



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

CENTRO DE LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

SILVIA LETÍCIA APARECIDA ROMÃO

**FOTOGRAFIAS *POST-MORTEM* COMO REPRESENTAÇÃO
DOS LAÇOS FAMILIARES NO BRASIL NA PASSAGEM DOS
SÉCULOS XIX PARA O XX**

LONDRINA

2019

SILVIA LETÍCIA APARECIDA ROMÃO

**FOTOGRAFIAS *POST-MORTEM* COMO REPRESENTAÇÃO
DOS LAÇOS FAMILIARES NO BRASIL NA PASSAGEM DOS
SÉCULOS XIX PARA O XX**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao curso de História da Universidade Estadual
de Londrina, como requisito parcial à obtenção
do Título de Licenciatura em História.

Orientador: Prof. Dr. Richard Gonçalves
André

LONDRINA

2019

Romão, Silvia Letícia Aparecida. *Fotografias Post-Mortem* como Representação dos Laços Familiares na Passagem dos Séculos XIX ao XX / Silvia Romão. - Londrina, 2019. 85 f.: il.

Orientador: Richard Gonçalves André. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Graduação em História, 2019. Inclui bibliografia.

1. Fotografias Post-Mortem - TCC. 2. Família - TCC. 3. Morte - TCC. 4. Cultura - TCC. I. André, Richard Gonçalves. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Graduação em História. III. Título.

SILVIA LETÍCIA APARECIDA ROMÃO

**FOTOGRAFIAS *POST-MORTEM* COMO REPRESENTAÇÃO DOS
LAÇOS FAMILIARES NO BRASIL NA PASSAGEM DOS SÉCULOS
XIX PARA O XX**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado
ao curso de História da Universidade Estadual
de Londrina, como requisito parcial à obtenção
do Título de Licenciatura em História.

BANCA EXAMINADORA

Orientador Prof. Dr. Richard Gonçalves André
Universidade Estadual de Londrina

Prof.^a Dr.^a Ana Heloisa Molina
Universidade Estadual de Londrina

Prof. Me. José Rodolfo Vieira
Universidade Estadual Paulista

Londrina, ____ de _____ de _____.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter-me dado forças para prosseguir com a pesquisa mesmo em momentos em que tratar sobre a morte parecia ser um fardo psicológico e emocional grande demais para continuar.

Meu eterno agradecimento e amor aos meus pais, Agnaldo Valdomiro Romão e Lucimara Pereira Romão, pelo apoio e por terem me preparado da melhor forma possível para essa incerta caminhada que é a vida; a ele, por me ensinar e incentivar a sempre me superar e renovar, a ela, por ter me ensinado que nunca devemos desistir ou amedrontar diante dos desafios que se impõe em nossa jornada.

A minha querida avó, Zenira Andrade Romão, que foi um ponto de luz em vários momentos da pesquisa, nossas conversas e seu jeito simples e cativante de contar histórias me fez enxergar e entender vários aspectos de suma importância para esse trabalho.

Minha imensa gratidão ao Prof. Dr. Richard Gonçalves André pela primorosa e paciente orientação, imprescindível para a realização desse trabalho e também por ter compartilhado de seu conhecimento e encanto em relação às fotografias.

Meu sincero agradecimento a Prof.^a Dr.^a Ana Heloisa Molina e ao Prof. Me. José Rodolfo Vieira, pelo interesse, disponibilidade e por terem aceitado tão amavelmente o convite para participarem como membros da banca examinadora.

As minhas amadas amigas Tayná Mota, Natália Navarro e Larissa Rezende que inumeráveis vezes me ajudaram durante a graduação e a pesquisa, meu mais sincero agradecimento por todas as vezes que pacientemente me ouviram falar sobre o meu objeto de estudo.

Agradeço também aos professores coordenadores e colaboradores do Laboratório de Estudos dos Domínios da Imagem (LEDI), por terem compartilhado de seus diversos conhecimentos em relação ao diversificado mundo das imagens.

E por último, mas não menos importante, a todos os demais professores, colegas e amigos que compartilharam comigo essa grande aventura e trajeto que foi a graduação.

Escrevo esse trabalho para vocês, como um produto das diversas formas de apoio e ajuda que me prestaram nessa jornada desafiadora, mas ao mesmo tempo, enriquecedora. Vocês possuem minha eterna e sincera gratidão.

ROMÃO, Silvia Letícia Aparecida. **Fotografias *post-mortem* como representação dos laços familiares no Brasil na passagem dos séculos XIX para o XX.** 2019. 85 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2019.

RESUMO

A presente pesquisa busca compreender e estabelecer uma relação entre a grande difusão das fotografias *post-mortem* com a nova forma familiar que emerge no século XIX, analisando o contexto de produção dessas fotografias e também os elementos que as constituem. Como fontes, são abordadas as fotografias de Militão Augusto de Azevedo e Jeronymo Bessa, presentes no acervo *on-line* do Museu Paulista da USP, de forma a entender os sentimentos que motivaram suas produções e também em como os mortos e a morte eram tratados culturalmente dentro das relações familiares no século XIX. Período em que, depois um longo processo de mudança, as relações dentro da família ganham novas características, baseadas na afetividade e propiciadas pelas novas formas de convivência e intimidade. Mudanças essas condicionantes no que diz respeito à forma de conceber a morte dentro das relações familiares, que passa nesse novo contexto a ameaçar a vida e a própria família, por levar para longe os seres amados. As fotografias *post-mortem* nascem junto com a própria fotografia, e se estabelecem em uma conjuntura em que se fazia necessário negar a morte como fim total, abrandar a ausência do morto, preservar sua memória e evocar sua presença, período em que a dor da perda requeria que se mantivesse uma relação com o ser amado mesmo após o desaparecimento do corpo biológico. Auxílios na elaboração da perda, elas conservavam e rematerializavam simbolicamente a pessoa morta, ao criar para ela um novo corpo, que burlava a ausência.

Palavras-Chave: Fotografias *post-mortem*. Família. Cultura. Morte. Sentimentos.

ROMÃO, Silvia Letícia Aparecida. *Post-Mortem Photographs as a Depiction of Brazilian Family Bond in the Passing of XIX Century to XX Century*. 2019. 85 p. End of Course Paper (History Graduation) – Londrina State University, Londrina, 2019.

ABSTRACT

The current study tries to understand and draw a relation between the big spread of the *post-mortem* photographs with the new family structure that rises from the XIX century, analyzing the production context of these photographs and the element that form them. As source, Militão Augusto de Azevedo's and Jeronymo Bessa's photographs are approached. These photographs are found on online archive of USP's Paulista Museum in order to understand the feelings that motivated their production and additionally as dead people and death were culturally handled inside the family relationships throughout the XIX century. Period during which, after a long process of changing, the relationships inside the family gained new characteristics based on affectivity and the new way of living and intimacy. These changing's were compelling elements concerning the way of understanding death that, in this context, started to threat life and family itself because it took away the loved ones. The *post-mortem* photographs were born along with photography itself and were settle in a juncture in which it was necessary to deny death as a total stopping, to soften the dead person absence, to conserve one's memory and evoke one's presence. Period in which, the pain of the loss required the maintaining of a relation with the loved one even after the biological body has disappeared. As auxiliaries in the process understanding, the *post-mortem* photographs conserved and, in some way, materialized the dead people in a symbolic form, creating to them a new body used to bypass the absence.

Key-words: *Post-mortem* photographs. Family. Culture. Death. Feelings.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - 1911D	40
Figura 2 - 2777D	41
Figura 3 - 8554D	43
Figura 4 - 9020	44
Figura 5 - 9756	45
Figura 6 - 10072	46
Figura 7 - Ilegível	48
Figura 8 - 10016	49
Figura 9 - 9718D	50
Figura 10 - Sem Legenda.....	52
Figura 11 - Silvio Simões Pinto.....	54
Figura 12 - Silvio Simões Pinto.....	55
Figura 13 - Olga Marcondes de Matos	57
Figura 14 - 12112	59
Figura 15 - Bebê Anônimo (Cadáver)	60
Figura 16 - Cadáver de criança, filho do casal Custódio José Maia Braga e de Maria Braulia de Oliveira Barbosa	62
Figura 17 - Cadáver de criança, filho do casal Custódio José Maia Braga e de Maria Braulia de Oliveira Barbosa	63

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	MORTE E FOTOGRAFIA	13
2.1	A EFEMERIDADE DA VIDA E SEUS CONTEXTOS	13
2.2	DO TÚMULO A FOTOGRAFIA, O PROCESSO DE REMEMORAÇÃO DO MORTO	17
2.3	O APROFUNDAMENTO DA RELAÇÃO ENTRE MORTE E FOTOGRAFIA: AS FOTOGRAFIAS <i>POST-MORTEM</i>	23
3	AS MANIFESTAÇÕES E A PERCEPÇÃO DA MORTE NA FAMÍLIA	29
3.1	A NOVA SENSIBILIDADE E A FAMÍLIA	29
3.2	A MORTE PELA OBJETIVA: BREVE OLHAR SOBRE OS FOTÓGRAFOS PRODUTORES DE FOTOGRAFIAS MORTUÁRIAS	35
3.3	A MORTE INFANTIL NA FAMÍLIA: AS FOTOGRAFIAS MORTUÁRIAS COMO RECURSOS NA ELABORAÇÃO DA PERDA	38
3.4	O SIMBOLISMO NOS CUIDADOS DISPENSADOS AO MORTO E A FOTOGRAFIA MORTUÁRIA COMO RITO	66
3.5	A NOVA FORMA DE VER A MORTE E O CONSEQUENTE DECLÍNIO DAS FOTOGRAFIAS MORTUÁRIAS	73
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
	REFERÊNCIAS	82

1 INTRODUÇÃO

A morte pode-se considerar, é uma das ocorrências que revelam o quanto uma pessoa foi amada em vida, pois as variadas formas e a intensidade com que ela é sentida são indícios do quanto a existência do morto conseguiu tocar sentimentalmente aqueles ao seu redor, e, portanto, como os laços que o ligavam a essas pessoas resistem em desaparecer mesmo após a partida. Vivenciar o luto, a dor da perda é, pode-se dizer, uma das experiências mais traumatizantes da vida, momento em que se entende que o ser amado se foi para nunca mais voltar e que já não será possível nenhuma forma de contato. Nesses momentos, confia-se na memória, na esperança de que ela conserve a lembrança da pessoa querida.

No entanto, a rememoração em alguns casos pode ser também um processo traumático, já que possui o poder de ressaltar ainda mais a ausência e a dor da perda. E na medida em que o tempo passa até mesmo ela tende a se modificar, posto que os familiares, inclusive aqueles mais próximos da pessoa morta, com o decorrer da vida, se tornarão incapazes de lembrarem-se com clareza dos traços faciais do ausente, seu timbre de voz, seu perfume e os pequenos gestos. Não devido a uma falta de sentimentos, mas sim por conta de que a memória humana tende a ser falha e a se deteriorar mediante a ação do tempo. E então assim se inicia o verdadeiro desaparecimento do morto, já que ele começa aos poucos a extinguir-se até mesmo da memória dos seus.

Testemunhar a dor da perda, mesmo estando de fora do círculo familiar e de amizade do morto, carrega também sua carga emocional, pois a dor de alguém que perde um ser querido possui o poder de nos tocar, já que em algum momento da vida aquela dor incontestavelmente também será a nossa. Observar uma mãe guardar uma peça de roupa de um filho morto, ou um filho guardar como um tesouro as últimas gotas do perfume da mãe, ou o lenço do pai na esperança de deter o processo de esquecimento e, por conseguinte, o de apagamento, nos faz pensar em quanta dor e quanto amor estão envolvidos nesses gestos, nas tentativas de reter uma parte do ser amado. Tentativas de rememoração por excelência, de fazer prolongar o contato por meio dos objetos que tocaram o morto, que fizeram parte de sua vida, e que com sua passagem se tornam os resquícios e provas de sua existência, os únicos vínculos restantes.

A primeira vez em que me deparei com as fotografias *post-mortem* devido a seu conteúdo explícito, me perguntei, o que levava uma mãe a guardar a imagem de seu filho morto dentro de um caixão, o porquê de terem permitido, ou desejado tal imagem, qual a justificativa e sentido para tal ato já que na fotografia a criança estava claramente morta? Se

aquelas eram imagens da morte devido a seu caráter explícito, então porque guardar uma fotografia desse tipo? Ela não reforçaria ainda mais a dor da perda? Não abriria mais as feridas?

Essas eram algumas das questões que me envolveram e inquietaram naquele momento, e que provavelmente rondam a curiosidade daqueles que tem contato com esse tipo de retrato. Dúvidas essas que me levaram a pesquisar sobre a prática das fotografias *post-mortem* no século XIX, e sobre a forma como os sujeitos históricos desse período se relacionavam com o tema da morte.

Mal sabia eu naquele momento que o que a mãe e os parentes viam naquelas fotografias não era a morte, não era um cadáver, era seu filho, seu parente que estava em vias de desaparecer, então por isso se fazia necessário fotografa-lo, criar para ele outro corpo, um corpo que, ao contrário da memória, seria fiel ao seu aspecto e que perduraria por mais tempo. Corpo esse que se poderia tocar após o desaparecimento do corpo biológico. Mais que isso, essas fotografias, pode-se dizer, encarnavam e corporificavam além do morto, os sentimentos por ele sentidos. A fotografia era, portanto, uma forma de continuação do sentimento e do vínculo que os unira em vida, sua materialização, uma verdadeira prova de amor, expressão da sensibilidade e dos sentimentos familiares, em uma época que parecia exigir que esse tipo de fotografia fosse realizado.

No entanto, tendo isso em conta, outras questões se impunham. Se essas eram provas de amor, porque a prática hoje não é mais aceita socialmente? O que poderia ter acontecido para hoje essas fotografias terem ganhado o status de objetos mórbidos? Pois, mesmo que essas ainda existam e estejam conservadas, saíram de circulação e hoje permanecem guardadas a sete chaves dentro dos álbuns familiares, ou escondidas em gavetas, como se essa fosse uma parte do passado dessas famílias sobre as quais não se deveria falar, ou lembrar.

Um dos indícios dessa nova relação com as fotografias *post-mortem* e seu conteúdo é que, durante a pesquisa, foram feitas algumas tentativas de acesso a acervos particulares, todas elas negadas, pois como foi perceptível, as pessoas além da reserva em mostrar seus mortos, tinham medo de uma condenação social, por deixarem outros saberem que em algum momento sua família havia produzido esse tipo de retrato, ou que até hoje eles ainda permaneçam conservados no meio familiar, atitudes essas indicadoras de uma verdadeira mudança cultural em relação à tolerância com a visão da morte.

Essas são algumas das questões que esta pesquisa tem o objetivo de responder por meio do estudo do século XIX e início do século XX, período em que a técnica das fotografias *post-mortem* teve início, se estabeleceu, e decaiu. De modo geral, o trabalho tem

por finalidade oferecer uma interpretação acerca do fenômeno das fotografias mortuárias e sua ligação com a questão familiar que emergia no período, já que essa prática se tornou uma espécie de rito no que diz respeito aos cuidados da família para com o morto. Para tanto, se utilizará o acervo *online* do Museu Paulista da USP, majoritariamente as fotografias de Militão Augusto de Azevedo e Jeronymo Bessa, reconhecidos fotógrafos do século XIX. A escolha se deveu a quantidade de fotografias mortuárias de ambos presentes no suporte, sendo dezesseis de autoria de Militão e três de Jeronymo, por permitirem maiores possibilidades de análise no que diz respeito aos elementos comuns nesse tipo de retrato e suas narrativas visuais, mas também em relação aos traços próprios e formas de representar de cada um, já que a produção dos demais fotógrafos em atividade na época presentes no acervo que trabalhavam igualmente com fotografias *post-mortem* é por demais inexpressiva para esse tipo de análise.

Ainda que atualmente estejam emergindo trabalhos de grande vulto em relação às fotografias mortuárias como o de Déborah Rodrigues Borges (2008), Carolina Junqueira dos Santos (2015), Miguel Augusto Pinto Soares (2007), Mauro Guilherme Pinheiro Koury (2001), eles ainda são escassos, se considerarmos que foi uma prática muito comum no país até a primeira metade do século XX. Portanto, este trabalho busca tecer algumas considerações acerca desse fenômeno, de forma a proporcionar certa ampliação do objeto e lançar um olhar sobre a existência de uma relação no que diz respeito ao surgimento do costume de se fotografar cadáveres, com a conjuntura emergente no que se refere a família e ao imaginário da época.

Apoio-me para isso nas manifestações culturais em razão da morte no contexto examinado, de forma a tentar entender a relação do homem dessa época com a finitude da vida, baseando-me também no estudo das relações familiares para compreender as significações por trás da fotografia mortuária no século em questão. Para realizar tal estudo, o trabalho divide-se em dois capítulos, no primeiro é apresentada uma pequena discussão sobre a morte no século XXI e também no século XIX, de forma a explicitar como cada época se porta diante dessa situação. Nesse capítulo há também um estudo bibliográfico sobre as formas de rememoração do morto durante a História, além do contexto de surgimento da fotografia, e das fotografias *post-mortem*, os avanços das técnicas de representação imagética do morto e o simbolismo por trás delas.

No segundo capítulo se apresenta um panorama em relação aos emergentes sentimentos da família e sua relação com a morte e com as fotografias mortuárias. Há também nesse capítulo uma análise de fonte, que além da composição de cena, busca ponderar sobre o

simbolismo por trás de cada narrativa fotográfica e como em alguns casos ela se ligava a sensibilidade familiar. Isso tendo em vista que as fontes fotográficas, de acordo com Boris Kossoy (2014), são captadoras de diferentes contextos sociográficos e que preservam em si a memória de inúmeros fragmentos de mundo, de cenários e personagens, mas também dos processos de desenvolvimento em curso, de suas continuidades e interrupções. Nesse sentido, pode-se considerar que as imagens fotográficas se constituem em testemunhos de suas épocas, que nos indicam os costumes da sociedade que a produziu, suas preferências estéticas e o que se desejava eternizar no momento. Sendo que, de certa forma de suas entrelinhas, é possível extrair os motivos dessas preferências que por sua vez nos ajudam entender a conjuntura em que ela foi produzida.

No entanto, a fotografia também carrega uma série de variantes e subjetividades em razão daquilo que se quer retratar, e de que forma se quer retratar. Como aponta Kossoy (2014), prova disso é que toda fotografia se origina na vontade individual de um sujeito, que levado por um desejo de congelar dado momento em um lugar e época específica, utiliza-se da tecnologia disponível no contexto em questão. O processo que dá origem a uma representação fotográfica se desenrola em um contexto específico caracterizado também por uma situação política, econômica e cultural determinada; dessa maneira, essa fotografia sempre será um produto do contexto em que foi produzida.

Sendo assim, escrevo esse trabalho por perceber o movimento de afastamento da morte na sociedade atual, e a diferença de sentimentos em relação a ela, tendo em conta àquela da primeira metade do século XIX que fez nascer as fotografias *post-mortem*. Movimento esse que a prática das fotografias mortuárias parece ter acompanhado, e que se ligava ao medo da morte, e mais importante, da morte dentro da família e ao temor do desaparecimento e da ausência daquele que se ama. Medo esse que também subsiste em nossos dias, mas que parece ter ganhado característica diferente, que fizeram com que a morte e tudo que se ligue a ela fossem censurados, banidos da sociedade em uma tentativa de apagá-la.

2 MORTE E FOTOGRAFIA

2.1 A EFEMERIDADE DA VIDA E SEUS CONTEXTOS

A morte, pode-se dizer, é um dos assuntos que encanta e abisma a humanidade. Isso porque o tema parece possuir um poder ambíguo de atração e repulsão psicológica e emocional no que diz respeito aos seres humanos, quiçá por causa de sua imprevisibilidade, ou por conta da mortalidade que caracteriza os seres vivos e da qual não se pode fugir, talvez ainda por ela estar presente em todos os tempos e culturas, ou por sua sombra estar constantemente presente e pairando sobre as cabeças humanas anunciando e assinalando o caminho comum a todas as vidas, o desaparecimento.

Por conseguinte, cada época e sociedade possui uma forma de lidar com a morte e com o que representa, e cada ser em especial se posta diante do fim inevitável de uma forma particular, ainda que toda postura de amedrontada a complacente seja condicionada pelo mundo que a circunda. A morte suscita grandes reflexões, medo, esperança de descanso, de uma recompensa no além, admiração, respeito, curiosidade, e certamente, inquietação. Durante a história, a humanidade tem se portado de formas diferentes e algumas vezes contraditórias no que se refere a esse assunto em particular, e muitas vezes essas mudanças só podem ser observadas em grandes períodos de tempo como indicam alguns historiadores ligados à História das Mentalidades. De acordo com Philippe Ariès (1989, p. 13), “As modificações do homem em face da morte ou são muito lentas em si mesmas ou se situam entre longos períodos de imobilidade”. Portanto, são difíceis de serem percebidas por seus contemporâneos, envolvidos diretamente nesse processo.

Contudo, o que deve ficar explicitado é que cada sociedade, filha de seu tempo, lida com a ideia da morte e elabora formas de entendê-la e superá-la de acordo com os códigos existentes em seu meio, criando muitas vezes para esse fim rituais fúnebres e crenças que buscam de certa forma mistificar e, portanto, amenizar a hora do trespasse, como uma forma de proteção emocional e psicológica. De acordo com Miguel Augusto Pinto Soares (2007), Freud já escrevia que em confronto com a morte o homem não consegue admitir sua finitude, e para isso constrói uma série de alternativas e situações imaginárias, a partir das quais a morte pode ser admitida ao mesmo tempo em que o apagamento total é negado. Segundo Soares (2007, p. 48):

Assim como a história e o homem estão em constante processo de mutação, a postura diante da morte também não é estável. Ao contrário, alterna momentos de linearidade com profundas transformações. A relação com a morte nunca foi concreta, tampouco estática, seguindo o mesmo ritmo de suas significações, mutantes conforme a cultura.

No Ocidente, de acordo com Ariès (1989), a morte passa de domesticada à selvagem no período de tempo que vai da Idade Média à Contemporaneidade. Isso porque no lugar da resignação com que a morte era esperada no medievo, hoje o homem não a espera, ao contrário, foge dela e de tudo que significa, assinalando com essa atitude as transformações ocorridas na forma de entendê-la.

Consequentemente, a morte no século XXI, está envolta em uma névoa de mistérios e apreensão, na medida em que o homem desse século já não se sente confortável em falar sobre ela, ou aceitá-la facilmente, apesar de hoje mais do que nunca, a morte estar constantemente estampada em jornais e meios de comunicação. De acordo com Déborah Borges (2014, p. 51) e Susan Sontag (2004, p. 31), ainda que de certa forma tenhamos nos tornado insensíveis a morte que é estampada nos noticiários diariamente, por conta de sua exposição repetida que nos faz ver com familiaridade as atrocidades cometidas diariamente reconhecendo o horrível como comum e incapaz de nos tocar; o contato com a morte particularizada ainda nos causa grande temor. O que nos fere profundamente não é a morte de desconhecidos, das vítimas anônimas estampadas nos meios midiáticos, o que nos preocupa em variados graus de interesse e temor é a brevidade de nossas vidas e daqueles que nos são caros.

