

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Bárbara Juliana Lauxen

REPRESENTAÇÕES DO INTANGÍVEL:
uma análise das fotografias *post-mortem*, na cidade de Ijuí, início do século XX.

Porto Alegre

2016

Bárbara Juliana Lauxen

REPRESENTAÇÕES DO INTAGÍVEL: uma análise das
fotografias *post-mortem*, na cidade de Ijuí,
no início do século XX.

Trabalho de Conclusão apresentado à
Comissão de Graduação do Curso de
História- Licenciatura da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul, como
requisito parcial e obrigatório para o
título de Licenciatura em História.

Orientador: Prof^o Dr. José Augusto
Costa Avancini

Porto Alegre
2016

Bárbara Juliana Lauxen

REPRESENTAÇÕES DO INTAGÍVEL: uma análise das
fotografias *post-mortem*, na cidade de Ijuí,
no início do século XX.

Trabalho de Conclusão apresentado à
Comissão de Graduação do Curso de
História- Licenciatura da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul, como
requisito parcial e obrigatório para o
título de Licenciatura em História.

Aprovada em 21 dez. 2016.

Prof. Dr. José Augusto Costa Avancini – Orientador

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alexander Kerber

Prof^a. Dra. Mara Cristina de Matos Rodrigues

RESUMO

Em tempos hodiernos, a morte é escamoteada, demonizada, afastada ao máximo do olhar cotidiano, ainda considerada um tabu. São inúmeras suas representações e simbolismos durante os séculos e, a partir do advento da fotografia, as imagens *post-mortem* ou *memento mori* farão parte das práticas culturais funerárias. Neste trabalho, apresentamos a fotografia *post-mortem* como elemento aglutinador de simbolismos e representações do trespasse, através da óptica da História Cultural. Pretendemos, como objetivo, compreender esta prática de fotografia como meio de representação da morte e de preservação de memória; refletir sobre os significados culturais atribuídos à morte durante o final do século XIX e início do XX, bem como sobre as concepções culturais atuais em relação ao trespasse. O acervo fotográfico em análise fazem parte do Acervo Fotográfico do Museu Antropológico Diretor Pestana, da cidade de Ijuí, região noroeste do estado do Rio Grande do Sul.

Palavras-Chave: Fotografia *post-mortem*; Morte; História Cultural; Ijuí.

ABSTRACT

In modern times, death is concealed, demonized, removed to the utmost of daily gaze, still considered a taboo. There are innumerable representations and symbolisms during the centuries and, from the advent of photography, the *post-mortem* or *memento mori* images will be part of funerary cultural practices. In this work, we present *post-mortem* photography as an agglutinating element of symbolism and representations of death, through the perspective of Cultural History. We aim, as an objective, to understand this practice of photography as a means of representing death and preserving memory; reflect on the cultural meanings attributed to death during the late nineteenth and early twentieth centuries, as well as on the current cultural conceptions regarding death. The photographic collection under analysis is part of the Photographic Collection of the Anthropological Museum Director Pestana, in the city of Ijuí, northwest region of the state of Rio Grande do Sul.

Keywords: *Post-mortem* photography; Death; Cultural History; Ijuí.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Velório 1	38
Figura 2- Enterro de uma criança da família Freitas	39
Figura 3- Velório 2	40
Figura 4- Velório 2 – verso	41
Figura 5- Velório Erna Keidann	43
Figura 6- Velório João Grimm	45
Figura 7- Enterro Alina Keidann	46
Figura 8- Enterro	48

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. BREVE PANORAMA DAS CONCEPÇÕES CULTURAIS EM RELAÇÃO À MORTE NO OCIDENTE.....	14
1.2 Morte e Memória: lembrança x esquecimento.....	19
2. SÍMBOLOS DE REPRESENTAÇÃO DA MORTE	24
2.2 Breve História da Fotografia	25
2.3 Fotografia <i>post-mortem</i>	27
2.4 Fotografia e Pesquisa Histórica	30
3. IJUÍ: HISTÓRIA E FOTOGRAFIA	35
3.1 Análise das fotografias post-mortem do MADP	37
4. BREVE REFLEXÃO SOBRE O POSICIONAMENTO DIANTE DA MORTE NA CONTEMPORANEIDADE	52
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	57
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	60

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a meus pais, Lauro Lauxen e Rosângela Rodrigues, pela vida, pela vida do meu irmão, por todo suporte, por embarcarem junto em cada processo da minha jornada. Ao meu irmão, Ígor Arthur Lauxen, profunda gratidão pela tua vida e por toda amizade e amor.

Este trabalho não seria possível sem o apoio de tantos amigos, colegas e professores queridos, mas agradeço especialmente a Lucas Porto Azevedo, à Lueci Silveira e à Mariana Bueno Maier. Juntos sempre!

Gratidão ao meu orientador, José Augusto Avancini, a quem serei sempre grata por ter aceitado prontamente minha orientação e tema escolhido.

Meu reconhecimento e profundo carinho ao Teia da Lua, local onde nutro minha espiritualidade e caminho com fé entre irmãs. Aha metaukiase!

E aos muitos “eles” e “elas” que compõe minha ancestralidade, a todos aqueles que vieram antes de mim, meu amor e gratidão. Para o futuro eu serei vocês e vocês, talvez, o futuro. Então, é por nós todos, unidos nessa linha única de vida e de amor, que realizo esta reflexão.

INTRODUÇÃO

O tema da morte gera profunda curiosidade em mim desde muito pequena. Sou uma das pessoas que teve a sorte de conviver com pelo menos uma das bisavós até os trinta anos de idade. Conheci três dos meus oito bisavôs, meus quatro avôs, além de irmãos da minha bisavó materna e, inclusive, por quatro anos convivi com uma das tias de minha bisavó. Além dessa característica familiar, cresci em um bairro, da cidade de São Leopoldo, cuja vizinhança era constituída majoritariamente por pessoas de idade, fato que me fez ouvir e falar sobre a morte desde tenra idade.

A soma de todas as experiências que observei e vivi durante a infância me levaram a refletir sobre a morte, seus símbolos, representações e ritos, bem como sobre as práticas religiosas de minha família. Periodicamente minha bisavó, minha avó, minha mãe e eu íamos até o cemitério municipal da cidade limpar os túmulos da família, levar flores ou passávamos no Santuário Padre Reus para acender velas para os nossos antepassados. No cemitério, enquanto caminhávamos até nossos pontos conhecidos, eu observava os túmulos. Buscava olhar bem as fotografias, fazia cálculos da idade da pessoa ao morrer, ficava extremamente comovida com a morte de crianças. Quando passávamos pela fotografia de alguém esteticamente bonito e jovem, tanto homem quanto mulher, as expressões “que pecado!”, “uma vida toda pela frente!”, “tão bonita (o)” chegavam aos meus ouvidos pela voz de uma das três mulheres que me acompanhavam e eu lamentava igualmente. Aprendi a lamentar por muitas situações tristes, pois em uma delas, poderia ser eu um alguém que eu amava. Seria isso empatia ou medo?

Vi meu bisavô sofrer um acidente vascular cerebral ao meu lado, em uma das comemorações de meu aniversário. A cena foi menos assustadora que a visão do carro dos meus pais na calça e a notícia de que iriam levar meu bisavô para o hospital. Lembro de chorar e quere ir junto, pois, mesmo muito pequena, uma parte de mim já havia entendido que pessoas de idade avançada que iam para o hospital nem sempre voltavam.

Pois bem, meu bisavô voltou, mas com inúmeras sequelas. Faleceu meses depois, durante a semana, em uma manhã que estava na escola. Minha mãe, ao ir me buscar, precisou iniciar a conversa comigo – e como falar da morte de alguém tão

próximo com uma criança? - e me perguntou: “Sabe que faleceu hoje?” e diante da minha negativa respondeu “O vô”. Lembro-me das lágrimas correndo em seu rosto e o quanto aquela notícia me pareceu indiferente no pátio da minha escola. Pedi para ir vê-lo e meus pais julgaram melhor não permitir, argumentando que deveria guardar a lembrança de como ele era em vida, além de que eu poderia me impressionar muito em vê-lo no caixão.

Meu primeiro contato com um corpo morto foi aos 7 ou 8 anos e neste rito de passagem fui conduzida por minha mãe. Uma vizinha, já idosa, faleceu e foi velada em casa. Nesse dia recebi o convite de minha mãe para acompanhá-la até o velório. Chegando ao local, cumpro com todos os ritos que sabia que cabiam a mim: apresentei minhas condolências aos familiares presentes, dizia “meus pêsames” sempre em sequencia das palavras de apoio e consolo de minha mãe aos familiares em luto. A casa era simples e muito pequena e na sala, na entrada da casa, estava o caixão. Minha mãe me conduziu com maestria neste primeiro contato. Não imagino qual fosse a minha cara, mas lembro de sentir uma sensação de profundo pesar vinda dos familiares. Após fazer suas orações pela morta, minha mãe me olhou e perguntou “Queres colocar a mão? Pode sentir... ela esta gelada. Todas as pessoas que morrem ficam assim”. Coloquei minhas mãos sobre as mãos do cadáver e olhava o seu rosto e seu peito, como quem esperava que a qualquer momento os olhos se abrissem ou o peito estufasse com uma boa inspirada de ar. Nada disso aconteceu. Fomos para casa e passei a me sentir mais forte, pois tinha olhado a morte no rosto e, apesar de triste, não me pareceu tão difícil.

Meu coração, naquele dia da infância, não sabia o que seria o sentimento da morte próxima sem o auxílio da inocência, que tem o poder de nos trazer respostas simples para tudo. A morte que me gerou um choque profundo foi a morte minha avó materna, uma das minhas mestres na arte da vida e nos cuidados com os mortos. Nesse dia compreendi todos os sentimentos que se pode ter quando alguém que muito amamos, e que nos é uma âncora, se vai. Me vi ali, enterrando o corpo de minha avó, minha mãe enterrando a própria mãe e, minha bisavó, a filha mais velha. E só a fé, a família e o imenso amor que sinto por minha avó que me consolaram naquela situação.

Quando foi a vez de minha bisavó partir eu estava junto com ela. E foi uma honra estar ao seu lado. Nesse período eu já sabia que meu trabalho de conclusão seria a respeito da morte e percebi que tudo o que já havia lido sobre o tema, por mais que não amenizassem a dor e a saudade geradas pela ausência, tornavam algo em mim um pouco mais forte, assim como minha prática espiritual. Aliando esses dois caminhos, percebi-me mais consciente deste processo que é o morrer, mas não o sinto com menos dor.

Não consigo lembrar quando foi que ouvi – ou li- pela primeira vez o conceito de fotografias *post-mortem*. Apenas recordo que, ao perceber que era possível historicizar este tema, não tive dúvida: seriam as fotografias *post-mortem* meu objeto de pesquisa para minha monografia. Desse modo, unifico minha curiosidade a respeito desse rito de passagem que é a morte à minha formação acadêmica, que me possibilita esclarecer minhas dúvidas e me auxilia na melhor compreensão historiográfica sobre a morte e as fotografias *post-mortem*.

Neste trabalho abordarei o tema da morte no início do século XX, analisando os aspectos culturais referentes a este fenômeno, lançando mão das fotografias *post-mortem* como elemento aglutinador de simbolismos e representações do trespassse. As fontes primárias são oriundas do Museu Antropológico Diretor Pestana, na cidade de Ijuí. Contudo, as fotografias nos falam de um processo cultural que vai muito além dos limites da própria cidade, sendo um costume presenciado em outras cidades do estado do Rio Grande do Sul, assim como do país.

Proponho para minha pesquisa os seguintes objetivos: compreender a importância da prática da fotografia *post-mortem* enquanto meio de representação da morte e de preservação da memória; refletir sobre os significados culturais atribuídos à morte durante o final do século XIX e início do XX, bem como sobre as concepções culturais atuais em relação ao trespassse. Existem poucos trabalhos que contemplem as fotografias *post-mortem* de um modo geral e, principalmente, sobre esta prática no Rio Grande do Sul, e esta pesquisa existe para contribuir neste sentido.

Pensar historicamente a morte e os costumes a ela atrelados tornou-se possível a partir da História Cultural, quando o olhar para o cotidiano permitiu a observação dos pequenos fazeres que impulsionam as atitudes da sociedade em seu macrocosmo. O historiador cultural interpreta “símbolos, conscientes ou não, que podem ser

encontrados em todos os lugares, da arte à vida cotidiana”¹, trazendo luz a determinados fenômenos sociais até então considerados de pouca ou nenhuma importância histórica.

Conforme Chartier “a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objetivo identificar o modo como diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”². Essa construção é calcada em crenças, que geram símbolos e representações de si mesmas, elaboradas pela sociedade como um todo, constituídas por sujeitos de compartilham de uma memória.

Esta memória pode ser compreendida enquanto memória cultural e memória coletiva. Esta, segundo Halbwachs, pode ser compreendida como “(...) construções coletivas de pessoas e de grupos relacionadas ao passado; lugares, datas, palavras e formas de linguagem seriam representações partilhadas por todos aqueles que têm lembranças”³. Aquela, conforme Myrian Santos significa ter a “memória individual e do grupo como um ponto fixo”⁴, pois

a partir da noção de que cultura pode transmitir aspectos mnemônicos por até milhares de anos, alguns autores passaram a fazer distinção entre a memória que é transmitida oralmente entre gerações, denominada memória comunicativa, e a memória que é transmitida ao longo de séculos através de símbolos ou pontos fixos, a memória cultural⁵.

A morte, enquanto fenômeno social, apresenta modificações no transcorrer dos séculos, pontuando as transformações culturais das sociedades. A “ história deve ser entendida como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido”⁶ e, dessa forma, não podemos olhar para os estudos a respeito da morte de forma ingênua, nem mesmo acreditar que sua contribuição para análise da cultura de uma determinada sociedade seja de menor importância, pois

a ‘História é filha do seu tempo’: se a ‘morte’ entrou em seu campo de observação e reflexão, isto não é gratuito. Se a História hoje está

¹ BURKE, Peter. O que é História Cultural? Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2015. p.10

² CHARTIER, Roger. A História Cultural. Entre práticas e representações. 2 ed. Portugal: DIFEL Ltda, 2002.p. 17

³ SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Memória Coletiva, trauma e cultura: um debate. Revista USP: São Paulo. Nº98. Junho/Julho/Agosto,2013.p. 57

⁴ SANTOS, 2013, *op. cit.*, p. 64

⁵ SANTOS, 2013, *loc. cit.*

⁶ CHARTIER, 2002, *op. cit.*, p.27

redescobindo o tema da morte é, seguramente, porque um novo comportamento e mudanças se esboçam, nas sensibilidades coletivas das sociedades industriais ou pós-industriais, dos países do Ocidente.⁷

Para realizar a discussão pretendida, o trabalho encontra-se dividido em quatro partes: inicialmente, realizo uma breve análise sobre as concepções de morte na sociedade ocidental, investigando as diferentes concepções a respeito do passamento e suas representações, além de uma discussão sobre a relação entre morte, memória e esquecimento. Posteriormente, revisito, de forma sucinta, a história da fotografia e da fotografia *post-mortem*, para então pensar a fotografia enquanto fonte histórica. Na sequência, esboço um breve panorama sobre história da cidade de Ijuí e das fotografias *post-mortem* na cidade e região, concluindo com a uma análise das fotografias *post-mortem* selecionadas. Por fim, proponho uma reflexão sobre as concepções atuais em relação ao posicionamento da sociedade ocidental diante da morte.

