Faria.



Fig. 67: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Antônio Faria. Período indeterminado. Acervo particular – Antônio Faria.

Já na figura 67 podemos supor uma situação social contrária. A criança foi fotografada dentro de uma caixa de papelão, que provavelmente seria a mesma de seu enterro. O bebê não foi vestido de anjo: está com uma roupa comum de crianças desta idade. Além disso, não foi feita coroa de flores para colocar em sua cabeça, que foi coberta com uma touca comumente utilizada em bebês. Entretanto, as mãos cruzadas e as pequenas flores, juntamente com uma folhagem mais espessa, dispostas sobre o pequeno defunto indiciam a tentativa dos familiares de eternizar uma última – única? – imagem desta criança como se ela tivesse se tornado um anjo. O pequeno caixão foi disposto sobre uma cadeira para a realização da fotografia, talvez para que se pudesse utilizar a luz externa para que a imagem ficasse melhor. Ora, se a foto deveria ser feita fora de casa, não se colocaria o caixão no chão, donde se percebe que mesmo as crianças

mais novas eram valorizadas pela família, e sua perda era sentida com dor e tristeza. A foto mortuária infantil demonstra que as famílias belavistenses prezavam suas crianças e, por isso, recorriam à mentalidade coletiva sobre a boa morte, associada à idéia de que crianças mortas se tornavam anjos, no processo de elaboração desta perda.

3.3 – Relatos dos belavistenses sobre as fotografias mortuárias

O que, na verdade, bastava às famílias belavistenses para dizerem aos outros que um dos seus membros havia morrido? Certamente, mais do que Léo Lynce descreve no trecho do poema que abre este capítulo. Como a morte era comunicada entre a população de Bela Vista, e de que formas o grupo social participava deste momento? A fotografia mortuária apresenta-se como importante recurso para explorar essas questões. Temos, assim, a oportunidade de analisar, por meio desse tipo de imagem, tanto alguns dos aspectos da mentalidade sobre a morte em Bela Vista de Goiás entre as décadas de 1920 e 1960, quanto os usos da fotografia no contexto familiar, no processo de construção e manutenção de memórias.

Por meio da foto, e de como essa imagem era utilizada, os familiares enlutados deixaram registros fundamentais sobre quais aspectos de seus entes queridos consideravam importante perenizar. Entretanto, em diversos momentos encontramos limitações ao que a fotografia pode nos informar sobre um determinado assunto. Como bem expressou Leite (1993, p. 16) ao tratar das dificuldades em suas pesquisas sobre retratos de família, “após uma leitura superficial de conteúdo, a fotografia se tornava opaca e silenciosa”. Isto é verdade até certo ponto no caso da pesquisa realizada em Bela Vista de Goiás: a análise do conteúdo imagético, daquilo que está ao alcance dos olhos em cada retrato mortuário pode não dar conta de toda a complexidade que porventura tenha envolvido a realização e os usos que essa fotografia teve dentro do núcleo familiar enlutado. Neste sentido, Leite mais uma vez expõe com muita pertinência sobre

os caminhos possíveis para que o pesquisador possa vencer a dificuldade na lida com o documento fotográfico, obtendo, assim, informações que provavelmente não conseguiria de outra maneira:

após a identificação do conteúdo da fotografia é preciso deduzir o que *não* se vê em torno daquilo que se está vendo. Mesmo o levantamento sistemático do conteúdo, que cobre o espaço e mudanças possíveis no tempo, não fornece um registro objetivo: o trabalho analítico do leitor é que revela as articulações do conteúdo interno com o externo às fotos. (...) Uma das dificuldades maiores da leitura de articulações sociais na imagem é – como talvez em todos os processos das ciências sociais – chegar à compreensão do todo através do fenômeno individual observável. O conhecimento prévio do todo, da cultura ou de seu aspecto estudado, não pode ser negligenciado. Longe de ser um resultado de abstrações, a partir da imagem concreta, é a proposta que permite a leitura dos casos individuais. Estes, muitas vezes, são reflexos capilares do todo, que se exprimem em seus fragmentos. (1993, p. 44)

Para analisar o contexto de produção e utilização da fotografia mortuária em Bela Vista de Goiás, recorri ao estudo prévio de mentalidades da morte dentro da cultura cristã no Ocidente, e as maneiras como esse imaginário foi imagetivamente representado ao longo dos tempos. Isto permitiu delimitar certos aspectos persistentes nas imagens de mortos, ligados principalmente a idéias sobre a boa e a bela morte, que por sua vez se articulam a noções cristãs sobre a morte, o destino da alma, o além. Esse foi o caminho selecionado para compreender como a fotografia mortuária pôde ter uma aceitação social tão logo o daguerreótipo foi descoberto, e também como estas imagens mantiveram em seus esquemas representativos vários aspectos das mentalidades sobre a morte presentes nos retratos de mortos feitos em séculos anteriores.

Assim, chegamos à foto mortuária em Bela Vista de Goiás, e aqui também percebemos que o imaginário cristão, especialmente o católico, tinha participação importante na maneira como os familiares faziam retratar seus mortos. No capítulo anterior explicitarei esta relação ao abordar as fotografias de anjinhos. É importante salientar um aspecto que Leite (1993) também considera importante na análise de documentos fotográficos: o conhecimento prévio do contexto cultural pesquisado. No meu caso, nasci e vivo na cidade de Bela Vista. Presenciei ritos mortuários, festas religiosas e tantas outras manifestações culturais. Minha inserção no

contexto estudado auxiliou, inclusive, na construção das relações para obtenção das imagens utilizadas nesta pesquisa, entre parentes, conhecidos, famílias às quais tive acesso por meio de pessoas do meu círculo de relações mais próximo. Tudo isso teve peso importante nas maneiras como tenho articulado as informações presentes na imagem com o conteúdo exterior a ela.

Àquilo que eu mesma testemunhei, acrescenta-se o que outros informantes vivenciaram. A proposta deste capítulo é trabalhar com os relatos colhidos entre os proprietários de fotografias mortuárias que puderam informar sobre o retratado, as condições de sua morte, os usos e as leituras atribuídas às imagens dentro do contexto familiar e, em alguns casos, num contexto social mais amplo. Trata-se, como diz Kossoy (2005), de um processo de construção de realidades, uma vez que, tomando a fotografia mortuária como artefato de estudo, conseguimos levantar discussões e estabelecer ligações entre pontos distintos da cultura belavistense do período, tais como a mentalidade sobre vida e morte, religião, saúde e representação fotográfica, como veremos pelos casos seguintes. Bem expressa Kossoy (2005, p. 44) ao afirmar que

seria essa, enfim, *a realidade da fotografia*, uma realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua *realidade exterior*) e de segredos implícitos (sua história particular, sua *realidade interior*), *documental, porém imaginária*. Tratamos, pois, de uma expressão peculiar que, por possibilitar inúmeras representações, interpretações, realimenta o imaginário num processo sucessivo e interminável de construção e criação de novas realidades.