Hoje tudo pode ser captado e discutido, menos a morte que nos afeta, o homem de nosso tempo não se sente confortável diante da ideia da morte como fim total, não se conforma facilmente com a perda, e por meio do silêncio ele exprime sua cautela sobre o assunto. De acordo com Ariès¹ (1989, p. 150), a morte em nossa época se torna sinônimo de uma angústia suprema, por conta de que não aceitamos mais com resignação a morte daqueles que amamos. E o indicio de que nossa atitude em relação à morte mudou, é que não falamos sobre ela, o homem contemporâneo emudeceu e comporta-se agora como se a morte não fosse uma realidade, e talvez a única, que toca a todos os seres vivos igualmente. Ainda de acordo com Ariès (1989, p. 151):

¹ Em sua obra, o autor traça as mudanças de sentimento que a sociedade ocidental sofreu ao longo de sua história, mais especificamente desde a Idade Média a modernidade, estudando para isso um extenso corpo documental composto principalmente de testamentos.

Ousar falar da morte, admiti-la nas relações sociais, já não é, como antigamente, permanecer no cotidiano, é provocar uma situação excepcional, exorbitante, e sempre dramática. A morte era noutros tempos uma figura familiar [...]. Hoje em dia basta nomeá-la para provocar uma tensão emocional incomparável com a regularidade da vida cotidiana.

Mesmo a angústia que é provocada pela perda, parece hoje ser recalcada, sofre-se em silêncio, pois a dor manifesta de alguém que perde uma pessoa que lhe é querida não inspira mais piedade e sim pânico, não por uma indiferença ou frieza frente à morte e o sofrimento, mas sim pela alta carga emocional que a morte desperta e que é capaz de envolver a todos obrigando o ser humano a pensar na decrescência da centelha de vida que o anima, e que a cada movimento do relógio se extingue um pouco mais. A morte em nosso tempo se tornou interdita, assim como afirma Ariès (1989, p. 141), “É vergonhoso, hoje em dia, falar da morte e das suas dores, como noutros tempos era vergonhoso falar do sexo e dos seus prazeres”.

Em relação ao Brasil, essa recusa em falar e se fixar na morte vem sendo segundo Mauro Guilherme Pinheiro Koury² (2001), influenciada pela mudança dos usos e costumes ligados a uma tradição relacional que existiu por séculos no país, mudança essa, iniciada conforme o autor em 1950 e que vem se aprofundando desde então. Tratar-se-ia de uma transformação em relação à individualização social, ligada por sua vez às relações impessoais de troca na área urbana, pois a civilidade almejada pela sociedade passou a exigir uma aparente indiferença e insensibilidade em relação ao outro e aos rituais tradicionais. Em razão disso, o homem contemporâneo começa então a se desprender do passado em função do futuro, e a esquecer dos costumes. No entanto a medicalização dos vários aspectos da vida iniciada no final do século XVIII pode-se considerar, influenciou igualmente essa nova forma de entender a morte, pois como aponta João José Reis (1991), de uma prática fortemente determinada por rituais religiosos, à morte no decorrer do século XIX começaria a ser afastada dos vivos sob a influência das teses higienistas dos médicos oitocentista, vistos como anunciadores da modernidade e do desenvolvimento, fazendo com isso que costumes mortuários amplamente difundidos fossem considerados mórbidos e conseqüentemente banidos da sociedade.

Segundo Koury (2001, p. 87), nesse novo contexto emergente, “A morte e os mortos, [...] buscam ser vistos de modo higiênico, condenando-se uma fixação por um tempo além de uma semana nos mortos particulares, bem como expressões intensas de sentimento”. O

² Koury, realizou uma pesquisa sobre os hábitos e costumes que envolvem o trabalho de luto no Brasil a partir de cinco mil copias de um questionário enviadas por correio às vinte e sete capitais do país, entre os anos de 1997-1999.

homem contemporâneo parece não querer dar um lugar maior a morte do que aquela dos jornais e meios midiáticos para evitar pensar em seu próprio desaparecimento, ou seja, particularizar a morte. Ainda de acordo com Koury (2001, p. 88-89):

Com a crescente atomização das relações sociais no Brasil, e a consequente privatização da subjetividade, a morte e o culto dos mortos passam por um processo de ocultamento. A dor da perda e o luto caminham para uma desclassificação social. Quando vivenciado e publicizados parecem ter o poder de contaminar o outro, como uma epidemia. [...] Não indicam mais um aparente reforço de vínculos sociais e ganham os sentidos de processos mórbidos, patológicos, ou de superstição.

É importante salientar que esses interditos em relação à morte começaram a aparecer no Ocidente, de acordo com Ariès (1989), como uma forma de preservar a felicidade, que passou a ser ameaçada pela nova forma com que se começava a entender a finitude da vida humana. Não falar e não pensar na morte parece ser então uma tentativa de esquecê-la, de apaga-la da realidade, e assim de não ser confrontado por ela.

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. (BORGES, 2008, p. 9).

A morte passa a figurar então como um grande mistério e desafio a vida, sinônimo absoluto da separação, e da preocupação, não somente pela morte do “eu” como indivíduo, mas também daqueles que são queridos, e que irremediavelmente vão perecer. Nesses momentos buscando elaborar o luto, o homem cria ritos e processos para abrandar o temor e a dor que a ausência provoca, muitas vezes aproximando e trazendo para a vida cotidiana por meio de símbolos que invoquem à memória aqueles que já se foram. Nesse sentido os artefatos relacionados às pessoas queridas e principalmente sua imagem, sua representação individual, passam a ser reverenciadas como objetos de culto e objetos de memória, capazes de trazê-los a vida mesmo na morte (SOARES, 2007, p. 19). Configurando-se desse modo, como resquícius matérias e suportes emocionais que mediam, elaboram, e amenizam a relação com a morte e o pesar.

2.2 DO TÚMULO A FOTOGRAFIA, O PROCESSO DE REMEMORAÇÃO DO MORTO

Para compreender a relação moderna com a morte, o estudo do século XIX é indispensável, já que ele se localiza na área de intersecção de duas atitudes controversas, ainda que de certa forma vinculadas em relação ao morrer. Controversas na medida em que, de grandes manifestações de luto onde as pessoas se entregavam a grandes mostras de dor, e onde o culto dos mortos e da recordação foram frequentes, a morte então, tão presente na vida cotidiana, começaria em meados do mesmo século de forma lenta e imperceptível a ocupar um segundo plano em relação aos variados aspectos da vida tornando-se em certa medida vergonhosa. Conforme Ariès (1989, p. 66):

No séc. XIX, parecia presente por todo o lado: préstitos fúnebres, vestuário de luto, extensão dos cemitérios e da sua superfície, visitas e peregrinações aos túmulos, culto da recordação. Mas não ocultaria esta pompa o afrouxamento das antigas familiaridades, as únicas verdadeiramente enraizadas? Em todo caso, este eloqüente cenário da morte oscilou em nossa época e a morte tornou-se inominável.

Além do cenário de mudança de atitude em relação à morte, o século XIX pode ser considerado um marco nos modelos de conservação da memória, sobretudo por causa invenção do daguerreótipo³ anunciado em 1839. Isso porque de acordo com Carolina Junqueira dos Santos (2015), nasce com a fotografia, além de uma nova forma de produção de memórias e, portanto de perpetuação de recordações, uma nova forma de adoração de imagens, o que de certa forma inaugura a relação entre morte e fotografia, pois, como aponta Maria Eliza Linhares Borges (2011, p. 41), “Desde cedo o retrato fotográfico se coloca como uma prova da existência humana, além de alimentar a memória individual e coletiva de homens públicos e de grupos sociais”.

De acordo com Soares (2007) e Borges (2011), a fotografia foi o produto de uma sociedade que estava se tornando cada vez mais laicizada, tecnológica e individualista. E nesse sentido, a grande ânsia de explicar todos os aspectos da vida por meio do cientificismo teria sido a mola propulsora que permitiria a criação do daguerreótipo, já que desde o final da segunda década do século XIX, indivíduos e inventores de diferentes lugares da Europa e das Américas teriam se empenhado na pesquisa e elaboração de processos físico-químicos com o

³ De acordo com Soares (2007), entre 1816 a 1890, descobertas químicas realizadas por Joseph Nicéphore Niépce, permitiram a fixação de traços deixados pela luz em sais de prata. No entanto, seria Louis Jacques Mandé Daguerre, seu sócio, que após sua morte aperfeiçoaria a invenção ao empregar vapor de mercúrio para sensibilizar placas de cobre deixando as imagens mais nítidas, e utilizando água salgada para fixa-las criando o daguerreótipo; que na época com todas suas peças pesava em torno de cinquenta quilos.

objetivo de captar e fixar imagens, conservar o momento presente e frear a ação do tempo, além de atender as aspirações da burguesia em ascensão, que pretendia se colocar em evidência. Sendo assim, ao atender ao requisito de afastar a obscuridade e superar o esquecimento futuro, a fotografia se disseminou rapidamente principalmente, e em um primeiro momento, entre as classes abastadas da sociedade.

Dessa perspectiva, no que diz respeito à morte e sua relação com a memória, após séculos de uma prática funerária onde era comum “[...] a exiguidade e o anonimato das sepulturas, o amontoamento dos corpos, a reutilização das fossas, o amontoamento dos ossos nos ossários [...]” (ARIÈS, 1989, p. 11); o culto aos cemitérios, a individualização e a identificação dos túmulos a partir do século XVIII, tanto quanto as fotografias no século XIX pode-se dizer, tornaram-se símbolos de recordação daqueles que não mais estavam presentes no mundo palpável, no lugar de contato entre mortos e vivos, objetos por excelência da reminiscência.

Entretanto, essa tentativa de rememorar os mortos a partir de monumentos, ou objetos que se ligam a eles é anterior. Segundo Soares (2007, p. 49), muitas atitudes em relação à morte são atemporais, sendo que a representação feita a partir dos resquícios do morto seria um desses costumes, que perdurariam durante os séculos.

De acordo com Carlo Ginzburg (2001), na busca de retratar aqueles que estavam desaparecendo, no decorrer dos séculos II e III, imagens de cera foram utilizadas como auxílio nos funerais dos imperadores romanos. Dessa forma, durante os ritos funerários e alguns dias após a cremação do corpo biológico, sucedia-se a incineração do corpo de cera, em uma espécie de “funeral das imagens”, esse processo possibilitaria por sua vez, como se acreditava, que o morto fosse recebido entre os deuses, como um derradeiro passo ritual para o além. Após a cremação do corpo biológico, a imagem de cera passava a figurar então, como o último resquício do morto na sociedade. De acordo com Ginzburg (2001), as imagens imperiais de cera que concluíam a morte dos imperadores como um processo social, equivaliam aos ossos ou a múmia do morto, por conseguinte sua incineração completava o processo ritual de eternização do falecido.

Porém, como aponta Soares (2007), também era comum entre os gregos e posteriormente entre os romanos, representar seus mortos por meio de máscaras fúnebres que cultuavam os antepassados. Essas máscaras presentes em altares domésticos serviam principalmente para conservar os aspectos da vida e o papel social exercido pelo morto, mas constituam-se igualmente como formas de afirmação da identidade familiar, e recurso para a preservação dos aspectos físicos do defunto. A partir das máscaras mortuárias moldadas

diretamente sobre o rosto do morto, os romanos começariam então a retratar seus modelos com grande fidelidade a seu aspecto físico, a fim de preservar a individualidade de seus agentes sociais, políticos e culturais, funções que a fotografia provavelmente encarnaria com o passar do tempo. “As sociedades antigas procuravam fazer com que a lembrança, substituto da vida, fosse eterna e que pelo menos a coisa que falasse da Morte fosse imortal: era o Monumento” (BARTHES, 1984, p. 139).

Segundo Soares (2007), as máscaras chegaram e permaneceram como formas de representação mortuária na Idade Média, sendo destinadas nesse período a grandes personalidades como reis e religiosos. No entanto, as máscaras não se constituíam na época como as únicas formas de representação mortuária, posto que a prática subsistiu em consonância com a pintura e as esfinges em três dimensões.

A utilização de manequins de couro, cera ou madeira em funerais de reis, remonta, segundo Ginzburg (2001), na Inglaterra a 1327, quando da morte de Eduardo II, e na França a 1422, em ocasião da morte de Carlos VI. Assim como em Roma, nesses casos o manequim equivalia ao corpo do soberano, como se esse ainda estivesse presente mesmo após o desaparecimento do corpo biológico. Desse modo a esfinge era entendida como a encarnação do morto, uma substituta do corpo ausente, sua apresentação social. Em relação ao monarca, essas possuíam um sentido político e jurídico, tomando o lugar do rei falecido e servindo como objeto de respeito e de adoração pública comuns até o final da Idade Moderna. Assim como assinala Ginzburg (2001, p. 88), “Hertz mostra que a morte, toda morte, é um acontecimento traumático para a comunidade: uma verdadeira crise, que pode ser dominada mediante a adoção de ritos que transformam o acontecimento biológico num processo social [...]”. No entanto, a pintura encomendada que subsistiu em consonância com as anteriores formas de representação mortuária na época, onde o morto era geralmente representado em seu leito, tornou-se por sua vez uma forma de conservar a memória do falecido em âmbito privado e familiar.

Até o final do século XVIII, as duas formas de se retratar os mortos estavam dividindo o mesmo espaço. A máscara mortuária estava fortemente difundida na Inglaterra, na Alemanha e na França. Ao mesmo tempo, as pinturas de burgueses em seu leito de morte ganhavam cada vez mais espaço por toda a Europa. (SOARES, 2007, p. 32).

As formas de se retratar e representar os mortos como foi apontado, tem mudado ao longo do tempo, sofrendo transformações de acordo com as tecnologias e técnicas existentes em cada época, e a partir do século XIX, a fotografia seria a responsável por reinventar esse

costume de representar a morte. Devido a suas inúmeras conveniências democratizou o último retrato em relação às técnicas anteriores de moldagem e pintura, fazendo sobreviver o costume antigo de recordar indivíduos a partir de seu último registro. Assim como aponta Soares (2007), “Estes artefatos, independentemente do suporte a partir dos quais são constituídos, possuem um enorme valor simbólico. Esse valor advém do fato de serem eles criados a partir do corpo de um ente querido que em breve não fará mais parte do mundo dos vivos”.

Na fotografia analógica, essa característica toma forma profunda, já que ela é produzida a partir da luz que emana dos corpos e objetos e, portanto, fragmento de vida que se desprende do corpo amado e se materializa ao qual se pode tocar. Por isso, de acordo com Roland Barthes (1984), a fotografia torna-se uma prova da existência, uma forma de contato com aquele que já não pode ser alcançado, pois nesse suporte a presença do referente é sempre imprescindível e obrigatória para sua realização. Ao contrário da pintura que pode incluir presença com suas pinceladas, com a fotografia se tem a certeza de que a coisa fotografada foi posta diante da objetiva em certo momento, que ela realmente existiu para ali estar gravada. De acordo com Barthes (1984, p. 121):

A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada [...].

Pela crença nesse poder de reter uma parte de uma pessoa querida a imagem que ela deixa se torna um objeto de culto, de rememoração e de saudade. Segundo Barthes (1884), a tentativa de rememoração é uma das fases mais cruéis do luto, é o momento da busca em convocar a memória aquele que saiu para sempre do convívio. Nesse sentido, de acordo com Ana Maria Mauad (2014), os álbuns fotográficos familiares se constituem em lugares de memória onde, de forma vívida, retornam do passado avós, bisavós, primos e tios, fazendo com que a fotografia se transforme na representação daqueles que já não mais vivem.

Desde que nossas vidas são finitas, ao organizar um álbum familiar, que contenha o relato de várias gerações e eventos, a família escolhe o que não pode ser esquecido, já que o álbum fotográfico é o lugar e o objeto por excelência da rememoração e agente da coesão familiar (MAUAD, 2014). Fazer-se representar seria então uma forma de sobreviver ao tempo impiedoso que age sobre a vida humana, mas que imobiliza momentos eternizados na fotografia, nesse sentido gradativamente esse suporte torna-se presente em todas as ocasiões,

registrando desde reuniões de família, eventos políticos, nascimentos e até mesmo a morte. De acordo com Kossoy (2014, p. 114), o homem cria um laço de afetividade para com a fotografia, mas antes disso, com os conteúdos dessas imagens, já que elas retratam as pessoas que fizeram parte das nossas vidas, familiares e amigos, e possuiriam o poder de transportar-nos ao passado, fazendo com que nossa imaginação reconstrua os acontecimentos que estão eternizados, e dos quais fomos personagens. Segundo Kossoy (2014, p. 172):

A cena registrada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico é irreversível. A vida, no entanto continua e a fotografia segue preservando aquele fragmento congelado da realidade. Os personagens retratados envelhecem e morrem, os cenários se modificam se transfiguram e também desaparecem.

A necessidade e a demanda por auto representação, como uma forma de sobreviver ao do tempo, possibilitou que a tecnologia e as técnicas fotográficas evoluíssem, fazendo com que o invento de Joseph Nicéphore Niépce e Louis Jacques Mandé Daguerre, associado sempre às famílias da elite, por ser um processo caro, fosse na segunda metade do século XIX substituído no gosto popular pelo formato *carte-de-visit*⁴, processo mais barato impresso em papel albuminado, inventado por Adolphe Eugène Disderi em 1854, que criou um aparelho, que de acordo com Borges (2011), permitia a tomada de até oito clichês simultâneos em uma única chapa, fato que possibilitou por sua vez que outras camadas da população se fizessem representar, tirando o monopólio dos membros da aristocracia e alta burguesia, uma vez que a fotografia havia se tornado uma mercadoria cada vez mais requisitada. “Estava inventado o chamado cartão de visita, um retrato de cerca de 9,5 x 6,0 cm, montado sobre um cartão rígido de 10 x 6,5 cm aproximadamente” (BORGES, 2011, p. 50).

Em relação aos preços, esses variavam de acordo com a evolução da técnica empregada e o meio de revelação da imagem. De acordo com Kossoy (2002), entre 1840 e 1849, logo após a introdução da fotografia no Brasil, em cidades como Rio de Janeiro, Bahia e Ceará o custo de um retrato por daguerreotipia chegava a 5\$000 contos de reis, com poucas variações durante o período, e entre as regiões citadas, um processo caro se considerarmos comparativamente, como aponta Kossoy (2002), que a arroba⁵ de Bacalhau, um item de consumo alimentício custava na época em torno de 2\$500 contos de reis.

No entanto, na década posterior, de 1850 a 1859, os preços começariam a apresentar grandes variações, de acordo com os meios pelos quais a fotografia era obtida, se por

⁴ Pequenas fotografias em formato de cartões de visita que eram geralmente trocados entre familiares e amigos.

⁵ Valor equivalente a aproximadamente 14,69 quilos (KOSSOY, 2002).

daguerreótipo, calótipo ou ambrótipo, sendo que em alguns estúdios os preços podiam variar de 3\$000 a 30\$000 reis, de acordo com a escolha da técnica.

Já em relação a década seguinte, de 1860-1869, mais especificamente em seus primeiros anos, em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, segundo Kossoy (2002), uma dúzia de *Carte de visit* passariam a custar uma média de 15\$000 reis. Sendo que no Rio de Janeiro, do meio para o final dos anos sessenta do século XIX, esses valores cairiam drasticamente, chegando a dúzia a custar em média de 10\$000 a 5\$000 reis.

Nesse sentido, de acordo com Mauad (2014), em um primeiro momento no Brasil o retrato não viraria febre como em outras partes do mundo, devido à inexistência de um mercado consumidor por causa dos altos custos da prática fotográfica, por isso, por aqui não existiriam até a segunda metade do século XIX daguerreótipistas fixos, de modo que esses profissionais seriam até a metade do século, estrangeiros de passagem pelo país. No entanto, por volta de 1850, ocorreria por aqui uma série de mudanças que possibilitariam a expansão da técnica, entre elas a valorização do espaço urbano, principalmente da corte do Rio de Janeiro e das cidades do sudeste ligadas à economia cafeeira. Sendo que nesse contexto a burguesia urbana enriquecida pela disputa colonial, mas sem título, seria a principal consumidora das fotografias, já que impossibilitada de representação social devido à falta de tradição nobiliárquica, procuraria se auto representar posando em cenários pintados juntamente com os signos de distinção social ligados a um mundo de luxo, que caracterizava na época a elite nobre. De acordo com Mauad (2014, p. 16):

[...] o estúdio do fotógrafo passa a ser um depósito de complementos escolhidos para caracterizar diferentes papéis sociais que se quer fabricar. A *mise-en-scène* do estúdio do século XIX, variou ao longo do tempo, cada década no período da *carte-de-visite* e mais tarde do *cabinet-size* teve seus acessórios especialmente característicos. Nos anos 60 era a balaústra, a coluna e a cortina; nos anos 70, a ponte rústica e o degrau, nos anos 80, a rede, o balanço e o vagão; nos anos 90, palmeiras, cactuas e bicicletas e no início do século XX, o automóvel. O próprio cliente se converteu, ele mesmo, em um acessório de estúdio, suas poses obedeciam a padrões estabelecidos [...].

Como aponta Barthes (1984), diante da objetiva somos ao mesmo tempo aqueles que nos julgamos e aqueles que gostaríamos que nos julgassem. Nesse sentido, o retrato fotográfico ligado sempre à riqueza e distinção social era assim, uma maneira e um apoio à construção da tradição e memória familiar, uma forma de fabricação do indivíduo, uma mostra de como este gostaria de ser lembrado. Segundo Borges (2011, p. 41), “Parte significativa da fotografia, profissional e/ou amadora, passou pela confecção de retrato de

indivíduos cujo desejo era transcender os muros do anonimato erigidos pelo ritmo acelerado e voraz da modernidade”.

Devido ao seu caráter técnico a fotografia era o atestado de uma forma de vida que deveria ser preservada do tempo nos álbuns de família, além de se constituírem como um relato de existência.

2.3 O APROFUNDAMENTO DA RELAÇÃO ENTRE MORTE E FOTOGRAFIA: AS FOTOGRAFIAS *POST-MORTEM*

A necessidade de guardar e possuir uma imagem das pessoas queridas, um objeto de recordação, uma forma de contato após suas mortes, fez com que no século XIX, logo após a criação do daguerreótipo nascesse uma prática que se difundiria entre as famílias aristocráticas, mas que posteriormente com o avanço da tecnologia fotográfica e com barateamento do processo, se propagaria pelas demais camadas da sociedade. Foi o momento do surgimento das chamadas fotografias *post-mortem*, que se tornaram comuns na época tanto na Europa quanto nas Américas, modalidade que contou com grande aceitação social até meados do século XX para então sair de uma circulação evidente (SANTOS, 2015).

Segundo Borges (2008), essa prática fotográfica nasce concomitantemente com a própria fotografia, ao passo que fotografar pessoas mortas pode ter sido de grande importância para o desenvolvimento e aperfeiçoamento da tecnologia fotográfica. De acordo com Bolloch (2002, p. 112 *apud* BORGES, 2008, p. 52):

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 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 encontrado.

Além dessa comunicação pública, que anunciava o melhoramento da técnica fotográfica graças às experiências realizadas com mortos, de acordo com Jay Ruby (2001), foi comum entre os profissionais da área, noticiar e fazer propagandas de seus trabalhos com defuntos. Assim como foi o caso da firma Southwort e Hawes sediada em Boston, que anunciava seus serviços em 1846:

Fazemos miniaturas de crianças e de adultos, e de pessoas falecidas, em nossos estúdios ou em residências. Fazemos todo o esforço para produzir miniaturas de pessoas falecidas de forma conveniente e satisfatória, e elas se apresentam, frequentemente, tão naturais que parecem, mesmo aos artistas, se encontrar em um sono profundo. (RINEHART, 1980, p. 229 *apud* RUBY, 2001, p. 2001).