Por acreditar que devemos falar sobre a morte e removê-la este território perigoso do recalque e do tabu, por acreditar na capacidade humana de acessar outras formas de consciência, por compreender que existem padrões culturais que nos aprisionam e nos limitam diante dos eventos da vida e por depositar minha fé no movimento do desbravar as fronteiras do pensamento, é que escrevo este trabalho.

⁷ MARCÍLIO, Maria Lúcia. A morte de nossos ancestrais. In: MARTINS, José de Souza (Org.) A morte e os mortos na Sociedade Brasileira. São Paulo: Editora Hucitec, 1983. p. 62

1. BREVE PANORAMA DAS CONCEPÇÕES CULTURAIS EM RELAÇÃO À MORTE NO OCIDENTE

A preocupação humana em relação à morte antecede ao período da história escrita. O homem primitivo enterrava seus mortos e sinalizava estes espaços com artefatos relacionados ao morto e símbolos de sua cultura. A arqueologia nos permite o contato com estes vestígios materiais, os quais nos possibilitam acessar, mesmo que parcialmente, o sistema cultural desses sujeitos. Através desses estudos, sabemos que

(...) as primeiras preocupações com o morto nas sociedades humanas datam de, aproximadamente, quarenta mil anos. Os Neanderthal e os Homo sapiens modernos já sepultavam seus mortos através de processos e de ritos elaborados, muito antes do aparecimento das primeiras sociedades-estados.⁸

Vovelle afirma que “a morte é reflexo da visão de mundo”⁹, ou seja, as formas e signos culturais se impõem sobre o pensar e o sentir do ser humano, influenciando sua leitura de mundo e da sociedade, assim como sobre sua vida e o seu fim. A morte, enquanto evento natural e pertinente à vida, afeta social e culturalmente todas as comunidades. Cada coletividade, em dado momento histórico, nutre sentimentos, os quais geram a construção de ritos e de cerimônias que a auxiliam a retornar ao equilíbrio anterior à presença da morte. Existem transformações nessas ações, mas estas são extremamente lentas ou se situam em longos períodos de imobilidade.¹⁰ Para Catroga

de facto, não só cada cultura tem os seus próprios funerais, a sua representação do moribundo, as suas práticas de luto ou de sepultura, a sua própria valoração da existência — individual ou colectiva —, como igualmente, dentro de cada uma, será possível encontrar diversos ritmos e transformações.¹¹

Na Antiguidade Clássica, gregos e romanos apresentavam determinada familiaridade com a morte, mas temiam o retorno dos mortos para assombrar a

⁸ CATROGA, Fernando. O culto dos mortos como uma poética da ausência. ArtCultura, Uberlândia, v. 12, jan.-jun. 2010. p.165

⁹ VOVELLE *apud* MORAIS, 2008. p. 2

¹⁰ ARIÈS, Philippe. História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 24

¹¹ CATROGA, 2010, *op. cit.*, p. 165

sociedade. Em função deste temor, além das realizações de seus ritos fúnebres, seus cemitérios se localizavam fora da *urbe*, à beira das estradas.¹²

Durante a Idade Média, ao sujeito doente não era negada a informação da proximidade do findar de sua existência física, não se morria sem saber que se iria morrer. O convalescente era o ator principal da cena

se sujeitava a uma das grandes leis da espécie e não cogitava em evitá-la, nem em exaltá-la. Simplesmente a aceitava, apenas com a solenidade necessária para marcar a importância das grandes etapas que cada vida devia sempre transpor.¹³

Essa é a morte domada¹⁴ e o contrário dela era sinônimo de má morte.

A morte domada nem sempre era anunciada por outrem, podendo ser pressentida, como uma convicção íntima, mais do que algum aviso sobrenatural ou místico.¹⁵ A passagem do mundo dos vivos para o mundo dos mortos se dava de forma simples, sem inconformismos ou revoltas. Estes sujeitos compreendiam e aceitavam os sinais da vida e da morte, sabiam observá-los, bem como a si mesmos.¹⁶

Assim que reconhecia os sinais da proximidade do passamento, o moribundo, cercado por familiares, amigos e vizinhos, expressava as suas vontades em relação aos cuidados com seu corpo e seus bens aos seus familiares. Anteriormente aos testamentos, os últimos pedidos eram honrados pela palavra e não pela escrita. Após esta preparação, o sujeito esperava o momento do seu fim.

No leito de morte, segundo a crença cristã que inexoravelmente influenciará a cultura ocidental, o moribundo travava a sua última batalha antes do Juízo Final. Para Catroga essas crenças devem ser consideradas a partir da longa memória da morte na Europa cristã¹⁷. O catolicismo apresenta a morte como um dos meios de punição aos pecados do homem e este será testado até seu último suspiro. Aos pés do leito do

¹² ARIÈS, Philippe. História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 41

¹³ ARIÈS, 2012, *op. cit.*, p. 51

¹⁴ *Ibid.*, p.31

¹⁵ *Ibid.*, p. 35

¹⁶ *Ibid.*, p. 36

¹⁷ CATROGA, Fernando. O culto dos mortos como uma poética da ausência. ArtCultura, Uberlândia, v. 12, jan.-jun. 2010. p.165

convalescente, anjos e demônios lutam por sua alma. A escolha deve ser feita, a quem se deve servir, para poder deixar a alma descansar até o dia do julgamento final.

Atestado o óbito, os familiares preparavam o corpo para o último adeus. As exéquias se iniciavam com os preparos relativos à limpeza e aos cuidados estéticos do morto, sucedido pelo velório e, por fim, o sepultamento. A morte era percebida, assim como ainda o é hoje, como uma desordem social e as cerimônias *post-mortem* serviam como processos auxiliares na devolução da ordem à sociedade, contribuindo na elaboração emocional, através do luto, dos sobreviventes, além de orientar o morto no além-túmulo.¹⁸

Os tratos com a exposição do corpo se transformam de acordo com as mudanças científicas e sociais pelas quais passa a sociedade. Exemplo disso é que “até o século XII e ainda muito tempo depois (...) o morto era transportado diretamente no sarcófago de pedra onde seria enterrado com o rosto a descoberto”¹⁹. Será a partir do século XIII que o rosto será encoberto, oculto dos vivos, envolto de uma mortalha ou encerrado em um ataúde.²⁰

Já “do século XVI ao XVIII, o corpo morto e nu tornou-se ao mesmo tempo objeto de curiosidade científica e de deleite mórbido”²¹. Essa modificação se dá pela identificação, através das observações científicas, das transformações cadavéricas, as quais assolam todo corpo morto. A morte agora tem o formato de um esqueleto e conduz a dança macabra²², carrega em si a noção da perecibilidade, do fim inexorável do corpo físico²³. Não tem hora nem idade certa, mas quando ela se apresenta na vida de uma pessoa, não há escolha, “dança-se” até o último suspiro.

Procedimento final das honras fúnebres, em relação ao corpo sem vida, é o seu sepultamento. Para algumas culturas, este é o processo que confirma que a pessoa está morta, sendo também considerado um ritual purificador, que afasta da sociedade os

¹⁸ MORAIS, Isabela Andrade de Lima. Significado do corpo e do sentido do consumo fúnebre. Porto Seguro, 2008. p.1

¹⁹ ARIÈS, Philippe. História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 137

²⁰ ARIÈS, 2012, *loc.cit.*

²¹ *Ibid.*, p.143

²² HUIZINGA, Johan. Outono da Idade Média. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

²³ HUIZINGA, 2010, *op. cit.*, p. 233

miasmas da morte que pairam sobre a comunidade na presença do defunto²⁴. A presença do cadáver é libertadora e para cada prática ritualizada existem

técnicas que se revestem de um simbolismo capaz de lhes conferir sentido e de tornar mais suportável a rejeição da ruptura. Daí os gestos libertadores e paradigmáticos, seja o de fazer regressar o corpo à terra, à água ou à gruta maternas, seja o da purificação pelo fogo, ou o da comunhão canibalista com o princípio vital do defunto. E todos têm, na opinião de Robert Hertz, o mesmo objectivo: oferecer ao morto uma residência temporária, enquanto não se opera a dissolução do corpo até aos restos incorruptíveis, a fim de se suprimir a imagem da decomposição, “destruindo, dissimulando ou conservando” o cadáver.²⁵

Mais relevante do que o que aconteceria com a matéria física, o local do enterro era de fundamental importância, influenciando no direcionamento da alma do defunto. Os sepultamentos, durante os séculos XVI e XVII²⁶, serão realizados dentro das igrejas, solo sagrados para os cristãos. As famílias mais abastadas ocupariam os locais mais próximos ao altar central ou mais perto dos santos, enquanto os demais se afastariam gradativamente do altar, mas ainda estariam em solo *ad sanctu*, isto é, dentro das igrejas.

Essa realidade será modificada a partir do século XVIII, quando médicos e higienistas passaram a atribuir aos humores e odores dos corpos em decomposição a causa de mazelas do corpo físico. Segundo o discurso

os médicos insistiam na “adjetivação negativa do cheiro cadavérico”, que deveria ser considerado “insuportável, desagradável, pernicioso, insultante, repugnante, ingrato, atormentador, mau”. Por trás desta vigilância estava a convicção de que o cheiro cadavérico denunciava a impureza do ar.²⁷

Imposta a proibição dos enterros *ad sanctus*, os corpos serão inumados em cemitérios seculares. Com esta transformação, surge o hábito de individualizar o local da sepultura, a fim de se identificar “o destino exato do cadáver, a necessidade de

²⁴ MORAIS, Isabela Andrade de Lima. Significado do corpo e do sentido do consumo fúnebre. Porto Seguro, 2008. p.1

²⁵ CATROGA, Fernando. O culto dos mortos como uma poética da ausência. ArtCultura, Uberlândia, v. 12, jan.-jun. 2010. p.167

²⁶ ARIËS, Philippe. História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 46

²⁷ REIS *apud* RODRIGUES, 1998, p. 231

perpetuar a lembrança do defunto e conservar a identidade da pessoa morta”²⁸. O túmulo torna-se um símbolo do invisível e articula o mundo material com o mundo dos mortos.²⁹

A partir do século XIX os cultos a morte passam a ter caráter mais comovente, a família vivencia um momento de catarse diante da hora derradeira. Só o pensar no findar da vida humana gera transtorno, desconforto, dor, angústia. Diferentemente do que se possa imaginar, essa comoção desmedida

não é de origem cristã, mas sim de origem positivista; os católicos filiaram-se a ele em seguida, tendo assimilado com tamanha perfeição que logo acreditaram-no nascido entre eles.³⁰

A morte interdita, privada, é característica da Era Moderna, a qual vivenciamos até os tempos hodiernos, fruto das sociedades industriais. Resulta da negação da morte, uma comoção arrebatadora, extenuante, e sobre esta feição do findar da vida humana, sabemos que

A partir do século XVIII, o homem das sociedades ocidentais tende a dar a morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionante e arrebatadora. Mas ao mesmo tempo, já se ocupa menos de sua própria morte, e, assim, a morte romântica, retórica, é antes de tudo *a morte do outro* – o outro cuja saudade e lembrança inspiram, nos séculos XIX e XX, o novo culto dos túmulos e dos cemitérios.³¹

A partir de tal marco os doentes são poupados da gravidade de sua doença, são incentivados a acreditar que não correm risco de morte e lhes é ocultado o prognóstico desfavorável. Não se morre mais em casa, mas em hospitais, sozinho, longe dos olhares da sociedade, a fim de causar o menor distúrbio possível aos demais. Evitam-se, dessa forma, as emoções fortes, a sociedade torna-se intolerante com o tempo da doença e da morte do outro, pois o trespasse é angustiante, triste e feio. Sua existência deve residir apenas no seu território, o qual foi estabelecido pela sociedade, isto é, o cemitério.

²⁸ MORAIS, Isabela Andrade de Lima. Significado do corpo e do sentido do consumo fúnebre. Porto Seguro, 2008. p. 2

²⁹ CATROGA *apud* MORAIS, 2008. p. 2

³⁰ ARIÈS, Philippe. História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 85

³¹ ARIÈS, 2012, *op. cit.*, p. 66

Através deste panorama, podemos compreender que as transformações em relação às atitudes diante da morte seguem os preceitos culturais, na sociedade ocidental, calcados no cristianismo. Desde a execução dos rituais fúnebres até o destino espiritual do morto, a religiosidade apresenta-se como a chave mestra da compreensão deste sistema de símbolos e crenças sobre a morte.

1.2 MORTE E MEMÓRIA: LEMBRANÇA X ESQUECIMENTO

O fenômeno da morte, enquanto a aniquilação do corpo, da matéria visível, do palpável, é impossível de se ignorar. O homem a teme por desconhecer como será essa passagem, se sentirá dor, angústia, por não ter certeza sobre o que vem depois. Além dessas incertezas, existe o temor de ser esquecido, o que pode ser considerado como uma segunda morte ou a morte definitiva.