Passemos, pois, aos relatos, a fim de explorar algumas dessas realidades. Antes, porém, é importante considerar os fotógrafos autores de muitas das fotografias mortuárias localizadas em Bela Vista. Sobre Adelino Roque (nascido em 05 de setembro de 1882 e falecido em 18 de setembro de 1943), ainda não há pesquisa sistematizada, mas sabe-se com certeza que foi ele o autor das pinturas que adornam o interior da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Piedade, em Bela Vista. Este fotógrafo, portanto, possuía outras noções e referenciais estéticos. Não nos interessa, neste momento, discutir a qualidade de seu trabalho como pintor – tarefa, aliás, bastante dificultada devido ao fato de que, nas sucessivas

intervenções que a Igreja sofreu desde quando as pinturas foram acrescentadas às paredes, na reforma de 1924, os painéis de Adelino Roque foram retocados por outras pessoas que, na tentativa de corrigirem desgastes provocados pelo tempo, acabaram alterando a imagem original. Entretanto, apesar de não me propor a analisar essa produção de Roque, exponho na figura 68 uma das cenas pintadas por ele na referida igreja, até porque podemos contar com o relato de Maria Adélia Mendonça Arantes sobre o pintor Adelino Roque e, em especial, sobre o painel do Filho Pródigo:

o nosso pintor Adelino Roque fez as pinturas da Igreja como a do Dilúvio, do Filho Pródigo e a da Pesca Milagrosa. Toda pintada, a igreja rústica criou um aspecto solene. A pintura era admirada por todos que conheciam arte. Era uma pintura muito bem feita. Adelino Roque foi um pintor que passou pela vida sem ser aproveitado. No quadro do Filho Pródigo havia uma cortina repuxada de um lado. Era uma perfeição. A gente tinha a impressão de um tecido aveludado com as franjas caindo certinhas. Era uma obra de arte. Tempos atrás esta parte da pintura estava meio estragada, mas não souberam retoca-la, passaram o pincel por cima e desmanchou-se todo o efeito do veludo e das dobras. (2007, p. 185)

Percebemos, por este relato, que Adelino Roque era, de alguma forma, um agente que apresentava referenciais estéticos para a sociedade belavistense do período, tanto por suas pinturas como pela fotografia. Além disso, é importante salientar que foi ele quem deu as primeiras lições a Antônio Faria, que mais tarde se tornaria o único fotógrafo profissional residente na cidade. Em trabalho anterior (BORGES, 2004), pesquisei a vida e parte da obra de Antônio Faria, que nasceu no dia 26 de dezembro de 1914. Ele iniciou sua atividade profissional como fotógrafo ainda na década de 1930, encerrando-a em meados da década de 1990. Ao longo desses 60 anos de profissão, Antônio Faria produziu registros variados das famílias belavistenses, dos principais eventos da cidade, da arquitetura, dos costumes e tradições. Sua obra, enfim, constitui um conjunto documental riquíssimo não só sobre a história da cidade de Bela Vista, mas também sobre o fazer fotográfico em Goiás na primeira metade do século XX e, no caso específico desta pesquisa, sobre as formas como os fotógrafos retratavam os mortos na região.



Fig. 68: *Pintura de cena bíblica: O Filho Pródigo, executada por Adelino Roque. Foto: Déborah Rodrigues Borges. 2008.*

Um último aspecto importante sobre os dois fotógrafos é que nenhum deles, segundo as informações levantadas até agora, teve um aprendizado da fotografia intermediado por instituição especializada ou por algum profissional renomado. Podem ser considerados, portanto, como amadores, mas de um “amadorismo esclarecido”, como diz Lemos (1983). Adelino Roque, por exemplo, possuía conhecimentos de pintura, e certamente isto teve alguma importância no seu desempenho como fotógrafo. Antônio Faria teve lições com Roque e foi aprimorando seu fazer fotográfico com a prática cotidiana, por meio da qual ele mantinha contato, por exemplo, com os profissionais de um estúdio de revelação em Anápolis³⁹, para onde inicialmente levava todo o seu material para ser

³⁹ Vale lembrar que Goiânia foi fundada em 1933. Portanto, é provável que a oferta por serviços e laboratórios de fotografia fosse maior e mais consolidada em municípios mais antigos, como é o

revelado e copiado. Assim, podemos notar que ambos tinham referenciais para a produção fotográfica. No mais, o improvisado e as eventuais experimentações davam conta das dificuldades e das demandas imagéticas de uma população de tradição essencialmente rural no interior de Goiás na primeira metade do século XX.

O tipo de equipamento empregado por Antônio Faria, certamente também foi responsável por diversos aspectos verificados na construção das cenas para os retratos mortuários belavistenses. A maioria das imagens deste tipo analisadas neste estudo foram feitas em ambiente externo. Isto se deve, muito provavelmente, ao fato de que o fotógrafo necessitava utilizar a luminosidade do dia para que a imagem tivesse um melhor resultado. Faria afirmou, em relato explorado em pesquisa anterior, que chegou a utilizar flashes de explosão de magnésio pelo menos até a década de 1950. Percebemos, assim, que era um procedimento dotado de algumas complicações e, portanto, provavelmente não era utilizado para todas as fotografias.

Não foi possível delimitar datas exatas para as aquisições de equipamentos feitas por Faria, mas é certo que sua primeira câmera foi um modelo Kodak de pequeno formato. Em seguida, o fotógrafo adquiriu outra máquina maior, que ainda conserva em sua casa. Nas figuras 69 e 70 vemos Antônio Faria demonstrando como se monta e opera este equipamento. A máquina fotográfica é constituída por uma caixa de madeira munida de um fole montado sobre trilhos que permitiam seu deslocamento para frente e para trás – este movimento permitia fazer a focalização. Ela era montada sobre um tripé. Na frente da câmera, encontra-se a objetiva; o anel amarelo é o dispositivo de regulagem do diafragma, ou do orifício que permite a passagem da luz para o interior da câmera. O botão que dispara o obturador – ou o mecanismo que se abre e fecha, controlando o período em que a luz entra pelo diafragma, encontra-se na ponta de um fio conectado à objetiva.

caso de Anápolis (emancipada de Pirenópolis em 1887), onde Faria buscou suporte técnico para sua atividade.



Fig. 69: *Antônio Faria montando sua antiga câmera fotográfica.* Foto: Edder Fernando Souza Oliveira. 2004.

Para se fazer fotografias com esta máquina, era necessário utilizar negativos de vidro. O compartimento acolhia chapas de tamanhos diferentes. É interessante observar que Faria utilizava negativos de vidro num período em que já existia a tecnologia de filmes em rolo. Embora o próprio fotógrafo não tenha justificado esse fato, há que se considerar que ele vivia e exercia seu ofício numa localidade bastante afastada dos grandes centros urbanos brasileiros da época e que, por isso, o acesso a certos serviços e produtos devia ser dificultado. Ele utilizou a máquina com negativos de vidro, seguramente, até o final da década de 1940⁴⁰.

⁴⁰ Posuo, em minha coleção particular, um negativo de vidro, e a cópia em papel, de um retrato fotográfico feito por Antônio Faria aproximadamente em 1947.

O uso da tecnologia, como vimos, interfere no resultado final da imagem, pois as limitações técnicas influenciavam inclusive nas escolhas estéticas do profissional. Mas há, ainda, outros aspectos iconográficos visíveis nestas imagens que não se associam, necessariamente, à tecnologia empregada. Nos retratos mortuários belavistenses, por exemplo, notamos que em muitas das fotografias, em sentido horizontal, o caixão toma o espaço da foto no sentido longitudinal, a fim de que se pudesse ter uma visão do todo, ou seja, para que se pudesse visualizar integralmente a figura do morto. Além disso, verifica-se que muitas das fotos foram feitas de modo a privilegiar closes frontais; em diversos casos, a câmera captou a cena de cima para baixo. Percebe-se, pois, uma clara intenção de preservar tanto quanto possível todos os traços do morto. A fotografia serve, assim, ao interesse da família de realizar um registro detalhado de seu morto.



Fig. 70: *Antônio Faria demonstrando como utilizava sua antiga câmera.* Foto: Edder Fernando Souza Oliveira. 2004.

Quanto aos ritos fúnebres, entre os quais a fotografia era porventura inserida naquele contexto, em Bela Vista de Goiás constataremos a presença de costumes como o uso de roupas pretas entre os familiares enlutados, o anúncio da morte por meio de badaladas do sino da Igreja – cujas variações informavam, também, se se tratava de criança, adulto, homem ou mulher – as missas de corpo presente e as posteriores, de sétimo dia, de um mês e um ano de falecimento, conforme serve de testemunho o relato de Maria Adélia Mendonça Arantes (2007). Trata-se de rituais identificados também em outras regiões do país.