Como aponta Borges (2008), essa comunicação pública da captura da imagem dos mortos por meio do daguerreótipo, são provas da naturalidade com que nesse momento se tratava e se utilizava a fotografia *post-mortem*, já que além das novas descobertas tecnológicas envolvendo cadáveres, e as propagandas que anunciavam seus trabalhos com esse tipo de imagem em jornais e revistas da época, os fotógrafos também promoviam debates na mídia especializada acerca da melhor forma de se registrar as feições dos mortos. Ainda que por sua imobilidade a tarefa de fotografá-los fosse de certa forma facilitada, como aponta Mellid (2006, *apud* BORGES, 2008, p. 52):

[...] 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 morta.

Pode-se dizer então que durante o século XIX, era comum e socialmente aceito fotografar e registrar os mortos, e que a morte por sua vez era ainda nesse tempo socializada, tendo em conta a circulação de propagandas dos profissionais que na época ofereciam esse tipo de serviço. No entanto hoje, tal prática nos causa estranheza e curiosidade, já não nos identificamos com ela e a relegamos ao território do mórbido, indício este de que a relação do homem com a morte vem sofrendo transformações.

De acordo com Reis (1991, p. 110) e Santos (2015, p. 34), antes se morria cercado pela família, amigos, conhecidos e desconhecidos, que não se furtavam de observar a passagem, mas agora se morre sozinho na reclusão hospitalar, pois a morte deixou de ser uma manifestação social como era antigamente e passou a ser algo da qual as pessoas não gostam de se lembrar, relegada aos bastidores da vida e envolta em uma aura de mistério e incerteza, e por isso, conseqüentemente, nosso olhar sobre ela se tornou cauteloso e arredo, como exposto. Já não nos sentimos confortáveis ao possuir e olhar para uma fotografia de um ente querido, na qual explicitamente reconhecemos sua condição de morto. Segundo Borges (2008, p. 2):

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?

Incomodo, repulsa, medo, asco, horror. Afinal, a imagem possui um caráter explícito e, assim, coloca esses indivíduos diante de uma realidade que eles prefeririam ignorar.

No entanto, no século XIX, logo após a criação do daguerreótipo, quando a morte ainda não possuía os interditos que hoje infligimos ao assunto, e em um tempo em que ela fazia parte do cotidiano familiar onde estava frequentemente presente, não era causa de estranheza ou de condenação moral que ela também fosse fotografada. Questão possivelmente interligada a uma mudança dos sentimentos familiares no século referido, onde a possibilidade de nunca mais visualizar a pessoa amada começava a se tornar assustadora. Assim como escreve Sontag (2004, p. 19):

A fotografia se torna um rito da vida em família exatamente quando os países em industrialização na Europa e na América, a própria instituição da família começa a sofrer uma reformulação radical. Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para celebrar, reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a decrescente amplitude da vida familiar.

Nesse mesmo sentido, de acordo com Richard Golçalves André (2016), a fotografia passou a ser apropriada pelas famílias, quando começaram a serem formadas as chamadas famílias nucleares, constituídas por pai, mãe e porventura filhos. No lugar de grandes famílias compostas por pais, numerosos filhos, avós, netos, tios e primos, onde coabitavam em um mesmo espaço gerações diversas, a família que emerge no século XIX, tem seu lócus deslocado e comprimido, é menor e focada em pequenos núcleos, o que por sua vez favoreceria uma convivência concentrada em poucas pessoas e por consequência o estreitamento dos laços afetivos e a relação de dependência emocional entre seus membros.

Nesse contexto, segundo André (2016), os fotógrafos passaram a registrar reuniões de família, segundo convenções estéticas de composição buscando formar a ideia de famílias coesas, justamente no momento em que essas começavam a desestruturar-se e se reestruturar em pequenos núcleos familiares relacionais. O hábito de criar imagens depois da morte, dos entes queridos que não podiam ser esquecidos se tornou comum nesse contexto, as imagens produzidas a partir do corpo do morto possuíam uma função memorial, que nascia a partir do momento em que olhares saudosos pousavam sobre elas (SOARES, 2007).

De acordo com Borges (2011), por volta da segunda metade do século XIX, a composição do chamado último retrato seguia os cânones estéticos utilizados pela pintura. Já que no século XVI, o pintor italiano Jacopo R. Tintoretto pintara um quadro retratando a

morte de sua filha e sua técnica de representação da morte da menina, ter-se-ia tornado um padrão para outros pintores e mais tarde para os fotógrafos oitocentistas.

Essas fotografias que ficaram conhecidas também como *memento-mori* podiam ser realizadas de uma forma simples onde, de acordo com Santos (2015, p. 33), muitas vezes o morto aparecia como que adormecido, enfatizando a ideia cristã da morte como a de um sono profundo em seus caixões ou camas velatórias, ou então de uma forma mais espetacular e surpreendente, onde os mortos apareciam como se estivessem vivos, em pé sustentados por mecanismos em diversas poses, sentados sozinhos ou acompanhados por seus entes, de olhos fechados ou abertos, muitas vezes com as pálpebras reabertas por uma camada posterior de pintura, às vezes com as faces coradas com maquiagem para disfarçar os primeiros sinais cadavéricos. Tudo isso para deixar o registro da passagem dessas pessoas pela terra guardada em seus álbuns, precavidos desse modo do esquecimento. Como aponta Georges Didi-Hubermann (1998, p. 62):

A questão do retrato começa talvez no dia em que, diante de nosso olhar aterrado, um rosto amado, um rosto próximo cai contra o solo para não se levantar mais. Para finalmente desaparecer na terra e se misturar a ela. A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí, porque a terra começa a devorá-lo.

No Brasil, essa prática teve grande aceitação entre a elite carioca e paulistana, e se difundiu entre as demais camadas da população graças ao barateamento do processo fotográfico na segunda metade do século XIX. A partir desse momento, as fotografias *post-mortem* começaram a ganhar mais espaço e visibilidade, e a prática cresce como uma forma de resguardar os sentimentos familiares, e de certa forma representar e criar nota da existência de um ente querido morto. No entanto nesse contexto, principalmente em relação a esse estilo fotográfico faz-se pertinente e aplicável, a reflexão de Ginzburg (2001), quanto a representação. Para o autor, a representação pode tomar formas bastante contraditórias, posto que enquanto representa, ela consequentemente manifesta uma ausência, ao passo que cria uma nítida distinção entre a representação e o referente, por tentar substituí-lo por uma imagem na esperança de mantê-lo vivo na memória, acentuando desse modo sua ausência real. Entretanto de outro lado, a representação também toma a forma de exibição de uma presença, pois passa a ser a apresentação pública de uma coisa ou uma pessoa, como um atestado de existência. Mais que isso, de acordo com Ginzburg (2001), como tratado acima na questão da utilização de imagens/retratos, nos funerais dos imperadores e reis na antiguidade e na idade média, a representação pode ser entendida como uma tentativa de eternização, uma

forma de substituir o corpo biológico que é terreno e que, portanto, em algum momento trilhará o caminho comum a tudo que é vivo, o desvanecimento. A effígie criada a partir do morto, desse modo, torna-se então o corpo de contato social, a eterna presença terrena do indivíduo mesmo após sua morte, não como uma imitação do referente, mas como uma substituta desse. Em relação a fotografia *post-mortem*, a representação pode ser entendida como um corpo fotográfico que nasce após a morte, e que eterniza para sempre as feições em iniciado processo de desaparecimento em uma tentativa simbólica de interrompe-lo.

No mesmo sentido, para Kossoy (2014), a fotografia é ao mesmo tempo um objeto de informações e um “detonador de emoções”, visto que se acreditava que ela teria o poder de interromper o tempo e, portanto, a vida, e de isolar o objeto fotografado em outra dimensão. E a imagem, uma miniatura de seu referente, cheia de representações de existência conservados pelo registro fotográfico, seria uma segunda vida perene e imóvel, pois após a tomada da fotografia iniciar-se-ia outra realidade, a vida do documento que passaria a fazer parte do mundo. Para Sontag (2004, p. 26), a fotografia significa ao mesmo tempo uma “pseudopresença” e uma prova de ausência. De acordo com a autora todas as fotos são *mementos-mori*, pois tirar uma foto é participar do processo de mortalidade e mutabilidade de outra pessoa, por congelar uma parte do tempo, toda foto seria uma testemunha do passar do tempo.

Nessa mesma linha, de acordo com Santos (2015, p. 27), a imagem significava para os parentes vivos a personificação daquele que morreu, a imagem era uma tentativa de dar outro corpo, um novo rosto, uma identidade aquele que estava desaparecendo, cuja carne estava se corrompendo era, sobretudo uma tentativa de reinventar o corpo. O corpo imagético que substitui o corpo biológico é para a autora, “[...] o corpo da relação com o outro; corpo social e afetivo. Portanto, simbólico, construído fora do corpo de carne, para o qual este é uma espécie de suporte, mas, ao mesmo tempo, sua imagem e seu lugar de contato” (SANTOS, 2015, p. 27). Este corpo simbólico, é desse modo constituído por qualquer vestígio que dê veracidade a existência daquele já morto com o qual a família não poderá mais interagir, é qualquer elemento que restituía aquilo que desapareceu do mundo visível e palpável, desse modo a fotografia toma o lugar do próprio corpo.

Segundo Santos (2015, p. 76), a fotografia *post-mortem* ganha grande visibilidade exatamente após a proibição dos enterros nas igrejas, prática comum até o século XVIII. O sepultamento *ad sanctus* foi uma prática bastante difundida entre diversas sociedades, pois acreditava-se que além de serem lugares sacramentados para a última morada, o solo das igrejas também possuiria o poder de salvar as almas daqueles que lá fossem depositados, uma

vez que o defunto ficaria então, sob as preces constantes dos fiéis e parentes, e sob a proteção e intercessão dos santos ali presentes. Sendo assim, como se acreditava, de acordo com Reis (1997, p. 124), “A proximidade física entre cadáver e imagens de santos e anjos representavam arranjo premonitório e propiciador da proximidade espiritual entre alma e os seres divinos no reino celestial”.

Entretanto, no século XIX, como resultado dos discursos médico-higienistas nascidos nas últimas décadas do século XVIII, o enterro *ad sanctus* é proibido, como uma forma de coibir o aparecimento e difusão de doenças epidêmicas, causadas pelos “miasmas”, que como se acreditava tratava-se de gases pútridos e contagiosos, presentes no ar decorrentes da decomposição dos corpos (VAILATI, 2010).

No entanto como aponta Santos (2015), se após a proibição dos sepultamentos nas igrejas os mortos são afastados do contato direto e constante com os vivos, devido à criação das necrópoles fora das cidades, a imagem que eles deixavam, tornou-se o meio através do qual era possível manter uma relação de proximidade. Desse modo as fotografias tornam-se então veículos essenciais para a manutenção dos laços familiares. “É curioso observar que à medida em que os mortos se afastam do centro das cidades, que eles se recolhem longe dos olhares dos vivos, a ideia de memória e saudade vai se tornando mais cotidiana e, também, crucial para a sobrevivência dos que ficaram” (SANTOS, 2015, p. 76).

A fotografia *post-mortem* nasce e se difunde, pode-se dizer nesse novo contexto de contração das famílias, em um momento em que a morte começava a ganhar novos sentidos, e que, portanto, necessitava de novos ritos e condutas que ajudassem no processo de elaboração do luto. Possuir a fotografia de um ente querido morto, não parecia ser na época um problema, já que a ideia de nunca mais poder visualizar o rosto amado começava a parecer muito mais aterradora.

3 AS MANIFESTAÇÕES E A PERCEPÇÃO DA MORTE NA FAMÍLIA

3.1 A NOVA SENSIBILIDADE E A FAMÍLIA

O século XIX foi um século riquíssimo em manifestações tanto em relação à morte, quanto em progressos no que diz respeito à fotografia e às formas de exaltação da memória. Fatos esses em certa medida ligados à família e ao novo sentimento que estava surgindo dentro do espaço domiciliar devido ao estreitamento dos laços e relações familiares com a emergência da família nuclear, e o conseqüentemente medo da morte daqueles que se amava.

Foi, portanto, nesse período, graças aos avanços técnicos do século XIX em relação à fotografia, e ao surgimento de uma nova sensibilidade em relação ao culto das recordações e dos mortos, que nasce, pode-se dizer de uma forma dialética entre esses dois eventos, a prática das fotografias *post-mortem*, justamente quando a morte e a mortalidade humana começavam a serem reconhecidas como sinônimos de sofrimento e ausência, e a ameaçar a convivência e a felicidade doméstica. Como aponta Borges (2008), o ato de recordar, de (re)construir memórias é inerente ao processo de elaboração do luto, ocasião na qual se vivencia a dor da perda, e momento em que os indivíduos percebem a ausência da pessoa querida que nunca mais fará parte do convívio e que aos poucos e inevitavelmente terá seus traços apagados não só do mundo dos vivos, mas também da memória, sem um suporte que o encarne e o torne palpável devido a ação implacável do tempo e seus efeitos sobre a mente. Nesse sentido a preservação e o culto da memória desses sujeitos tornar-se-ia uma das únicas formas de relação dos vivos com os mortos, uma forma de trazê-los para o convívio e ocupar as lacunas por eles deixadas na vida familiar, além de se constituir em um dos motivos mais fundamentais para se encomendar e preservar a fotografia de um defunto. Pois como assinala Borges (2008), tendo sido encomendada por parentes, essa fotografia *post-mortem* passa a fazer parte da narrativa que a família constrói sobre si mesma nos álbuns fotográficos juntamente com uma diversidade de registros visuais que marcaram a trajetória dessa linhagem e que, portanto, se fixaram em sua memória e tocaram em sua sensibilidade.

Já que a afetividade sobre o morto tende de certo modo a se modificar com o passar do tempo, a fotografia pode ser entendida como um indício de como aquela pessoa ali retratada era querida devido à preocupação em immortalizá-la, e pela tentativa de invocá-la ao convívio familiar. A fotografia era, portanto, usada nesse contexto, como citado no capítulo anterior, não apenas como uma espécie de vínculo, mas sim como uma encarnação, um corpo que nascia após a morte e que seria o depositário dos afetos dos vivos e suas lembranças, um

corpo social de contato com o outro. Corpo esse que significava para os parentes vivos não a imitação do defunto, mas sua substituta, sólida, revelada e verdadeiramente presente a partir da tomada da fotografia, não mais em carne e osso é verdade, mas sim em luz, papel, e saís de prata. Assim, como aponta Soares (2007, p. 42), “O afeto ao morto produzirá, em maior ou menor escala, a memória deste. Quanto mais amada for a pessoa morta, maior a importância conferida aos pertences, aos lugares e aos artefatos produzidos para representá-la, no caso específico, os registros imagéticos”. Ainda de acordo com o autor, a fotografia também pode ser entendida como uma homenagem, que testemunha que os vivos se preocuparam com o morto a ponto de construírem um artefato imortal a partir de sua luz e, por conseguinte dos resquícios do corpo que começava a se desvanecer. De certo modo a tentativa de manter sua presença a partir de uma fotografia em que esse aparece morto, pode ser desta forma, entendida como uma prova de quanto o defunto era importante, de como os sentimentos em relação a ele eram fortes, e de como sua falta iria ser sentida, já que a ideia de manter uma fotografia de sua morte parecia não despertar sentimentos de repulsa ou de morbidade naquela época, ao contrário, assim como aponta Koury (2001, p. 71):

Uma [...] função da fotografia mortuária parece ser a de revelar a emoção dos parentes próximos- pais, avós, marido, esposa, filhos- ou de amigos íntimos junto ao corpo do ente querido que se foi, como uma forma de referenciar a perda a cada ato de evocação do morto através do documento.

Portanto, essa sensibilidade e as tentativas de manter uma relação de proximidade com as pessoas amadas, mesmo após a morte destas, nos dão indícios de um movimento de aproximação e intimidade, que em maior ou menor grau diz respeito principalmente a questão afetiva e emocional entre familiares na época em que esse costume era comum. Sentimentos esses que começavam, assim com a própria família a serem ameaçados pela morte, devido ao novo papel que ela passou a encenar naquele contexto e as significações que adquiriu, ou seja: a morte passou a ser vista tal qual uma grande vilã amargurada dos dramas, sempre à espreita esperando o momento certo de separar aqueles que se amam. Sendo assim como afirma Borges (2008), para se entender a prática de retratar pessoas mortas se faz necessário que se estude a família e seu imaginário.

Contudo essa aproximação e valorização dos laços familiares como se apresenta, pode-se dizer é um fenômeno até certo ponto moderno, um produto da sociedade industrial que surge na modernidade. Portanto esse sentimentalismo nem sempre esteve presente de forma manifesta na constituição familiar de outros períodos.

De acordo com Ariès (1981), a família na antiguidade tinha por principal missão assegurar a proteção da vida e da honra de seus membros, além da conservação dos bens, a prática comum de um ofício e o apoio no dia-a-dia, em um mundo em que indivíduos isolados não podiam sobreviver. Contexto esse, que apesar do considerável deslocamento de tempo e localidade também seria observado no Brasil colonial de acordo com Leila Mezan Algranti (1997), já que as dificuldades da vida em um território hostil e desconhecido, e as formas de trabalho, ocupação e conquista do espaço, impediriam nos primeiros séculos de colonização o convívio e, portanto, a intimidade familiar. Pode-se considerar desse modo, como aponta Ariès (1981), que a família nessas conjunturas possuía mais uma função de assegurar a ajuda mútua entre seus membros, do que possibilitar trocas afetivas. Por conseguinte, não era imprescindível para a convivência familiar a existência de sentimentos, o que não quer dizer também que eles não estavam presentes, e sim que não possuíam uma função primordial de ligação entre os membros de uma linhagem. Como aponta Algranti (1997), nesses casos, devido à falta de convivência familiar pode-se dizer que o domicílio se sobrepunha a família.

Segundo Ariès (1981), o que explicaria esse estado de coisas, é que na antiguidade, ainda que esse princípio também fosse observável no Brasil colonial, as trocas afetivas e a sociabilidade se davam fora da família, em um meio social denso e movimentado, composto por toda a sorte de vizinhos, amigos, senhores, criados, crianças, mulheres e homens, onde as famílias conjugais eram praticamente diluídas, mal se distinguindo dentro de um espaço social. Segundo Borges (2008, p. 36), é possível perceber que nessa época “[...] a importância atribuída ao indivíduo como membro de uma família era muito menor do que sua localização social”. Sendo assim o ambiente privado, lugar por excelência da família, possuía uma parte reduzida na vida dos indivíduos, preocupados principalmente com a promoção de suas figuras públicas. “O essencial era manter as relações sociais com o conjunto do grupo onde se havia nascido, e elevar a própria posição através de um uso hábil dessa rede de relações” (ARIÈS, 1981, p. 239).

Ainda de acordo com Ariès (1981), uma grande mudança nesse cenário familiar vem a ocorrer quando se descobre a infância, e quando conseqüentemente a criança passa a ser um dos grandes focos da atenção familiar, aqueles para os quais são endereçados todos os esforços, a partir dos quais a família se mobiliza e organiza, dando origem às características gerais da família moderna e as suas variadas faces e relações sentimentais.

Isso porque, segundo o autor, nas sociedades e famílias da antiguidade o sentimento da infância era pouco conhecido e sua duração reduzida a primeira infância, momento em que a criança era diretamente dependente dos pais. Entretanto, logo após essa fase que ia até os sete

anos, esse pequeno indivíduo era afastado de sua família para ser ensinado e inserido na sociedade adulta. Por isso, “A passagem da criança pela família e pela sociedade era muito breve e muito insignificante para que tivesse tempo ou razão de forçar a memória e tocar na sensibilidade” (ARIÈS, 1981, p. 10). No entanto, outro agravante somava-se a essa falta de importância dada à infância, pois devido às altas taxas de mortalidade, muitas delas não conseguiam sobreviver a essa primeira fase, período em que esses sujeitos eram ainda muito frágeis e suscetíveis, por isso, uma regra geral era não fazer muito caso, já que a probabilidade de perder aquela criança era alta, e tendo ela morrido, outra logo estaria a caminho para substituí-la. O que não pressupõe que sua falta não seria sentida, mas sim que muitas vezes a criança não chegava a sair de uma espécie de anonimato dentro de seu próprio meio de convivência (ARIÈS, 1981).

Um dos indícios dessa ausência de conhecimento e do pouco espaço dado à infância, segundo Ariès (1981), é que até o século XII, as crianças eram representadas iconograficamente com todos os traços de adultos, distinguindo-se deles somente por serem representadas em miniatura com suas dimensões reduzidas. Seria apenas no final do século XIII, que elas iriam ser caracterizadas iconograficamente por uma expressão particular, com seus traços característicos e em suas roupas infantis, assinalando com isso uma maior sensibilidade em relação a elas e uma percepção inicial da infância como uma fase da vida, prova que essas estavam deixando o anonimato de sua condição, tornando-se indivíduos e adquirindo espaço dentro de sua rede de relações doméstica. Ainda de acordo com Ariès (1981), no século XVI, o aparecimento de retratos de crianças mortas reforçaria essa nova sensibilidade sentida pela família em relação a seus descendentes, pois eles se constituíam como indícios de uma mudança nos sentimentos em relação a elas, na medida em que sugerem que suas perdas não eram mais vistas como inevitáveis e indignas de nota, e sim que a nova sensibilidade começava a demandar uma forma de conservar suas lembranças para seus familiares.

Outro passo no sentido da descoberta da infância, da valorização dos sentimentos e da mobilização da família em torno da criança, conforme aponta Ariès (1981), foi a moralização dos costumes, iniciada por educadores no século XVII, preocupados com a inocência infantil, ameaçada pela sociedade em que estas estavam inseridas e também com os aspectos psicológicos dessa fase. Essa nova necessidade de preservar a inocência das crianças separando-as dos adultos e de seus hábitos considerados desnaturados, fez com que nascessem os primeiros colégios, em negativa ao costume antigo de mandar as crianças para serem

educadas longe dos pais em casas de conhecidos expostas a todo tipo de sordidez até serem efetivamente apresentadas a sociedade.

De forma geral essas instituições além de oferecer um período preparatório para as crianças antes de serem chamadas a assumir seu papel social, possibilitariam o estabelecimento de uma ideia mais definida da infância em contraste com o mundo adulto, e uma maior aproximação entre pais e filhos, posto que já não se fazia mais necessário separar as famílias em razão da educação das crianças fora de casa, mantendo-as assim por perto por mais tempo. Segundo Ariès (1981, p. 233), “Esse fenômeno comprova uma transformação considerável na família: esta se concentrou na criança, e sua vida confundiu-se com as relações cada vez mais sentimentais dos pais e dos filhos”.

Ainda de acordo com Ariès (1981), outro grande acontecimento que possibilitou um maior envolvimento emocional entre os membros de uma mesma linhagem, foi à troca da antiga vida externa a casa, para a vida interna, centrada nas relações afetivas. Já que por muito tempo esse aprofundamento e investimento do indivíduo na família foi impossibilitado por conta dos costumes da vida quotidiana, isso porque grande parte dos esforços desses sujeitos estavam centrados na tentativa de manter e nutrir uma rede de relações sociais favoráveis ao seu bem-estar e sobrevivência. Conjuntura essa, igualmente observável no mundo americano, pois durante os primeiros séculos de colonização, segundo Algranti (1997), o espaço de sociabilidade, também se concentrava fora dos domicílios, mais especificamente nas ruas ou nas igrejas, lugares onde aconteciam as principais interações, já que os momentos de convívio íntimo, de acordo com a autora, pareciam demandar na época, principalmente no que diz respeito às famílias mais abastadas, um clima de formalidade e distanciamento, devido as exigências de uma sociedade do tipo patriarcal.