Nesse sentido, o ritual fúnebre também tem por função simbólica a edificação da memória do ausente.³² Em nossa individualidade, nosso corpo é nosso bem maior e, na morte, é a “herança” dos vivos³³, que deverá ser cultuada e preservada junto ao túmulo. A lembrança do ser que partiu torna-se uma obrigação aos sobreviventes, uma forma contínua de se religar aos antepassados e de ensinar as futuras gerações o rito da memória, na esperança que, no futuro, sejamos presentes mesmo ausentes. Segundo Freud “dir-se-ia que esta atitude se limita a explicitar uma das respostas do homem à consciência e recusa da sua finitude — a interiorização do desejo de se sentir imortal”.³⁴

A representação da morte e dos mortos em pinturas, túmulos, máscaras mortuárias e fotografias *post-mortem* são fórmulas que combatem o esquecimento. Se a presença física não existe mais, a representação ameniza a ausência. Sentimentos e emoções são gatilhos que disparam a saudade dos que se foram, lembramos a pessoa morta, a fim de não deixar que sua memória caia em esquecimento. Mas de que memória é esta da qual falamos? Trata-se da memória coletiva, pois

³² CATROGA, Fernando. O culto dos mortos como uma poética da ausência. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, jan.-jun. 2010. p. 172

³³ SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. *Mortes Vitorianas: corpos e luto no século XIX*. Dissertação de mestrado, Centro Universitário Senac. São Paulo, 2008. p. 107

³⁴ FREUD *apud* CATROGA, 2010. p.164

Só a coletividade pode manter viva a memória de uma pessoa falecida. Caso o ser humano não fosse um ser social, a morte representaria seu esquecimento total, o fim absoluto, pelo que a memória dos mortos só existe na memória coletiva de um determinado grupo.³⁵

Em relação a estas práticas, Myrian Santos cita Durkheim, explicitando que a história, para este, enquanto memória coletiva “teria a função de manter as sociedades em estado de recordação do passado”³⁶. Esse estado de recordação, de conexão com o passado nos vincula a determinadas crenças, sentimentos, atitudes, que geram signos e representações. Para Durkheim ficou estabelecido que essas

representações coletivas, uma vez institucionalizadas, seriam capazes de exercer influência ao longo de um período excepcional, sobrevivendo a muitas mudanças sociais e culturais. Ainda, [...] enquanto[essas] representações coletivas fossem funcionais, elas não desapareceriam[...]³⁷.

A vulnerabilidade e a perecibilidade da vida norteiam nosso incessante trabalho de rememorar nossos mortos. O amor e a saudade são sentimentos que nos impulsionam a lembrança e incluímos a esta ação o paradigma da nossa futura inexistência física. Dessa forma, os símbolos funerários que nos remetem à lembrança tem a função de ser, em última análise,

metáfora do corpo, trabalho imaginário exigido pela recusa e pela consequente objectivação dos desejos compensadores de sobrevivência nascidos do facto de a condição humana exigir ontologicamente a assunção de um “desejo de eternidade”. Perante a incompreensibilidade do morrer, a memória de cada um que se antevê; e, na recordação do finado, é ainda a sua própria morte que se pensa ou se dissimula: na sua representificação, encontra-se projectada a morte futura do próprio evocador [...].³⁸

O culto aos mortos se refere tanto à lembrança dos que já partiram, assim como um cuidado do homem vivo em relação ao seu próprio findar futuro. Para o homem, ser um cultuador de mortos torna-o produtor de cultura e memória³⁹, e todas as construções

³⁵ SOARES, Miguel Augusto Pinto. Representações da morte: fotografia e memória. Dissertação de Mestrado PUCRS. Porto Alegre, 2007. p.41

³⁶ SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Memória Coletiva, trauma e cultura: um debate. IN: Revista USP: São Paulo. Nº98. Junho/Julho/Agosto, 2013. p. 56

³⁷ SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Memória Coletiva, trauma e cultura: um debate. IN: Revista USP: São Paulo. Nº98. Junho/Julho/Agosto,2013. p 56.

³⁸ CATROGA, Fernando. O culto dos mortos como uma poética da ausência. ArtCultura, Uberlândia, v. 12, jan.-jun. 2010. p. 169-170

³⁹ CATROGA, Fernando. O culto dos mortos como uma poética da ausência. ArtCultura, Uberlândia, v. 12, jan.-jun. 2010. p. 179

em torno da morte, como monumentos cemiteriais e honras fúnebres, são resultado dessa compreensão. É a temeridade do esquecimento, o medo da extinção de toda e qualquer memória dos mortos que impulsionam essas ações. Sem o medo do esquecimento não existiria preocupação com a memória.

Toda memória é composta por símbolos, os quais evocam lembranças, sensações, lugares, cheiros, pessoas. Esse mecanismo, composto por inúmeros gatilhos, dispara suas funções a partir do contato com signos específicos, no caso da morte, tudo aquilo que faça menção ao ser ausente ou ao rito de passagem em si. Assim, sobre esse processo, temos que

Todo o jogo do simbolismo funerário parece apostado em edificar memórias e em dar uma dimensão veritativa ao ausente. Porém, aquilo que se pretende recordar emerge do imenso e escondido continente do recalcado. Isto é, se toda a memorização, enquanto construto mediado pelo presente (a existência de uma “memória pura” é uma ilusão bergsoniana), tem a sua outra face no consciente ou inconscientemente esquecido, também o cemitério, como lugar de memória, tem implícito um invisível fundo de amnésia. Em certo sentido, ele mostra (escondendo) algo que também se detecta no campo da consciência individual: a memória transporta no seu bojo o esquecimento, tal como a vida alimenta o morrer no seu próprio seio.⁴⁰

A memória, estimulada pela lembrança, inicia-se como uma memória individual, referente ao ser específico que rememora. Esse processo se dá a partir de lembranças que contém grande carga emocional, uma memória de família, e essa é “a mais difícil de esquecer, pois trabalha, quase sempre, com fatos de intensa carga emocional e singular”.⁴¹ Além disso, toda memória nos atribui um sentido de pertencimento, tanto familiar quanto social.

O século XIX foi considerado o século da História, posto que também o consideramos o “século de culto aos mortos”, do apogeu de ideologias que impulsionaram a sociedade a reinventar suas raízes históricas, tanto individualmente quanto para o Estado-Nação.⁴² Essas reinvenções introduziram novas posturas diante o culto da morte e dos mortos. Com a relocação dos locais de inumação para fora dos

⁴⁰ CATROGA, 2010, *op. cit.*, p. 169

⁴¹ SOARES, Miguel Augusto Pinto. Representações da morte: fotografia e memória. Dissertação de Mestrado PUCRS. Porto Alegre, 2007.p.46

⁴² CATROGA, Fernando. O culto dos mortos como uma poética da ausência. ArtCultura, Uberlândia, v. 12, jan.-jun. 2010. p. 193

limites da cidade, nasce uma nova afetividade e uma crescente personalização do funeral e da dramatização da perda⁴³, percebida a partir do século XVIII.

A monumentalidade funerária remonta a romantização da perda do outro, cujo túmulo será o centro do culto, “um convite a uma periódica ritualização revivificadora [...] cuja compreensão mais afetiva (a dos entes queridos) mobiliza, antes de mais nada, toda a subjectividade do sobrevivente”⁴⁴. Essa necrópole romântica é veritativa de uma cultura de sociedade-memória, onde se procura legitimar o presente através da análise do passado.⁴⁵ Os cemitérios serão considerados locais de memória, envoltos de um sentimento de continuidade residual⁴⁶, onde vamos para cultivar a lembrança de nossos familiares e amigos para não esquecê-los. Conforme Nora, “os lugares de memória nascem e vivem, do sentimento que não há memória espontânea, [...] que é preciso [...] pronunciar elogios fúnebres, [...] porque essas operações não são naturais”⁴⁷.

O culto aos mortos e a sua memória são meios de preservar a ordem na sociedade, de relembrar a história local, dos sujeitos que formam a sociedade, mas que também são integrantes de uma parte menor, de um núcleo familiar. Desse modo,

recordar os finados possibilita a instituição e o reconhecimento de identidades, bem como o delineamento de esperanças escatológicas (transcendentes e terrenas), oferecendo-se ao evocador uma história com um “passado” e um “futuro”, num encadeamento contínuo de gerações que — como num outro registo afirmam as filosofias da história da modernidade (Condorcet, Kant, Hegel, Marx, Comte) — ultrapassa o tempo da existência individual.⁴⁸

A memória individual, antes de tudo, é também uma memória familiar, de onde introjetamos determinados costumes. A partir dessa memória do eu, da forma como o sujeito vivencia, analisa e interioriza suas vivências, de forma subjetiva, é que ocorrerão as atualizações da memória coletiva. Isto significa dizer que uma está intrinsecamente

⁴³ CATROGA, 2010, *op. cit.*, p. 179

⁴⁴ ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p.66

⁴⁵ *Ibid.*, p. 187

⁴⁶ NORA, Pierre. *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*. Prof. História. Traduções. Vol. 10. São Paulo, dez. 1993. p.7

⁴⁷ NORA, 1993, *op. cit.*, p. 13

⁴⁸ CATROGA, 2010, *op. cit.*, p.193

ligada à outra.⁴⁹ Os processos da memória se constituem em uma estrada de via dupla: a memória individual e coletiva nutrem a memória cultural e vice versa.

Existem signos, rituais, símbolos materiais que, constituintes da memória cultural, são incorporados pela sociedade, mas não fazem parte da comunicação do cotidiano⁵⁰. Apreendemos essas informações através de processos mnemônicos, ou seja, por signos e representações e, através desses, nossa memória é formada. Tal memória

[...] tem como especificidade o fazer lembrar a partir de pontos fixos; representa um gatilho para as nossas memórias, promove a lembrança. A memória cultural é mais ampla que as diversas memórias construídas, como memória familiar, memória de um grupo social, memória nacional e assim por diante. Ela está presente em paisagens, objetos, livros, emblemas e monumentos. [...] está sempre presente nas diversas sociedades, ela mantém o contato entre passado e presente, entre os mortos e os vivos, ela dá significado, identidade e orientação aos indivíduos. Em suma, a memória cultural possibilita que os indivíduos se conheçam como entidade contínua através do tempo; ela é mais restrita que cultura, pois está sempre associada à lembrança do passado.⁵¹

Dessa forma, fica claro que, no culto aos mortos, prevalece o desejo da continuidade, o esforço para que o espaço vazio da ausência seja preenchido, mesmo que para isso lancemos mão da crença na existência de uma vida não física, uma vida que só é capaz de existir através da lembrança do ente ausente na memória dos que ficam. Soares diz que “a criança que nasce leva em si uma promessa de morte, é já um morto em potencial; mas a pessoa que falece pode esperar sobreviver na memória”⁵². Essa memória, por sua vez, é a memória coletiva, pois é o homem um ser social; é através do afeto, do carinho e respeito que se tem ao ser morto que se mantém a sua memória – entendendo que ele próprio também – viva.

⁴⁹ CATROGA, Fernando. O culto dos mortos como uma poética da ausência. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, jan.-jun. 2010. p. 195

⁵⁰ SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Memória Coletiva, trauma e cultura: um debate. IN: *Revista USP*: São Paulo. N°98. Junho/Julho/Agosto, 2013. p.64

⁵¹ ASSMANN *apud* SANTOS, 2013, p.64-65

⁵² SOARES, Miguel Augusto Pinto. Representações da morte: fotografia e memória. Dissertação de Mestrado PUCRS título de mestre em História. Porto Alegre, 2007. P.40

2. SÍMBOLOS DE REPRESENTAÇÃO DA MORTE

Em tempos hodiernos, a morte é escamoteada, demonizada, afastada ao máximo do olhar cotidiano, marcas de uma geração que cultua a eterna juventude e não aceita o envelhecer, o adoecer. Esta atitude de encobrir um aspecto natural da vida humana gera grande temor quando o momento derradeiro, de si mesmo ou do outro, apresenta-se a olhos vistos. A morte, assim como o sexo, é ainda um dos tabus da sociedade moderna, aguça a um mesmo tempo a curiosidade e gera repulsa. A morte do outro nos força a pensar no nosso próprio fim e na angústia de cair no esquecimento aniquilador.

Essas mudanças de concepção sobre o trespasses terão suas representações estabelecidas por símbolos e “compreender o significado histórico dessa série de signos, numerosas, variadas, densas, exige, por fim, que se interroguem as diferenciações de sua interpretação”⁵³, a fim de apreender a importância das mudanças culturais que serão geradas a partir dessas transformações.

O conhecimento dos processos cadavéricos, etapas pelas quais o corpo morto passa, traz à tona “a noção de precibilidade. É como se [...] não pudesse enxergar a morte sob outro aspecto além do da deterioração”⁵⁴. Inúmeras imagens de caveiras e corpos em putrefação representarão a imagem da morte, que deixa de ser um *evento* para ser *alguém*⁵⁵. Ilustrada em livros, esculpida em mausoléus e vivificada na mente do homem, a morte torna-se inimiga e o pior pesadelo da vida humana.

No entanto, na óptica romântica, os temas macabros ganham tons mais sutis, passando do status de degeneração ao de restauração, ou seja, a pintura da morte pode mostrar sutilezas tão marcantes quanto a decomposição da carne. Assim,

Outra inquietação humana é o questionamento sobre como o corpo ficará após o morrer. Contra a decomposição do ser, supervalorizou-se a ideia da existência da alma. Assim, os povos antigos conceberam essa imagem pós-morte, semelhante ao que o homem era enquanto vivo. É a busca de uma perspectiva mais próxima da representação total de si e de sua existência

⁵³ CHARTIER, Roger. A História Cultural. Entre práticas e representações. 2 ed. Portugal: DIFEL Ltda, 2002.p. 21

⁵⁴ HUIZINGA, Johan. Outono da Idade Média. São Paulo: Cosac Naify, 2010. p. 221

⁵⁵ SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. Mortes Vitorianas: corpos e luto no século XIX. Dissertação de mestrado, Centro Universitário Senac. São Paulo, 2008. p.108

terrena, dissolvendo, desse modo, a reflexão sobre a decomposição do corpo físico.⁵⁶

Pinturas do *memento mori* (lembrança da morte) tornam-se uma prática comum na Idade Média e Moderna, mesmo sendo existente desde os tempos greco-romanos. Artistas pincelam em suas telas a última imagem de desconhecidos, assim como de parentes seus, como lembranças *post-mortem*. Tais pinturas farão parte das imagens que comprovam a ancestralidade, a genealogia de cada família – que tivesse condições financeiras para isto. Este quadro irá se modificar a partir do advento da fotografia, a qual irá democratizar o acesso à imagem de si, dos familiares, assim como das fotografias *post-mortem*.

2.1 BREVE HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

A fotografia é fruto de um período de explosão de invenções, de explicações baseadas na razão e do acesso ao conhecimento científico, em uma sociedade laicizada, tecnológica e individualista⁵⁷. A burguesia intenta a projeção da sua imagem, e, a exemplo dos romanos, formará sua galeria de antepassados lançando mão da invenção fotográfica.

A invenção da fotografia é atribuída aos experimentos de Joseph Nicéphore Niépce, Louis Jacques Mandé Daguerre e Henri Fox Talbot. Conforme Soares⁵⁸, Niépce utilizou betume da Judéia, matéria escura e viscosa, para fixar as imagens capturadas de forma duradoura. Após a sua morte, Daguerre, seu sócio, aperfeiçoou a técnica com a utilização de iodo em placas de cobre prateado, descobrindo que vapor de mercúrio facilitava a fixação da imagem e aumentava seu contraste. Talbot, por fim, descobre o calótipo, técnica de revelação mais eficaz e de menor duração.