O que interessa ressaltar, aqui, é o fato de que em Bela Vista de Goiás os ritos mortuários contavam com grande participação de outras pessoas, além do núcleo familiar. Isto demonstra o quão socialmente aceitos, e até mesmo obrigatórios, em certa medida, eram essas celebrações. Um único relato exemplifica bem o quanto a sociedade belavistense demonstrava solidariedade para com a família enlutada, por meio do cumprimento dos costumes mortuários. Maria Adélia, ao lembrar a morte de seu filho Domingos, na madrugada de 21 de maio de 1941, vítima de difteria, conta o seguinte:

todos se comoveram com esta morte. Os parentes, os amigos, os vizinhos. (...) Naquele tempo, a escola participava da vida da família e a Naíca parou às duas horas da tarde à nossa porta com todos os alunos uniformizados, para acompanhar o enterro. Domingos tinha sete anos e sete meses (2007, p. 344).

Percebemos, assim, um tipo de relação com a morte bastante diferente da que se delineia na atualidade, conforme exposto anteriormente, com uma crescente medicalização da morte e uma quase ocultação do cadáver durante os ritos finais⁴¹.

⁴¹ Cabe ressaltar que esse processo não tem ocorrido uniformemente em todos os lugares. Em Bela Vista mesmo, até hoje, há uma cultura de solidariedade para com as famílias enlutadas e a permanência de certos ritos, ainda que com algumas modificações. Se antes o anúncio da morte era feito pelo dobrar de sinos da Igreja e pelo seu sistema de alto-falantes – eu mesma me lembro de falecimentos anunciados desta forma, quando eu era criança –, com o crescimento da cidade houve a necessidade de realizar essa comunicação por meio de carros de som que percorrem diversos bairros. Além disso, se já não é obrigatório o uso de roupas pretas em sinal de luto, ao menos as visitas às famílias que perderam um de seus membros ainda são praticadas, assim como as missas de sétimo dia, um mês e um ano de falecimento, entre os belavistenses católicos.

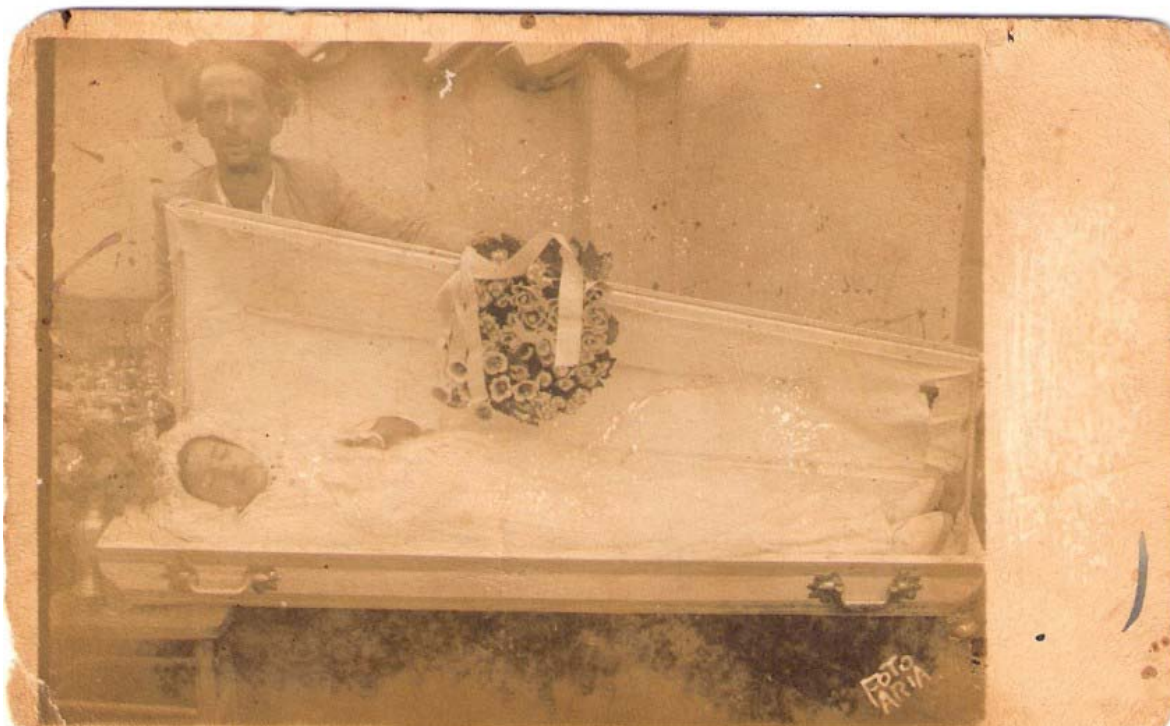


Fig. 71: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Antônio Faria. Aproximadamente 1945. Acervo particular – Nair Alves Teles.

A população belavistense da primeira metade do século XX, aliás, diversas vezes não contava com serviço médico nem mesmo para satisfazer suas necessidades mais imediatas, quanto mais para cuidar dos moribundos. A morte em casa era bastante comum, conforme se percebe pelos vários relatos de Maria Adélia (2007) sobre mortes ocorridas em seu círculo familiar e de amizades. Uma das fotografias mortuárias localizadas no município, acompanhada pelo relato de sua proprietária, demonstra bem esta carência de serviços médicos, e como isso também acabava interferindo na própria mentalidade sobre saúde, doença e morte entre os belavistenses. Trata-se da figura 71, na qual vemos o retrato mortuário de uma moça falecida por volta do ano de 1945, com 15 anos de idade, aproximadamente. A defunta está vestida com uma túnica branca, tendo uma espécie de touca na cabeça, e seu corpo foi disposto dentro de um caixão branco ornamentado com um arranjo de flores brancas. O caixão está apoiado sobre duas cadeiras e atrás dele há um homem vestido com um traje mais sóbrio – parece ser

um terno, mas sem gravata. No canto inferior direito encontra-se a assinatura do fotógrafo, Antônio Faria. A foto não me diz muito mais do que isso; posso apenas acrescentar que, pelas análises já feitas no capítulo anterior, o branco das vestes e do caixão se devem ao fato de que a defunta era uma moça virgem e, portanto, tinha direito a esse tipo de atributo.

Entretanto, o relato da proprietária da foto, Dona Nair Alves Teles (2006), permite-nos avançar um pouco além na investigação proposta. A fotografada era sua irmã, e o retrato foi feito a pedido do senhor que está junto ao caixão; ele era primo da morta e insistiu para fazer a foto, como meio de guardar uma última recordação da moça. Entretanto, foi ao questionar sobre a causa da morte da moça que a proprietária da imagem forneceu uma informação bastante importante sobre o que os belavistenses da época pensavam sobre saúde e morte: Dona Nair disse que sua irmã havia falecido, muito provavelmente, “por ter se molhado na água fria de um rio durante o período menstrual”. Percebe-se, aí, que havia limitações no que diz respeito à medicalização da vida dos habitantes do município da época; apesar de recorrerem aos serviços médicos, nem sempre esse socorro era suficiente para impedir ou mesmo explicar as causas da morte de alguém, como foi o caso da moça da figura 71. Entrecruzavam-se, no cotidiano das famílias belavistenses, cuidados de origem médica, religiosa e, até mesmo, mágica, que serviam para cuidar da saúde de todos os membros da família. Embora não seja o objetivo deste trabalho explorar o imaginário sobre saúde e doença, vale ressaltar que crenças como a manifestada por Dona Nair não surgiam aleatoriamente, mas na maioria das vezes apoiavam-se sobre algum tipo de constatação empírica, por mais precária que fosse.