Nesse mesmo sentido, de acordo com Ariès (1981), embora se observasse uma maior aproximação e estreitamento dos laços, ainda não se excluía da vida familiar a antiga sociabilidade e a agitada vida social, que se baseava no costume das visitas de cortesia e também em recebê-las. Desse modo, a casa na época desempenhava por excelência um papel público, estando constantemente aberta para visitas profissionais, de amigos, parentes e protegidos, ocasiões que comandavam a vida no domicílio e, por conseguinte, a de seus habitantes. No Brasil, como assinala Algranti (1997), a prática de visitar amigos era bastante comum. Visitas essas, sem nenhuma cerimônia, nas quais os visitantes simplesmente chegavam e se faziam anunciar sem prévio aviso. Essa era, portanto, a noção de sociabilidade naquele momento, que determinava diretamente a vida doméstica dos colonos. Conforme aponta Algranti (1997), no Brasil colonial, o próprio cotidiano e funcionamento doméstico se

impunham como barreiras a uma maior privacidade e intimidade, já que a vida familiar estava constantemente exposta aos vizinhos devido à proximidade das casas do meio urbano, pelas finas meias paredes que serviam como separação entre diferentes grupos familiares, e entre outras coisas, pela incessante movimentação de escravos pelos recintos domésticos.

De acordo com Ariès (1981), tudo se passava nos mesmos cômodos em que se vivia com a família, onde se comia, se dançava, trabalhava e recebia-se visitas. Esse tipo de sociabilidade que impossibilitava o isolamento teria sido por muito tempo uma oposição a formação dos sentimentos familiares, pois impedia a intimidade entre seus membros. No Brasil, além dessa forma intensa de relação com o mundo social, a extensão da família colonial, pode ser entendida como outro empecilho a uma relação sentimental profunda entre seus membros, já que, segundo Algranti (1997), em alguns domicílios, coexistiam além da família nuclear uma série de agregados e parentes próximos, que iam desde mães viúvas, irmãs solteiras, filhos ilegítimos e escravos, até as concubinas.

Conforme Ariès (1981), seria somente no século XVIII, que a família começaria a se distanciar do resto da sociedade, limitando-a a uma fatia menor da vida, em contraposição ao espaço cada vez maior da vida particular. Em consonância com essa nova mentalidade, conforme a perspectiva teórica do autor, a organização da casa passaria a corresponder a nova necessidade de afastamento e proteção em relação ao resto do mundo. Onde outrora misturava-se a vida pública e a privada, passou-se a determinar um lugar específico para cada um desses aspectos. E as visitas que antes ocupavam o dia-a-dia da casa e de seus habitantes passariam a acontecer com dia e horas marcadas, como previa um novo código de boas maneiras. De acordo com Algranti (1997), somente quando novas normas de conduta, de intimidades familiares e de pudor foram impostas aos corpos e sentimentos é que se ordenaram concomitantemente os espaços de intimidades. No Brasil de acordo com a autora, esse cuidado com a preservação da intimidade, reequacionamento dos cômodos da casa, e dos modelos de sociabilidade só começariam a ser perceptíveis também em meados do século XVIII e início do XIX.

Sendo assim, essa reorganização da casa, e o isolamento familiar possibilitado pela reforma dos costumes sociais, estabelecem um espaço maior para a intimidade da família, reduzida em grande parte a pais e filhos, de onde já se excluía conhecido, amigos, protegidos e criados, sendo que nesse momento uma das grandes preocupações dessas famílias emergentes, e para onde se endereçariam seus mais ferrenhos esforços, seria a educação, o bem-estar, e o futuro de seus descendentes. Segundo Ariès (1981), quanto mais o homem vive para o social, em meio a comunidades relacionais de trabalho, fé, vizinhança e

festas, mais essas comunidades monopolizam seu tempo e espírito, e menor se torna o lugar da família em sua sensibilidade. Mas se ao contrário, se essas relações sociais se tornam menores e deixam de alienar o indivíduo, maior será o papel da família em sua vida. Como afirma Ariès (1981, p. 238), “Os progressos do sentimento da família seguem os progressos da vida privada, da intimidade doméstica. O sentimento da família não se desenvolve quando a casa está muito aberta para o exterior: ele exige o mínimo de segredo”. Isso para que as relações afetivas tenham meio e oportunidade para se desenvolver e se estabelecer, devido ao convívio e a aproximação de seus membros.

Delineavam-se assim as bases da família moderna das sociedades industriais, centrada na relação entre pais e filhos, em oposição, e separada do restante da sociedade. Meio em que, de acordo com Ariès (1981), as crianças ganharam papel fundamental, e onde todos os esforços passaram a ser a elas endereçados. A família moderna, como afirma o autor, é um produto desse processo de mudança, e corresponde a uma necessidade de intimidade e identidade, onde seus membros não se unem apenas pelos laços sanguíneos, mas, sobretudo pelo sentimento, o costume e o estilo de vida. Sendo assim, nessa nova conjuntura o sentimento em torno da família e principalmente da criança ganha grande importância, o que possibilitou que saíssem do anonimato em que viviam em relação a antiga sociabilidade.

3.2 A MORTE PELA OBJETIVA: BREVE OLHAR SOBRE OS FOTÓGRAFOS PRODUTORES DE FOTOGRAFIAS MORTUÁRIAS

Tendo em conta esse novo contexto de valorização sentimental, logo, a felicidade da família estava ameaçada pelas sombras da morte que pesam sobre a vida humana, já que a dor da perda e da ausência se tornaria proporcional ao sentimento de amor e estima em relação a pessoa querida. Assim já não era mais possível perder alguém próximo sem se submeter a uma enorme angústia e saudade. Dessa nova sensibilidade, da necessidade de uma nova reorganização familiar em torno da ausência, e das tentativas de perpetuar o contato com pelo menos uma fração do morto querido, advém o costume das fotografias mortuárias. Como assinala Koury (2001, p. 71):

O registro é uma busca quase que desesperada de manutenção dos laços que unem os mortos aos que ficam e aos que ficam entre si. Um receio da quebra de harmonia, sentimentalmente visualizada através da morte do ente querido, familiar ou social por ele representada. A fotografia da morte do ente que se foi representaria, assim, uma espécie de fundamentação de um pacto de continuação da rede familiar [...]

Momento final e momento prospectivo de continuidade das alianças que mantêm ou poderão manter os que ficam unidos.

Pode-se considerar então que na medida em que a família se tornava mais coesa, voltada para dentro e alicerçada sobre relações sentimentais, a morte se tornava proporcionalmente mais assustadora e ameaçadora. A fotografia por sua vez transfigurava-se nesse sentido em um importante objeto de elaboração do luto, ou melhor, não apenas um objeto, mas na rematerialização da pessoa amada, extensão de sua presença.

Sendo assim, pela crença em seu poder simbólico de conservar e deter uma parte do ser querido, a fotografia mortuária passaria a ser uma atividade costumeira, difundida entre aqueles que na eminência de ver desaparecer para sempre a pessoa amada, sem que dela houvesse um registro duradouro para recordação, recorriam a essa prática de retratação e eternização do morto. Dessa forma vários estúdios fotográficos, e fotógrafos se especializaram em fotografias *post-mortem*, como foi o caso de Militão Augusto de Azevedo e Jeronymo Bessa, fotógrafos paulistas, que além de seus trabalhos com fotografias e retratos considerados “normais”, dedicaram parte de suas carreiras a fotografar cadáveres de pessoas mortas, principalmente crianças, entre as décadas de 1960-1880 majoritariamente.

Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) pode ser considerado um dos mais importantes fotógrafos urbanos da cidade de São Paulo da segunda metade do século XIX. De acordo com Kossoy (2002), ele inicia sua carreira de fotógrafo como empregado do estabelecimento de Joaquim Feliciano Alves Carneiro e seu sócio Gaspar Antonio da Silva Guimarães, donos do famoso Estúdio Carneiro e Gaspar, localizado na época, na Rua do Rosário número 38. No entanto, pouco tempo após a morte de Gaspar em 1874, Militão torna-se sócio e sucessor do estabelecimento, assumindo a firma e seus aparatos, e mudando o nome do estúdio para Fotografia Americana em 1875, período em que teve maior contato com a tomada de retratos tanto de pessoas vivas quanto mortas.

De forma geral, o fotógrafo trabalhou grande parte de sua carreira com vistas urbanas para a documentação do desenvolvimento da cidade em uma época de grande expansão da vida cidadina. Segundo Andrea C. T. Wanderley e Virginia Albertini (2018), no ano de 1862 o fotógrafo publicaria o álbum intitulado “Vistas de São Paulo, 1862”, sendo que de 1864-1885, realizaria outros dois trabalhos, o “Álbum de Santos”, e o “Álbum da Estrada de Ferro Santos-Jundiaí”. No entanto, seria no ano de 1887 que publicaria seu mais importante trabalho intitulado “Álbum comparativo de vistas da cidade de São Paulo, 1862-1887”, formado por 60 fotografias, algumas delas retomadas do álbum de 1862. No entanto, além desse tipo de trabalho, o fotógrafo possui um grande número de retratos no formato *carte-de-visit*, inclusive

de grandes personalidades da época como Joaquim Nabuco, Castro Alves, Rui Barbosa entre outros, formando um detalhado compêndio da alta sociedade paulistana da época (WANDERLEY; ALBERTINI, 2018). De modo geral, Militão possui uma extensa produção situada no Acervo iconográfico do Museu Paulista da USP, que depois de vendida por seus descendentes a Fundação Roberto Marinho em 1966, foi doada pela instituição ao Museu e está atualmente disponível para consulta *on-line*.

Jeronymo Bessa, por sua vez, foi, segundo Kossoy (2002), um famoso fotógrafo retratista do Vale do Paraíba, possuidor de um estúdio no Rio de Janeiro, localizado na época na Rua do Hospício número 91, adquirido em sociedade com o também fotógrafo João Vieira Costa de 1876 a 1891. De acordo com Lucio Mauro Dias (2013), Bessa teria atuado também na cidade de Aparecida do Norte, onde trabalharia principalmente com os chamados retratos *lambe-lambe*⁶, ainda que, como indicam as fotografias de sua autoria disponíveis no acervo, também tenha trabalhado durante sua carreira com a tomada de fotografias *post-mortem*. No entanto em comparação com a quantidade de retratos mortuários de Militão, sua produção disponível para consulta é menor, com três fotografias da década de oitenta do século XIX, para dezesseis do primeiro, que englobam o período de 1860-1884.

De forma geral, o acervo possui cerca de vinte e três fotografias mortuárias de “cadáveres” assim descritas conforme a catalogação, todas reveladas em papel albuminado, sendo como explicado acima por ordem quantitativa: dezesseis de autoria de Militão e três de autoria de Jeronymo, somando os dois juntos, dezenove fotografias. O restante, quatro retratos, são de autoria de fotógrafos e estúdios diferentes que estavam em atividade na época. São eles: Victor Sambonha e Monteiro Augusto, autores de uma raríssima, e única fotografia mortuária de adulto presente no acervo, datada de 1890; João Pompe, com uma fotografia datada de 1885 produzida em Piracicaba; Jacques Vigier, com um retrato mortuário de 1882 produzido em seu estúdio em Campinas, localizado na então Rua Direita 35, Canto da Goes; e o Estúdio De Nicola e Pnoxo, com uma fotografia datada de 1895. Somam eles juntos, quatro, de um total de vinte e três retratos *post-mortem*.

⁶ De acordo com Lúcio Mauro Dias (2013), esses retratos eram obtidos a partir de máquinas que operavam com placas de vidro sensibilizadas, e que eram revelados quando expostos a luz e a umidade. A câmera por sua vez possuiria um formato simples de caixa, composta por tripé e objetiva. Segundo Dias (2013), a designação *lambe-lambe*, nasce, pois, os fotógrafos assim que tomavam a imagem e apressados pelos clientes devido o processo de revelação, e muitas vezes não possuindo água para umidificar a chapa, as passavam pela língua como uma forma de agilizar o processo para que a revelação se procedesse de uma forma mais rápida.

3.3 A MORTE INFANTIL NA FAMÍLIA: AS FOTOGRAFIAS MORTUÁRIAS COMO RECURSOS NA ELABORAÇÃO DA PERDA

Uma das características principais das fotografias mortuárias do acervo é que se constitui em sua grande maioria por retratos de crianças mortas, que aparentam ter menos de sete anos. Fato esse, resultado de uma época em que a mortalidade infantil estava fortemente presente na sociedade, e momento onde as faculdades de medicina ainda começavam a estruturar-se. Assim como escreve Soares (2007, p. 80), “A mortalidade dos bebês, das crianças e dos adolescentes era elevada, pois as doenças infantis como varicela, escarlatina, coqueluche, entre outras, dizimavam milhares de infantes”. Nesse mesmo sentido, tanto a varíola quanto a febre amarela, foram igualmente duas doenças epidêmicas que dizimaram milhares de pessoas desde o começo do século XIX, tendo seu auge na segunda metade desse século devido ao crescimento urbano das grandes cidades. De acordo com Rodolpho Telarolli Junior (1996), no Estado de São Paulo as principais áreas devastadas por essas doenças foram às cidades produtoras de café, que mobilizavam no período, grandes contingentes de mão de obra humana. Nesses centros propícios para a rápida disseminação de doenças, devido à falta de estrutura urbana, serviços, higiene pública, e especialmente devido a aglomeração populacional, as grandes infecções grassavam e vitimavam milhares de pessoas por ano.

Segundo Cristina Brandt Friedrich Martin Gurgel, Camila Andrade Pereira da Rosa, e Taise Fernandes Camercini (2011, p.61), “Em São Paulo, o particular incremento da população atraída pela riqueza do café, se constituía em um grande desafio à saúde pública. Considerada como uma área crítica quanto à frequência de varíola no Brasil, em 1880 a cidade forçosamente testemunhou a inauguração do primeiro Hospital de Variolosos [...]”. Contudo, devido às limitações da época, a internação e os tratamentos para a reabilitação dos doentes podiam ser tão nocivos quanto às próprias enfermidades por conta do grande amontoamento de infectados em um mesmo lugar, e principalmente por causa da administração de tratamentos duvidosos aos pacientes. De acordo com Gurgel, Rosa, e Camercini (2011, p. 61-62), “Não havia terapêutica específica para a doença. Além de medidas de higiene corporal, fórmulas de natureza bizarra e resultado duvidoso eram recomendadas por médicos e leigos preocupados em encontrar soluções para um mal tão devastador”. Durante a década de setenta do século XIX, as principais cidades do sudeste do país ligadas aos movimentos de migração seriam as grandes vítimas das epidemias que assolavam os centros urbanos. Nesse período, segundo Camargo (1928 *apud* Marili Peres Junqueira, 2012, p.4), cidades paulistas como São Carlos, foram afligidas por surtos de

varíola, principalmente nos anos de 1874 e 1879. Enquanto que no Rio de Janeiro, somente durante a década de setenta a doença vitimaria cerca de 6.625 pessoas devido sobretudo, ao deslocamento da população para a área urbana e as migrações internas (SCHWYZER, 2010 *apud* GURGEL; ROSA; CAMERCINI, 2011).

Não coincidentemente, grande parte das fotografias de crianças produzidas por Militão correspondem a esse período de grandes epidemias, principalmente à década de setenta do século XIX. Sendo que sete, de seus dezesseis retratos são datados especificamente do ano de 1879, ou seja, 43,75% de sua produção de fotografias mortuárias presentes no acervo, como será possível observar a seguir. Nesse sentido, supõe-se que o surgimento da família nuclear, o consequente estreitamento dos laços sentimentais, a mobilização em torno da criança e principalmente as altas taxas de mortalidade infantil do século XIX, fizeram com que houvesse uma predominância na produção de retratos mortuários infantis. Segundo Bárbara Juliana Lauxen (2016, p. 38), “Trinta por cento das crianças que nasciam, faleciam antes de completar um ano de idade e, as que sobreviviam, nem sempre chegavam ao quinto ano de vida”. O que por sua vez explica a predominância desse tipo de retrato mortuário no acervo.

Devido aos altos custos fotográficos do começo do século XIX, e a consequente impossibilidade de retratar a criança em vida, e em suas variadas fases como é costume na atualidade, a fotografia *post-mortem* passou a figurar para os pais como a última oportunidade desesperada de reter um fragmento de seus filhos mortos tão precocemente, com os quais não puderam conviver senão em um curto intervalo de poucos meses ou até mesmo dias. Assim como aponta Vailati (2010), outra razão para a preferência de retratos mortuários infantis pode ter sido a propaganda feita pelos profissionais da câmara escura, que sublinhavam a urgência de se registrar a imagem que estava desaparecendo daqueles que se amava. Sendo assim, como nos casos a seguir, a dor dos pais parecia exigir que seus rebentos fossem preparados para a tomada muitas vezes de sua primeira e única fotografia da melhor forma possível, afim de também explicitar o grande apreço pela criança.

Figura 1 - 1911D

Fonte: Militão Augusto de Azevedo ([186-]). Década de 1860. São Paulo/ SP. Papel albuminado, tamanho 2,5 x3cm. (Sem moldura). Acervo *on-line* do Museu Paulista da USP. Disponível em: <<http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso em 14/10/2018.

Na fotografia acima, a criança, um bebê, que aparenta ter por volta de seis meses, foi retratado deitado. O enquadramento da fotografia engloba somente a metade de seu corpo, deixando o que se supõe ser o caixão entalhado em madeira escura com detalhes em flores prateadas pouco visível devido à forma de ajuste da imagem. A luz presente na cena parece prover de cima, diretamente sobre a pequena figura, como uma forma de evidenciá-la em contraste com o fundo negro. Devido à saturação da luz as feições da criança são pouco distinguíveis, percebe-se, no entanto, que ela foi retratada de olhos fechados, vestida com uma mortalha branca volumosa e uma coroa de flores sobre a cabeça, ainda que os detalhes dessas duas peças também sejam pouco perceptíveis devido ao forte reflexo da luz sobre elas.

Tendo em conta sua pequena dimensão e recorte ovalado, presume-se que essa fotografia possa ter feito parte de uma “joia fotográfica”, possivelmente fixada dentro de um pingente de relicário, onde se podia armazenar a imagem dos seres amados e carrega-las presas por correntes ao pescoço. No entanto, como assinala Santos (2015), a joalheria fotográfica também era composta por anéis, broches, brincos e braceletes, muitas vezes incrustados com ouro e pedras preciosas. Ainda de acordo com Santos (2015, p. 59), essas imagens comumente “Levadas sobre o peito, entre os dedos, enlaçadas nos punhos [...]”, figuravam, como aponta a autora, como verdadeiras provas de amor, partilhando com quem as usava o espaço e o corpo. Pode-se considerar nesse sentido, como uma transmutação do vínculo umbilical, e como uma maneira de tornar presente no cotidiano o ausente.

Figura 2 - 2777D



Fonte: Militão Augusto de Azevedo. 08/ 1871. São Paulo/ SP. Papel albuminado, tamanho 2,5 x 3 cm (sem moldura). Acervo *on-line* do Museu Paulista da USP. Disponível em:< <http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso em: 14/10/2018

Nesse mesmo sentido, a segunda fotografia exhibe, como na figura 1, o close de uma pequena criança que aparenta ter entre seis meses e um ano. Retratada de perfil com os braços cruzados, somente a metade de seu corpo é aparente, assim como uma pequena parte do caixão escuro. A luz em cena, como no caso anterior, parece vir de cima e incidir diretamente sobre o rosto do retratado que aparenta dormir pacificamente, com a cabeça descansando em uma pequena almofada. Devido a cor escura da mortalha confeccionada no que parece ser veludo, é possível perceber o rico acabamento em bordado branco nos punhos da peça, e a coroa de flores na cabeça da criança, que se destacam em relação ao fundo escuro da cena, e a própria mortalha.

Da mesma forma que a fotografia anterior, devido sua pequena dimensão e formato, o presente retrato também pode ter sido produzido com a intenção de fazer parte de uma joia fotográfica, que enfeitaria o colo de uma mãe, ou familiar enlutado pela morte prematura da criança retratada. Como sugere Santos (2015), essa era uma tentativa de manter uma relação de proximidade com o morto, uma forma de carregar no próprio corpo o corpo do outro, afirmando com isso a todo o momento sua presença entre os seus. Sendo assim e possivelmente por terem sido idealizados para ficarem em constante exibição, tanto na produção da fotografia 1, quanto na 2, parece ter havido um zelo intencional na hora do enquadramento da cena, de forma a manter o caixão, símbolo da morte, de fora do retrato,

conservando com isso o foco apenas na expressão de serenidade das crianças captadas pela objetiva.

Tendo esse cuidado em conta, de acordo com Ruby (2001), emergiram durante o século XIX, três formas de retratar os mortos, duas pensadas como formas de negar a morte, enquanto que a outra a apresentava explicitamente, sem nenhuma forma de abrandamento. A primeira dessas categorias, a que nos interessa nesse momento, intitula-se “*Ultimo Sono*”, onde os fotógrafos mobilizavam seus esforços em produzir retratos nos quais os mortos apareciam simplesmente como que adormecidos ou descansando, sendo que para isso, o principal foco da fotografia era justamente o rosto do defunto, de forma a excluir a presença dos sinais de morte, assim como nas figuras 1 e 2.

De acordo com Borges (2008), essa ideia de morte como sono, surge juntamente com os primeiros cristãos em uma tentativa de negá-la como fim definitivo e promovê-la como uma simples forma de descanso ou pausa da vida. “Se o sentimento popular devia considerar a morte como o último sono, certamente não queria ter um retrato pós-morte feito em um caixão- um signo específico da morte” (RUBY, 2001, p. 98-99).

No entanto, conforme assinala Borges (2008, p. 81), a categoria de fotografia *post-mortem* denominada “*Morto como Morto*”, onde o defunto era retratado em seu real estado sem que houvesse um cuidado ou mesmo o desejo de esconder os sinais da morte, nasce no mesmo momento que a anterior, permanecendo como o principal modelo até o século XX, daí sua predominância no acervo.

Figura 3 - 8554D

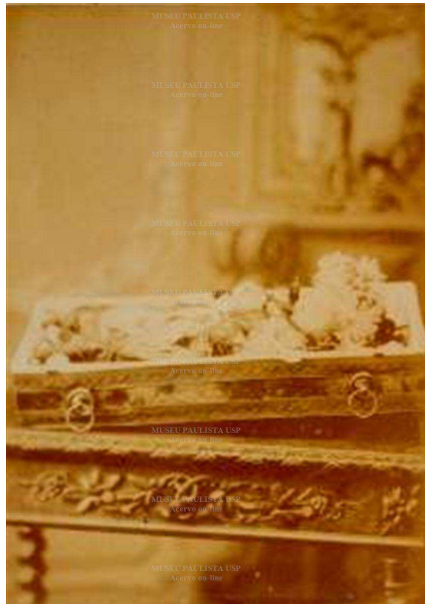
Fonte: Militão Augusto de Azevedo. 07/ 1877. São Paulo/ SP. Papel albuminado, tamanho 5,1x 3,2 cm (sem moldura). Acervo *on-line* do Museu Paulista da USP. Disponível em: < <http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso em: 14/10/2018.