⁵⁶ TRINDADE, Alessandra Accorsi. Percorrendo os caminhos da morte rumo à personificação em “As intermitências da morte” e o “Triunfo da morte”. Tese de Doutorado em Língua Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana. UFRGS, 2012. p.19

⁵⁷ SOARES, Miguel Augusto Pinto. Representações da morte: fotografia e memória. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007. p.58

⁵⁸ SOARES, 2007, *op. cit.*, p. 58-59

A técnica de Daguerre, o daguerreótipo, expandiu-se pela Europa e gerou comoção em relação aos retratos, considerados uma representação fidedigna da realidade⁵⁹. Para Boris Kossoy⁶⁰, independente de qual seja o motivo da captura da imagem ter sido realizada, é inegável que ela comprova que o fato de fato existiu; contudo, isso não significa dizer que a imagem não possa ter sofrido modificações, no intuito de representar determinados símbolos e/ou características previamente elaborados. Isso significa dizer que nem toda fotografia é um testemunho de uma realidade mais abrangente. O advento da fotografia foi uma inovação que gerou mistificação e certo receio, é bem verdade que no século XIX a distinção entre técnica e magia não era tão clara quanto hoje.⁶¹

Para os pintores do período, a fotografia jamais seria considerada como arte, pois não passava de uma produção mecânica. Hoje, seu caráter - também- artístico é inegável. Assim como as pinturas, a invenção fotográfica é filha de cientistas- artistas⁶² e também foi emoldurada e ornamentava as paredes de residências como elemento decorativo. A fotografia é intimamente influenciada pelas pinturas, desde seu enquadramento até as possibilidades de iluminação, isso quando a imagem não sofria modificações posteriores à revelação, quando imprimiam técnicas de retoques em fotografias de baixo contraste, as *photo-peinture*, com tinta guache ou óleo para telas, pelos fotógrafos-artistas⁶³.

Discussões no meio acadêmico questionam se a imagem fotográfica pode ser denominada arte, contudo, para Bastitoni Filho, “o importante é que ela é sempre festejada e bajulada a ponto de ter uma enorme penetração no mercado”⁶⁴. Neste ínterim, cabe ressaltar que, para Baudelaire⁶⁵, arte e fotografia reservam características distintas. Enquanto esta é um instrumento de memória, aquela cede lugar à imaginação.

⁵⁹ SOARES, Miguel Augusto Pinto. Representações da morte: fotografia e memória. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007. p.59

⁶⁰ KOSSOY, Boris. História & Fotografia. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p.

⁶¹ MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: Fotografia e História Interfaces. Tempo, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996. p. 2

⁶² MAUAD, 1996, *op. cit.*, p. 61

⁶³ SOARES, 2007, *op. cit.* p.61

⁶⁴ BATTISTONI FILHO, Duílio. Um fotógrafo brasileiro do Segundo Reinado. Notícia Bibliográfica e Historiográfica. Ano XXX, nº 168, Campinas: 1998. Jan./Març. p. 15

⁶⁵ BAUDELAIRE *apud* MAUAD, 1996, p. 2

A partir de 1860 o suporte para a revelação das imagens será em papel e as fotografias em formato de *carte-de-visite* (cartão de visita), invenção do fotógrafo francês Disdéri, serão difundidos e largamente utilizados. Serão ofertados como lembrança, imagens com dedicatórias; no Brasil, encontraremos estes exemplares a partir de 1866. Somando-se a isso, outro hábito que se popularizou foi o álbum de fotografia, desenvolvendo a prática cultural de colecionar retratos.

2.2 FOTOGRAFIA *POST-MORTEM*

No princípio da captura de imagens, as técnicas fotográficas exigiam, assim como as pinturas, que o sujeito a ser fotografado mantivesse postura estática. Por esta razão, os testes fotográficos que utilizavam cadáveres como “modelos”⁶⁶, passaram a ser utilizados, além de abrir precedentes para esta ação enquanto prática cultural. Entre 1854 e 1860, em solo europeu, começam a aparecer imagens intituladas *memento mori* (lembrança da morte), também conhecidas como *último retrato*. Em relação a esta prática temos que

na fotografia, a presença de algo (num dado momento passado) nunca é metafórica; e no que diz respeito aos seres animados, sua vida também não, salvo fotografar cadáveres; e mais: se a fotografia torna-se então assustadora, é porque ela certifica, se é possível dizer, que o cadáver está vivo, na medida em que cadáver: é a imagem viva de uma pessoa morta⁶⁷.

Tal prática chega ao Rio Grande do Sul através dos imigrantes italianos, alemães e poloneses⁶⁸ e aqui encontra espaço devido à alta taxa de mortalidade infanto-juvenil.

⁶⁶ Soares, 2007, cita BOLLOCH, Joëlle. Photographie après décès: pratique, usages et fonctions. In: HÉRAN, Emmanuelle (Org.). *Le dernier portrait*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 2002. p. 112. A fotografia, desde seu surgimento, mantém com a ciência laços muito estreitos, e a primeira recordação de uma *fotografia post mortem* tem lugar nesse contexto. No dia 14 de outubro de 1839, isto é, alguns meses depois da apresentação à Academia de Ciências da França do procedimento desenvolvido por Daguerre e dois meses após sua divulgação, os *Relatórios da Academia de Ciências* fazem menção à leitura de uma carta assinada pelo doutor Alfred Donné: “Tenho a honra de lhes trazer novas imagens daguerreanas gravadas pelo procedimento cujos primeiros ensaios submeti à Academia.” O autor lista as obras em questão e acrescenta: “Já obtive um ótimo resultado capturando a imagem de uma pessoa morta.” Infelizmente, nenhum traço desse daguerreótipo foi encontrado.

⁶⁷ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.p. 118

⁶⁸ SOARES, Miguel Augusto Pinto. *Representações da morte: fotografia e memória*. Dissertação de Mestrado PUCRS. Porto Alegre, 2007.. p.62

Em muitos casos, essa era única lembrança que se poderia ter do pequeno ente querido que partira precocemente. Soares explica que

a fotografia de um filho morto, na mais tenra infância, significava, na maioria das vezes, o único meio de se obter um registro material da sua existência, como refere Riedl, pois nesse período providenciar uma certidão de nascimento ou uma certidão de óbito envolvia uma série de entraves burocráticos e também um alto custo, principalmente para as populações rurais.⁶⁹

Além de um gesto de afetividade da família para com o ente falecido, o velório era também um momento de reunião familiar, quando parte dos parentes distantes vinham prestar condolências aos demais familiares e se despedir do parente morto. Nesse ensejo, para lembrar o ausente e marcar o encontro de parentes que raramente se encontravam, era fotografada, junto ao morto, a família.

Os fotógrafos, por sua vez, poderiam realizar essa tipologia de fotografia em estúdio, no cemitério ou na casa da família, local onde geralmente ocorriam os velórios. A primeira foi mais difundida na Europa e nos Estados Unidos, sendo os cadáveres produzidos e arrumados como se estivessem vivos ou, no caso de bebês, como se dormissem no colo maternal. No Rio Grande do Sul, as fotografias mostram os mortos em seus caixões ou, em velório, sobre camas e mesas, todos estes enfeitados com motivos fúnebres, tais como flores, velas, crucifixos, panos de cor branca e preta. Essa prática fica bem ilustrada quando refletimos que

Nesse período, as fotografias que eram tiradas no interior das residências exigiam maiores cuidados do fotógrafo, já que o defunto devia ser levado ao espaço mais iluminado da casa, acompanhado dos objetos inerentes ao culto, e com a menor interferência possível de outros elementos que não tivessem ligação com esse acontecimento. Lençóis brancos ou espelhos eram usados para possibilitar que a luminosidade do ambiente fosse o mais igual e uniforme possível. Nos retratos mortuários gaúchos, em alguns casos, os fotógrafos escolhiam um pano preto com a intenção de provocar contraste entre o defunto e o fundo.⁷⁰

Essa tipologia imagética, geralmente, não apresenta muitas informações, característica, aliás, de muitos acervos fotográficos. Talvez isso decorra da crença, aparentemente já superada, de que as fotografias prescindem de legendas e descrições,

⁶⁹ SOARES, Miguel Augusto Pinto. Representações da morte: fotografia e memória. Dissertação de Mestrado Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2007. 79

⁷⁰ SOARES, 2007, *op. cit.*, p. 81

como se as imagens por si só se autoexplicassem e contextualizassem seu recorte temporal. Em função disso, poucas informações conseguimos apurar sobre as técnicas.

Nesse sentido, Juliana Schmitt ⁷¹ apresenta uma informação importante em seu trabalho: uma das fotografias analisadas contém anotações em seu suporte, onde a pessoa que escreveu – e não sabemos sua identidade – afirma que a imagem foi capturada após nove dias do óbito. E o que torna mais interessante este fato é a imagem em si, pois o cadáver está sentado, com os olhos abertos. Não se tem informações sobre o local de origem da imagem, mas sabemos que é algum país de língua inglesa. No Brasil, não há registros, pelo que apontam as pesquisas até hoje realizadas, de fotografias *post-mortem* nas quais os corpos tenham sido arrumados em posição com em “vida”, como presenciamos em algumas imagens norte americanas ou europeias. Tanto no Rio Grande do Sul quanto em outros estados do Brasil, o mais comum eram as fotografias em caixão ou com o corpo sobre mesas e cadeiras e, quando possível, optando por técnicas de pintura na fotografia ou pela captura da imagem através do ângulo que proporcionasse ao fotografado a aparência de estar em um sono profundo.

Para o fotógrafo, essa modalidade iconográfica exigia a sua atenção tanto quanto outra obra. O cuidado com a estética era fundamental para o bom resultado do trabalho, independente da circunstância que o levara a fotografar. Pensar a fotografia *post-mortem* como uma obra de arte, como uma imagem a ser apreciada, pode parecer uma atitude um tanto mórbida, mas essa impressão se dá quando pensamos a prática descolada de sua temporalidade.

Em nosso sistema funerário atual existem pessoas cuja função é a de higienizar, vestir e arrumar o defunto, compromisso este anteriormente executado por membros da família em luto. O embelezamento estético – da morte?- do ser jacente serve, em determinada medida, para consolar os familiares, para garantir a impressão de descanso, do sono eterno, de vida na morte. Dentro desta lógica, ao refletirmos sobre a prática dos profissionais da fotografia, pensando que eram eles que organizavam os espaços e

⁷¹ Schmitt, na página 123, explica que “Todas as informações que se têm dessa fotografia são as que contam em sua moldura. Apesar de já estar há 9 dias morta, a filha da senhora Jeanette Glockmeyer foi posicionada de maneira muito realista, com um vestuário muito elegante, postura ereta e livro nas mãos. Incrições no papel fotográfico eram bastante comuns, indicando o tempo de falecimento e contendo algum tipo de despedida ao morto”. Fonte: <http://ame2.asu.edu/projects/haunted/ISA%20index/book%20of%20the%20dead/book%20of%20the%20dead%20photos.htm>

determinavam as melhores posições para fotografar os mortos, surgem algumas indagações como: qual o tempo limite para se realizar uma fotografia *post-mortem*? Quais seriam as técnicas utilizadas para a manipulação dos cadáveres? Onde ou com quem os fotógrafos aprendiam essas técnicas de manipulação com o corpo morto? Essas questões reforçam a afirmativa de Kossoy⁷², quando diz que os fotógrafos são autores, agentes e personagens desse cenário maior que é a produção fotográfica.

Observamos o mundo com os olhos do nosso tempo e assim é para o homem de cada período histórico. A sociedade ocidental não aceita a morte, desvincula-se de toda reflexão que traga à baila o tema da finitude humana e, por isso tudo, não seria de se estranhar o espanto ou mal estar gerado ao observar uma fotografia *post-mortem*. No entanto, se imaginarmos, neste momento, a pessoa que mais amamos e seguirmos, em imaginação, na certeza de que a única lembrança que teremos dessa pessoa é sua fotografia do *memento mori*, certamente a guardaríamos com muito cuidado e, em momentos de saudade, a contemplaríamos com muito amor. Quando essas fotos eram olhadas, a lembrança evocada não era da morte, mas da vida, que revela no ser ausente uma profunda conexão com quem a observa.

2.3 FOTOGRAFIA E PESQUISA HISTÓRICA

A pesquisa histórica através da fotografia exige a compreensão de que a imagem registrada representa o recorte de um momento, um olhar, uma parcela da realidade que é capturada através do olhar do fotógrafo. Existe um contexto muito maior do que a própria imagem fotográfica em si, como a necessidade de um fotógrafo e de uma tecnologia específica.

Para o pesquisador da fotografia é imprescindível uma atitude reflexiva e questionamento constante em relação ao processo que deu origem à imagem em estudo. Podemos refletir, por exemplo, sobre qual a razão pela qual as primeiras imagens fotográficas foram conservadas; e ainda, será que hoje conservamos as fotografias por esses mesmos motivos? Outras perguntas são direcionadas à fonte, na tentativas de empreender um incursão em direção ao seu universo de formação: quem fez o registro

⁷² KOSSOY, Boris. História & Fotografia. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.p. 38

da imagem? Qual a sua intenção? Quando e onde foi realizada a fotografia? Essa postura nos leva a

uma verdadeira arqueologia do documento [...]: desde o momento de sua localização pela heurística, prosseguindo pelo resgate de sua trajetória através do estudo de procedência, até a determinação de seus elementos constitutivos e a detecção de múltiplas informações nele contidas, por meio do exame técnico-iconográfico.⁷³

Além das perguntas acima expostas, ao historiador interessa uma questão muito particular: o que levou esta fotografia a sobreviver a seu tempo/espaço e chegar ao conhecimento do pesquisador hoje? Qual a intenção que se revela na preservação desta fotografia? Será possível inferir, através desta guarda e preservação, alguma característica histórica ou cultural do contexto ao qual a fotografia pertence? Como chegar ao que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico⁷⁴?

Conforme Kossoy⁷⁵, “uma única imagem contém em si um inventário de informações acerca de um determinado momento passado; ela sintetiza no documento um fragmento do real visível, destacando-o do contínuo da vida”. Seria, então, a fotografia uma cópia fiel do mundo? Ela representa sempre uma realidade verídica?