Em outros casos, talvez nem mesmo os maiores avanços médicos fossem suficientes para evitar certos tipos de morte, decorrentes de práticas cotidianas de uma população de hábitos rurais. Algo tão banal para o período, como locomover-se utilizando um carro-de-boi, poderia significar grande risco, como de fato ocorreu no caso do menino retratado na figura 72. Esta criança, segundo a proprietária da foto, Dona Maria Enoi de Souza (2006), faleceu em 1951, em condições trágicas: ele foi esmagado pela roda de um carro-de-boi, aos sete anos de idade. Sabendo

disso, e olhando para a foto do garoto, não pude deixar de imaginar quão grande foi o esforço para que a imagem, única fotografia do menino, resultasse bela: percebem-se poucos ferimentos, na face; além disso, a criança foi vestida de anjo e colocada em caixão branco. Ao fundo, foi disposta uma colcha de tear, a fim de que o cenário do retrato ficasse mais bonito. Esse tipo de produção é perceptível também em outros retratos, e não apenas nos mortuários, como meio de embelezar a cena, dispondo de objetos de uso cotidiano. As minúsculas flores dos ramos dispostos dentro e ao redor do caixão, de acordo com Dona Maria Enoi de Souza (2006), eram popularmente conhecidas como “saudade”; de cor arroxeada, constituíam mais um símbolo dos sentimentos dos familiares com relação aos mortos, em geral, e às crianças, em particular.

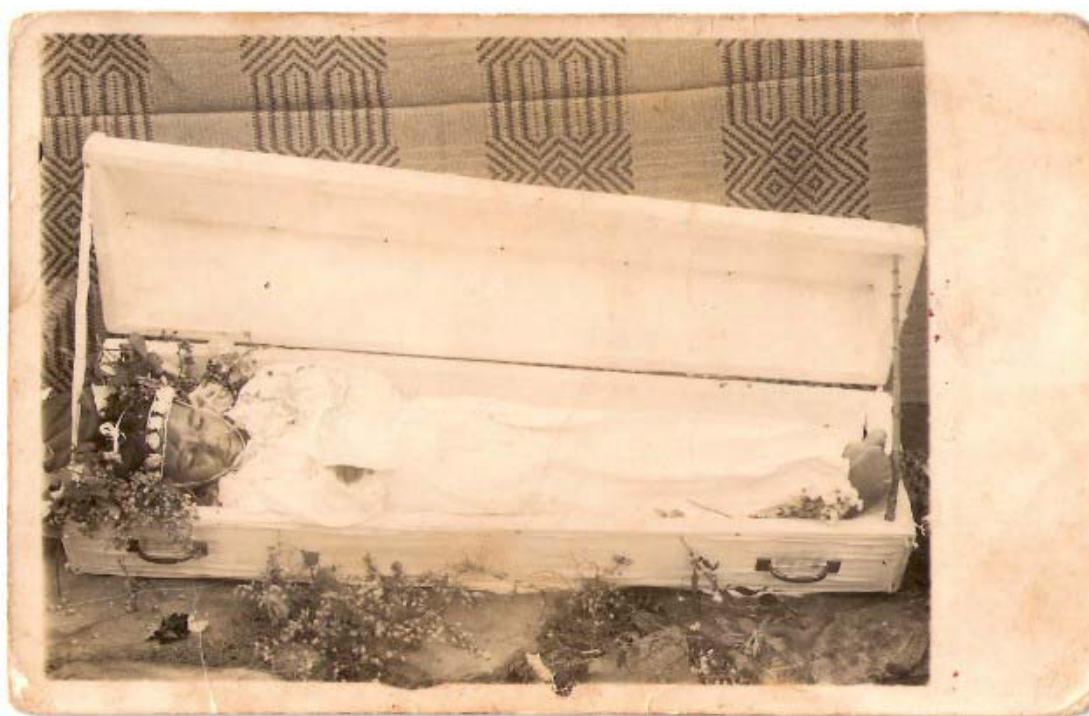


Fig. 72: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Antônio Faria. 1951. Acervo particular – Maria Enoi de Souza.

Para além do relato sobre as condições da morte do menino, foi por meio da visualização desta fotografia que a informante pôde relembrar outros fatos relacionados a este menino, e que de alguma forma se acrescentam às demais

informações para que possamos compreender com maior clareza o que significou para esta família essa morte e essa fotografia. O pequeno defunto era cunhado de Dona Maria Enoi de Souza, o filho caçula de seus sogros. Olhando a imagem, ela relembra o quanto sofreu o pai da criança, que estava conduzindo o carro-de-boi quando o filho caiu e se machucou tão gravemente. Ela ressalta que o garoto era uma criança muito inquieta, e lembra a ocasião em que ele pisou sobre todos os adobes (espécie de tijolo feito com barro) que estavam secando ao sol, e que haviam sido preparados para construir a casa onde ela e seu marido iriam residir. Restaram como únicos vestígios do menino sua foto no caixão e as marcas de seus pezinhos sobre os tijolos, traços para os quais o pai da criança olhava e chorava, lamentando-se pela morte de seu filho.



Fig. 73: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Adelino Roque. 11/07/1926 ou 1927. Acervo particular – Messias Ferreira Prego.

Mas nem sempre as fotografias mortuárias serviam para despertar sentimentos tão dolorosos. No caso da figura 73, por exemplo, temos um uso da foto mortuária que parece indicar que a família do retratado não se incomodava

em ter diante dos olhos, diariamente, uma imagem capaz de, eventualmente, faz-la recordar a ocasião da morte. Nesta foto, vemos que o defunto era um homem de bigodes, e foi vestido com um terno por ocasião de seu velório. Ele não está dentro do caixão. De fato, segundo informa a proprietária da foto, Dona Messias Ferreira Prego (2006), o morto foi velado sobre um banco, embora o enquadramento do retrato fotográfico, que privilegia o busto do defunto, não deixe perceber esse detalhe. Podemos ver, apenas, que a cabeça do homem foi apoiada sobre um travesseiro branco. O defunto é o desembargador Luiz Sizenando Xavier Serradourada, que foi Juiz de Direito de Bela Vista entre 1906 e 1915 (ARANTES, 2007). A proprietária da foto era afilhada do morto, e ao visualizar o retrato lembra-se que a morte ocorreu no dia onze de julho de 1926, ou 1927. Apesar de não se recordar da causa da morte, Dona Messias se lembra que o velório ocorreu à noite e, como era muito menina, diz ter sentido medo quando, ao torcer os bigodes do padrinho, como ele comumente fazia enquanto vivo, a boca do defunto se abriu. A foto foi feita por Adelino Roque que, ainda segundo a informante, era filho de uma empregada da casa do desembargador.

Entretanto, o fato ao qual aludi anteriormente, e que demonstra que nem sempre a foto mortuária causava tanto sofrimento entre os familiares, é que esta imagem foi utilizada para produzir um retrato do desembargador, o qual foi pendurado na sala de estar da casa de Dona Messias. Na figura 74 vê-se o verso desta fotografia mortuária, onde ainda hoje pode-se ler as indicações escritas a lápis pelo profissional que fez o retrato a partir da foto: “30x40 busto crayon⁴² pondo ollo aberto y apareciendo mas busto”. Abaixo, as iniciais B.V., de Bela Vista, e a palavra Puerto – seria o nome do profissional? No canto inferior direito, o número 16 – poderia ser algum tipo de ordenamento dos serviços requisitados a este profissional? Apesar de tantas perguntas que, por ora, ficarão sem respostas, é interessante notar como essa família, ao considerar bela a fotografia mortuária,

⁴² Sobre a técnica dos retratos crayon, Borges (1987) destaca sua importância na popularização do retrato fotográfico, explorando sua recorrência entre fotógrafos da cidade de Ribeirão Preto, São Paulo. Segundo a autora, neste tipo de imagem, “primeiro faz-se o retrato do cliente por meio fotográfico, em seguida é ampliado sobre a tela ou papel e então pintado” (1987, p. 121).

julgou-a adequada para a confecção de um retrato de seu ente querido, mas de olhos abertos, para colocar na parede de sua casa.