Nessa fotografia, ao contrário das anteriores (figuras 1 e 2), o pequeno defunto que aparenta uma idade entre dois e três anos, foi retratado de corpo inteiro, sendo que o enquadramento da cena sugere que a fotografia foi tomada de um ponto próximo ao morto. Nesse caso, o caixão escuro com faixa clara e ornamentações que embala o corpo e que se parece com o pequeno fragmento daquele da fotografia 1, se faz completamente aparente sob uma mesa de madeira entalhada em suas bordas. É possível perceber inclusive que a parte superior do caixão não toca a mesa, inclinado possivelmente para aproveitar a luz vinda de cima sobre o cadáver. No entanto a saturação da iluminação torna difícil distinguir com exatidão os detalhes da mortalha, que por sua cor clara reflete a luz e contrasta com a cortina escura posicionada atrás do caixão. Assim como nas fotografias anteriores, o pequeno corpo leva na cabeça uma coroa de flores ou plumas bastante volumosas. Suas feições banhadas pela luz permitem perceber seus olhos fundos e fechados, sendo que o volume na altura do peito indica por sua vez que o defunto foi retratado de braços cruzados, um dos símbolos que caracterizam a passagem e indicam que a vida do corpo representado se esvaiu. Assim como sugere Santos (2015, p. 248), “As mãos mortas, sempre encerradas em si mesmas, parecem anunciar a triste impotência, a imobilidade absoluta do morto, jazendo sem função”.

Percebe-se que nesse caso, não houve interesse em esconder o caixão, possivelmente porque essa fotografia, ao contrário das anteriores, circularia somente entre a família, guardada em um álbum memorial. De acordo com Borges (2008), a imagem do morto

querido, é concebida para ser utilizada no processo de vivência de dor da perda e da morte, pois na medida em que simbolicamente possui o poder de deter a deterioração, e de invocar a lembrança do ser amado, ela também ajuda a recordar os acontecimentos e rituais fúnebres realizados por ocasião da morte, como uma forma de assegurar que todos os ritos foram completados pela família em se tratando do cuidado com a alma e a lembrança do morto querido. Pois, segundo Santos (2015, p. 128-129), “Ver o corpo – essa expressão repetida à exaustão é o desejo primordial daquele que perde um próximo. Ver para crer, ver para esgotar os olhos na visão da morte”. Mas também de certa forma para acostumar-se com a ideia da perda, da falta de contato, e de que aquela pessoa só poderá ser alcançada a partir de seu corpo fotográfico. A fotografia a baixo também encarna como será possível observar algumas dessas características.

Figura 4 - 9020



Fonte: Militão Augusto de Azevedo ([187-]). Década de 1870. São Paulo/SP. Papel albuminado, tamanho 9,8 x 13,5 cm (sem moldura). Acervo on-line do Museu Paulista da USP. Disponível em: <<http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso em: 15/10/2018.

Na fotografia 4, o cadáver de um bebê que aparenta ter por volta de seis meses foi retratado de perfil, seu pequeno caixão repousa sobre uma mesa entalhada de arabescos na cor escura que parece ser a mesma retratada na figura 3. A mortalha clara da criança e seu rosto são pouco distinguíveis devido a ação da luz e também a distância tomada em relação ao corpo no momento de produção do retrato. Como na fotografia anterior a inclinação da parte superior do caixão parece entrever o desejo de aproveitar a luz vinda de cima, de uma provável claraboia, sobre o corpo do morto. Assim como na figura 3, essa também pode ser enquadrada na categoria de retratos mortuários do tipo “*Morto como morto*”, já que se

percebe claramente a presença do caixão e a pose rígida e típica com que se prepara os mortos para os velórios e enterros.

Ao fundo, observa-se nitidamente um cenário, composto com o que se assemelha a um aparador com colunas de mármore, encimado de um espelho e um castiçal, perceptíveis em variadas fotografias de Militão. Devido a frequência desses elementos do cenário em diversos retratos tanto mortuários, quanto os comuns de autoria do referido fotógrafo, se deduz que se trata de seu estúdio, e não das casas de seus clientes. Sendo assim, como aponta Borges (2008), a identificação desses elementos comuns, indicam que a família deslocou-se junto com o corpo da criança pela cidade, levando-o para tirar a fotografia, prova essa, segundo a autora, da importância que a prática adquiriu e de como ela era socialmente aceita, já que os pais não se furtavam ao esforço de levar o pequeno defunto para ser fotografado em meio aos cenários e objetos característicos dos estúdios, buscando assim garantir a beleza do retrato e a eternização da memória da criança.

Entretanto esse desejo de conservação da memória dos mortos motivará dentro da prática das fotografias *post-mortem*, formas alternativas de retratar os entes queridos mortos.

Figura 5 - 9756



Fonte: Militão Augusto de Azevedo. 04/1879. São Paulo/ SP. Papel albuminado, tamanho 5,5 x 9 cm (sem moldura). Acervo *online* do Museu Paulista da USP. Disponível em: <<http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso em: 17/10/2018.

Nessa fotografia, datada de abril de 1879, uma criança de aproximadamente dois anos foi retratada também de perfil, dentro de um caixão escuro posto sobre a mesa dos retratos

anteriores. Elementos esses parcialmente capturados pela objetiva, assim como a presença do cenário atrás do defunto como já mencionado. No entanto o corpo da criança foi totalmente enquadrado e retratado no que parece ser uma mortalha clara ricamente trabalhada com bordados nas mangas e barra. Sendo que de sua cabeça, além da tradicional coroa de flores, desce um véu bordado em suas extremidades que acompanha o comprimento do corpo infantil envolvendo-o como uma capa. Além da mortalha, essa fotografia mostra que o pequeno defunto calça sapatos brancos, e tem os braços cruzados na altura do peito, no entanto, o que chama grande parte da atenção para a imagem é sua verticalidade, e a forma em que está apresentada no acervo, como é também o caso da figura 6, localizada logo abaixo.

Figura 6 - 10072



Fonte: Militão Augusto de Azevedo. 10/ 1879. São Paulo/ SP. Papel albuminado, tamanho 5,5x 9 cm (sem moldura). Acervo *online* do Museu Paulista da USP. Disponível em: <<http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso em: 17/10/2018.

Produzida igualmente no ano de 1879, mais especificamente em outubro desse ano, essa fotografia guarda inúmeras similaridades com a anterior. A criança retratada por Militão, que aparenta menos de três anos, foi fotografada estendida sobre uma mesa de madeira escura e dentro de um caixão igualmente escuro, sendo que o enquadramento da fotografia deixa entrever como em sua antecessora o mesmo cenário ao fundo, indicando que foram tomadas quase no exato lugar, apenas com alguns centímetros de diferença entre as duas cenas. Devido a superexposição do morto a luz no momento da tomada da fotografia, se faz difícil visualizar

com perfeição os detalhes do traje mortuário, ainda que, como na fotografia anterior seja possível perceber a presença do véu e da coroa de flores com os quais o pequeno defunto está vestido. Entretanto, de forma inédita, nessa fotografia em particular parece haver a presença de flores além daquelas da coroa, localizada na parte inferior do caixão, também em tons claros.

Contudo, a verticalidade tanto desse retrato, como o do anterior, é um dos elementos que mais chamam a atenção. Pois ainda que os pequenos defuntos tenham sido fotografados na horizontal em seus caixões, o modo como esses retratos estão apresentados no acervo sugerem que foram idealizados para serem expostos de forma vertical, provavelmente de forma a dar maior veracidade a narrativa fotográfica, idealizada pela família. Assim sendo, pode-se considerar que esse era outro meio de fazer o morto posar, transmitindo-lhe, de qualquer maneira possível características inerentes aos vivos. Segundo Santos (2015, p. 104):

Tantas vezes utilizada como prova de acontecimento, a fotografia parece rondar mais verdadeiramente sua natureza quando lida com a fabulação, pois é dela um caráter secreto que possibilita inventar as mais diversas narrativas. Se a fotografia pode ocupar, ainda que temporariamente, o lugar do morto, é porque, em sua fixidez cadavérica, ela encena o vivo.

Nesse sentido, como afirma Ruby (2001, p. 99-100), “A necessidade de criar fantasias era tão forte que as vezes o fotógrafo tirava o retrato de uma pessoa em estado de prostração e, girando a fotografia em torno de noventa graus, conseguia obter o efeito de a mesma parecer se encontrar de pé [...]”. Essa era, portanto, mais uma tentativa de representar a vida onde ela já não mais existia e negar a morte, pois, de acordo com Santos (2015, p. 208), “[...] na verticalidade dos corpos, uma instância de vida parece ser devolvida, já que a posição natural do morto é deitada, passiva”. Se de certo modo, era impossível devolver a vida a pessoa retratada, a pose e a maneira como a fotografia era exibida, configuravam-se, como forma de satisfazer a vontade de simular vida e vigor no corpo morto, portanto estático.

Figura 7 - Ilegível



Fonte: Militão Augusto de Azevedo. 06/ 1879. São Paulo/ SP. Papel albuminado, tamanho 5,5 x 9 cm (sem moldura). Acervo *online* do Museu Paulista da USP. Disponível em: <<http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso em: 17/10/2018.

Em junho de 1879, Militão produziria outro retrato mortuário infantil, sendo que mais uma vez o caixão escuro onde repousa o pequeno corpo encontra-se com a lateral inclinada sobre a mesma mesa das fotografias anteriores. A criança morta que aparenta ter por volta de seis meses encontra-se de mãos cruzadas, e vestida com uma mortalha branca e véu, além da recorrente coroa de flores sobre a cabeça. A luz que incide sobre essas peças, vinda de cima parece ressaltá-las em relação ao fundo escuro da imagem.

Como é possível observar há certa recorrência do branco nas vestes mortuárias nas fotografias apresentadas, fato que não se dá ao acaso. De acordo com Vailati (2010), no que diz respeito a São Paulo especificamente, essa era a cor mais utilizada em mortalhas infantis, tanto de crianças livres, escravas e forras, chegando a quase 65% do total de registros nos livros de assentamento de óbito. Como assegura Borges (2008) e Vailati (2010), essa cor ligava-se aos ideais de pureza virginal que se atribuía a infância, fase na qual se acreditava que a pessoa se encontrava mais próxima do sagrado do que do mundo humano, já que ela ainda não possuiria máculas infligidas pela sociedade e que se desenvolveriam posteriormente, e irremediavelmente com a idade, principalmente aquelas de caráter sexual. Sendo assim, retratar a criança de branco era, portanto, uma forma de eternizar esse ideal de pureza que ela encarnava, e uma maneira de mostrar o cuidado e a diferenciação que lhe era de direito por ocasião da morte.

No entanto, como sugere a figura a baixo esse privilégio de usar o branco também era estendido a outras categorias de mortos de acordo com o contexto de vida e morte do defunto.

Figura 8 - 10016

Fonte: Militão Augusto de Azevedo. 1879. São Paulo/ SP. Papel albuminado, tamanho 5,5 x 4 cm (sem moldura). Acervo *online* do Museu Paulista da USP. Disponível em: <<http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso em: 17/10/2018.

Assim como mencionado, há uma predominância de retratos *post-mortem* de crianças no acervo, sendo que a fotografia acima é uma das duas exceções a essa regra. Produzida em 1879, ela retrata meio corpo de uma jovem que parece ter entre quinze e dezessete anos em seu caixão, ainda que pelo enquadramento da fotografia ele seja apenas, parcialmente visível. A mortalha branca, talvez por sua juventude e idade assemelha-se a um vestido de noiva, impressão que se completa quando se leva em conta o véu em sua cabeça, e as mãos da morta cruzadas sobre o peito e envoltas em um ramalhete de flores. Como é possível perceber por essa fotografia, o uso do branco em mortalhas também podia ser estendido as moças, desde que solteiras e virgens, pois como mencionado, acreditava-se que o pecado era introduzido na vida de um indivíduo pelo ato sexual. Nesse sentido a virgindade figurava para as moças como um atestado de pureza imaculada, igualando-as as crianças e aos seres celestiais pela falta de pecados. Conforme aponta Borges (2008, p. 110):

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.

No entanto, apesar do uso do branco e dos demais adereços, a condição da jovem defunta não foi ocultada. O rosto magro devido como se supõe, a um longo período de doença que fatalmente a levou a morte, a expressão ali congelada, e a boca entreaberta, não deixam dúvida de sua passagem. No mesmo sentido, a presença do caixão e dos demais signos da morte, comprovam que não houve uma tentativa de criar uma ilusão de vida no corpo morto. Conforme aponta a cultura popular, nessa época era bastante comum as moças mortas em idade de casar serem enterradas com seus vestidos de noiva, como uma forma de atender a um último desejo, ou compensar a falta da experiência do casamento devido a morte repentina. Nesse sentido, supõe-se que a sensibilidade da família demandou que ela fosse assim fotografada como uma forma de fabricar uma memória e registrar um momento que nunca poderia ser realmente vivenciado.

No entanto, tratando-se de morte prematura e da carga emocional que a perda pressupõe, as fotografias de bebês mortos acompanhados de seus pais nos dão uma ideia dos sentimentos envolvidos na tentativa de manter uma pequena parte daquele ser que se foi cedo demais, daquele com o qual não foi possível construir memórias ou conviver, levado pela morte muitas vezes logo após seu nascimento.

Figura 9 - 9718D



Fonte: Militão Augusto de Azevedo. 04/1879. São Paulo/ SP. Papel albuminado, tamanho 5,5 cm x 9 cm (sem moldura). Acervo *online* do Museu Paulista da USP. Disponível em: <<http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso em: 19/10/2018.

Nessa fotografia *post-mortem*, um bebê que aparenta ter poucos dias de vida foi retratado de corpo inteiro, deitado no colo de uma figura masculina, que devido ao enquadramento da câmera teve somente seu tronco fotografado. Assim sendo, percebe-se que

o corpo do adulto, provavelmente o pai do bebê, serve tanto de fundo para a fotografia quanto de suporte para o cadáver. Nesse retrato ao contrário dos anteriores, não há a presença de um caixão, a pequena figura é amparada no colo, como se apenas dormisse um longo sono, como é comum em crianças pequenas e recém-nascidas. As roupas tanto do homem, quanto do morto não denunciam seu estado, pois ainda que vestido em tons escuros a roupa do acompanhante não chega a ser o negro característico do luto. A criança por sua vez também não está vestida totalmente de branco como é recorrente nas fotografias anteriormente apresentadas, sendo que o adereço em sua cabeça se assemelha mais as toucas utilizadas pelas crianças de colo na época, do que a uma coroa de flores como parecia ser comum nos retratos mortuários. É possível notar também, que mesmo em uma pose natural, o corpo da criança é sustentado pelo homem de uma forma a aproveitar a luz vinda de cima, e a facilitar o enquadramento de seu corpo.

De acordo com Santos (2015, p. 209), esse costume de um adulto prestar auxílio na montagem da cena, segurando nos braços a criança a ser fotografada, foi comum durante o século XIX, ainda que tenha sido inicialmente pensado para lidar com crianças vivas, como uma forma de mantê-las imóveis durante o período de exposição. De acordo com a autora, em sua forma mais comum, os pais, geralmente as mães, aparecem segurando seus filhos por trás de cortinas ou panos negros, de forma a manter o foco do retrato exclusivamente na criança, ainda que apesar dos esforços de ocultação, em grande parte desse tipo de retrato seja possível perceber suas formas “invisibilizadas” por trás dos tecidos.

Como aconteceu com a fotografia acima, “A intenção do fotógrafo parecia ser a de cortar posteriormente a imagem, centralizando a criança, o que tiraria o contexto e a presença invisível” (SANTOS, 2015, p. 209). A cabeça simbolicamente decepada da pessoa que sustenta o corpo na figura acima, e seu consequente anonimato são, pois, uma prova de que essa intenção foi levada a cabo, pois apesar da presença do indivíduo, sua importância na composição fotográfica se restringe ao suporte para o corpo do pequeno bebê, o verdadeiro foco da fotografia. Assim sendo, o corpo que simbolicamente não existe, descaracterizado como tal, segura o corpo em vias de desaparecer.

Contudo, em alguns casos, como nas fotografias abaixo, o adulto que acompanha a criança morta é retratado em sua totalidade, tornando-se identificável e ganhando uma identidade própria, possivelmente na intenção de deixar entrever sua relação com o morto querido, e consequentemente os sentimentos que motivaram a tomada da fotografia, como uma forma de afirma-los para a posterioridade e para o observador que a ela chegar.

Figura 10 - Sem Legenda

Fonte: Militão Augusto de Azevedo. 12/ 1879. São Paulo/ SP. Papel albuminado, tamanho 5,5 cm x 9 cm (sem moldura). Acervo *online* do Museu Paulista da USP. Disponível em:<
<http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso: 19/10/2018

Como na fotografia anterior o defunto retratado é um bebê que aparenta ter poucos dias de vida levando em conta seu tamanho. Não há aqui, como na figura 9, a presença de um caixão em cena, ou de outros aparatos de estúdio, sendo que, como no retrato precedente, o morto em questão é acompanhado por uma figura adulta que atua como um apoio a seu corpo. Entretanto nessa fotografia consegue-se ver e, portanto, identificar a pessoa em cena junto a criança, nesse caso não houve o desejo de esconder, descaracterizar ou secundarizar a presença da acompanhante. Nessa fotografia ela possui um rosto, uma identidade, já não é mais anônima, muito pelo contrário, ela é também protagonista da cena e não mais uma auxiliar, ou um simples objeto de estúdio sustentáculo para o corpo, nesse caso ela posa fazendo seu papel.

Tendo metade do corpo retratado, a mulher olha diretamente para a câmera sua expressão austera não deixa entrever suas emoções, ela sustenta o pequeno corpo inclinado como se procurasse que todos os detalhes da criança pudessem ser captados pela câmera, ainda que ela mesma não olhe diretamente para o morto. A luz que incide sobre o bebê e suas roupas não deixa ver com nitidez suas feições, e cria um suave contraste com as roupas escuras da suposta mãe, na cor negra, a cor do luto por excelência. Nessa fotografia as vestes

brancas da criança, bem como a presença da coroa de flores em sua cabeça também se tornam indicativos de sua condição.

De forma geral nesse retrato não percebemos na mulher os sinais de desespero por conta da morte de um filho, ou de um parente próximo, isso provavelmente porque a retratada almejava ser fotografada junto ao filho sem que elementos e sentimentos negativos transparecessem, já que essa seria possivelmente a única recordação de ambos juntos. Essa atitude inexpressiva diante da objetiva, não deve ser, entretanto, entendida como uma forma de desprezo para com a morte da criança, pois, segundo Borges (2008), esse tipo de pose era composta como uma forma de perenizar os valores vigentes na época, onde comportamentos e demonstrações escandalosas de sentimentos começavam a ser condenáveis socialmente, incluindo-se aí as grandes demonstrações de pesar. Conforme aponta a autora, assim como o riso não era considerado apropriado para uma foto de família no século XIX, até meados do século seguinte o choro também seria suprimido dessas imagens. Sendo assim, ainda de acordo com Borges (2008, p. 91), “As imagens pós-morte demonstram, apenas, que essas atitudes não eram consideradas apropriadas para o momento da fotografia”.

Entretanto, colocar-se a posar junto do filho, sustentando seu corpo claramente morto, pode ser entendido como um fato sintomático fruto de uma sensibilidade em que a criança e o sentimento que ela despertava, bem com a importância que possuía dentro da rede de relações familiares exigiam que ela fosse fotografada como uma forma de perpetuar sua lembrança e a relação sentimental com ela estabelecida. Portanto, como afirma Santos (2015, p. 134), “A mãe que segura um filho morto para a imagem não está falando simplesmente: *este é o meu filho, ou, este é o meu filho morto*. Ela mostra, para além do que a imagem dá a ver, que existe um vínculo e que ele permanece”. Vínculo esse perpetuado e eternizado com a fotografia, para a posterioridade e para ser lembrado, justamente em um momento em que, segundo Santos (2015), a maternidade começava a ser valorizada em consonância com o já mencionado espaço e cuidado, mobilizados pelas próprias crianças dentro da família.

Contudo, além das duas fotografias apresentadas de autoria de Militão, que mostram os mortos acompanhados de seus supostos familiares, há no acervo uma terceira fotografia mortuária com essas características, de autoria do fotógrafo Jacques Vigier. O que sugere por sua vez, que a prática de tirar retratos de crianças mortas nos braços de suas mães foi um costume comum na época fazendo parte do repertório de diferentes fotógrafos. Como aponta Santos (2015, p. 222):

Essas fotografias evocam, inevitavelmente, duas imagens cristãs: a virgem com o menino; a virgem com o filho morto. Ambas falam, para além da mãe e do filho, do vínculo que os une, do contato dos corpos, do afeto, da dor. Mas, ainda, do gesto de portar o filho morto como quem porta o filho vivo, como se a diferença entre vida e morte jamais abalasse o elo que liga esses corpos.

Nesse sentido, como nas representações de Maria com Jesus recém-retirado da cruz, o que se evidencia nessas fotografias é a devoção materna, perceptível no cuidado de segurar o corpo morto, na necessidade de ampara-lo e resguarda-lo do contato com o chão ou outro suporte frio e impessoal. Essas imagens registram, pode-se dizer, além da carga emocional do último contato, da última oportunidade de embalar nos braços a criança morta, a dor implícita dessas mães que sofrem em silêncio incapazes de mudar o destino de seus filhos.

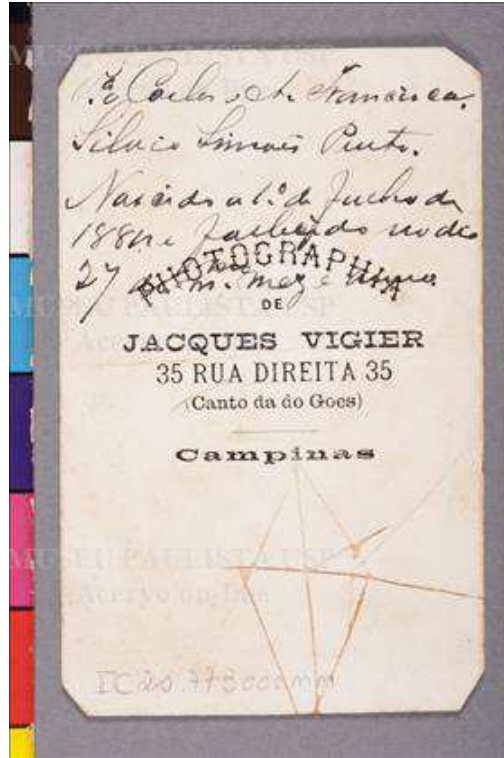
Figura 11 - Silvio Simões Pinto



Fonte: Jacques Vigier. 1882. Campinas/ SP. Papel albuminado, tamanho 5,7 cm x 9,4cm (sem moldura). Acervo *online* do Museu Paulista da USP. Disponível em:< <http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>. Acesso em: 19/10/2018.

No verso da fotografia 11:

Figura 12 - Silvio Simões Pinto



Fonte: Jacques Vigier. 1882. Campinas/ SP. 1882. Papel albuminado, tamanho 5,7 cm x 9,4cm (sem moldura). Acervo *online* do Museu Paulista da USP. Disponível em: <<http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso em: 19/10/2018.

Contudo, além da função de objetos de rememoração do morto, as fotografias *post-mortem*, assim como aponta Borges (2008), serviam também como uma forma de comunicação de falecimentos, já que após a tomada do retrato podiam ser enviadas a parentes e amigos da família que por alguma razão não puderam participar do velório e enterro do falecido fotografado. Testemunho dessa forma de uso, a fotografia acima traz em seu verso como se dá a ler, a seguinte dedicatória: “Para Carlos, de Francisca. Silvio Simões Pinto. Nascido a 1º de julho de 1882 e falecido no dia 24 do mesmo mês e ano”. Presume-se desse modo, que esse retrato foi dedicado e endereçado a um parente chamado Carlos, que por alguma eventualidade não pode comparecer para se despedir da criança. Sendo que Francisca, a remetente, é possivelmente a mãe e a mulher retratada segurando nos braços o corpo do bebê recém-nascido de vinte e quatro dias de vida, identificado como Silvio Simões Pinto.