No princípio da prática de fotografar, existia a crença de que a fotografia captava não apenas a imagem do ser fotografado, mas também sua alma. Em virtude desta crença, acreditava-se que tudo aquilo que fosse representado numa fotografia era a expressão do real, “o caráter de prova irrefutável do que realmente aconteceu, atribuído à fotografia pelo pensamento da época, transformou-a num duplo da realidade, num espelho, cuja magia estava em perenizar a imagem que refletia”.⁷⁶

A história da fotografia, assim como a história através da fotografia, traz à luz a convicção de que nem toda imagem expressa uma verdade em si, apesar de ser a expressão de uma realidade, tendo em vista que cenas podem ser formadas para uma finalidade específica, além do simples desejo de registrar um determinado momento no tempo, podem ser fictícias, construídas. Dessa forma, uma imagem fotográfica não pode, por si só, ser considerada expressão de uma verdade abrangente. Para ela existir,

⁷³ KOSSOY, Boris. *História & Fotografia*. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 21

⁷⁴ MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: Fotografia e História Interfaces*. Tempo, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996. p. 5

⁷⁵ KOSSOY, 2001, *op. cit.*, .p. 107

⁷⁶ MAUAD, 1996, *op. cit.*, . p. 2

houve uma manipulação, que podemos também entender como a intenção do autor, ao olhar a realidade como um todo. Assim, “a fotografia pode ser uma reprodução de um recorte de alguma coisa existente, mas frequentemente é mais a reprodução do que o retratado e o fotógrafo quiseram que ela fosse”⁷⁷.

Segundo Barthes⁷⁸ toda fotografia é o atestado de uma presença, atesta a existência 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”⁷⁹. Para Susan Sontag, “a fotografia fixa a imagem e o objeto, representando um peso leve, fácil de carregar, acumular e guardar. Ela [...] constitui a prova irrefutável de que certo evento aconteceu”⁸⁰. Através desse objeto-imagem⁸¹ temos acesso a microcenários do passado⁸², mas isso não significa dizer que ela apreende em si o passado.

A fotografia abarca em si um complexo informativo e pode ser considerada como um documento, conquanto ainda não tenha, conforme Kossoy⁸³, o mesmo *status* consagrado aos documentos escritos. É uma fonte passível de estudo científico, inserida no contexto da história da cultura⁸⁴. Insere-se como uma “prática social e elemento materializador da memória histórica e de identidade local”⁸⁵.

Para tanto, é preciso um olhar atento aos registros dos acervos fotográficos. As instituições que contemplam coleções de fotografias, muitas vezes não tem informações básicas sobre essas fontes. Tal fato decorre de anos de coleta de fotografias, mas sem atenção às informações referentes a estas e, ousamos dizer, de uma carência de processo de pesquisa do acervo e de catalogação desse novo suporte. Desse modo, fica estabelecido que “ a história da fotografia e o conhecimento da técnica fotográfica – como as condições em que foi produzida a fotografia e o tempo provável de sua

⁷⁷ LEITE *apud* CARDELLO, 1995, p. 244

⁷⁸ BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.p. 129

⁷⁹ BARTHES, 1984, *op. cit.*, p. 121

⁸⁰ SONTAG *apud* BATTISTONI FILHO, 1998, p. 15

⁸¹ BERENSON *apud* KOSSOY, 2001, p. 40

⁸² *Ibid.*, p. 78

⁸³ KOSSOY, Boris. História & Fotografia. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 28

⁸⁴ KOSSOY, 2001, *op. cit.*, p. 28

⁸⁵ SCHWERZ, Luciana. Ijuí: sua história e sua arquitetura pelo olhar da fotografia. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História na UNIJUI. Ijuí, 2014.p.8

produção [...] podem fornecer dados ao pesquisador. Isto evitaria equívocos de interpretação”⁸⁶.

Outra defasagem de informação com a qual se depara o pesquisador do documento fotográfico diz respeito ao fotógrafo, sendo este o filtro cultural que imprime na produção sua sensibilidade e criatividade⁸⁷. Nem todo suporte fotográfico possui o nome do fotógrafo ou de algum estúdio; e nem toda imagem que tem o nome do estúdio tem uma data. Em uma outra hipótese, se conseguimos todas as informações a respeito do fotógrafo, estúdio e data, nada sabemos sobre o ser fotografado. Nesse sentido, atentamos que

As instituições que guardam este tipo de documento devem perceber que, à medida que esta se distancia da época em que foi produzida, mais difíceis as possibilidades de suas informações visuais serem resgatadas, e portanto menos úteis serão ao conhecimento, justamente por não ter sido estudadas convenientemente desde o momento em que passaram a integrar as coleções⁸⁸.

A procedência e a trajetória da fotografia são informações de fundamental importância para a pesquisa científica com este suporte informativo, fazendo-se necessário, conforme Berenson

[...] seguir o destino [...] desde o momento de sua criação, através de todas as suas fases de glória bem como de ocultação, até o presente. O estudo de suas vicissitudes, as mudanças de atitude com ela, os altos e baixos e as razões para estas mudanças são questões que deveriam chamar atenção [...]”⁸⁹.

Ao realizarmos estas constatações, não temos por objetivo infligir às instituições uma condenação quanto a sua forma de gestão de acervo, mas de possibilitar reflexões que auxiliem na otimização de seus procedimentos de preservação de suas coleções. Cabe aqui nos questionarmos: podemos considerar um acervo conservado e preservado se não temos informações a respeito deste que possibilitem a pesquisa científica? Qual seria a relevância de um acervo sem informação? Ruby afirma que artefatos culturais

⁸⁶ CARDARELLO, Andrea. Retratos de Família. Horizontes Antropológicos. Ano 1, nº2. Porto Alegre, jul./ set., 1995. p. 245

⁸⁷ KOSSOY, Boris. História & Fotografia. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 43

⁸⁸ KOSSOY, 2001, *op. cit.*, p. 29

⁸⁹ BERENSON *apud* KOSSOY, 2001, p. 74

cuja procedência é desconhecida são mais úteis como objeto de meditação do que de análise científica⁹⁰.

A fotografia informa através de signos e seu caráter não é meramente ilustrativo e, enquanto um documento, necessita de informações escritas que a contemplem. Assim, “tais informações são indispensáveis em todos os casos, seja quando a imagem é utilizada num trabalho de pesquisa, seja para fins educativos, seja para denunciar uma situação à título de informação”⁹¹.

⁹⁰ RUBY *apud* ALBARRACÍN, 2013, p. 9

⁹¹ KEIM *apud* KOSSOY, 2001, *op. cit.*, p. 78

3. IJUÍ: HISTÓRIA E FOTOGRAFIA

No final do século XIX, o solo europeu enfrentava um período de crise devido ao avanço do capitalismo e ao crescente nível de industrialização, quadro que dificultava a concorrência dos produtores artesanais com as indústrias, bem como a vida rural. As condições de miserabilidade dos trabalhadores, principalmente os rurais, além do aumento populacional, foram fatores determinantes para as imigrações para o Brasil⁹².

Em relação à imigração, Bóris Fausto confirma que aproximadamente 3,8 milhões de imigrantes vieram para o Brasil entre os anos de 1887 e 1930, sendo que o período de maior ingresso foi entre os anos de 1887 e 1914⁹³. Durante a Primeira Guerra Mundial, o fluxo de imigrantes diminuiu, voltando a aumentar suas cifras após o término do conflito, prolongando-se até 1930.

A colônia de “Ijuhy Grande” é fundada em 19 de outubro de 1890, por Manuel da Siqueira Couto, o qual irá exercer o cargo de Diretor e Administrador da nova colônia. O então Presidente do Rio Grande do Sul, Dr. Carlos Barboza Gonçalves, eleva a colônia de Ijuí à categoria de Vila e Município, no decreto 1814 de 31 de janeiro de 1912 que diz “[...] a Colônia de Ijuí foi elevada à categoria de Vila e Município. Para o cargo de Intendente Provisório foi nomeado o Dr. Augusto Pestana, que desde 1º de janeiro de 1898 vinha exercendo o cargo de Diretor da Colônia”⁹⁴. Inicialmente, a região era habitada pela população indígena, descendentes de portugueses, espanhóis e africanos. Estes grupos dedicavam-se à produção de erva mate e atividades com a pecuária. Em 1890, por iniciativa do governo estadual, a região passa a receber imigrantes

recém-chegados da Europa: alemães, teuto-russos, poloneses, italianos, letos, austríacos, húngaros, suecos, franceses, espanhóis e, pouco depois, uma geração moça, excedente das “colônias velhas”, isto é, das áreas ocupadas inicialmente por alemães e italianos a partir de São Leopoldo e Caxias do Sul.⁹⁵

⁹² SCHWERZ, Luciana. Ijuí: sua história e sua arquitetura pelo olhar da fotografia. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História na UNIJUI. Ijuí, 2014. p. 11

⁹³ FAUSTO, Bóris. História do Brasil. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fundação de Desenvolvimento Educacional, 1994. p. 275

⁹⁴ SCHWERZ, 2014, *op. cit.*, p. 14

⁹⁵ MARQUES E GRZYBOWSKI *apud* SCHWERZ, 2014, p. 11

A prática social e cultural de fotografar os mortos foi manifestada na cidade de Ijuí, na região noroeste do estado do Rio Grande do sul. O nome da cidade, de origem indígena, apresentou diversas caligrafias, tendo por significado “rio das rãs”, “rios dos espinhos”, já que a letra “Y”, em guarani, significa rio⁹⁶. Segundo Lazzarotto,

As referidas variações generalizam o uso do nome, cuja grafia “Ijuhy”, pela origem da cognominação do rio, pelos índios das Missões, como “rio das águas divinas”, também “Rio das águas grandes”. Com as reformas ortográficas, ou tradução para a língua portuguesa do Brasil passou a usar a grafia “Ijuí”, que hoje é denominado.⁹⁷

No que tange à produção fotográfica, a Família Becker (alemã) e Eduardo Jaunsen (leto) são as referências mais antigas na cidade. Hoje seus acervos se encontram no Museu Antropológico Diretor Pestana (MADP), local de origem da iconografia a ser analisada neste trabalho. A respeito do Arquivo Fotográfico desta instituição, este é constituído por

[...] mais de 300 mil imagens, sendo que as positivas, em grande parte, estão tecnicamente organizadas e classificadas. Do arquivo fotográfico faz parte, por exemplo, as produções fotográficas de dois dos mais antigos fotógrafos do município: a Família Beck e Eduardo Jaunsem, cuja produção possibilita recuperar parcela significativa da história urbana e rural do município/região, até meados do século XX. Em nosso acervo encontra-se uma expressiva quantidade de negativos de vidro (em torno de 14 mil), considerado um dos maiores acervos do Brasil. O acervo fotográfico, preservado e atualizado através da doação da produção de fotógrafos, permite recuperar em imagens a história local, regional, nacional e, até mesmo, internacional em seus diferentes momentos.⁹⁸

A família Becker é reconhecida pela difusão da fotografia, pois seu trabalho era itinerante, levando a prática fotográfica para as mais diversas regiões do município. Realizavam retratos e acompanharam, através da lente fotográfica, o desenvolvimento da cidade. Por sua vez, Eduardo Jaunsen, cujo sonho de ser fotógrafo carregava desde as terras da Letônia, irá realizá-lo em Ijuí. Assim como os Becker, Jaunsen trabalhava com agricultura e fotografia, imprimindo em seus retratos “ a sensibilidade do olhar de

⁹⁶ SCHWERZ, Luciana. Ijuí: sua história e sua arquitetura pelo olhar da fotografia. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História na UNIJUI. Ijuí, 2014. p. 10

⁹⁷ LAZZAROTTO *apud* SCHWERZ, 2014, p. 10

⁹⁸ Cf site <https://www.unijui.edu.br/museu/pesquisa-museu-ijui#imagemesom>

um artista”⁹⁹. E é neste contexto que exemplares da fotografia *post-mortem*, na cidade de Ijuí, serão produzidos.

3.1 ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS *POST-MORTEM* DO MADP

O MADP apresenta um acervo fotográfico vasto e, no que tange a fotografia *post-mortem*, apresenta um acervo que soma doze eventos, com um total de 26 imagens. Neste trabalho, lançaremos mão de sete fotografias para análise, num total de oito imagens. As fotografias que fazem parte da coleção Eduardo Jausen possuem marca d’água do Museu com a seguinte inscrição “Coleção Eduardo Jausen - Acervo MADP”; nas demais imagens, o nome do fotógrafo é desconhecido.

No que tange aos títulos das fotografias que serão analisadas, lancei mão dos mesmos utilizados pelo MADP. No entanto, em virtude de alguns serem semelhantes, introduzi números a estes para que fosse possível a distinção entre a iconografia.

Dentre as 26 fotografias, apenas duas imagens apresentam data, sendo uma com ano preciso e outra com uma aproximação; nove imagens são de velório de crianças, sem repetição de evento, ou seja, cada fotografia corresponde a uma criança diferente; 10 imagens de velório/enterro de mulheres, contudo, correspondem a quatro eventos distintos. Entre essas imagens com mulheres, se somarmos a estas as imagens de velório de famílias, então seriam 12 imagens com mulheres. Em relação à fotografia masculina, contamos com um único exemplar, mas, se pensarmos do mesmo modo que com as fotografias com mulheres e somarmos o evento do velório familiar, contaríamos com duas fotografias masculinas. Nesses dados verificamos a alta taxa de mortalidade infantil e feminina na cidade.

Durante o séculos XVIII e XIX, a taxa de mortalidade era significativa e grande parte da população morria antes de completar 21 anos. A morte era uma constante e a sociedade estava familiarizada com os acompanhamentos fúnebres.¹⁰⁰ Soares afirma que

⁹⁹ SCHWERZ, Luciana. Ijuí: sua história e sua arquitetura pelo olhar da fotografia. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História na UNIJUI. Ijuí, 2014. p. 25

¹⁰⁰ MARCÍLIO, Maria Lúcia. A morte de nossos ancestrais. IN: A morte e os mortos na Sociedade Brasileira. São Paulo: Editora Hucitec, 1983. p. 67

Nessa época a confrontação com a morte era algo corrente, e geralmente acontecia em casa, onde se morria entre os seus. 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. Ao pesquisar os retratos mortuários no Estado do Rio Grande do Sul, constatou-se que quase dois terços do material coletado era constituído por fotografias de crianças.¹⁰¹

apontam que “antes de 1900, a mortalidade geral brasileira situava-se em níveis muito elevados, acima das 40 ou 45 mortes anuais, em cada mil habitantes”.¹⁰² A partir do final do século XIX e início do XX, devido à industrialização e à urbanização, existirá uma desigualdade marcante entre o morrer entre ricos e pobres, rurais e citadinos, em comparação ao século anterior, não mais sendo apenas a idade um marcador de alta taxa de mortalidade.

A morte feminina apresentava taxas mais elevadas em relação à masculina. Os óbitos de parturientes eram em número considerável, tanto por complicações no parto e no período que o sucede, quanto no desenvolver da própria gestação. 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 vida¹⁰³. Essa realidade assolava famílias de todas as classes sociais, muito menos as abastadas que as carentes.