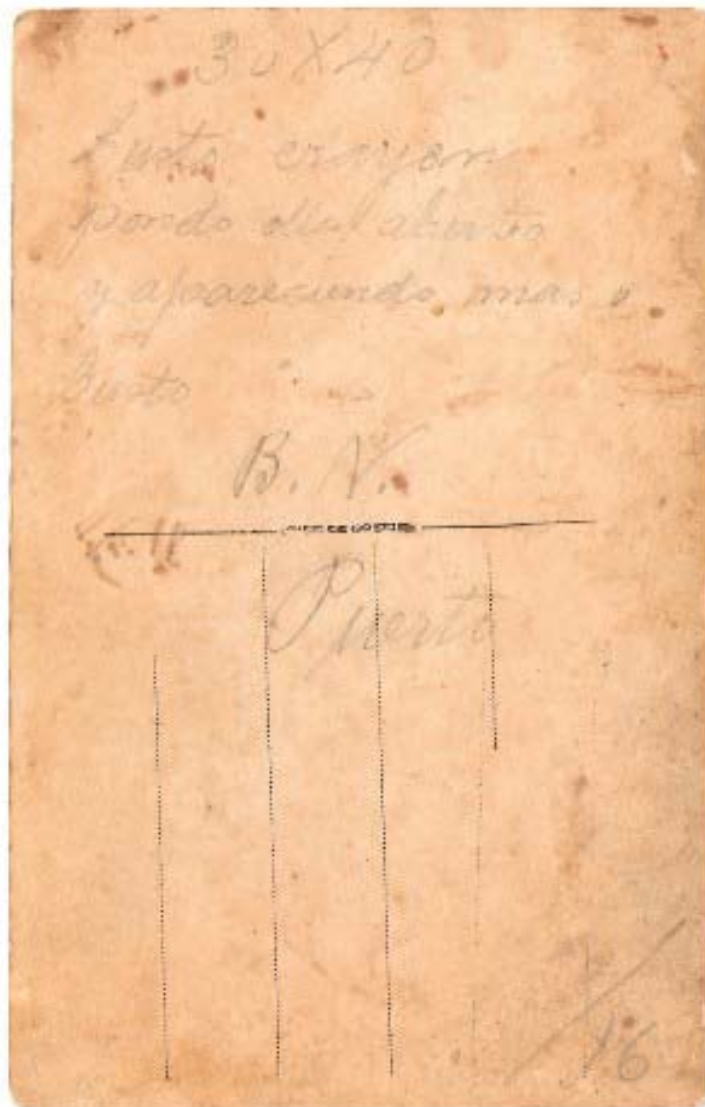


Fig. 74: Verso da fotografia da fig. 71.

Para finalizar este capítulo, analiso duas fotografias mortuárias que, inicialmente, haviam sido descartadas do grupo das que comporiam o texto final do trabalho. Entretanto, acabei percebendo que estas imagens são ricas em informações não apenas sobre a mentalidade da morte em Bela Vista na primeira metade do século XX, mas também sobre o imaginário coletivo acerca da

fotografia e sua relação com os mortos. Na figura 75 vemos a foto mortuária de uma senhora coberta com um tipo de manto, disposta sobre um banco forrado com tecidos brancos. A cabeça da defunta está apoiada sobre um travesseiro também branco, e seus longos cabelos negros foram cuidadosamente penteados e dispostos sobre seu busto. Ao fundo, sobre algum móvel, há alguns vasos com flores, e na parede, um crucifixo. A foto está bastante deteriorada, e apresenta uma enorme mancha negra na porção superior, mais à esquerda da imagem.



Fig. 75: *Fotografia mortuária do morto como morto.* Adelino Roque. 13/04/1936. Acervo particular – Messias Ferreira Prego.

A proprietária da fotografia é Dona Messias Ferreira Prego, e a retratada era sua mãe. Ela faleceu no dia 13 de abril de 1936, vítima de um Acidente Vascular-Cerebral, ou derrame, como se conhece popularmente e como a própria Dona Messias denomina a enfermidade que acometeu sua mãe. Mas o relato da proprietária traz outra informação importante: os familiares da morta atribuíam a

presença da mancha negra na imagem ao fato de que a falecida não gostava de fotografias, e jamais se deixou fotografar em vida. Assim, quando Adelino Roque, fotógrafo que fez a foto, revelou o negativo e ampliou o retrato, todos consideraram que se tratava de um sinal de que a morta não havia ficado satisfeita com a desobediência de sua família, que havia contrariado sua vontade de nunca ser fotografada.



Fig. 76: *Sobreposição de fotografias.* Antônio Faria. Período indeterminado. Acervo particular – Daniel Vieira.

Na figura 76 temos outro exemplo interessante, ainda nesta relação entre os mortos e a fotografia, a qual integrava de alguma maneira o imaginário coletivo belavistense. Na imagem vemos o retrato de um casal e, centralizada na foto, atravessando-a na horizontal, a foto mortuária de uma mulher. Esta outra imagem se sobrepõe à primeira, e sua transparência deixa entrever aspectos do homem e da mulher retratados. Esta imagem foi reproduzida a partir de um exemplar de

propriedade do Senhor Daniel Vieira, mas outra cópia também foi localizada na residência de Antônio Faria, que foi o autor da foto. Trata-se de uma imagem cuja história é repetida há décadas entre os belavistenses: o homem da foto teria matado sua esposa para poder se apoderar de sua herança e casar-se com sua amante, no caso, a mulher retratada a seu lado. Mas, no dia em que se fizeram retratar juntos, após o casamento, a morta aparece na foto, e seu braço esquerdo parece enlaçar a mulher, como se quisesse enforcá-la. Perturbado, o homem procura a polícia e confessa o crime, informando inclusive o local onde havia enterrado o corpo de sua esposa.

Há, nessas duas histórias, vários aspectos a se considerar. Primeiro, que os erros no momento da tomada da foto, da revelação do negativo e ampliação das cópias em papel eram comuns naquela época, por motivos diversos: má qualidade do material empregado, falhas no momento da tomada da foto, descuido no manuseio de equipamentos e substâncias, etc. Na própria residência de Antônio Faria foram encontrados outros exemplos semelhantes à figura 76, onde parece ter havido, na verdade, uma sobreposição de negativos, ou a impressão de duas fotografias num mesmo negativo. Na figura 77 há um exemplo desse tipo de erro, envolvendo, inclusive, uma outra fotografia mortuária.

Por outro lado, é interessante observar que, no imaginário coletivo belavistense, tanto a figura 75 quanto a figura 76 acabaram ganhando outras interpretações, independentes das questões técnicas da fotografia, mais ligadas a histórias vividas pelos retratados, contadas e recontadas, porventura distorcidas. Como bem expõe Kossoy (2005, p. 45),

as fantasias da imaginação individual e do imaginário coletivo adquirem contornos nítidos e formas concretas por meio do chamado testemunho fotográfico. Se, por um lado, o signo é produto de uma construção/invenção, por outro, a interpretação, não raro, desliza entre a realidade e a ficção. Tratam-se (...) de *processos de construção de realidades*, processos esses que sempre existiram.