Como nas fotografias anteriores, a criança em questão parece dormir tranquilamente nos braços daquela que se supõe ser a mãe, nada na pequena figura denuncia seu estado. Apesar de estar vestido com roupas brancas, não há nessa fotografia a presença de elementos

que se associem diretamente a sua morte como o caixão, ou a coroa de flores, sendo que aqui como na figura 9, ela é substituída pela característica touca infantil. No entanto, devido possivelmente a sensibilidade dos pais, que buscavam possuir uma imagem em que a criança parecesse estar viva, nessa cena é possível observar a presença de uma manta xadrez envolta do pequeno defunto que o envolve por completo, como se ele ainda pudesse ser aquecido ou protegido do frio, atitude essa influenciada como se supõe pela morte prematura, onde possivelmente aquela seria a primeira e única oportunidade de fotografar o bebê.

Como mencionado, nada na criança denuncia sua morte, é no vestido preto da acompanhante que percebemos o luto, bem como na expressão séria da mulher e seu olhar perdido que não olha para a câmera ou encontra o corpo que ela inclina para a tomada da fotografia. Sua expressão parece denunciar que está imersa em pensamentos ou sentimentos, como se não estivesse presente verdadeiramente na cena, seu olhar fixado em algum ponto abaixo da câmera e o aparente amortecimento da mulher diante da ação, pode ser dessa forma entendido como um mecanismo emocional contra a dor da perda prematura do filho. Posar com ele nos braços, pode ser entendido como uma forma de manter o contato, ou materializar com a ajuda da fotografia os laços que os unia. Nesse caso, como aponta Santos (2015, p. 222), “Aquele que dá a vida é a mesma que porta o filho morto, que o coloca novamente bem perto de seu corpo para a imagem, rastro que se torna o último lugar de um contato físico, e sua visibilidade”. Mais que uma imagem mortuária, podemos considerar essa como uma imagem do luto, da dor da perda, uma tentativa de tornar visível o sentimento e o momento vivenciado.

A mesma sensibilidade que parece exigir a produção de uma imagem do morto como se esse estivesse vivo pode ser identificada igualmente e de forma mais explícita na fotografia de Olga Marcondes de Matos, produzida pelo estúdio De Nicola em 1895. Fotografia essa, representante de outra categoria de fotografias *post-mortem*, intitulada por Ruby (2001), de “*Morto embora vivo*”. Prática caracterizada, como sugere sua definição, a colocar o morto a posar como se estivesse vivo, participando ativamente e por si próprio na composição do retrato. Nesse sentido, de acordo com Borges (2008, p. 80), “[...] 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[...]”. Cuidados esses empregados em uma tentativa de recriar a vida que já havia se extinguido no corpo que iria ser fotografado.

Figura 13 - Olga Marcondes de Matos



Fonte: Estúdio de Nicola e Irmão Pnoxo. 1895. Local desconhecido. Papel albuminado, tamanho 5,7 cm x 9,4 cm. Acervo *online* do Museu Paulista da USP. Disponível em: <<http://acervo.mp.usp.br/.aspx#>>. Acesso em: 20/10/2018.

Assim sendo, o retrato mortuário da pequena menina que aparenta uma idade entre dois e três anos, parece buscar esconder o verdadeiro estado da modelo. De cabelos soltos, vestida com um vestido branco de babados, sapatos de laços da mesma cor e meia calça, a fotografia cria em um primeiro momento a ilusão de que a criança realmente está viva, pois além da ausência dos elementos que remetem a morte, como o caixão, a mortalha, o véu ou a coroa de flores, nessa fotografia em particular, a morta foi posta em uma pose como que viva sentada em uma cadeira e de olhos abertos, diretamente em frente ao fotógrafo, atuando simbólica e inconscientemente, como mencionado, de uma narrativa fotográfica que buscava negar sua morte.

Como aponta Vailati (2010), a exigência por esse tipo de retrato em que o morto é posto a posar como vivo, bem como os cuidados com o cadáver e as posições em que esse era fotografado vinculavam-se aos sentimentos da família, desejosa de uma fotografia capaz de imortalizar a imagem da criança como ela era em vida, ainda que para esse propósito fosse necessário forjar e ocultar alguns sinais, posto que, em muitos casos não existia nenhuma outra fotografia da criança realmente viva devido aos custos do processo na época. Além desse motivo, como citado no capítulo anterior, a fotografia figurava para os parentes vivos e posteriormente para as futuras gerações da família como uma prova de aquela pessoa realmente existiu, como escreve Sontag (2014, p. 16), “Uma foto equivale a uma prova

incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem”.

A configuração da cena por sua vez, parece buscar além de uma impressão de vida, colocar a pequena defunta em evidência, pois além da falta dos elementos mortuários citados, e da presença de uma única cadeira que dá suporte ao corpo, observa-se a ausência de outros aparatos de estúdio que possam desviar o olhar do observador. Nessa mesma linha, a centralização do corpo no enquadramento da cena, bem como o fundo totalmente escuro e liso da imagem em contraste com a brancura do vestido parecem acentuar propositalmente o protagonismo da criança dentro da fotografia, ao coloca-la em evidência.

Como aponta Borges (2008, p. 216), “No desejo então de fazer voltar à vida o ser amado, as fotografias *post-mortem* levaram a ficção da imagem para mais longe, ainda. daquelas crianças adormecidas ou encenando poses impossíveis (de pé, sentadas...), outras, agora, abrem os seus olhos, miram-nos do vazio [...]”. No entanto, uma das características que mais chamam a atenção na fotografia da pequena menina, além do fato de estar ela posando, é exatamente a inexpressividade de seu olhar perdido, deveras incondizente com a intensidade de uma criança viva. Essa preferência de manter os olhos do defunto abertos para a produção do retrato, segundo Santos (2015, p. 218), era uma tentativa de fazer retornar, ou forjar uma impressão de vida no morto, pois de acordo com a autora: “Os olhos abertos supõem presença, supõem que o sujeito esteja ali; ele vê”. Contudo, apesar do esforço empregado em preparar a pequena Olga da melhor forma possível para tentar reconstituir -lhe uma imagem que remetesse a vida, sua cabeça levemente inclinada para trás, o olhar perdido, a boca entreaberta, a cor branca do vestidinho símbolo por excelência da pureza daqueles que partiam, bem como as flores que a morta parece segurar e a fita usada para atar suas pernas a cadeira de forma a mantê-las juntas, denunciam sua morte.

Todavia, se de certo modo em algumas fotografias mortuárias se tinha o cuidado em suavizar ou esconder a morte, onde o retratado aparecia posando, ou como que dormindo um sono profundo em seus caixões ou longe deles, como nas fotografias anteriormente expostas, em outras a morte se apresentava, e era representada de forma explícita sem nenhuma máscara e sem ser romantizada.

Figura 14 - 12112



Fonte: Militão Augusto de Azevedo. 01/1884. São Paulo/ SP. Papel Albuminado, tamanho 5,5 cm x 9 cm (sem moldura). Acervo *online* do Museu Paulista da USP. Disponível em: <<http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso em: 20/10/ 2018.

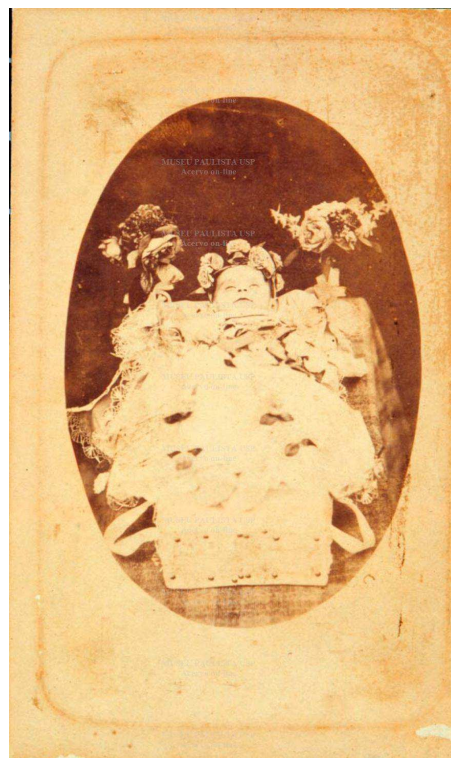
Na fotografia acima os elementos presentes na maioria dos retratos *post-mortem* de autoria de Militão se fazem presentes. A criança que aparenta entre um e dois anos foi fotografada dentro de seu caixão, sendo que, como nas fotografias antecedentes este se apresenta sobre uma mesa entalhada em madeira escura, que se trata devido sua frequência, de uma mobília do estúdio do referido fotógrafo. Nota-se inclusive que o caixão não está disposto de forma reta sobre a mesa, sua parte inferior volta-se para a parede, provavelmente em uma tentativa de manipular a luz sobre o falecido. O cenário de fundo também se repete, é possível perceber a mesma coluna em forma de arabesco que pertence ao aparador localizado logo atrás, igualmente perceptível nas fotografias 4, 5 e 6. Nesse retrato o pequeno corpo está vestido com uma longa mortalha em tons mais escuros do que o habitual branco das figuras anteriores, ainda que a recorrente coroa de flores se faça presente.

Entretanto, uma das principais características, que prendem a atenção nessa fotografia em particular, é a expressão no rosto da criança, claramente visível por sua cabeça ter sido posicionada como se olhasse diretamente para a câmera e conseqüentemente para o observador, impressão reforçada, sobretudo pelo morto estar aparentemente com os olhos e a boca entreabertos. De acordo com Borges (2008, p. 40), nesses casos, principalmente por estar associado a elementos que remetem a morte, a presença dos olhos abertos da criança, parece propositalmente apontar que o retratado se encontra de fato morto e não dormindo. É

possível perceber inclusive que o rosto da criança está sulcado e magro, como se tivesse passado por um longo período de doença antes de morrer, sendo que devido a essas características, o sofrimento do morto parece ter sido eternizado de forma explícita com a tomada da fotografia, sem nenhuma forma de abrandamento. Nesse sentido, como aponta Borges (2008, p. 80-81), em alguns casos a fotografia figurava como uma tentativa desesperada de reter uma parte do ser querido, portanto, não se tratava de uma tentativa de registrar necessariamente uma boa e bela morte, mas sim uma necessidade da família de preservar um registro da existência que começava a desaparecer, ainda que isso significasse possuir uma imagem em que esse se apresentasse explicitamente transvestido com as cores da morte.

Contudo, em alguns casos mesmo que se identifique a morte devido à presença de caixão, mortalha e afins, percebe-se um cuidado do fotógrafo e uma provável exigência da família em embeleza-la, como é possível perceber tendo em conta as fotografias abaixo de autoria de Jeronymo Bessa.

Figura 15 - Bebê Anônimo (Cadáver)



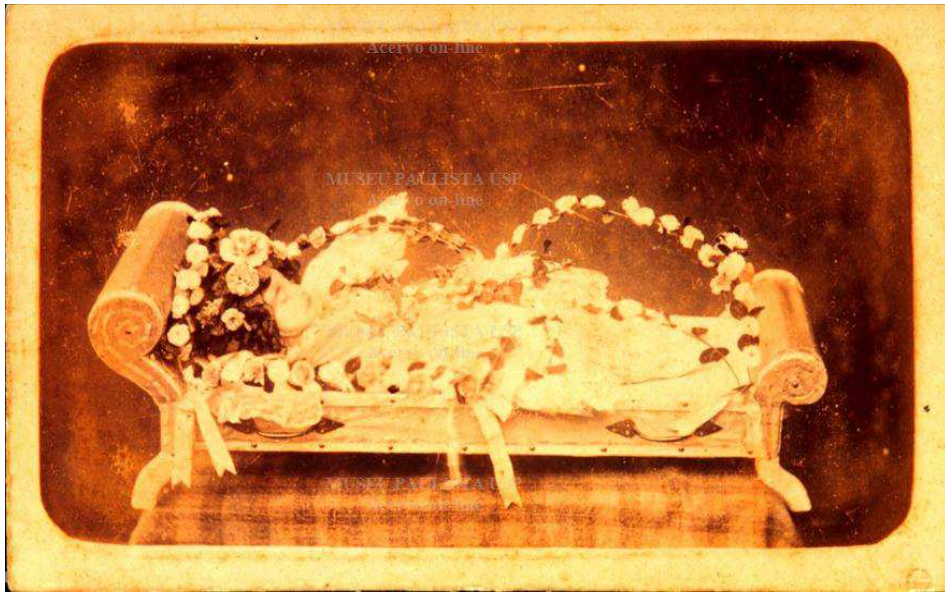
Fonte: Jeronymo Bessa. 1882. Aparecida do Norte, SP. Papel Albuminado, tamanho 6,1 cm x 10 cm (sem moldura). Acervo *online* do Museu Paulista da USP. Disponível em: <<http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso em: 21/ 10/ 2018.

Na fotografia acima uma criança que aparenta entre um e dois anos foi retratada de corpo inteiro e olhos semiabertos dentro de um caixão branco, o enquadramento da fotografia sugere que a câmera foi posicionada aos pés do caixão, que repousa sobre uma mesa coberta por uma toalha quadriculada. O cuidado com a criança retratada e o ambiente em que foi fotografada também se faz perceptível. Pois além da mortalha branca trabalhada em rendas, da coroa de flores, e do aproveitamento da luz sobre a criança, e desta em contraste com o fundo escuro, elementos e técnicas comuns na maior parte das fotografias apresentadas, nesse caso em particular percebe-se o uso de flores, ainda que em arranjos singelos para embelezar a cena, presentes na parte superior do caixão e dentro dele, e em botões diretamente sobre a mortalha da criança. Como sugere Borges (2008), mesmo no caso de famílias de poucos recursos, buscava-se representar o morto com dignidade, além do uso da mortalha, existia a preocupação em adicionar a cena outros elementos, possivelmente em uma tentativa de evidenciar o apreço da família pelo morto. De acordo com Borges (2008, p. 16-17):

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 a foto mortuária.

Fato esse que será possível perceber com maior nitidez com o auxílio das fotografias abaixo, onde se percebe certa opulência no momento de retratar o morto.

Figura 16 - Cadáver de criança, filho do casal Custódio José Maia Braga e de Maria Braulia de Oliveira Barbosa



Fonte: Jeronymo Bessa. 1881. Aparecida do Norte, SP. Papel Albuminado, tamanho 10 cm x 6,2 cm. Acervo online do Museu Paulista da USP. Disponível em: <<http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso em: 21/ 10/ 2018.

Nessa fotografia a tentativa de embelezar a cena se torna mais evidente. A criança presumivelmente uma menina que aparenta entre dois e três anos, foi fotografada de perfil sobre uma espécie de cama velatória, apoiada sobre uma mesa coberta com o que parece ser a mesma toalha quadriculada do retrato anterior, ainda que haja um espaço de um ano de diferença entre suas datas de produção.

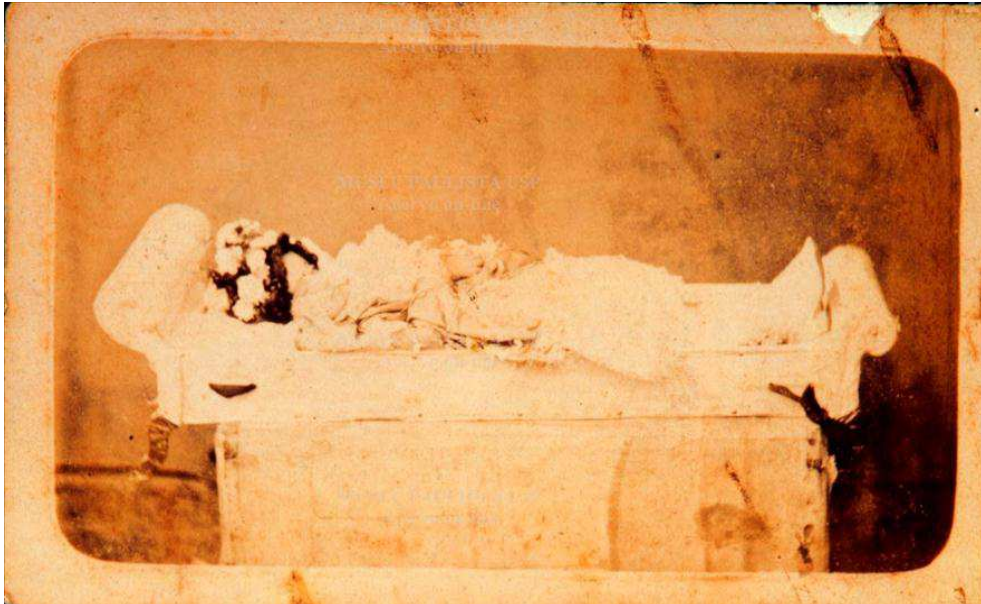
No que diz respeito ao corpo, a pequena menina foi fotografada de perfil, trajando a característica mortalha branca longa que devido a ação da luz torna-se pouco distinguível em seus detalhes, acompanhada como é recorrente, da coroa de flores, ambas enfeitadas com fitas. Entretanto nesse retrato é possível observar que o cabelo da criança aparece nítida e cuidadosamente arrumado em cachos que se entrelaçam com a coroa.

A substituição do caixão pela cama velatória pode ser entendida por sua vez, como uma manifestação da sensibilidade da família tanto no que diz respeito a questão sentimental quanto estética do retrato, onde a presença contundente desse elemento foi suprimida possivelmente de forma a tornar a fotografia mais bonita e menos impactante. A profusão de flores presentes no retrato, posicionadas sobre o que parecem ser arcos dos lados e na parte superior da cama, também parecem ter ali sido dispostas com esse mesmo objetivo, suavizar a dor da morte e a severidade do momento, afastando da cena os objetos que remetem diretamente a ela.

De acordo com Borges (2008), os cuidados, tanto na montagem da cena, na criação da narrativa fotográfica, na preparação do próprio morto e na forma como este era preparado para ser fotografado, eram tomados de forma a poder sugerir que o defunto ali representado havia tido uma boa morte de acordo com as concepções da época. Pois assim como aponta Borges (2008, p. 19), “Feições belas e serenas poderiam apontar para os familiares que seu ente querido havia realizado uma boa passagem para o mundo dos mortos”.

No entanto, surpreendentemente, o acervo possui outra fotografia com a mesma descrição e título da anterior, ainda que a cena e seus elementos sejam outros como se observa abaixo.

Figura 17 - Cadáver de criança, filho do casal Custódio José Maia Braga e de Maria Braulia de Oliveira Barbosa



Fonte: Jeronymo Bessa. 1881. Aparecida do Norte, SP. Papel Albuminado, tamanho 10 cm x 6,2 cm. Acervo online do Museu Paulista da USP. Disponível em: < <http://acervo.mp.usp.br/IconografiaV2.aspx#>>. Acesso em: 21/10/2018.

Apesar de possuir o mesmo título e descrição, e ter sido produzida no ano de 1881, os elementos presentes, e fotografados juntos com a criança morta mudaram visivelmente em relação à fotografia precedente. Fato esse que levanta a questão se esses dois retratos pertencem a uma única criança, ou a duas, isso devido as semelhanças, mas também as diferenças faciais entre os dois retratos. Já que, a criança da fotografia 16 aparenta ser um pouco menor do que a do retrato atual, sendo seus traços mais arredondados, tais como o de um bebê, enquanto que os traços e tamanho da menina da figura 17 aparentam ser os de uma criança com um pouco mais de idade. Não devemos nos esquecer, entretanto, que essas

impressões podem ser fruto do ajuste e proximidade da câmera em relação ao cadáver e também do jogo de luz sobre a cena.

De forma geral, o retrato acima é mais simples se comparado à figura 16, pois de imediato é possível notar a ausência das flores que serviam de decoração na composição da cena anterior. Nesse caso, excluídos tais elementos da figura 17, pode-se considerar que o uso massivo do branco, presente nas vestes, na cama velatória, na coroa de flores, nos sapatos, e no suporte da cama, se constitui em uma das principais características dessa fotografia, pois deixa entrever uma possível tentativa de explicitar a pureza da criança fotografada.

De fato, se comparados, o retrato 16 parece possuir a intenção de evocar uma imagem mais suave da morte, enquanto que a figura 17 parece retratar uma imagem mais séria e formal. Entretanto, apesar da ausência dos elementos decorativos, ainda é possível perceber como na figura anterior, o cuidado com o aspecto e expressão do cadáver, já que em nenhum dos dois retratos é visível qualquer tipo de sofrimento, ou agonia na face da morta.

Fotografada de corpo inteiro e de perfil, a pequena menina exhibe como é possível visualizar, uma expressão serena e suave, assim como a da fotografia anterior. Ainda que saibamos que ela está morta devido à descrição da fotografia, a coroa de flores e seus bracinhos cruzados, sua expressão facial parece sugerir a ideia de que ela foi ali depositada e fotografada enquanto simplesmente dormia, evocando com isso, assim como na figura anterior a ideia de que a defunta gozava de uma bela e boa morte, como se nada pudesse perturbar seu descanso eterno. Nesse sentido, de acordo com Borges (2008, p. 76): “[...] 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”.

Contudo, como mencionado, apesar da similaridade entre as fotografias, é possível perceber, além daqueles elementos suprimidos, que outros foram alterados. Nessa perspectiva, a cama velatória onde o corpo descansa, bem como o suporte onde ela está apoiada parecem ser outros, devido principalmente a diferença de tons e dos detalhes na lateral da cama, e a substituição da toalha xadrez presente na fotografia anterior, pela sutileza do branco do que parece ser um baú que a sustenta.

Nesse caso, a criança parece ter sido colocada na mesma posição da fotografia antecedente, apesar de estar vestida de forma diferente. Ainda que haja semelhança nos tons das vestes em ambos os retratos, a longa camisola da figura 16 foi substituída na fotografia 17, por um vestido que possui o comprimento um pouco abaixo dos joelhos, que deixa a mostra os sapatinhos também brancos com os quais a pequena figura está calçada. Nota-se

igualmente, que além da ausência do caixão nas duas imagens, nessa há também a ausência das flores que enfeitavam o retrato precedente, já que nesse caso as únicas flores presentes em cena são aquelas provenientes da coroa na cabeça da menina, que por sua vez também difere daquela da fotografia anterior.

De forma geral, vários elementos foram alterados em relação aos dois retratos. Se tratando de uma única criança, podemos interpretar essas mudanças proveniente do desejo dos pais, identificados em ambas como Custódio José Maia Braga e Maria Braulia de Oliveira Barbosa, em possuir e guardar lembranças de sua filha trajando roupas diferentes e em cenários distintos levando em conta que aquela seria a última oportunidade de fabricar sua recordação, já que ela nunca mais poderia ser fotografada.

No entanto, se essas fotografias pertencem a crianças diferentes, ainda que seja difícil assegurar devido à falta de descrição e maiores informações em relação aos retratos, supõe-se que as meninas retratadas foram mortas em um curto intervalo de tempo, vitimadas provavelmente por uma mesma doença que levou as duas de seus pais na mesma época. Ainda que pouco provável essa hipótese pode ser considerada como válida, pois como aponta Santos (2015, p. 200):

Por vezes, por causa de uma doença que começava em uma das crianças, uma família perdia todos os seus filhos, no intervalo de dias. Do berço para o caixão foi uma expressão corrente nessa época, que não oferecia grandes chances de um bebê sobreviver antes de completar o primeiro ano.

Devido às precárias condições e noções de higiene da época, as crianças eram as principais e mais indefesas vítimas nesses casos, pois além da sensibilidade e suscetibilidade devido à pouca idade, a ineficácia e os perigosos tratamentos médicos e caseiros da época, como citado, também vitimavam os pequenos.