Por todas as informações apresentadas, não estranhemos a forma como a mortalidade infantil era naturalizada e compreendemos que “dessa situação poderia ter derivado um comportamento de desinteresse generalizado dos adultos pela primeira infância, cuja morte seria aceita quase como fato inelutável”¹⁰⁴. Percebemos neste posicionamento um aspecto cultural que hoje nos gera espanto, uma falta de comoção mais intensa à morte infantil, “um dos traços profundos da memória coletiva”¹⁰⁵.

¹⁰¹ SOARES, Miguel Augusto Pinto. Representações da morte: fotografia e memória. Dissertação de Mestrado PUCRS. Porto Alegre, 2007. p.79

¹⁰² MARCÍLIO, Maria Lúcia. A morte de nossos ancestrais. IN: A morte e os mortos na Sociedade Brasileira. São Paulo: Editora Hucitec, 1983. p. 71

¹⁰³ MARCÍLIO, 1983, *loc. cit.*

¹⁰⁴ MARCÍLIO, 1983, *loc. cit.*

¹⁰⁵ MARCÍLIO, 1983, *loc. cit.*



Figura 1: “Velório 1”

Fotógrafo: Eduardo Jausen

Data: s/d

Nesta fotografia, verificamos que o objetivo do fotógrafo era apenas o pequeno morto e não o evento do velório em si. Não conseguimos vislumbrar nitidamente a fisionomia do bebê em virtude do excesso de luz na imagem e, por isso, podemos deduzir que a fotografia tenha sido realizada em ambiente externo. O caixão está apoiado em duas ou três cadeiras e, em uma destas, entre o encosto da cadeira e o ataúde, estão apoiadas duas pequenas bandeiras, com tecido branco. Identificamos símbolos relacionados à crença cristã e à morte, como a cruz em madeira, a coroa de flores feita de papel, algumas poucas flores e folhagens, uma vela acesa próxima à parte superior do caixão. A cor branca na roupa da criança, assim como em seu esquife atesta a pureza de sua alma e carrega a convicção de sua ascensão ao reino celestial. Este pequeno ser leva em sua cabeça uma coroa, pois a morte de um inocente significava sua transfiguração, ou seja, de um ser humano para um anjo.

Para muitas famílias a posse de uma fotografia *post-mortem* era a única fonte de comprovação da existência deste ser ausente, principalmente das crianças que faleciam sem ter contato com todos os familiares. A distância geográfica dificultava a presença de toda a família no velório e a imagem deste momento final permitia o compartilhar do momento fúnebre, mesmo muito tempo após o seu acontecimento. Além disso, essas imagens, ao compor o álbum de família, permitem a lembrança desses seres que, sem o

registro fotográfico, dependeriam apenas da memória de seus descendentes para manterem-se “vivos”.



Figura 2: “Enterro de uma criança da família Freitas”
Fotógrafo: Eduardo Jausen
Data: 1928-1930

Por outro lado, na segunda fotografia, o objetivo do fotógrafo, seja por um pedido da família ou por opção pessoal, foi registrar o evento do velório. Talvez esta tenha sido a primeira fotografia – e única – de muitas das pessoas presentes na imagem e, além disso, atesta a união familiar.

Não conseguimos ver com clareza o corpo no caixão, inclusive é difícil identificar que o caixão está aberto, sendo mais fácil verificar que o mesmo encontra-se sobre um banco de madeira. Assim como na fotografia anterior, a cor branca está presente nas vestes e no caixão, assim como a cruz e a coroa de flores.

Quando temos uma imagem mais ampla, podemos verificar detalhes gerais que um ângulo mais fechado não nos possibilita. Em contra partida, não poderemos nos ater a detalhes mais específicos em relação ao corpo morto. Dentre as crianças, identificamos três imagens com o rosto borrado. Esse detalhe nos fala um pouco sobre a

técnica fotográfica. A necessidade de ficar estático para a nitidez da imagem não era seguida a risca pelas crianças, que irriquetas acabavam por sair “da pose”. Outra possibilidade é a de análise das fisionomias dos presentes. Vemos olhares sisudos, distantes, melancólicos, desconfiados. No entanto, entre esses olhares, fica difícil, nesta imagem específica, identificar quem são os pais.

Percebemos pelo aspecto do local da imagem, das roupas utilizadas pelos fotografados, assim como pelos modestos adereços fúnebres, que se trata de uma família sem grandes posses. Apesar da procedência europeia dos fotógrafos, as famílias da região, independente da etnia, aderiram a esta prática. Nos rostos presentes identificamos o entrelaçamento, possivelmente, entre portugueses, indígenas e afrodescendentes.



Figura 3: “Velório 2”

Fotógrafo: não identificado

Data: 1954

Ao observarmos esta fotografia somos tentados a pensar que alguma doença pode ter afligido terrivelmente esta família. Nossos olhos não captam nenhuma marca

corporal que indique acidente ou dano visível no corpo. O mais estranho poderiam ser os tecidos envolvendo a cabeça, mas esta era uma prática comum para evitar que a boca do morto ficasse aberta. Conforme as regras de vestimentas, as crianças vestem branco e a mãe, preto.

O diferencial desta fotografia não está na imagem, mas na informação contida no seu verso: “O retrato que ista [ilegível] com o soldado é nosso Pai matou nossa mai e nos em 3 Passos em 1954. Viemos aqui pedir que o Padre reze por nós junto a publico Precisamos da salvação da nossa alma”.



Figura 4: “Velório 2” - verso
Fotógrafo: não identificado
Data: s/d

Não temos informação sobre quem escreveu esta informação, nem temos como ter certeza de que a data procede. Mas quem a escreveu, colocou-se no lugar de uma das crianças mortas, pedindo por missas (“reze por nós junto a publico”) em nome da salvação de suas almas. Esta imagem pode ter sido entregue em uma Igreja, para que o pedido chegasse ao padre, ou foi entregue para alguém que pudesse interceder de alguma forma por essas vítimas para que suas almas fossem salvas.

Escrever assumindo o papel do morto não era incomum. Alguns convites de participação em velórios e enterros eram escritos de forma a se acreditar que fora o

defunto que os redigiu. José Sebastião Winter cita um exemplo desta prática em anúncios fúnebres, veiculado em jornal impresso local, quando o próprio morto fala sobre seu trespasse e último adeus

Eu, SWIATOSLAW SLAVO SIRKS, encerrei em 08 de dezembro de 1980, minha única negociação infrutífera. Despeço-me de todos os amigos importantes e humildes igualmente queridos por mim. No próximo dia 15 [...] meus pais, minha esposa Rosa Lia e meus filhos Rosana e Paulo, farão celebrar em minha intenção um ato religioso, ao qual serão todos muitíssimo bem vindos.¹⁰⁶

Muito embora fosse possível essa tipologia de convite fúnebre, os anúncios cujo discurso era realizado pela família do morto é a prática que persiste até a atualidade. O núcleo familiar escolhe o modelo de convite fúnebre que será divulgado para comunidade local, assim como a fotografia que irá ser fixada na lápide.

Esta imagem, dentre as analisadas, é a única que consta o local de sua captura, isto é, na cidade de Três Passos. Este é um caso particular, para uma análise posterior, para uma investigação mais aprofundada. Por se tratar de um assassinato, possivelmente o jornal local pode ter noticiado o ocorrido, bem como podemos encontrar informações em processos crime, permitindo compreender as motivações do crime e dar nome a estas pessoas. Da mesma forma, seria interessante entender como e por que esta imagem chegou ao MADP.

¹⁰⁶ WINTER, José Sebastião. Os anúncios fúnebres (1920-1940). In: MARTINS, José de Souza (Org.) A morte e os mortos na Sociedade Brasileira. São Paulo: Editora Hucitec, 1983.P. 86



Figura 5: “Velório Erna Keidann”

Fotógrafo: não identificado

Data: s/d

Esta imagem testifica a morte materna. A jacente parece apresentar o ventre inchado, talvez gestasse uma criança. As crianças estão alheias ao acontecimento, o homem, aparentemente o marido, olha para uma direção oposta à lente. Parece-nos que observa o nada, esboça uma feição distante, preocupada, talvez surpreso por uma morte inesperada. O fotógrafo lançou mão da técnica de pintura em fotografia, pois, como podemos perceber, as flores foram coloridas nas cores rosa e amarela. As coroas de flores, se observadas com atenção, parecem ser de papel, tal qual a coroa observada na primeira figura.

Olhamos para o rosto dessas crianças e refletimos sobre as formas como esta família pode ter se reestruturado, como estas crianças sentiram a ausência da mãe, se ficaram o com o pai ou foram criadas por outra pessoa, se cresceram juntas. A ausência de um dos pais acarreta dificuldades para os filhos e para o cônjuge que fica. Utilizando esta imagem como exemplo, temos em Barthes a expressão dessa convulsão de pensamentos e sentimentos que emergem diante da fotografia, pois “se gosto de uma foto, se ela me perturba, demoro-me com ela. Que estou fazendo, durante todo o tempo

que permaneço diante dela? Olho-a, escruto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa”¹⁰⁷.

A ausência de uma pessoa adulta, ativa e integrante da comunidade onde se encontra inserida, era sentida de forma mais acentuada, uma vez que sua função na sociedade necessitava de continuidade. A morte em um grupo social de pequenas proporções é um evento que abala profundamente a estrutura dessa sociedade. Ela “mutila uma sociedade pequena e no lugar do morto deixa um vazio indistigável (...) ameaçando a coesão e a solidariedade do grupo ferido em sua integridade”¹⁰⁸. Assim,

A morte não pode ser esquecida com facilidade. Sobretudo quando se trata de uma pessoa próxima, é talvez o golpe mais violento que a existência dirige ao homem. Ela significa uma terrível ameaça ao grupo humano e exige alterações substanciais na organização da vida, sobretudo quando é inesperada. A morte de uma pessoa adulta significa normalmente dor e solidão para as pessoas que sobrevivem a ela: a verdadeira chaga que põe risco a vida social.¹⁰⁹

A finitude da vida apresenta símbolos e ritos que expressam uma mentalidade coletiva, um traço cultural. A aniquilação da vida não é compreendida apenas sob o aspecto orgânico do processo, mas envolve questões filosóficas e espirituais. Assim é que

Cada sociedade dá à morte a sua resposta e esta resposta é uma espécie de teste projetivo da estrutura social. Mas todas elas respondem ao mesmo problema: a morte do símbolo que o corpo é. A morte do corpo é a morte do símbolo da estrutura social, é a evidência da entropia, é a imposição ao homem ‘de se pensar na finitude’.¹¹⁰

O símbolo da morte é o corpo inerte. É com ele e nele que toda transformação acontece e uma infinidade de restrições que guiam as práticas culturais em relação ao trespasse, inclusive no que diz respeito à reprodução fotográfica do corpo, uma vez que

Existe uma relação peculiarmente estreita, até mesmo uma semelhança absoluta entre a imagem e a morte, como se observou repetidamente: quando ao corpo falta a vida, a alma, ele se transforma em imagem. O cadáver, o corpo morto causa tristeza, consternação, dor, pavor, por que não é uma *coisa* e sim um corpo anteriormente animado no qual a vida se esvaiu. Deste maneira, o corpo morto se aproxima estruturalmente daquilo que a imagem

¹⁰⁷ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 147

¹⁰⁸ RODRIGUES, João Carlos. *Tabu do Corpo*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006. p. 57

¹⁰⁹ RODRIGUES, 2006, *op. cit.*, p. 51 e 52

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 61

de um corpo (vivo) proporciona: a reprodução, embora em matéria pura [...], substitui, representa a pessoa viva, torna-a presente¹¹¹.



Figura 6: “Velório João Grimm”

Fotógrafo: não identificado

Data: s/d

No primeiro plano, observamos, com certa facilidade, o defunto em seu caixão. Próximos a este vemos três homens e, no canto esquerdo da imagem, quase “saindo” da fotografia, uma mulher e duas crianças. Estariam esses últimos personagens proibidos a fotografar junto ao morto por uma questão familiar que desconhecemos? Teriam estes entrado na paisagem fotográfica por mero acaso? Nesta fotografia, a imagem da casa, ao fundo, testifica a prática dos velórios em ambiente doméstico.

Por se tratar de um homem mais velho, a comoção que sentimos diante desta imagem é distinta das demais, pois, segundo o que acreditamos hoje, morrer em idade avançada é sinônimo da morte no tempo certo. No entanto, a saudade é um sentimento que independe dessas constatações, sendo a fotografia *post-mortem* um meio de relembrar, de atenuar o sentimento de perda, substitui o corpo ausente, pois

¹¹¹ MAGNI-RITH, Isabel. PRINZ, Ulrike. Presença da morte. IN: Humboldt. Ano 50, nº98. Goethe-Institut, 2008. p. 2

Ao retratar um ente querido que acaba de morrer, a imagem fotográfica faz reviver, em linguagem e estética seculares, “ algo que se assemelha ao estatuto primitivo das imagens: a magia”. Nesses casos, a fotografia funciona como um “substituto da posse de uma coisa ou pessoa querida, posse que lhe confere algumas das características dos objetos únicos. Sempre que vista, a imagem estimulará lembranças e, quem sabe, aplacará a dor da perda.¹¹²

A última despedida, no momento do sepultamento, gera grande comoção. A partir deste momento, o adeus ao corpo é definitivo. O esquife lacrado, a imagem do ser amado escondida de nossos olhos, abafada pelo peso da terra.



Figura 7: “Enterro Alina Keidann”

Fotógrafo: Eduardo Jausen

Data: s/d

Esta sem dúvida é a fotografia, entre as analisadas, que expressa maior carga emocional. Não temos informações sobre a mulher jacente nem sobre as pessoas que a velam, mas pelo que parece, a mulher e o homem, já idosos, ao lado do caixão, poderiam ser seus pais. A emoção na expressão das demais pessoas na imagem parecem endossar essa hipótese. A senhora acaricia a cabeça da mulher morta em uma atitude maternal, quem sabe o que proferiu durante este instante para o corpo inerte, se é que o fez. Vemos um homem, quem sabe marido ou irmão da morta, esconde o rosto entre as

¹¹² BORGES, Maria Eliza Linhares. História & Fotografia. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.p.63

mãos, inclinando seu corpo na direção oposta ao caixão, como se fugisse, consternado, em momento de profunda dor. Assim como na fotografia anterior, o ventre da jacente também parece estar em um tamanho que nos leve a aventar a possibilidade de uma gestação.

Nesta cena vemos crianças, não muitas, pelo menos no que nos apresenta o ângulo da fotografia. Chama atenção que uma dessas crianças, uma menina um pouco maior que as demais, também chora ao olhar a cena. Dificilmente encontraremos, hoje, uma cena similar a esta em velórios ou enterros, tendo em vista que às crianças é vetada sua participação nestes eventos. Ariès contextualiza bem este fato, explanando que hoje “quando não veem mais o avô e perguntam por que, respondem-lhes [...] que este viajou para muito longe [...], que descansa em um jardim [...]. Já não são mais as crianças que nascem de repolhos, mas os mortos que desaparecem por entre as flores”¹¹³.