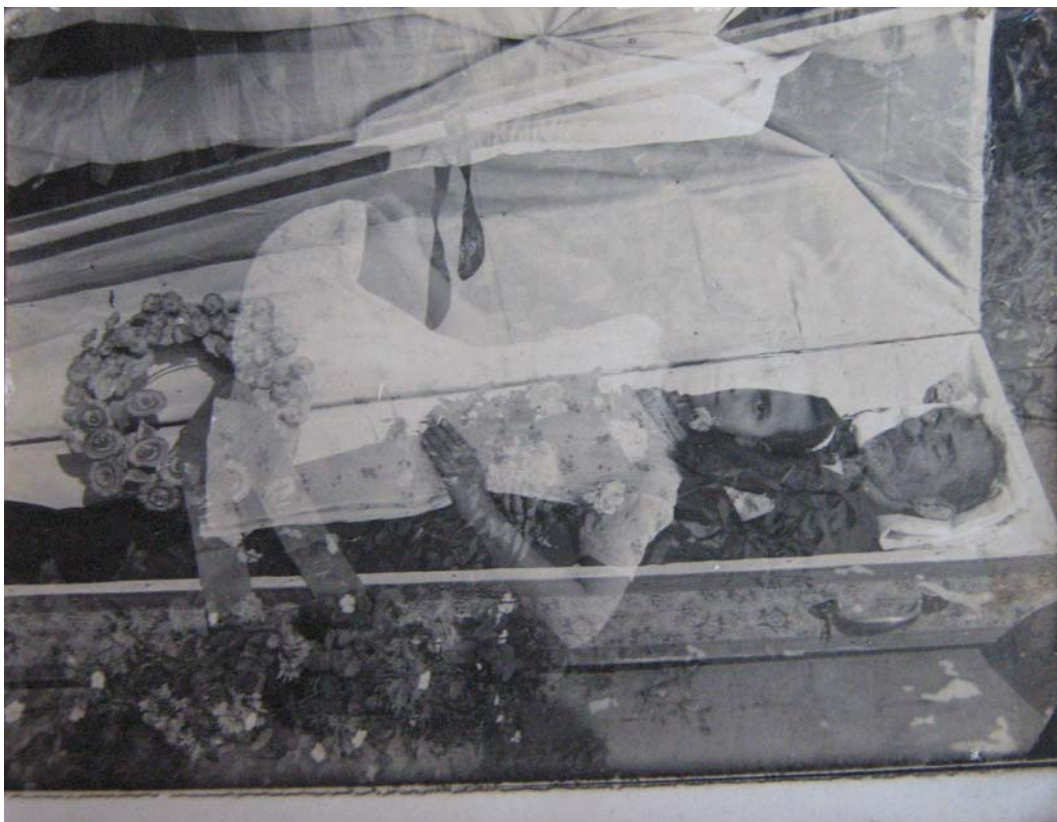


Fig. 77: *Sobreposição de fotografias.* Antônio Faria. Período indeterminado. Acervo particular – Antônio Faria.

Ora, se a interpretação de uma fotografia implica em construir realidades, estabelecendo ligações entre o que está explícito na imagem e o que se conhece de seu contexto de produção e uso, das histórias dos retratados, das informações prévias sobre os referentes imagéticos, então constatamos que foi exatamente o que fez a população belavistense nos dois últimos casos analisados: criou realidades, histórias, a partir do testemunho propiciado por estas fotografias. Realidade e ficção se misturam de tal maneira nesses casos que, no fim das contas, resta-nos apenas verificar que, definitivamente, dentro do imaginário coletivo belavistense da primeira metade do século XX, a fotografia era um valioso campo de comunicação entre vivos e mortos – e, ademais, de transmissão dessas realidades, por meio da memória, para as gerações futuras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finados

Dobres funéreos do sino evocador
sonorizando paisagens de cemitérios...

Por entre mausoléus e covas rasas,
minha alma, com luto nas asas,
busca as almas brancas do Senhor.

Ressoa o velho bronze devagar...
chora baixinho,
para não assustar os mortos que o meu
carinho
vem despertar...

Os mortos... Lembrança comovida...
Sombras deslizando em cenários confusos
de dramas inconclusos
da vida dos mortos,
dos mortos da minha vida.

Leo Lynce, 1972, p. 87

Quantos dramas inconclusos encerram os retratos fotográficos de mortos analisados neste trabalho! No capítulo 3, apesar de termos lançado um pouco de luz sobre as vidas dos defuntos retratados, por meio de relatos de seus familiares, quantas coisas a imagem não diz! Isso sem falar das outras fotografias que nos chegaram às mãos sem nenhuma pista, nenhuma informação além daquela que o olhar conseguiria captar na própria superfície da imagem. Por isso, para que fosse possível apreender algum significado desse conjunto de imagens, recorri a um aporte teórico previamente delimitado: trabalhos que tratassem de mentalidades sobre a morte, os rituais de morte e usos da fotografia.

Neste sentido, pesquisei outras imagens, que não os retratos fotográficos, para verificar como certas idéias sobre a morte atravessaram os séculos em representações de pessoas mortas, especialmente nas pinturas. Percebemos, assim, que sociedades distintas, em diferentes momentos históricos, elaboraram e

registraram imageticamente o que entendiam por uma boa morte, quase sempre se utilizando para isto de um ideal de beleza para o morto, ou de um imaginário mais positivo para o estado do defunto, por meio de associações como a do sono com a morte. Todas estas noções permaneceram numa espécie de memória coletiva sobre a morte no Ocidente, e foram aplicadas também à fotografia mortuária, inclusive em Bela Vista de Goiás, onde fixamos nosso campo de estudo.

Ora, percebemos, assim, que para compreender a prática de retratar pessoas mortas, e os usos dessas imagens no contexto da sociedade belavistense entre as décadas de 1920 e 1960, transitamos entre diferentes esferas, daquilo que identificamos como partes de uma memória coletiva sobre a morte até as lembranças mais pessoais fornecidas pelos informantes que cederam alguns de seus retratos de família para a pesquisa. Com isto, conseguimos discutir alguns pontos importantes sobre os processos que permitiam a construção dessas representações no contexto estudado, o qual, como vimos, era marcado pela religiosidade cristã e por um tipo de sociedade onde havia intensa participação de todos os membros nas diferentes comemorações públicas, o que inclui os ritos funerário. Posso dizer que, nesta pesquisa, procurei fazer uma

“desmontagem” do processo de construção que teve o fotógrafo ao elaborar uma foto, pelo eventual uso ou aplicação que essa imagem teve por terceiros e, finalmente, pelas “leituras” que dela fazem os receptores ao longo do tempo. Nessas várias etapas da trajetória da imagem, ela foi objeto de uma sucessão de construções mentais interpretativas por parte dos receptores, os quais lhe atribuíram determinados significados, conforme a ideologia de cada momento. (KOSSOY, 2005, p. 41)

Assim, em Bela Vista de Goiás pudemos verificar que concorriam, para o ato de fotografar um morto, tanto motivações pessoais dos familiares enlutados quanto fatores sociais, uma vez que o retrato fúnebre consistia em prática corrente nesta sociedade. Além disso, não desprezamos o papel dos fotógrafos que fizeram estas imagens. Afinal, como analisamos, a formação que eles tiveram enquanto profissionais, e que é marcada por um “amadorismo esclarecido”, bem como os recursos técnicos de que dispunham tiveram papel importante nas

especificidades identificadas nas imagens estudadas. Enfim, tecendo relações entre esses diversos sujeitos envolvidos na prática de retratar os mortos pela fotografia, buscando identificar seus interesses, creio que podemos contribuir para uma compreensão da fotografia mortuária, em geral, apesar de termos nos limitado a uma cidade tão pequena, e a um número relativamente reduzido de imagens. Mas, como bem expressa Halbwachs (2004, p. 56), “um estado pessoal revela assim a complexidade da combinação de onde saiu”. Podemos considerar, neste caso, que a investigação da prática da foto mortuária em Bela Vista, por meio dos casos selecionados, revela a complexidade de uma cultura ocidental na qual o imaginário coletivo cristão sobre a morte é visível nas formas de representação fotográfica de pessoas mortas.