De forma geral, mesmo que as fotografias pertençam a uma ou duas crianças diferentes, é possível entrever como essas eram então valorizadas. Já que, no primeiro caso, a sensibilidade emocional dos pais, tendo em conta a morte precoce da menina, a certeza de sua ausência e a urgência de registrar a imagem que estava de fato em vias de desaparecer, pode ter exigido que eles encomendassem duas fotografias distintas da criança, levados pelo desejo de fabricar memórias para compensar o pequeno tempo de vida da menina.

Na segunda hipótese, o princípio de valorização da criança dentro da família, e dela como indivíduo e depositário de sentimentos, também pode ter motivado a produção dos retratos. Já que isso implica que os pais buscaram criar um registro individual de cada filha,

eternizando suas singularidades e, portanto, suas identidades para a posterioridade, mesmo tendo em conta o pouco tempo de vida.

3.4 O SIMBOLISMO NOS CUIDADOS DISPENSADOS AO MORTO E A FOTOGRAFIA MORTUÁRIA COMO RITO

Grande parte do que se observa nessas fotografias é o cuidado com que as famílias preparavam seus mortos não apenas para serem retratados, mas também para seus últimos momentos de contato com os vivos, para sua última atividade social, que eram os velórios e enterros no século XIX. De acordo com Vailati (2010), os mortos eram fotografados, logo após saírem da toailete funerária, em seus melhores trajes e arrumadas para os funerais que aconteceriam posteriormente. Logo, os cuidados com o cadáver como observa Reis (1991, p. 114), eram considerados de vital importância, além de serem garantias de que a alma não ficaria penando pela terra. Sendo assim, cortavam-se os cabelos, as unhas e a barba dos homens, e o banho também não deveria ser negligenciado devido ao rápido enrijecimento do corpo que dificultaria os trabalhos posteriores, possivelmente os de vestir e pentear o defunto.

Percebe-se com isso uma grande atenção com a forma com que o morto seria então apresentado em sua última aparição na sociedade e também representado, já que nas fotografias analisadas nenhum deles foi retratado em seu leito de morte, ou com sinais evidentes de que ela havia acabado de se consumir, sendo possível visualizar nos casos acima que os defuntos foram previamente e diligentemente preparados para posar. No entanto, esses esforços, as formas como eram fotografados, vestidos, e dispostos, se ligavam também as concepções sobre a morte, e principalmente ao imaginário sobre a morte infantil no século XIX.

De acordo com Reis (1991), essa época foi caracterizada por uma grande pompa nos velórios e enterros, tanto de adultos quanto nos infantis, ainda que entre eles existissem diversas diferenças, motivadas pelo que se acreditava ser essencial quando da morte de um adulto e de uma criança. Particularidades essas que visavam garantir sobretudo o descanso e o destino da alma. Segundo Reis (1991) e Vailati (2010), eram comuns os préstimos fúnebres nos dois casos, cuidadosamente organizados pelas famílias e especificados em testamento por aqueles que podiam testar. No caso dos funerais de adultos, esses cortejos aconteciam geralmente a noite, a luz de velas, acompanhados por grande número de padres, parentes, amigos, vizinhos e desconhecidos, tudo previamente idealizado pelo morto em testamento e realizado pela família após sua partida. A participação da família nesse contexto era de

fundamental importância no destino da alma, pois era ela que ficaria responsável de realizar os ritos considerados fundamentais para o bom encaminhamento da alma no além, já que se constituía em dever moral dos que ficavam mandar rezar missas em favor do ente querido morto, arranjar o lugar de descanso final do corpo, e cumprir as últimas vontades do defunto.

Entretanto no caso das crianças que ainda não haviam chegado a idade de emitir testamento, sendo que de acordo com Vailati (2010, p. 75), para as meninas essa idade se localizava aos doze anos, e para os meninos aos quatorze, as decisões do que seria feito ao cadáver eram tomadas imprescindivelmente e em sua totalidade pela família enlutada. Como aponta o autor, “No que se refere à idade, portanto, os 12/14 anos fixam um limite que determina dois grupos nos cuidados de preparação à morte, os que podem e os que não podem testar”. Indicativo esse do limite de idade que se concebia entre a infância e a entrada na vida adulta na época.

No entanto se excetuarmos a figura 8, em nenhuma das fotografias apresentadas os retratados aparentam ter saído da primeira infância, fase que se estendia até os sete anos, e que se caracterizava por ritos e por um imaginário próprio em relação ao morrer. De acordo com Vailati (2010), na época, as crianças, principalmente aquelas que morriam dentro dessa fase, desde que batizadas⁷, eram consideradas puras pela ausência de pecados, e de pensamentos maliciosos, como comprovariam os termos, “anjo”, “anjinho” e “inocente”, usados nos livros de assentamento de óbitos da época para a elas fazer referência. Sendo que seriam essas características com as quais se concebia a criança e, portanto, a morte infantil, os principais motivos a influenciar a diferenciação dos ritos e concepções sobre essa, em relação a morte de adultos no século XIX. Pois, como afirma Vailati (2010, p. 49), “[...] os substantivos ‘inocente’ e ‘anjo’ já trazem consigo significados que são fundamentais a caracterização da criança morta enquanto portadora de uma natureza diferenciada das dos demais defuntos”.

⁷ Segundo Vailati (2010), a grande preocupação da época, perceptível pela documentação eclesiástica em relação à morte infantil seria a ausência do batismo, considerado essencial para a salvação da alma. Isso porque se acreditava que ao nascer e antes da realização desse sacramento a criança carregaria e estaria manchada pelo pecado cometido por seus pais no ato de sua concepção. Cabia então ao batismo o perdão do pecado original, tanto em relação aos pais, que ao batizarem o filho estariam se redimindo de seu pecado, quanto em relação a criança contaminada desde sua concepção pela falta de seus progenitores. Morrer sem esse sacramento era, portanto, morrer impuro, impureza essa que somente a água do batismo seria capaz de lavar, e sem o qual eram vetadas as alegrias do paraíso, sinônimo de condenação da alma. De acordo com Vailati (2010), se acreditava que os pequenos que morriam sem esse sacramento eram relegados ao “limbo das criancinhas”, lugar em que ficariam confinadas pela eternidade sem nunca alcançarem o reino dos céus. No entanto se a morte ocorresse depois de sua realização, a salvação e a bem-aventurança da alma estariam garantidas, tendo em conta a falta de pecado que caracterizaria as crianças.

Sendo assim, conforme aponta Vailati (2010), das muitas práticas diferenciadas que rondavam a morte infantil no século em questão, uma das mais peculiares era a superexposição do morto, bem como o investimento massivo e a pompa com que eram preparados para o enterro e com as quais eram, portanto, retratadas, como testemunham as fotografias apresentadas. Conforme Vailati (2010), as procissões fúnebres infantis ao contrário das de adultos eram realizadas de dia, sendo que entre outros motivos, figurava principalmente o de que, essa seria a condição para que o cadáver fosse visto e admirado pelo maior número de pessoas possível. Nesse sentido, de acordo com Reis (1997, p. 112), “Os anjinhos eram maquiados, enfeitados com coroas de flores, vestidos com mortalhas coloridas e para eles não se devia chorar”. De fato, como aponta Reis (1991), vários viajantes como Kidder, Luccock e Wetherell de passagem pelo Brasil no século XIX, testemunharam esse costume com certa estranheza, ao observarem a falta de lágrimas e o clima festivo dos funerais infantis brasileiros, posto que, em algumas regiões do país esses eram regados a dança, música, comida e bebidas, chegando inclusive em determinadas localidades a tomarem as proporções de verdadeiras festas fúnebres.

No entanto, segundo Vailati (2010, p. 108), essa exuberância que causou certo choque nos viajantes, era um reflexo, e ocorria devido à falta de regulamentação da Igreja no tocante aos ritos da morte infantil, a falta de sacramentos e também de acompanhamento cerimonial, dispensados, ou reduzidos devido a certeza absoluta na pureza, e, portanto, na salvação da alma infantil. De acordo com Vailati (2010, p. 108-109):

O fato é que essas práticas, quando comparadas com aquelas que demandadas pelo falecimento de um adulto, tendiam a se concentrar em certos aspectos dessas solenidades religiosas, aquelas que os estudiosos da religião no Brasil chamam de “exteriores”, isto é, mais ligados aos aspectos visuais e materiais do que a uma interioridade dogmaticamente pautada e controlada pela Igreja.

Entretanto, ao contrário do que pensavam esses viajantes, a falta de lágrimas e o clima descontraído diante do falecimento de uma criança não significava a falta de sentimentos, ou até mesmo o desprezo por essa. Muito pelo contrário, a família empregava seus esforços ao promover um rico e exuberante funeral, exatamente para que seus pequenos fossem então admirados. Indício esse, de como as crianças eram então valorizadas, e como a morte dessas tocavam a sociedade que se mobilizava em lhes proporcionar um funeral de grandes proporções para as homenagear. Nesse mesmo sentido, no que diz respeito a ausência de lágrimas, os pais eram geralmente reconfortados pela ideia da salvação, e a de que seus filhos

estariam melhor no além sendo assistidos pelos seres divinos, ao invés de permanecerem expostos a degradação da terra. Segundo Reis (1997, p. 113):

Muitas explicações se davam, no interior do próprio imaginário mortuário, a respeito desse estado de alma diante da morte infantil. Uma das mais interessantes conservou-se na cultura caipira paulista e foi coletada por Maynard Araújo, já em meados do século XX, segundo a qual não se devia chorar para não molhar as asas do anjo que vinha recolher o anjinho.

No entanto, essa reação diante da morte de crianças, não parece fazer parte exclusivamente do imaginário brasileiro. Um dos contos dos reconhecidos Irmãos Grimm, intitulado de “*A mortalha do menino*”, salvo algumas diferenças em relação à narrativa brasileira, nos dá indícios de que esse princípio, o imaginário, e os sentimentos diante da morte infantil, também eram conhecidos na Europa nesse período. Pois, de acordo com o conto dos Grimm (1961, p. 15-16):

Uma mulher tinha um filhinho de sete anos, tão lindo e gracioso, que ninguém podia olhar para êle sem ficar logo cativado. A mãe amava o filho mais que tudo no mundo.

Ora o menino adoeceu, imprevistamente, e o bom Deus levou-o para o céu. A pobre mãe não se conformava e chorava dia e noite sem parar.

Logo depois de sepultado, o menino tôdas as noites aparecia no lugar em que costumava brincar quando era vivo; se a mãe chorava, ele também chorava e, logo que raiava o dia, êle desaparecia.

Como, porém, a mãe não cessava de chorar, certa noite êle apareceu-lhe vestido com a mortalha branca com que fôra pôsto no caixão e, na cabeça, trazia uma grinalda. Sentou-se aos pés da cama da mãe e disse:

-Oh, mamãe, não chores mais, senão não poderei dormir no meu caixão. A minha mortalha está sempre molhada de tuas lágrimas, que, incessantemente, caem sôbre ela.

Ouvindo isso, a mãe impressionou-se e, desde êsse dia, não chorou mais. E, na noite seguinte, o menino apareceu-lhe com uma velinha na mão.

-Vês, mamãe? - disse êle - a minha mortalha está quase enxuta; agora durmo sossegado na minha sepultura.

Então a mãe ofereceu seu sofrimento a Deus e passou a suportá-lo com resignação e silenciosamente; assim, o menino não voltou mais e pôde dormir, tranqüilamente, na sua caminha embaixo da terra.

Percebe-se então que nos dois casos, mesmo se tratando de culturas diferentes, a razão de não se chorar a morte de uma criança se devia a uma crença de que o choro, ou o sofrimento daqueles que ficavam impediam os pequenos defuntos de completarem sua passagem ou descansarem em paz. Isso tanto se considerarmos as asas molhadas de lágrimas do anjo, que não conseguiria por esse motivo encaminhar a alma do anjinho a seu destino, quanto se considerarmos à mortalha banhada pelas lágrimas da mãe, que impedia a alma de seu filho de permanecer em paz em seu túmulo.

Com o auxílio do conto também é possível identificar outros elementos comuns à cultura brasileira e europeia no que diz respeito à morte de crianças. Nesse sentido, a idade de 7 anos, com qual a criança teria morrido não pode ser entendida como um item desprezioso na narrativa, pois como citado, essa era considerada a idade limite da primeira infância, fase em que a criança ainda era considerada um ser puro e sem máculas. Nessa mesma perspectiva a cor branca da mortalha do menino com a qual ele teria sido enterrado, e com a qual aparecia para a mãe, era na época, como mencionado, entendida como um símbolo da pureza infantil, fato esse que se liga a idade com a qual a criança teria morrido. O conto também faz menção a uma grinalda, um dos elementos mais recorrentes nas fotografias *post-mortem* apresentadas, aparecendo em treze dos dezesseis retratos analisados, tanto naqueles de autoria de Militão, quanto nos de autoria Jeronymo Bessa, mais especificamente nas figuras: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 14, 15, 16 e 17. Dada sua recorrência nas fotografias e também sua menção no conto, percebe-se que elas faziam parte dos elementos ritualísticos da morte infantil, e que seu uso carregava certa dose de simbolismo próprio da cultura da época, sendo assim, de acordo com Vailati (2010, p. 143-144):

Nos escritos judaicos cristãos, o uso da coroa possui mais de um significado possível, de acordo com Chevalier e Gheerbrant [...] a coroa representa a salvação eterna que vem como recompensa a uma vida regida pela fidelidade à causa da fé. [...] O outro significado estaria ligado ao batismo, e sua imagem está relacionada ao paraíso, uma vez que alguns textos assinalam que é da *árvore da vida* que são feitas as guirlandas dos iniciados.

Dessa forma, o uso das coroas também se associava a ideia de pureza e a certeza absoluta da salvação da alma daqueles iniciados na fé, ou seja, daqueles batizados antes da morte, já que como se acreditava a criança nascia maculada pelo pecado da concepção, e só o batismo lhe restituía a pureza. Levando o segundo significado do uso das coroas de flores em conta, é possível conjecturar que além da questão estética dos retratos, nos quais a família escolhia em alguns casos suprimir certos símbolos que remetiam a morte, que a questão religiosa da falta de batismo poderia ser também uma das causas da ausência dessas coroas. Ausência essa que se nota nas fotografias 9, 11 e 13. Entretanto, ainda que essa hipótese seja válida, nessas fotografias, como se observou, além das coroas, a presença de outros elementos mortuários como o caixão também foram suprimidos, reforçando com isso a ideia do desejo da família em amenizar a morte, tirando de cena elementos como a coroa de flores e também o caixão que remetiam de forma direta a passagem.

No final do conto, tendo em vista a frase: “Então a mãe ofereceu seu sofrimento a Deus e passou a suportá-lo com resignação e silenciosamente [...]” (GRIMM, 1961, p. 16), é possível perceber outro traço da cultura da época, comum tanto no Brasil quanto na Europa, e que vincula a ideia de não chorar a morte da criança à necessidade de resignação com sua passagem. Isso não apenas pela certeza da salvação da alma infantil, mas também como aponta Vailati (2010, p. 235-236), pelo medo de ofender a “vontade divina”, já que Deus seria o responsável por chamá-las novamente a seu lado. Ou seja, sob pena de ofender a Deus e suas decisões em relação aos destinos humanos, o que restava aos parentes era a conformação com a morte de seus seres amados. Sendo que esse se constitui também em outro provável motivo para a inexpressividade da mãe fotografada junto ao corpo do filho na figura 10.

São esses alguns elementos e significados comuns do imaginário brasileiro e europeu em relação a morte de crianças no século XIX, que foram captados de forma intrínseca com as imagens pelas objetivas das câmeras, e conservados até nossos dias de forma a fornecer testemunhos sobre a sociedade e o contexto de produção das fotografias *post-mortem*.

No entanto outro detalhe que se observa ao analisar as fotografias acima é que apesar da predominância da cor branca nas vestes mortuárias, as fotografias 2, 3, 4, 5, 9 e 14, possuem tons e detalhes diferentes das demais. Diferenças essas, melhor perceptíveis nas fotografias 2 e 14, nas quais as crianças retratadas foram amortalhadas com vestes de cores escuras, embora seja difícil precisá-las devido a monocromia do suporte fotográfico. Algumas crianças, além da mortalha, foram fotografadas também com uma espécie de véu envolvendo seus corpos, elemento visível nas fotografias 5, 6, 7, 8, criando assim uma forma distinta de representação em relação às demais, já que o uso desses véus, propositalmente ou não, parecem invocar a ideia, e se assemelham as representações das santas do catolicismo. De acordo com Reis (1997) e Vailati (2010), além do branco tradicional, outros tipos de mortalha eram utilizados na época, sobretudo aquelas que se assemelhavam a vestes dos santos, tanto no que diz respeito à morte infantil, quanto à adulta.

No caso dos adultos, esses tipos de vestes mortuárias eram utilizados com o propósito principal de garantir a salvação, o socorro, e a intercessão do santo cuja veste se escolhera por mortalha na hora do julgamento da alma. No caso das crianças, os pais assim as amortalhavam, como uma forma de colocá-las sob a proteção do santo escolhido, de forma que esse cuidasse de seus filhos no além. Como aponta Vailati (2010, p. 130), “Vestindo a criança com as roupas deste ou daquele santo, os pais imaginavam garantir que seu rebento não ficaria desamparado no outro mundo, estando guardado sob os cuidados desses santos”. No entanto, além da função de guia e protetor da alma das criancinhas no além, a escolha da

mortalha de determinados santos respondia, segundo Reis (1997), ao desejo dos pais de garantir a sobrevivência da linhagem, tanto daqueles que haviam resistido, quanto daqueles que viriam a nascer posteriormente. Esse era o caso da escolha e uso das vestes de São João Batista para os meninos, e de Nossa Senhora da Conceição para as meninas, santos considerados como patronos da fertilidade na época.

No entanto, os estudos de Vailati (2010), com base nos livros de óbito de igrejas paulistas, indicam que além dessas, o uso de mortalhas coloridas, principalmente na cor vermelha em maior grau, e em azul em menor escala, também foi prática comum nessa sociedade durante o século XIX. De acordo com o autor, o uso de cores brilhantes e chamativas em mortalhas de crianças, era mais uma forma de diferenciar a morte infantil, da adulta, na qual se utilizavam geralmente cores escuras como roxo e preto na fabricação das vestes mortuárias.

De forma geral, observa-se com o estudo dos objetos presentes em cena e suas significações, que a morte infantil invocava uma série de cuidados de forma a explicitar o status privilegiado dos pequenos mortos em relação aos demais, sua pureza e, por conseguinte a certeza de sua bem-aventurança. Traços esses pertencentes a cultura em relação à morte infantil no século estudado. De forma geral, todo o esforço empregado era para que aquela criança fosse admirada em seu último momento, para que sua imagem fosse perpetuada de uma maneira grandiosa. No entanto, como aponta Reis (1997, p. 138):

[...] a produção fúnebre interessava sobretudo aos vivos, que por meio dele expressavam suas inquietações e procuravam dissipar suas angústias. Pois embora variando em intensidade, toda morte tem algo de caótico para quem fica. Morte é desordem e, por mais esperada a até desejada que seja, representa uma ruptura com o cotidiano. [...] a ordem perdida com a morte se reconstitui por meio do espetáculo fúnebre, que preenche a falta do morto ajudando os vivos a reconstruir a vida sem ele.

Sendo assim, o retrato mortuário, pode-se dizer, torna-se também um rito mortuário na época, uma forma de elaboração do luto, e de amenização do desaparecimento do corpo biológico, já que a fotografia simbolicamente o encanaria novamente. De acordo com Borges (2008, p. 53), por esse status de rito, ainda que não houvesse um dever moral da família em encomendar um retrato mortuário, a popularização e aceitação dessa prática fez com que em certo momento, houvesse uma expectativa das pessoas em produzirem 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”. Contudo, tanto a fotografia, o uso dos adereços e os demais ritos mortuários da

época, além de se constituírem como formas de homenagear o morto, e de mostrar explicitamente o quanto era ele querido, eram também formas de ostentação da riqueza familiar, já que o ato de tirar uma fotografia pelo menos durante a primeira metade do século XIX era ainda bastante custoso. Além disso, de acordo com Borges (2008, p. 88), nesse gênero de fotografia existia geralmente o interesse de registrar a riqueza dos funerais, captando os ricos detalhes das vestes, dos adereços e adornos, além do cenário onde o morto era fotografado. Assim como parece ser o caso da fotografia 16, na qual a menina é retratada em uma cama mortuária ricamente decorada com flores. “A fotografia permitiria, assim, fixar a visão dos [...] pequenos defuntos esmeradamente preparados, obrigação a que os pais não deviam furtar-se e cujo bom cumprimento, segundo vimos, parecia ser motivo de orgulho” (VAILATI, 2006, p. 53).

De forma geral, as fotografias mortuárias serviram igualmente como instrumentos de afirmação e promoção dos laços familiares durante o século XIX, já que se tornaram a expressão do cuidado e da sensibilidade da família em relação a seus mortos e a morte. Como atesta Ruby (2001), essas fotografias eram orgulhosamente apresentadas, e recebiam os mesmos usos das demais, pois eram comumente penduradas nas paredes, em cima de cornijas em porta retratos, coladas em álbuns, enviadas a parentes e também fixadas em joias. Isso porque, de acordo com Koury (2001, p. 86), “A fotografia mortuária, assim como as demais formas de fotografia de cunho privado dos álbuns de família, tinha um lado de lembrança daquele que se foi, de evocação sentimental do morto [...]”. Eram, portanto, sem nenhuma distinção, fotografias de família.

3.5 A NOVA FORMA DE VER A MORTE E O CONSEQUENTE DECLÍNIO DAS FOTOGRAFIAS MORTUÁRIAS

Contudo, mesmo perpassada por inúmeros simbolismo em relação a morte e apesar de sua grande aceitação social, durante a primeira metade do século XX essa prática fotográfica de retratar os mortos entra em declínio. De forma geral, ainda é difícil precisar a justa causa desse decaimento, devido às inúmeras possibilidades e situações que se apresentam e que podem ter convergido de forma individual, ou até mesmo em conjunto para a decadência dessa atividade.

Uma dessas causas hipotéticas, pode ter sido a medicalização da vida e da morte iniciada no século XVIII e desenvolvida no século XIX, período em que a grande proximidade com os mortos, o enorme investimento material e espiritual dispensado em razão

dos funerais seriam, de acordo com Reis (1991), alvos de grandes e ferrenhas críticas por parte dos médicos, preocupados, como aponta Vailati (2010), não apenas com a saúde física da população, mas também com seus aspectos psíquicos e morais. Segundo Reis (1991), os médicos consideravam os defuntos como grandes problemas de saúde pública, e os costumes funerários da época como focos de doença, e expressões de uma sociedade atrasada e supersticiosa, que ia na contramão da imagem civilizada que se desejava para nação.

Desse modo, na tentativa de criar um país higienizado e desenvolvido, nos moldes das nações europeias, os médicos brasileiros do século XIX, empenharam-se em combater os focos das grandes epidemias que assolavam a sociedade, e que se originavam como se acreditavam de matérias em putrefação, especialmente de cadáveres humanos. Para isso, os doutores, autoproclamados defensores da população e detentores da chave para a modernidade, empreenderam uma reforma dos costumes no que diz respeito ao cuidado com o morto. No entanto, além das críticas feitas desde o século XVIII sobre os sepultamentos nas Igrejas, no século XIX os velórios e os cortejos, a superexposição do morto, e tudo que se relacionava as antigas formas de contato próximo com os defuntos sofreriam censuras das autoridades médicas (REIS, 1991). Assim como aponta Vailati (2010, p. 291):

Por influência da teoria dos “miasmas”, o cadáver e a proximidade que com ele tinham os vivos serão os grandes objetos de preocupação desses doutores: acreditando que àquele se devia inúmeros males à saúde, os médicos vão aos poucos impondo uma intolerância à sua presença, da qual resultaram uma prática fúnebre que isola cada vez mais o morto dos vivos [...].