Ainda, percebermos que as crianças desta figura apresentam as mais variadas idades, fato que contrasta com os velórios e enterros atuais, uma proibição imposta por um código social e cultural, que impede a presença infantil no momento da morte.

¹¹³ ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 240



Figura 8: “Enterro”
 Fotógrafo: não identificado
 Data: s/d

Esta imagem ilustra não apenas a prática da fotografia *post-mortem*, mas também nos possibilita uma informação rara: uma segunda lente registrando o trabalho do fotógrafo. Em primeiro plano, chama atenção o fotógrafo e sua aparelhagem tecnológica - grande e pesada, exigindo um tripé para apoio-, a família sendo fotografada e a paisagem cemiterial. Em uma segunda observação, mais atenta, observamos outras figuras no cenário, captamos detalhes do cemitério, bem como a paisagem fora do terreno sacro.

O ângulo da fotografia nos permite vislumbrar o entorno do primeiro fotógrafo, o que registra a cena do enterro. Percebemos, ao lado do profissional, dois meninos: um veste roupas escuras e chapéu, apoiando-se em um dos túmulos, com olhar melancólico observa o fotógrafo; o outro, em roupas com tom mais claro em relação as utilizadas pelo primeiro, com os pés descalços, sorri para a segunda câmera. Fica a questão: seriam crianças da família em luto? Poderiam ser, tendo em vista que não há nenhuma criança posicionada entre os adultos. No entanto, os pés descalços do menino não representa uma vestimenta de luto e, além disso, as roupas das crianças parecem modestas, contrastando com as vestimentas da família fotografada.

Quanto à localização do cemitério, pelo que podemos verificar através da imagem, parece situar-se em local isolado, distante das residências. Ao fundo da imagem, vemos apenas vegetação e o terreno do cemitério, delimitado por uma cerca de madeira. O formato dos túmulos varia: alguns são construídos com material – possivelmente tijolo e cimento – delimitando o entorno da carneira, enquanto outros são um acúmulo de terra sobre o caixão enterrado. Há uma preocupação em se marcar, no túmulo, informações referentes ao sujeito que ali jaz e entre as medidas

Após o sepultamento, sobre a terra recém escavada acendem-se velas e depositam-se flores. Uma pequena tabuleta de madeira com a grafia pintada com tinta óleo contendo o nome e os dados de nascimento e morte do morto é acrescida ao crucifixo. Nos casos de sepultamentos de indivíduos com maiores recursos são encomendadas lápides de mármore, de ferro ou de bronze.¹¹⁴

Vemos lápides, cruces de madeira e de material mais resistente, placas com inscrições, coroa de flores, flores e folhagens sobre os túmulos. Na fotografia, apenas um túmulo parece abandonado, localizado ao lado esquerdo do túmulo sendo fotografado, algumas mulheres estão sobre as margens deste. Próximo ao pé do fotógrafo, percebemos uma elevação de terra, mas pela falta de algum símbolo que indique a presença de um corpo, como uma cruz, flores, inscrições, podemos inferir que se trate de um túmulo vazio.

Pelas fisionomias que contemplamos, grande parte dos fotografados são adultos, vemos alguns rostos que parecem marcar a adolescência e poucas pessoas de meia idade. Não vemos crianças junto à família. A separação entre as mulheres e os homens nos salta aos olhos. Desse modo, podemos verificar a naturalidade da separação – um distanciamento entre os corpos- do feminino e do masculino.

Para Bordieu “nada pode ser fotografado fora daquilo que deve ser”¹¹⁵, isto, ao realizar uma fotografia, o profissional segue padrões aprovados socialmente que devem ser seguidos. Sobre os padrões fotográficos sabemos que

Como bien sabemos, las convenciones formales que determinaban el resultado de las fotografías eran conocidas a través de la instrucción textual y gráfica de manuales como el de Kodak (1924) que enseñaban el "arte de tomar fotografías" y difundían unas reglas formales. De ahí que los retratos

¹¹⁴ TEIXEIRA, Marco Antônio Domingues. A morte e o culto aos mortos nas tradições populares de Rondônia. Saber Científico. Porto Velho, jul./dez. 2009. p.7

¹¹⁵ BOUDIEU *apud* ALBARRACÍN, 2013, p. 331

mortuorios se ajustaban a los mismos esquemas ya socializados que determinaban la relación entre la cámara y los sujetos fotografiados (Goyeneche, 2008, p.72). Para la época, el ángulo ideal para la toma era el horizontal, logrado desde una perspectiva lineal, en busca de una imagen nítida en la que el sujeto aparecía centrado en la composición y captado de manera frontal.¹¹⁶

Por esta razão, as fotografias em análise seguem um padrão fotográfico, calcado nessas regras formais e perspectivas específicas. No acervo pesquisado, como explicitado anteriormente, as imagens guardam semelhanças entre si, desde o ângulo da fotografia até os símbolos e representações da morte, da família.

Interessante ressaltar que, apesar preocupação com a beleza da fotografia e do objeto em foco, não se buscou dar aparência de vida ao corpo morto, como nas práticas europeia e norte-americana de último retrato, até mesmo porque o esquife está presente nas imagens. Podemos pensar que fotografias diferentes não foram realizadas, possivelmente, pelo custo da mão de obra, que seria mais cara, além do tempo que o fotógrafo precisaria demandar. Tendo em vista que os fotógrafos atuavam também no setor agrícola, uma fotografia *post-mortem* em estúdio, com posicionamento corporal distinto, seria inviável.

¹¹⁶ALBARRACÍN, Ana Maria Henao. Usos y significados sociales de la fotografía post-mortem em Colombia. Universitas Humanística, nº 75. Bogotá: 2013. Enero/Junio, 2013. p. 336

4. BREVE REFLEXÃO SOBRE O POSICIONAMENTO DIANTE DA MORTE NA CONTEMPORANEIDADE

Apesar de todo esforço na tentativa de escamotear a morte, os acontecimentos diários, públicos ou pessoais, nos revelam uma verdade que não queremos aceitar: a morte física é um processo real, natural e não há forma de se escapar dessa realidade. Dessa forma, na atualidade, o olhar que se costuma lançar sobre as fotografias de mortos deixa transparecer a cultura da negação com relação à morte¹¹⁷.

A falta de compreensão e as dúvidas suscitadas por este processo levaram a humanidade a inúmeras tentativas de transcender a morte, seja através da negação desta, firmando a crença em sua imortalidade, ou através do místico, lançando mão de procedimentos mágico-religiosos, ou das explicações biológicas do fenômeno.

A morte é a “maior certeza da vida corpórea e é coroada como a rainha das inaceitabilidades humanas”¹¹⁸, e é capaz de gerar fortes cargas emocionais e medo. Para Zygmunt Bauman

O “medo original”, o medo da morte (um medo inato, endêmico), nós, seres humanos, aparentemente compartilhamos com os animais, graças ao instinto de sobrevivência programado no curso da evolução em todas as espécies (ou pelo menos naquelas que sobreviveram o bastante e, portanto, deixaram registrados traços suficientes de sua existência). Mas somente nós, seres humanos, temos consciência da inevitabilidade da morte e assim também enfrentamos a apavorante tarefa de sobreviver à aquisição desse conhecimento – a tarefa de viver com o pavor da inevitabilidade da morte e apesar dele¹¹⁹.

O culto à juventude, na sociedade contemporânea, marca a sensação de sucesso e o medo do fracasso. Talvez o dado mais significativo seja o desejo, profundamente arraigado, de imortalidade, que se manifesta em muitos rituais e crenças com o propósito de conservar ou rejuvenescer o corpo humano¹²⁰. Essa atitude afasta os idosos e moribundos da sociedade “sadia e ativa”, enclausurando-os em asilos e hospitais, como se envelhecer e adoecer significasse fracassar. E a esse sentimento que

¹¹⁷ SOARES, Miguel Augusto Pinto. Representações da morte: fotografia e memória. Dissertação de Mestrado PUCRS título de mestre em História. Porto Alegre, 2007. P.84

¹¹⁸ SILVA *apud* GROCHI, s/d, p. 2

¹¹⁹ BAUMAN, Zygmunt. Medo Líquido. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.p. 45

¹²⁰ FOCHI, Graciela Márcia; CARELLI, Mariluci Neis. Cultura da morte: um estudo do cemitério municipal de Joinville/ SC. S/d. p. 1

o adulto “experimenta, cedo ou tarde, e cada vez mais cedo, o sentimento de que fracassou, de que sua vida adulta não realizou nenhuma das promessas de sua adolescência”¹²¹, soma-se o fracasso da certeza da sua morte, que traz o ponto final de sonhos e projetos.

Existe um acordo social implícito de não afirmação da morte, mas de “administrá-la fazendo o menor ruído possível, [e isso] leva a que ela retorne como imagem fantasmagórica. Mesmo que o homem moderno tenha se desacostumado a olhar para o abismo, o abismo fita-o de volta impiedosamente”¹²². O ser humano age como se fosse viver eternamente e sem que a degradação do corpo lhe alcançasse o calcanhar.

Não são poucos os acidentes ou eventos fatais que, envolvendo figuras públicas, tornam-se alvos fáceis das mídias sedentas de sangue, incluindo em suas reportagens fotografias e vídeos onde o corpo, já sem vida, é, sem mesmo o querer, a *persona* do *grand finale*. A curiosidade ultrapassa o limite da repulsa e é impossível, quase irresistível, não vislumbrar o corpo sem vida. Esse antagonismo tem sua origem a partir da segunda metade do século XIX e Philippe Ariès nos fala sobre a morte interdita¹²³, quando esse processo passa de um evento natural para algo vergonhoso. A partir deste momento, ela deixa de ser a *morte-passagem*, com esperança na imortalidade, para ser a *morte-fim*¹²⁴, inexorável, absoluta, intolerável, que deve ser escondida, principalmente, do moribundo.

As redes sociais, como *facebook*, *instagran*, *twitter*, possibilitam a disseminação de informação sobre os mais variados temas, e se apresentam como um local de manifestação pública de ideias. Nesta cultura moderna virtual “as antigas e sábias distinções entre privado e público foram abolidas, e o prazer de se cultivar um olhar voyeurístico já não se restringe mais às pessoas famosas”¹²⁵. Nesse sentido, não é incomum que pessoas publiquem nesses canais virtuais, após a morte de um dos

¹²¹ ARIÈS, Philippe. História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p.60

¹²² MIEBGANG, Thomas. Viva la muerte! IN: Humboldt. Ano 50, nº98. Goethe-Institut, 2008. p.20

¹²³ ARIÈS, Philippe. História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p.84

¹²⁴ SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. Mortes Vitorianas: corpos e luto no século XIX. Dissertação de mestrado, Centro Universitário Senac. São Paulo, 2008. p. 114

¹²⁵ GRAF, Friedrich Wilhelm. A morte na era digital. IN: Humboldt. Ano 50, nº98. Goethe-Institut, 2008. p. 39

usuários, mensagens póstumas e homenagens para estes. Nesse processo, “a comunicação virtual da lembrança gera uma densidade emocional própria, à medida que permite tornar presente o morto em escrita, imagem, palavra e som. Os respectivos sites frequentemente convidam a uma exibição ativa do luto¹²⁶”.

O ritual de revisitar e relembrar os mortos, principalmente no período do luto¹²⁷, é descolado dos cemitérios para as redes sociais. Uma das razões reside no fato que estes lugares podem gerar desconforto psicológico ao visitante, “acarretado pelo aspecto tétrico da maioria dos cemitérios, face à ausência de padrões arquitetônicos e paisagísticos de equilíbrio, artificialismo e acesso a prática do vandalismo”¹²⁸. Em lado oposto a estes locais estão os cemitérios jardins, cuja paisagem em nada faz lembrar a arquitetura típica cemiterial. Apesar dessa diferença, estes locais não são visitados como outrora. Não se visita mais os túmulos familiares, este rito, esvaziado de sentimento e significado, permanece no cotidiano de poucos e, talvez por isso, alguns espaços cemiteriais encontrem-se altamente depredados. Assim, “a relação entre o morto e seus descendentes sobreviventes vai-se esvaecendo aos poucos”¹²⁹ e nossa geração é o exemplo disso.

O trespasse em hospitais, espaço que cumpre com o dever de auxiliar e amenizar as doenças físicas, é distante e pouco velado pelo olhar familiar, tornando a morte selvagem¹³⁰ para o ser humano e “apesar do aparato científico que a reveste, perturba mais o hospital, lugar de razão e técnica, que o quarto da casa, lugar dos hábitos da vida cotidiana”¹³¹ e espaço sagrado do passamento de outrora. No local onde habita a razão se evita a evasão de sentimentos, pois estes devem submeter-se àquela, e quanto mais perturbadora é a situação, mais recalcada é a emoção¹³². Cabe ressaltar que não negamos a relevância nem a necessidade dos estabelecimento hospitalares, apenas analisamos as transformações que decorrem desta moderna forma de se morrer.

¹²⁶ GRAF, 2008, *loc. cit.*

¹²⁷ Sobre o processo de luto ver KÜBLER-ROSS, Elizabeth. *Sobre a morte e o morrer: o que os doentes têm para ensinar a médicos, enfermeiras, religiosos e aos seus próprios parentes*. 7 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

¹²⁸ SILVA *apud* GROCHI, s/d, p. 2

¹²⁹ BORGES *apud* GROCHI, s/d, p. 9

¹³⁰ ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 269

¹³¹ ARIÈS, 2012, *loc. cit.*

¹³² ARIÈS, 2012, *loc. cit.*

A cremação é hoje a opção visada por aqueles cujo discurso é o de não dar trabalho aos familiares. Na Suíça e Alemanha tem-se propagado enterros anônimos em florestas e no mar, além do *amuleto de cinzas*, serviço prestado pelas funerárias e que lembra o culto cristão das relíquias¹³³. Sobre os enterros anônimos

[...] vem crescendo o número de pessoas que preferem um sepultamento anônimo, por não terem mais familiares ou por quererem livrar seus parentes e descendentes da obrigação de ter que ir regularmente ao cemitério. O desejo expresso e selado juridicamente de ter sua urna lançada ao mar ou as cinzas espalhadas no amado oceano possivelmente se deve ao anseio romântico de reintegração do indivíduo ao todo da natureza, à “totalidade da criação”. Não querer atribuir importância a si mesmo para além da morte é, em outros casos, o motivo de ser enterrado anonimamente [...].¹³⁴

No caminho contrário a negação do trespasse, a presença da morte é verificada em algumas exposições científicas e artísticas. Segundo Elias, “representar o irrepresentável talvez incite a aprender a viver, aprendendo a morrer”¹³⁵. Em 1982, o fotógrafo americano Joel-Peter Witkin provocou escândalos e vetos à sua exposição, na qual utilizou parte de cadáveres¹³⁶. Na fotografia “Le Baiser”, vê-se um crânio serrado e suas duas partes unem-se em um beijo. Teresa Margolles, artista mexicana, realizou, em 1999, a obra “Entierro”, na qual um bloco de cimento abriga um feto¹³⁷. Esta obra tem origem no desejo de uma amiga da artista em dar um espaço para essa vida interrompida. Já a exposição “Human Bodies: Maravilhas do Corpo Humano”, de origem chinesa e que circula o mundo desde 2005, apresenta cadáveres cujos corpos estão em posições de movimento e, através destes, temos uma visão interna do nosso corpo.