A fotografia mortuária, no caso desta pesquisa, foi considerada em seu uso familiar. Desta forma, ela se mostrou como um artefato que permite a construção e a manutenção de memórias, por meio da perenidade do registro dos principais acontecimentos familiares – neste caso específico, da morte. Nem sempre todos os falecidos eram retratados pelas famílias belavistenses, fato que indica não ser esta prática uma obrigação entre os rituais fúnebres. Estas imagens guardadas pelas famílias belavistenses, ainda que seus proprietários não tenham conhecido os retratados, atualmente são vistas por muitas pessoas como fotografias feias e de mau gosto. Numa realidade em que a velocidade e a fugacidade parecem reger as relações humanas em diversas sociedades, deter-se para olhar o retrato de um morto causa desconforto a muita gente; ignorar esta morte real – e não a do filme ou a dos jogos eletrônicos –, este morto que se mostra como realidade objetiva, porque teve seus traços retidos na superfície fotográfica, é a atitude mais recorrente. Sontag oferece uma explicação para esta atitude das pessoas diante de fotos que lhes mostram coisas que preferiam ignorar. Segundo a autora, “o fluxo incessante de imagens (televisão, vídeo, cinema) constitui o nosso meio circundante, mas, quando se trata de recordar, a fotografia fere mais fundo. A memória congela o quadro; sua unidade básica é a imagem isolada” (2003, p. 23).

A fotografia, segundo Sontag, é mais pungente porque tem maior capacidade de se fixar como memória. Neste sentido, a foto de um morto serviria

bem aos familiares enlutados como meio de elaborarem seus sentimentos com relação a esta perda, uma vez que a fotografia de seu morto estava sempre ali, disponível. Mas e na atualidade? Haveria, ainda, espaço para que as pessoas recorressem a esse tipo de artefato em auxílio a seu processo de luto?

Ruby (1995) registra, nos Estados Unidos, a existência de hospitais nos quais as equipes de saúde incentivam os familiares a fotografarem seus mortos como meio de facilitar a aceitação da perda, em especial no caso de pais que perderam seus filhos ainda bebês. No Brasil, Koury (2001, p.87) destaca que

os anos 1950, e principalmente os anos 1970 com um aprofundamento nos anos 1980 em diante, processam rapidamente uma transformação nos usos e costumes ligados a uma tradição relacional que perdurou por séculos na sociabilidade brasileira. Em seu lugar, ganha espaço o indivíduo social e as relações impessoais de troca, de desempenho e concorrência social, sobretudo no Brasil urbano.

Neste contexto, a fotografia mortuária entra em declínio a partir da década de 1950, o que não quer dizer que tenha desaparecido enquanto prática. O próprio Koury, em pesquisa realizada entre os anos de 1997 e 1999 nas capitais brasileiras, constata que há famílias que ainda registram fotograficamente seus mortos. Diante das respostas aos questionários enviados a diversas pessoas durante esse período, Koury (2001, p. 52) declara:

qual foi a surpresa ao verificar através dos dados levantados que não existe um processo de equivalência entre centro maior e menos respostas favoráveis ou discriminatórias ao uso de fotografar os entes queridos mortos, ou vice-versa. O conjunto de respostas enviadas pelos diversos centros urbanos brasileiros, capitais dos vinte e seis estados que compõem a nação, é muito próximo nas suas indagações, inquietações ou indignações a respeito do costume da fotografia mortuária.

Ainda hoje há fotógrafos cuja principal atividade é o retrato mortuário, como registra Riedl (2002) em pesquisa realizada na região do Cariri, no Nordeste Brasileiro. Entretanto, com uma maior facilidade no acesso a equipamentos fotográficos por parte das famílias brasileiras a partir dos anos 1950, como expõe Koury (2001), é provável que grande parte da demanda por esse tipo de imagem, quando ela existe, é resolvida por membros da própria família, até porque, pelo

processo de ocultamento da morte, do morto e dos ritos mortuários na sociedade atual, conforme expus anteriormente, a presença de um fotógrafo poderia causar constrangimento às famílias que ainda hoje sentem necessidade desse tipo de imagem.

Em Bela Vista de Goiás também localizei fotografias mortuárias mais recentes. Entretanto, não pude obter, e em alguns casos, nem me atrevi a requisitar aos familiares autorização para reproduzir estas imagens. Em primeiro lugar, porque fugiam do período delimitado para esta pesquisa. Em segundo lugar, e principalmente, porque elas ainda são capazes de despertar muito sofrimento a seus proprietários, pois os retratados são pessoas de seu círculo familiar mais próximo, cuja morte relativamente recente é motivo de tristeza. De fato, para este tipo de pesquisa sobre usos da fotografia parece-me que uma maior distância com relação ao período em que o retrato foi feito facilita a aproximação com a família, e torna o processo de investigação menos doloroso para os informantes. Afinal, um confronto direto com a imagem tão vívida de um morto, se já não é tão fácil para o pesquisador, que se vê impelido a refletir sobre seus próprios mortos, é ainda mais penosa para a família, que pode se sentir desencorajada a expor publicamente desta maneira seu morto e seu sofrimento.

De qualquer forma, considero importantes os resultados obtidos com a pesquisa sobre fotografia mortuária em Bela Vista de Goiás. Ainda que não tenha conseguido me aproximar dos belavistenses que possuem retratos fúnebres mais contemporâneos, consegui dialogar com proprietários de imagens mais antigas, conhecer suas histórias e identificar em suas fotografias e relatos a existência de uma mentalidade sobre a morte em sua relação com a imagem bastante permeada pelo imaginário cristão.

Apesar da dificuldade de não poder contar com um acervo sistematizado de imagens no município, a busca por material imagético para esta pesquisa revelou-se, por fim, não tão penosa, embora os caminhos percorridos tenham sido bastante longos, literalmente. No fim das contas, vemos aqui um tipo de pesquisa duplamente importante, não só no contexto local belavistense, mas para todo o Brasil de modo geral, em cujos rincões há ainda tantas imagens a serem

descobertas e exploradas pelos pesquisadores. Primeiro, ressalto mais uma vez a necessidade de se empreender um esforço para constituir acervos e estudos acerca da fotografia mortuária, antes que as coleções sobre este tipo de foto se percam de vez. E, por último, destaco a importância de empreender essa busca pelas fotografias que não constam dos acervos institucionalizados: registros preciosos que se encontram em álbuns, gavetas, envelopes, longe dos olhares acadêmicos e cada vez mais distantes, também, da atenção dos próprios membros familiares, os quais muitas vezes já não são mais capazes de reconhecer os retratados. Meu interesse pode soar um tanto nostálgico mas, para mim, é uma experiência única descobrir esses pequenos tesouros escondidos nos lares pelo interior do Brasil. É como partilhar de uma herança única, constituída pela aparente pobreza das imagens amareladas pelo tempo, nas quais podemos realizar inigualáveis mergulhos em outras realidades, outros tempos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Nilva Geralda do N.; JESUS, Terezinha do Carmo de. **A cidade de Bela Vista de Goiás da origem à emancipação**. 2003. 56 fl. Monografia (Conclusão do curso de História) – Universidade Estadual de Goiás, 2003.

AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. Tradução de Vitor Silva. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2001.

ARANTES, Maria Adélia Mendonça. **Terra branca, terra vermelha**. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2007.

ARIÉS, Philippe. **História Social da Criança e da Família**. Rio de Janeiro: LTC, 1981a.

ARIÉS, Philippe. **O Homem diante da Morte**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981b.

BAYARD, Jean-Pierre. **Sentido oculto dos ritos mortuários: morrer é morrer?** São Paulo: Paulus, 1996.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BINSKI, Paul. **Medieval death: ritual and representation**. London: British Museum Press, 1996.

BOLLOCH, Joëlle. *Photographie après décès: pratique, usages et fonctions*. In: **Le dernier Portrait**. Musée d'Orsay, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.