Sendo assim, a morte passou a ser cada vez mais afastada do cotidiano, e a proximidade com os mortos temida, devido a seus efeitos nocivos aos vivos. Neste período, de acordo com Borges (2014), inicia-se a medicalização do social, e a medicina passa a ser a grande regulamentadora no que diz respeito a vida e a 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” (BORGES, 2014, p. 50). Era preciso, pois, civilizar os costumes, e nesse sentido, os ritos mortuários que até então eram considerados indispensáveis em relação ao bem morrer, tomaram a forma de costumes provenientes de culturas bárbaras e irracionais. Movimento esse que pode hipoteticamente ter influenciado a decadência das fotografias *post-mortem*, já que essas tinham o morto por objeto principal e também faziam parte dos ritos mortuários que caracterizaram o século XIX.

Indício dessa desclassificação sofrida pelas fotografias mortuárias, motivada pela medicalização da morte é que, segundo Koury (2001), as pessoas do século XX, já tendiam a

conceber a prática das fotografias *post-mortem* como ações irracionais, indignas de pessoa civilizadas frente ao morto, atitudes essas condizente com os discursos médicos higienistas do século XIX. Assim sendo, esse tipo de retrato adquire novos significados no século XX, pois na fotografia, como aponta Koury (2001, p. 80):

A morte é fixada como momento permanente da perda que obriga o enlutado a não esquecer. A foto mortuária relembra e evoca o momento da morte, a face da morte, como obrigando o sujeito que a ela se remete a retornar a própria dor, a remexer as feridas que ousam querer cicatrizar-se como um sacrilégio ao morto. A foto mortuária parece significar, desse modo, para os que evitam esse tipo de fotografia, um recordar-se a vida na recordação eterna do corpo amado que se foi.

É possível perceber com isso que os mesmos sentimentos que motivaram a popularização das fotografias mortuárias como formas de homenagear o morto, como forma de reter uma parte sua junto à família, e como forma de encarná-lo, foram decisivos também para a desclassificação desse tipo de retrato, pois para além do morto querido, o que se começava a visualizar nessas fotografias devido a seu caráter explícito, era a morte, morte que passou a ferir a sensibilidade familiar. Nesse período, de acordo com Koury (2001), a atitude diante da morte sofre uma mudança, e vai ser guiada a partir de então pela preferência de lembrar-se do morto querido como ele era enquanto vivo, o que preconizava, portanto, uma não fixação em sua morte, principalmente como uma forma de respeito a sua vida. Assim sendo, a fixação que decorre do ato de fotografar, passa a significar no século XX, além de uma ação mórbida, o sinônimo de uma patologia mental e desrespeito ao morto. Como sugere Audrey Linkman (2011, p. 76-77 *apud* SANTOS, 2015, p. 242):

À medida que as fotografias *post-mortem* perderam seu sentido, e as pessoas deixaram de encomendá-las, o ambiente para a prática deste retrato tornou-se cada vez mais inadequado, e até mesmo hostil. A morte, e tudo relacionado a ela, começou a parecer alheia e assustadora, à medida que os vivos distanciaram-se dos mortos e se desconectaram de qualquer envolvimento prático com os processos de morte e eliminação [do corpo, do cadáver]. O interesse pela morte passou a ser visto como mórbido. Na ausência de qualquer compreensão positiva das experiências, atitudes e valores de gerações anteriores, os retratos *post-mortem* passaram a ser considerados macabros e chocantes. Consequentemente, eles correram risco de destruição nas mãos dos descendentes daquelas gerações que, outrora, os haviam valorizado e apreciado. [...] Como resultado disso, torna-se cada vez mais difícil, a partir dos anos 1950, determinar com precisão o que aconteceu com a prática familiar da fotografia *post-mortem*. [...] Supondo que eles de fato existem, os retratos permanecem enclausurados nos arquivos familiares.

Nesse sentido, durante a pesquisa foi possível perceber devido algumas tentativas de obter entrevistas e consentimento para estudar arquivos privados, que os membros que detém a posse dessas fotografias sentem-se desconfortáveis em mostrar seus mortos não apenas pela

questão da privacidade familiar, mas em grande parte por medo da condenação e execração social. Medo de serem julgados pela família ter produzido e por manterem ainda hoje esse tipo de retrato em uma sociedade que os entende como artefatos mórbidos, frutos da suposta irracionalidade e de desejos macabros de manter o morto próximo, quando o costume atual é de afastar as representações da morte da sociedade. Hoje o que se percebe é uma tendência, assim como testemunham essas atitudes observadas, e também como afirma Koury (2001), de manter e eternizar a lembrança de como a pessoa era em vida principalmente na tentativa apagar ou diminuir o momento traumático que é a morte de um ser querido. Como sugere Koury (2001, p. 78-79):

A face da morte parece deixar de ter significação, e em seu lugar vem a busca da imagem viva do ente querido, que preencha um lugar da memória como uma lembrança íntima da convivência pessoal de cada um com aquele que se foi. Como uma lembrança sentimental, que faça referir aos tempos alegres ou menos sombrios da existência e que parece permitir refazer os laços pessoais, familiares e sociais dos que ficam não pela morte mas pela vida que o exemplo pessoal daquele que se foi remete e é apropriada pelos que ficam.

No entanto, o barateamento do processo fotográfico e o surgimento das primeiras máquinas portáteis na segunda metade do século XX, podem ser igualmente considerados como motivos para o declínio da atividade de fotografar os mortos, pois essas inovações tecnológicas permitiram uma maior possibilidade de se registrar a vida. Como escreve Koury (2001), no Brasil, até os anos cinquenta do século XX, as fotografias familiares incluindo-se aí as fotografias mortuárias, eram produzidas por fotógrafos profissionais, no entanto da década de cinquenta em diante a fotografia se popularizaria, e esses retratos começariam a serem produzidos por amadores buscando registrar os aspectos e acontecimentos cotidianos de sua vida e de sua família, o que produziu conseqüentemente, segundo o autor o declínio das fotografias *post-mortem*. Segundo Santos (2015, p. 242), “[...] passou-se a fotografar tanto os acontecimentos vinculados à vida, que não havia mais um sentido tão evidente no gesto de fazer a fotografia do morto”. Nesse mesmo sentido, como sugere Vailati (2006), uma vez que a atividade de fotografar os mortos também estava ligada ao alto custo do processo durante o século XIX, que impossibilitava que as pessoas fossem fotografadas frequentemente, é possível que o barateamento e a possibilidade de fotografar as pessoas nas mais variadas fases e ocasiões da vida tenha influenciado o declínio da prática das fotografias mortuárias.

Declínio e não extinção. Isso porque em algumas regiões do país como o nordeste ainda é possível, encontrar famílias que se utilizam desse tipo de retrato para preservar a memória de seus mortos. Ruby (2001) e Santos (2015) relatam o uso terapêutico dessas

fotografias nos Estados Unidos, como recursos de elaboração do luto para famílias de bebês natimortos. De acordo com Santos (2015), nesses casos as fotografias *post-mortem*, para além da memória, são utilizadas como formas de criar um lugar e uma presença para a criança morta que muitas vezes nem mesmo chegou a ir para a casa com os pais. “O gesto de fotografar é também um gesto de nomear, localizar, tornar real o bebê morto. Os rituais funerários, para além da ajuda do luto, são formas complementares de inscrever o ser no mundo, sua inscrição como pessoa” (SANTOS, 2015, p. 243).

Como mencionado, as formas de representar e eternizar os mortos vem constantemente mudando e transmutando ao longo do tempo. Em nossos dias as fotografias *post-mortem* parecem ter caído em desuso, e saído de uma circulação evidente, mas observamos, entretanto, de forma tímida e ainda receosa, o que parece ser o próximo passo evolutivo nas formas de perpetuar a memória dos mortos, a filmagem dos velórios. Definidos por Santos (2015), como “web velórios” eles encarnam atualmente uma das funções das fotografias mortuárias, a de comunicar e levar a experiência do último adeus para aqueles que não puderam comparecer as cerimônias mortuárias. Resquício esse de uma prática que se pensavam extinta da sociedade, mas que vem se transformando e transmutando.

De forma geral as próprias fotografias *post-mortem* subsistem a margem da sociedade e daquilo que hoje é moralmente aceito no que diz respeito aos cuidados com o morto e a atitude diante da morte. Como apontam Koury (2001) e Ruby (2001), expulsas da etiqueta mortuária, essas fotografias hoje circulam nos meios privados, quase de forma secreta, sem visibilidade devido ao medo de desaprovação social, seja por parte de pessoas ou instituições. Assim, como escreve Vailati (2006, p. 68), “[...] o desaparecimento desse tipo de retrato, revela que a antiga disposição emotiva que havia entre nossos antepassados para com essas imagens vai cedendo lugar a outras em que essas lembranças se tornam inaceitáveis [...]”. De uma prática considerada em seu nascimento como forma de homenagear e explicitar o grande afeto da família pelo defunto, esse tipo de fotografia em nossos dias, além de terem sido convertidas numa patologização psicológica, parecem figurar como grandes formas de desrespeito para com o morto e com sua condição de ausente, mas, sobretudo para com a sociedade, ameaçada pela forma direta com que a morte e a perda se exprimem por meio dessas fotografias.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entender a relação do ser humano com a morte não é uma tarefa fácil, já que essa relação é mutante conforme a cultura e a época, mas igualmente, porque a questão da mortalidade humana como assunto, e ela como fato tem o poder de nos tocar de maneiras diversas. Contudo, a humanidade mesmo confrontada diariamente pela certeza da morte continua em sua marcha. Cada ser humano carrega em si um destino inquestionável, mas ainda assim as pessoas se levantam e se deitam todos os dias, casam e geram filhos, e apesar da certeza de suas mortes o curso da vida segue seu ciclo imperturbável. No entanto para amenizar essa certeza, a humanidade criou e continua criando mecanismos de proteção psicológica e emocionais, ritos e costumes que buscam suavizar o desaparecimento, e torna-lo mais suportável para assim continuar existindo. Estudar as formas de lidar com a morte em uma determinada cultura, é pode-se dizer, compreender a forma dessa sociedade entender a vida, a questão da finitude humana e o inevitável desvanecimento individual e daqueles que se ama.

Na sociedade ocidental cristã, o que se observa de acordo com a História é um movimento de aproximação e repulsão cultural em relação a morte, movimento esse perceptível principalmente entre o século XIX e XX. Sendo que o século XIX, figura por sua vez como um catalisador e chave dessas duas atitudes em relação aos mortos e ao morrer, pois a modificação cultural ocorrida nesse século fez com que atitudes antes socialmente aceitas, como a de preservar a memória do morto por meio do culto de seus vestígios matérias ou objetos, fossem no século XX, consideradas junto com os demais ritos mortuários sinônimos de irracionalidade e de patologias psicológicas. Atitudes essas que parecem refletir em nossos dias, onde a fixação na morte e nos mortos, mesmo particularizados, parecem sofrer uma espécie de censura social, não pela falta de sentimentos em relação aos defuntos, mas em uma tentativa de não lembrar da morte, não lembrar da ausência que esses objetos evocam, e que parecem agir hoje não como lembranças e sim como representações da dor da perda.

No entanto, pelo estudo do século XIX, foi possível perceber que além de uma necessidade de rememoração, existiu a de contornar a ausência ao manter o contato com pelo menos uma parte daquele que partiu para sempre da vida. As fotografias *post-mortem*, nascem e se estabelecem exatamente de forma a responder a essas necessidades, como uma forma de criar um novo corpo para o corpo biológico em vias de desaparecer, de cria-lo especialmente no caso do suporte fotográfico a partir dos resquícios que pertenceram verdadeiramente ao corpo morto, que dele emanaram e que se solidificaram em um novo corpo material, a

fotografia, criada a partir da luz de sua existência em extinção. Esse corpo fotográfico criado para o ausente, nasce após sua morte se estabelece em um lugar de contato e corpo propriamente dito após o desaparecimento efetivo do corpo biológico, momento em que a família busca formas de passar pelo luto, e de conviver com a ausência diária do ser amado.

Nesse sentido, as fotografias *post-mortem* tornam-se um costume e um rito socialmente valorizado, sinônimo de estima pelo morto exatamente no mesmo período em que se observava uma maior aproximação entre os membros e conseqüentemente uma maior valorização dos laços familiares. Aproximação essa, motivada pela diminuição da rede de relações sociais exteriores e também pela condensação da família linear em nuclear, mudanças decisivas para o aprofundamento das relações e da afetividade pelas novas formas de convivência. Assim sendo, as fotografias mortuárias, em suas diversas manifestações, pode-se dizer, serviram simbolicamente como objetos de afirmação dessa nova afetividade, que transformou a morte de pessoas próximas em momentos extremamente dolorosos que demandavam uma série de rituais, não só em benefício do morto, mas principalmente daqueles que se veriam privados da presença da pessoa amada.

Para além da morte estampada, essas fotografias testemunham essa mudança de sensibilidade de uma época em relação aos seus mortos. Mas correspondem sobretudo ao sentimento de estima que resiste ao esquecimento, e que pretende negar a ausência e o fim do ser querido. Em relação a família, como aponta a pesquisa pode-se considerar que essas fotografias para além do que dão a ver, tornaram-se símbolos e a materialização dos sentimentos, uma forma de continuação, de expressar que as emoções em relação ao ausente não estavam desaparecendo junto com o corpo fotografado. Eram, pois, formas de eternizar para além do morto, a afetividade e a estima das quais ele era alvo.

Essa prática testemunha a urgência que a perda e a morte impõem sobre aqueles que ficam e que assistem aos seus desaparecendo sem poder deter o processo biológico de outra forma a não ser fotografando-o, e, por conseguinte congelando simbolicamente o processo de deterioração. Assim como aponta Santos (2015, p. 257):

Uma questão importante diz respeito ao que seria o assunto principal da fotografia post-mortem: ela fala dos mortos ou dos vivos? O que vemos nela, de forma mais imediata, é certamente o morto, esteja ele sozinho ou acompanhado, próximo ou distante na cena. Mas se olharmos cuidadosamente, ainda que o cadáver seja o único elemento da imagem, o que veremos será, sempre e inevitavelmente, o vivo, o gesto do vivo. Ele, estando fora ou dentro do retrato, é a força e o desejo de sua produção.

Essas são, portanto, fotografias de família, fotografias onde o que se inscreve é o querer, querer eternizar, querer próximo. De modo geral o que parece transbordar desse tipo de retrato são grandes doses de dor e amor, fotografar os mortos em sua imobilidade cadavérica não era na época motivo de repúdio ou de condenação, pois observar o desaparecimento de um ser querido, parecia ser naquele momento uma opção muito mais aterradora e inadmissível. As fotografias mortuárias eram também formas de manter a organização familiar desestruturada devido à morte e a ausência, uma forma de reafirmar a continuidade das relações familiares pela evocação da presença da pessoa retratada e pelo contato com seu corpo fotográfico. Elas eram sobretudo desesperadas tentativas de eternização, manifestações do desejo de guardar a pessoa querida e protegê-la do esquecimento.

Essas fotografias são produtos de uma sociedade em que a morte ainda podia ser encarada de frente, em que o cuidado com o morto era sinônimo do quanto ele era querido, época em que morte ainda era um fato digno de ser lembrada e visualizada, na medida em que elas também testemunhavam que a pessoa retratada um dia havia existido. Percebe-se pela análise das fotografias, principalmente as de crianças, o cuidado e também a preocupação que os pais possuíam em apresentar seus filhos de forma grandiosa em seus últimos momentos em sociedade, para a última ocasião em que o corpo biológico poderia ser admirado, mas também para o nascimento do corpo fotográfico, de forma a eterniza-lo lindamente para as gerações futuras, e explicitar que não foram poupados esforços em oferecer-lhe todo o necessário no que diz respeito às exigências materiais e também religiosas por ocasião da morte.

Apesar de terem saído de circulação, as fotografias mortuárias fazem parte da tradição e da história de inúmeras famílias, figurando como testemunhas da morte, mas também de existência de antepassados desconhecidos, e como memoriais daqueles que se foram. Em certa medida o estranhamento que se sente em relação a elas em nossos dias, pode-se considerar que advém em partes do distanciamento promovido pelo tempo, mas também pela falta de uma relação sentimental, e de convivência com os mortos retratados.

Por isso, o que o observador vê nessas fotografias em primeiro lugar não é a face querida, ou a prova de um vínculo que é resguardado da morte. Condicionado pela cultura de uma época em que a morte se tornou um assunto capaz de causar mal-estar, ele não é capaz de supor em um primeiro contato o sentimento envolvido na ação de encomendar um retrato, ou no ato de escolher a mortalha, a pose, os adereços, ou de se levar o filho morto para ser fotografado. O único que se observa é a morte, a ausência, e não a presença, a tentativa

desesperada de evitar o desvanecimento de quem se ama. Como sugere Soares (2007, p. 85-86):

Deparando-se com as imagens do passado, nas quais crianças mortas jazem impecavelmente ornamentadas por peças brancas, não se sabe bem como reagir. O primeiro impulso é o terror, o não querer olhar. Mas é preciso ter consciência de que lá, no momento da criação e posteriormente do uso destas imagens, estavam presentes o amor, o afeto e a necessidade de se preservar a memória do filho morto através de um artefato que ajudava os pais a enfrentarem o luto, e que representava não só a imagem, mas os significados mais bonitos da breve existência daquele ser amado.

Como apontou a pesquisa, hoje mesmo que essas fotografias existam, elas fazem parte e se inscrevem em uma rede de relações de parentesco muito fechada, que não permitem a presença de observadores de fora do círculo familiar. O medo da rejeição, de julgamentos precipitados, e da execração social, fez com que essas fotografias, importantíssimos relatos e testemunhas históricas da forma com que uma época tratava seus mortos fossem trancadas em álbuns secretos, como aponta André (2016), muitas vezes devido ao desconhecimento de seu valor como fonte histórica por conta de sua familiaridade.

Mesmo nos casos em que a família guarda essas fotografias como parte da tradição, elas são preservadas com certo distanciamento, já não possuem mais o poder de tocar de forma profunda os sentimentos, já que a memória daqueles que não tiveram contato com o morto fotografado, não pode reconstituir como a pessoa ali retratada era em vida, ou o quanto ela significou, ou foi importante. Nesses casos, não existe um vínculo entre observador e imagem, ou antes disso, entre observador e retratado que pode ser lembrado a fim de que a fotografia do morto ganhe significações. Esquecidas pelas gerações atuais que não mais se identificam com o costume de retratar os mortos, essas fotografias parecem perder seu sentido na medida em que com o passar do tempo o rosto fotografado perde sua identidade, e que as relações de parentesco e principalmente de afetividade se tornam pouco precisas, perdidas entre a sucessão de gerações.

REFERÊNCIAS

- ALGRANTI, L. M. Famílias e Vida Doméstica. In: NOVAIS, F. A.; SOUZA, L. M. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América portuguesa**, vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 83-154.
- ANDRÉ, R. G. As Dimensões Materiais da Fotografia: Cultura material e retratos de família. **História e Cultura Franca**, v. 5, n. 2. p. 205-227, set. 2016. Disponível em: <<https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/1549>>. Acesso em: 23 jul. 2018.
- ARIÈS, P. **História Social da Criança e da Família**. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1981.
- ARIÈS, P. **Sobre a História da Morte no Ocidente desde a Idade Média**. 2. ed. Lisboa: Teorema, 1989.
- BARTHES, R. **A Câmara Clara**. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BORGES, D. R. **Registros de Memória em Imagens: usos e funções da fotografia mortuária em contexto familiar na cidade de Bela Vista de Goiás (1920-1960)**. 2008. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008. Disponível em: <<https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tde/2766>>. Acesso em: 12 jul. 2018.
- BORGES, D. R. Retratos de família no contexto da morte: usos fotográficos em ritos fúnebres. In: ANDRÉ, R. G. (Org.). **Álbuns de Família: a História e a memória entre os fios luminosos da fotografia**. Londrina: LEDI, 2014. p. 49-66.
- BORGES, M. E. L. **História e Fotografia**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- CAMERCINI, T. F.; GURGEL, C. B. F. M.; ROSA, C. A. P. A varíola nos tempos de Dom Pedro II. **Cadernos de História da Ciência - Instituto Butantan**, São Paulo, v. 7, n. 1, p. 55-69, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://periodicos.ses.sp.bvs.br/pdf/chci/v7n1/v7n1a03.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2018.
- DIAS, L. M. **Os Guardiões da Santa: História dos retratistas lambe-lambes de Aparecida**. Guaratinguetá: Penalux, 2013. Disponível em: <<https://editorapenalux.com.br/loja/image/catalog/PDF/9788566266535.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2018.
- GINZBURG, C. Representação: A palavra a idéia, a coisa. In: _____. **Olhos de Madeira: Nove reflexões sobre a distância**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 85-103.
- GRIMM, J.; GRIMM, W. A mortalha do menino. In: _____. **Contos e Lendas dos Irmãos Grimm**, vol. 3. São Paulo: Edigraf, 1961.
- HUBERMAN, G. D. O Rosto e a Terra: Onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. **Porto Arte**, v. 9, n. 16, p. 61-82, maio. 1998. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751>>. Acesso em: 12 jul. 2018.
- JUNQUEIRA, M. P. A força transformadora das epidemias e da imigração: cidade de São Carlos-SP no final do século XIX. **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da**

Cidade, n. 2, p. 1-23, maio 2012. Disponível em:

<<https://revistas.pucs.br/cordis/article/view/9518/7067>>. Acesso em: 17 out. 2018.

KOSSOY, B. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro**: Fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, B. **Fotografia e História**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

KOURY, M. G. P. Você fotografa seus mortos? Fotografia e Morte no Brasil Urbano. In: _____ (Org.). **Imagem e Memória**: Ensaios em Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

LAUXEN, B. J. **Representações do Inatingível**: uma análise das fotografias *post-mortem*, na cidade de Ijuí, início do século XX. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/156994>>. Acesso em: 4 dez. 2018.

MAUAD, A. M. Fotografia e Família no Brasil Oitocentista. In: ANDRÉ, R. G. (Org.). **Álbuns de Família**: a História e a memória entre os fios luminosos da fotografia. Londrina: LEDI, 2014. p. 9-48.

REIS, J. J. **A morte é uma festa**: Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REIS, J. J. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. In: NOVAIS, F. A.; ALENCASTRO, L. F. (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**: vol. 2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

RUBY, J. Retratar os Mortos. In: KOURY, M. G. P. (Org.). **Imagem e Memória**: Ensaios em Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.

SANTOS, C. J. **O corpo, a morte, a imagem**: A invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem. 2015. Tese (Doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/EBAC-A47KWU>>. Acesso em: 12 abr. 2018.

SOARES, M. A. P. **Representações da Morte**: Fotografia e memória. 2007. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/2536>>. Acesso em: 24 jul. 2018.

SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TELAROLLI JUNIOR, R. Imigração e epidemias no estado de São Paulo. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 265-283, out. 1996. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v3n2/v3n2a04.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2018.

VAILATI, L. L. **A morte menina**: Infância e morte infantil no Brasil dos oitocentos (Rio de Janeiro e São Paulo). São Paulo: Alameda, 2010.

WANDERLEY, A. C. T.; ALBERTINI, V. **A cidade de Santos pelas lentes de Militão Augusto de Azevedo (1837-1907)**. Disponível em:
<<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=militao-augusto-de-azevedo>>. Acesso em: 20 out. 2018.