Em relação à produção televisiva, a série norte americana “Six Feet Under”, transmitida entre 2001 e 2005, trata da história da família Fisher, dona de uma

¹³³ MACHO, Thomas. Os mortos desaparecem, os mortos permanecem. IN: Humboldt. Ano 50, nº98. Goethe-Institut, 2008. p.8

¹³⁴ GRAF, Friedrich Wilhelm. A morte na era digital. IN: Humboldt. Ano 50, nº98. Goethe-Institut, 2008. p. 40

¹³⁵ ELIAS, Norbert. A solidão dos moribundos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001. P. 17

¹³⁶ MACHO, 2008, *op. cit.*, p. 6

¹³⁷ MACHO, 2008, *loc. cit.*

funerária¹³⁸; no Brasil, a série “Pé na cova”, retrata, com humor, a vida de uma família também proprietária de uma funerária.

O site “The Tanathos Archive”¹³⁹ divulga fotografias de luto e *post-mortem*. Apenas parte do seu conteúdo é pública, pois trata-se de um site que exige cadastro e pagamento de mensalidade. Quanto ao site “Pinterest”¹⁴⁰, temos acesso ilimitado às fotografias, mediante cadastro gratuito. Contudo, este é um site de fotografia em geral, onde também encontramos imagens relacionadas à morte e suas representações.

Mesmo sendo um fenômeno natural, a morte não é sentida desta forma. Perdeu-se completamente a familiaridade com esse rito. A negação, o escamoteamento, o tabu são as formas selecionadas e introjetadas culturalmente para se lidar com a situação. Mas qual seria a causa desta mudança? Após séculos de uma morte participativa, se assim o podemos dizer, deslocamo-nos para esta transformação coletiva e

uma causalidade imediata aparece prontamente: a necessidade da felicidade, o dever moral e a obrigação social de contribuir para a felicidade coletiva, evitando toda causa de tristeza ou de aborrecimento, mantendo um ar de estar sempre feliz, mesmo se estamos no fundo da depressão. Demonstrando algum sinal de tristeza, peca-se contra a felicidade, que é posta em questão, e a sociedade arrisca-se, então, a perder sua razão de ser.¹⁴¹

Apesar de todas as tentativas de se evitar contato com a morte, ela salta aos nossos olhos nas manchetes de jornais, na tela da televisão, nas páginas da internet. Recalcá-la não ameniza nossas dúvidas e temores, pelo contrário, negamos aos que estão partindo um acalento em momento de incerteza e angústia. Não há meios de fugirmos desta realidade e “também não há necessidade de sentir vergonha de seus sentimentos, suspeitas e premonições, ou de sua luta para afastá-los da sua mente e fazê-los apodrecer nos porões mais sombrios de seu subconsciente”¹⁴².

¹³⁸ MACHO, Thomas. Os mortos desaparecem, os mortos permanecem. IN: Humboldt. Ano 50, nº98. Goethe-Institut, 2008. p. 6

¹³⁹ Cf site <http://www.thanatos.net/>

¹⁴⁰ Cf site <https://br.pinterest.com/explore/fotografia-p%C3%B3s-morte/>

¹⁴¹ ARIÈS, Philippe. História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 89

¹⁴² BAUMAN, Zygmunt. Medo Líquido. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p.38

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Relembrar os mortos é contar a nossa própria história. A comoção que sentimos diante da morte do outro reflete nossa angústia ao imaginarmos nossa própria morte. Choramos pela partida do outro, pelo seu sofrimento e pelo nosso próprio medo. Buscamos nas religiões e nos simbolismos uma âncora para firmarmos nossa necessidade de continuação, buscamos uma razão, um sentido para a nossa existência. A lembrança dos que se foram e a fé em uma vida além-túmulo são alguns dos suportes que mantêm as sociedades em ordem após a experiência com este rito de passagem.

A história nos mostra que a compreensão sobre a morte não é estagnada, vem sofrendo modificações ao longo dos tempos e “em um mundo sujeito à mudanças, a atitude tradicional diante da morte aparece como uma massa de inércia e continuidade”¹⁴³. Isso quer dizer que a forma como hoje encaramos o trespasse é fruto de nossa cultura e ela não permanecerá estática. Nossos ritos fúnebres atuais não estão distantes dos presenciados nos séculos XVIII e XIX. As incógnitas sobre a morte ainda são as mesmas, apesar alcançarmos de algumas explicações, mas nenhuma inquestionável.

A contribuição da História Cultural para o estudo da morte auxilia o ser humano a compreender seus ritos, suas crenças, possibilitando a reflexão sobre estas, assim como o vislumbrar de uma realidade diferente. A ausência de um ser que amamos sempre será sentida e sofrida, entretanto, podemos modificar nosso olhar para este processo.

As fotografias *post-mortem* guardam importantes chaves de reflexão sobre a morte, suas representações e simbolismos. Através destas alcançamos signos possíveis de ser analisados por estarem visíveis em uma imagem. No rosto antigo, ali fixado, visualizamos outro ser humano: enquanto ser humano, no que ele difere de nós? É somente o contexto histórico que nos distancia? Nossas necessidades humanas não seriam semelhantes?

¹⁴³ ARIÈS, Philippe. História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p.40

Esses retratos mortuários carregam em si uma dupla simbologia do passado: a fotografia em si, antiga e em preto e branco, e a morte. Observar essas fotografias nos remete a um sentimento de distância, referente ao próprio tempo cronológico assim como ao sujeito fotografado. Esse afastamento, necessário à análise histórica, diminui na medida em que percebemos a realidade por detrás da imagem, ou seja, o término de uma vida e a carga emocional gerada por este fim. A partir dessa compreensão, conseguimos perceber o quão perto ou distante nos encontramos desses sujeitos históricos.

Desse modo, a pesquisa histórica dessas imagens traz “de volta a vida” cada um dos seres fotografados, uma vez que suas memórias já não são resgatadas em álbuns familiares. A História possibilita que o silêncio se expresse, através da compreensão da prática cultural vigente, e assim se concretiza o objetivo de se manter o ente querido vivo, de alguma forma, na lembrança de alguém.

O paradoxo que se estabelece entre querer lembrar o ser ausente e a ausência em virtude da morte duela dentro de cada sujeito. Queremos lembrar aqueles que amamos, mas não desejamos falar sobre a sua partida, relegando a essa o espaço mais distante e escuro de nossa memória, na esperança de que, um dia, possamos não mais lembrá-la.

Se escamotear a morte ou torná-la inominável, indizível, um tabu fosse a solução para o seu enfrentamento, nossa sociedade contemporânea já teria demonstrado isso. No entanto, é o contrário que ocorre e recalcar esse assunto não o torna menos doloroso. Estudos, filosóficos e psicológicos, afirmam que “é preciso que a morte volte a ser pensada durante a própria vida, na educação, na arte, na saúde, não apenas quando esta estiver diante de nós”¹⁴⁴.

Darmo-nos uma chance de analisar – e repensar a morte e o processo de morrer - é imprescindível para enfrentarmos nossa própria vida. A não aceitação da morte gera outras tantas negações em nossa trajetória que a torna mais árdua do que se faz necessário. Quando negamos a morte, negamos o envelhecimento, as transformações naturais do nosso corpo e podemos, em atitude reflexa a este comportamento, não

¹⁴⁴ SOARES, Miguel Augusto Pinto. Representações da morte: fotografia e memória. Dissertação de Mestrado PUCRS título de mestre em História. Porto Alegre, 2007. P.84

aceitar as mudanças que ocorrem em nossa vida, prendendo-nos demais ao passado ou ao futuro.

Modificar essa mentalidade, a cultura de esconder a morte entre véus de invisibilidade, também significa a autopreservação da nossa memória. Nossa passagem na vida é efêmera e muito breve comparada à história da humanidade. A nossa sobrevivência neste mundo ocorrerá através da memória daqueles que aqui permanecem, os quais, por afeto e amor a nós, cultivarão nossas lembranças e as disseminarão entre as novas gerações. Os antigos ditos populares já diziam que nada se leva desta vida, a não ser o que vivemos. Há famílias que costumam colocar fotografias suas junto ao esquife, para que o ente falecido não parta só, assim como numa expressão de esperança de que o ser que partiu não as esqueça no além-túmulo. Processo semelhante ocorre com os que aqui permanecem, que reavivam lembranças e sentimentos ao olhar fotografias dos que partiram. Aqueles guardam em si traços de quem se foi e que transmitirão a outros, seja através de carga genética ou de sentimentos vividos e compartilhados.

O receio ou horror que sentimos em ver carros fúnebres, fotografias *post-mortem*, cemitérios ou qualquer outro tipo de símbolo ou representação que nos remeta à morte é fruto de uma construção histórico-cultural e, por assim ser, pode ser reconstruída. A morte é um processo que mais cedo ou mais tarde, de um jeito próximo ou distante, será vivenciado por todo ser humano. Podemos culturalmente desenvolver outros meios de lidar com este processo, lembrando que “o morrer, sendo intrínseco à vida, surge como o problema radical que, em vez de ser recalcado, nos pode ensinar a compreender e a saber vivê-la”¹⁴⁵.

¹⁴⁵ CATROGA, Fernando. O culto dos mortos como uma poética da ausência. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, jan.-jun. 2010. P.164

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBARRACÍN, Ana Maria Henao. **Usos y significados sociales da la fotografia post-mortem em Colombia**. Universitas Humanística, n° 75. Bogotá: 2013. Enero/Junio. p.329-355

ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATTISTONI FILHO, Duílio. **Um fotógrafo brasileiro do Segundo Reinado**. Notícia Bibliográfica e Historiográfica. Ano XXX, n° 168. Campinas: 1998. Jan./Març. p. 15-17

BAUMAN, Zygmunt. **Medo Líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008. p. 35-76

BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2015.

CARDARELLO, Andrea. **Retratos de Família**. Horizontes Antropológicos. Ano 1, n°2. Porto Alegre, jul./ set., 1995. p. 243-247

CATROGA, Fernando. **O culto dos mortos como uma poética da ausência**. ArtCultura, Uberlândia, v. 12, jan.-jun. 2010. P.163-195 Disponível em http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF20/f_catroga_20.pdf

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**. Entre práticas e representações. 2 ed. Portugal: DIFEL Ltda, 2002.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FAUSTO, Bóris. **História do Brasil**. Editora da Universidade de São Paulo: Fundação de Desenvolvimento Educacional, 1994. p.275-294

FOCHI, Graciela Márcia; CARELLI, Mariluci Neis. **Cultura da morte: um estudo do cemitério municipal de Joinville/ SC**. S/d. Disponível em <http://docplayer.com.br/7237324-Cultura-da-morte-um-estudo-do-cemiterio-municipal-de-joinville-sc.html>

GRAF, Friedrich Wilhelm. **A morte na era digital**. IN: Humboldt. Ano 50, n°98. Goethe-Institut, 2008. p. 38-40

HUIZINGA, Johan. **Outono da Idade Média**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

KOSSOY, Boris. **História & Fotografia**. 2 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MACHO, Thomas. **Os mortos desaparecem, os mortos permanecem**. IN: Humboldt. Ano 50, n°98. Goethe-Institut, 2008. p. 4-9

MAGNI-RITH, Isabel. PRINZ, Ulrike. **Presença da morte.** IN: Humboldt. Ano 50, nº98. Goethe-Institut, 2008. p. 2-3

MARCÍLIO, Maria Lúcia. A morte de nossos ancestrais. In: MARTINS, José de Souza (Org.) **A morte e os mortos na Sociedade Brasileira.** São Paulo: Editora Hucitec, 1983.p. 15-24

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem:** Fotografia e História Interfaces. Tempo, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1996. P. 73-98

MIEBGANG, Thomas. **Viva la muerte!** IN: Humboldt. Ano 50, nº98. Goethe-Institut, 2008. p. 18-21

MORAIS, Isabela Andrade de Lima. **Significado do corpo e do sentido do consumo fúnebre.** Porto Seguro, 2008. p. 1-8 Disponível em http://www.abant.org.br/conteudo/ANAIS/CD_Virtual_26_RBA/grupos_de_trabalho/trabalhos/GT%2019/isabela%20andrade%20de%20lima%20moraes.pdf

NORA, Pierre. **Entre Memória e História:** a problemática dos lugares. Prof. História. Traduções. Vol. 10. São Paulo, dez. 1993. p. 7-29

RODRIGUES, Cláudia. **A cidade e a epidemia:** A febre amarela e seu impacto sobre os costumes fúnebres no Rio de Janeiro (1849-1850). XI Encontro Nacional de Estudos Populacionais da ABEP. Minas Gerais,1998.

RODRIGUES, João Carlos. **Tabu do Corpo.** Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Memória Coletiva, trauma e cultura: um debate.** IN: Revista USP: São Paulo. Nº98. Junho/Julho/Agosto,2013.p.51-68 . Disponível em <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/69270>

SOARES, Miguel Augusto Pinto. **Representações da morte:** fotografia e memória. Dissertação de Mestrado PUCRS. Porto Alegre, 2007.

SCHWERZ, Luciana. **Ijuí:** sua história e sua arquitetura pelo olhar da fotografia. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de História na UNIJUI. Ijuí, 2014.

SCHMITT, Juliana Luiza de Melo. **Mortes Vitorianas:** corpos e luto no século XIX. Dissertação de mestrado, Centro Universitário Senac. São Paulo, 2008.

TEIXEIRA, Marco Antônio Domingues. **A morte e o culto aos mortos nas tradições populares de Rondônia.** Saber Científico. Porto Velho: jul./dez., 2009. p. 1-36 Disponível em <http://www.revista.saolucas.edu.br/index.php/resc/article/viewFile/128/pdf401>

WINTER, José Sebastião. **Os anúncios fúnebres (1920-1940).** In: MARTINS, José de Souza (Org.) **A morte e os mortos na Sociedade Brasileira.** São Paulo: Editora Hucitec, 1983. p.85-102