BORGES, Déborah Rodrigues. **A memória visual de Bela Vista na fotografia de Antônio Faria**. 2004. 74 fl. Monografia (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo) – Faculdade de Comunicação e Biblioteconomia da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

BORGES, Maria Elizia. **A fotografia: seu aparecimento e expansão na “Capital do Café” no período da Primeira República**. Revista Comunicação e Arte, São Paulo, 17: 119 - 131, 1987.

_____. **Arte Funerária: representação da criança despida**. Revista História, São Paulo, 14: 173 - 187, 1995.

BURGUIÈRE, A et all (org). **Histoire de la famille**. Paris: Armand Colin, 1986.

BURKE, Peter. *Pintores como historiadores na Europa do século 19*. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs.) **O imaginário e o poético nas ciências sociais**. Bauru, SP: Edusc, 2005.

FABRIS, Annateresa. *A invenção da fotografia: repercussões sociais*. In: **Fotografia: usos e funções no século XIX**, São Paulo: Edusp, 1991.

FERNANDES, Ana Rita Vidica. **Clube da Objetiva (1970 – 1989)**: um fotoclube no central do Brasil. 2007. 179 fl. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2007.

FREIRE, Milena Carvalho Bezerra. **O som do silêncio**: isolamento e sociabilidade no trabalho de luto. Natal, RN: EDUFRN, 2006.

GÉLIS, Jacques. *Formas de Privatização: a individualização da criança*. In: **História da Vida Privada**, São Paulo: Companhia das Letras, 1999, vol. 3.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HORNE, Ronald William. **Forgotten Faces**: a window into our immigrant past. San Francisco: Personal Genesis Publishing, 2004

JULCA, Jasón E. Mori. **La fotografía post-mortem en el Perú (siglo XIX)**. Disponível em http://bvirtual.bnpp.gov.pe/memento_mori/PAGEPOSTM/Presentacion.htm, acesso em 09 de agosto de 2006.

KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual*. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia*. In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac São Paulo, 2005.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro (org.). *Você fotografa os seus mortos?*. In: **Imagem e memória – ensaios em Antropologia Visual**. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

_____. *O imaginário urbano sobre fotografia e morte em Belo Horizonte, MG, nos anos finais do século XX*. **Revista Varia História**, Belo Horizonte, 22: 100 – 122, 2006.

LAVELLE, Patrícia. **O espelho distorcido**: imagens do indivíduo no Brasil oitocentista. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família**: Leitura da Fotografia Histórica. São Paulo: Edusp, 1993.

- LEMOS, Carlos A. C. **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983.
- LOWE, Donald M. **Historia de la percepción burguesa**. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- LYNCE, Leo. **Ontem**. Goiânia: Editora Oriente, 1972.
- LYNCE, Leo. **Poesia quase completa**. Goiânia: Editora da UFG, 1997.
- MAGALHÃES, Terezinha Divina. Depoimento. (set. 2006). Entrevista concedida à autora. Bela Vista de Goiás, 2006.
- MARANHÃO, José Luiz de Souza. **O que é morte**. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MELLID, Marisol Romo. **Fotografar a los muertos**. Disponível em http://www.antecamara.com.mx/nuevo/modules.php?op=modload&name=PagEd&file=index&printerfriendly=1&page_id=706, acesso em 20 de junho de 2006.
- MENEZES, Rachel Aisengart. **Em busca da boa morte**: antropologia dos cuidados paliativos. Rio de Janeiro: Garamond: Fiocruz, 2004.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Memória e cultura material**: documentos pessoais no espaço público. Disponível em <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/238.pdf>, acesso em 18 de junho de 2007.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Retratos quase inocentes*. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (org.). **Retratos quase inocentes**. São Paulo: Nobel, 1983.
- NORMAND-ROMAIN, Antoinette. **Mémoire de Marbre**: la sculpture funéraire en France (1804-1914). Paris: Bibliothèque historique de la Ville de Paris, 1995.
- NOYS, Benjamin. **The Culture of Death**. USA: Palgrave, 2005.
- PANOFSKY, Erwin. **Tomb Sculpture**. Its changing aspects from Ancient Egypt to Bernini. New York: Abrams, 1992.
- PEREIRA, Genivaldo Antônio. Depoimento. (mai. 1995). Entrevistadores: alunos da 8ª Série do antigo Centro Educacional Terezinha de Jesus, atual Colégio TJ. Bela Vista de Goiás, 1995.
- PINET, Hélène. *Léau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine*. In: **Le dernier Portrait**. Musée d'Orsay, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- PREGO, Messias Ferreira. Depoimento. (mar. 2006). Entrevista concedida à autora. Bela Vista de Goiás, 2006.

RAYNAUD, Clémence. *Du cortège funèbre au portrait posthume: fonctions et enjeux du masque mortuaire à la fin du Moyen Age*. In: **Le dernier Portrait**. Musée d'Orsay, Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002.

REIS, João José. *O cotidiano da morte no Brasil Oitocentista*. In: **História da Vida Privada no Brasil – Império**: a corte e a modernidade nacionali. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RIEDL, Titus. **Últimas Lembranças**. Retratos da morte, no Cariri, região do Nordeste Brasileiro. São Paulo: Annablume, Fortaleza: Secult, 2002.

RIERA, Alberto. **Introducción a la fotografía post mortem**. Disponível em <http://www.caborian.com/content/view/574/142/>, acessado em 20 de junho de 2006.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da morte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

ROUCHE, Michel. *Alta Idade Média Ocidental*. In: **História da Vida Privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, vol. 1.

RUBY, Jay. **Secure the shadow**: death and photography in América. USA: The MIT Press, 1995.

SALES, Léa Maria Martins. **A negação do mal**: as idéias de infância no imaginário adulto. Um processo de idealização. 1992. 132 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1992.

SANTOS, Alcineia Rodrigues dos. **Temp(I)o da salvação**: representações da morte e ritos fúnebres no Seridó nos séculos XVIII e XIX. 2005. 179 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

SARIAN, Haiganuch. *Morte e Sono na arte grega: notas de iconografia funerária*. **Revista Clássica**, São Paulo, 7/8: 63 – 73, 1994/1995.

SILVA, Eliane Moura. **Vida e Morte**: o homem no labirinto da eternidade. 1993. 247 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

SNYDER, Ellen Marie. *Innocents in a worldly world: Victorian children's gravemarkers*. **Cemeteries and gravemarkers: voices of American Culture**, Logan, Utah, 11-29, 1992.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Maria Enoi de. Depoimento. (mar. 2006). Entrevista concedida à autora. Bela Vista de Goiás, 2006.

TELES, Nair Alves. Depoimento. (jun. 2006). Entrevista concedida à autora. Bela Vista de Goiás, 2006.

VAILATI, Luiz Lima. **A morte menina**: práticas e representações da morte infantil no Brasil dos oitocentos. 2005. 261 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

VALDEZ, Diane. **Filhos do pecado, moleques e curumins**: imagens da infância nas terras goyanas do século XIX. 1999. 216 f. Dissertação (Mestrado em História das Sociedades Agrárias) – Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1999.

VEYNE, Paul. *O Império Romano*. In: **História da Vida Privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, vol. 1.

VOVELLE, Michel. **Ideologias e Mentalidades**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. **L'heure du grand passage**: chronique de la mort. Paris: Gallimard, 1993.

Sites Consultados

<http://pt.wikipedia.org>, acesso em janeiro de 2008.

www.antoniomiranda.com.br, acesso em janeiro de 2008.

www.beatrix.pro.br, acesso em janeiro de 2008.

www.bvirtual.bnp.gob.pe, acesso em julho de 2007.

www.eastman.org, acesso em julho de 2007.

http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/contagem2007/contagem_final/abela1_1_26.pdf, acesso em fevereiro de 2008.

www.thanatos.net, acesso em julho de 2007.

www.wga.hu, acesso em julho de 2007.